SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED

Literárnovedný ústav

VEDECKÝ REDAKTOR

PhDr. Nora Krausová, CSc.

RECENZENTI

Prof. PhDr. Ján Horecký, DrSc.
Prof. PhDr. František Miko, DrSc.



LITTERARIA
XXIV

Znak systém proces

(K problémom marxistickej semiotiky)

AUTORI

Ján Bakoš, Miloslav Bednář, Viera Dubcová, Ján Horecký,
Pavol Koprda, Nora Krausová, Zora Lišková, František Miko,
Valér Mikula, Ivo Osolsobě, Eugen Pauliny, Vlaďa Šimkovičová,
Etela Viskupová

1987
VEDA
VYDAVATEĽSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA



K 20 492/88

© Ján Bakoš, Miloslav Bednář, Viera Dubcová, Ján Horecký, Pavol Koprda, Nora Krausová, Zora Lišková, František Miko, Valér Mikula, Ivo Osolsobě, Eugen Pauliny, Vlaďa Šimkovičová, Etela Viskupová, 1987

Teória znakových systémov a proces literárneho odrážania

Nora Krausová

Ak sa pokúšame o prvé krôčiky v interdisciplinárnom využití teórie/teórií znakových systémov, robíme tak v podstate z dvoch dôvodov: teória znakových systémov sa ukazuje ako mimoriadne produktívna a široko aplikovateľná metodológia, schopná fungovať ako spoločný interdisciplinárny metajazyk, ako vedecký nástroj, ktorý – a to už ide o druhý aspekt – nielen otvára možnosti exaktnejšieho riešenia starej problematiky, ale zároveň poukazuje na nové problémy a ich nové riešenie. Jedným z týchto nových aspektov je analýza funkcie znakových systémov v procese odrážania, analýza významu, gnozeologickej situácie a vedeckého modelovania.

Plne si uvedomujeme prekážky, ktoré takýto prístup musí zdolávať: okrem objektívnych ťažkostí, spojených s metodológiou in statu nascendi, je to starý predsudok, ktorý sa zvyčajne formuluje: aký zmysel má nejaký interdisciplinárny metajazyk, ktorému čitateľská pospolitosť (rozumej čitatelia beletrie) nerozumie, a vôbec, prečo by mal byť tento metajazyk spoločný? – Ak nestačí poukázať na osožnosť unifikácie pojmového a kategoriálneho aparátu vedy, ktorá bola odpradávna cieľom a ideálom vedeckého myslenia, možno zjednodušene povedať, že je to „prirodzené“: „Ak v skutočnosti príroda nepredstavuje nijaký konglomerát vecí a javov, ale jediný, navzájom spojený celok, tak z toho vyplýva, že i vedecké disciplíny, ktoré dospeli k tomuto názoru, musia vystupovať v komplexnej jednote a vzájomnej zviazanosti, t. j. majú vytvárať napriek všetkej svojej mnohorakosti jednotný a nedeliteľný celok.“[1]

Pokiaľ ide o tzv. nezrozumiteľnosť interdisciplinárneho metajazyka, tkvie ona predovšetkým v nedorozumení, že to, čo sa o literatúre píše, musí byť každému rovnako zrozumiteľné ako sama literatúra. Pravda, nikomu nepríde ani na um požadovať od biológa alebo fyzika, aby ho každý rozumel. Domnievame sa, že to vyplýva – semiologicky vyjadrené – zo skutočnosti, že literatúra a veda o literatúre používajú

[1] ČEPIKOV, M. G.: Integracija nauki. Moskva 1975, s. 14.

rovnaký znakový materiál – jazyk a že nie každému je jasné, že tu ide o rozdielnosť tzv. logických stupňov[2]: predmetný jazyk/metajazyk. Avšak vyplýva to už zo samej podstaty literárnej vedy ako vedy (a nie literatúry), že hovorí o literatúre jazykom diskurzívnym, logickým, a nie jazykom literatúry (čo napr. môže charakterizovať literárnu esej). S týmto nedorozumením súvisí aj presvedčenie o neformalizovateľnosti spoločenských vied, o ich nezlučiteľnosti s „exaktnými" vedami. Avšak, ak si isté disciplíny robia nárok na vedeckosť, potom sa musia usilovať aj o exaktnosť (ktorá, prirodzene, nemusí byť totožná s formalizáciou a matematizáciou celej vednej oblasti), pretože, Leninovými slovami „každá veda je aplikovaná logika" a „abstrakcia materiálu, zákonov prírody, abstrakcia hodnoty atď., slovom, všetky vedecké abstrakcie (správne, seriózne, neodporujúce si) odrážajú prírodu hlbšie, vernejšie, plnšie".[3]

Sovietska filozofia, gnozeológia a teória/metodológia vedy sa zaoberá teóriou znakových systémov v posledných dvoch desaťročiach, a to predovšetkým pri analýze významu („značenia") a teórie odrazu; tak isto aj teória informácie/komunikácie, keďže je všeobecne známe, že každý informačný/komunikačný proces/systém je zároveň znakovým procesom/systémom: bez kódovania a dekódovania (znakov) by informácia/komunikácia nebola možná. Tak ako nemožno izolovať význam od znaku, rovnako nemožno vedecky interpretovať teóriu odrazu bez vysvetlenia miesta a funkcie znakových procesov v procese odrážania. Je starou známou skutočnosťou, že v dialektickomaterialistickej interpretácii je literatúra špecifickou oblasťou (systémom, subkódom) kultúry a že jej podstata spočíva v celkom svojskom, špecifickom odrážaní skutočnosti. V dôsledku tejto špecifickej činnosti odrážania, literárne dielo ako hotový produkt je špecifickým odrazom skutočnosti, z gnozeologického hľadiska špecifickým metaodrazom. Pravda, v čom spočíva táto prízvukovaná špecifickosť, čiže aké vlastnosti má *proces* literárneho odrážania skutočnosti, o tom sa zriedka uvažuje. Tieto poznámky si pravdaže, nerobia nárok na riešenie spomenutej problematiky: chcú iba poukázať na jeden z možných prístupov k jej riešeniu.

V dialektickomaterialistickej teórii poznania pojem „významu" patrí k základným gnozeologickým kategóriám. Analýza významu sa tu skoncentrovala na vzťah

[2] Porov. napr. KLAUS, G.: Semiotik und Erkenntnistheorie. Berlin 1973, s. 27 n. Teória sémantických stupňov vychádza z presvedčenia, že každý jazykový výraz patrí určitému logickému stupňu a že „celok viet istého stupňa vytvára potom jazyk práve tohto stupňa. Teória sémantických stupňov zároveň predpokladá, že spočiatku jestvujú veci, vlastnosti, vzťahy atď., ktoré samy nie sú jazykové znaky. Tieto objekty tvoria tzv. nulový stupeň. Znaky, ktoré objekty nulového stupňa označujú, vety, vecné vzťahy, ktoré tento nulový stupeň odrážajú, patria jazyku prvého stupňa. Keď sa hovorí o jazyku prvého stupňa, deje sa tak v jazyku druhého stupňa, ktorého znaky označujú jazykové jednotky prvého stupňa a ktorého vety sú výpovede o jazyku prvého stupňa. O jazyku druhého stupňa opäť možno hovoriť jazykom tretieho stupňa atď. V tejto stupňovej hierarchii označujeme jazyk, o ktorom hovoríme, *objektový jazyk* (predmetný jazyk) a jazyk, ktorý hovorí o objektovom jazyku, nazývame *metajazyk*."

[3] LENIN, V. I.: Filozofické zošity. Spisy. Zv. 38, s. 179.

významu a odrazu, významu a pojmu, významu a praktickej činnosti. A práve riešenie tejto problematiky nemôže sa zaobísť bez analýzy vzťahu významu (značenia) a znaku, pretože význam nemôže existovať bez znaku, tak ako znak bez významu prestáva byť znakom (stáva sa „prázdnym" znakom), v najlepšom prípade „materiálom" znaku, jeho „figúrou". „Znak nemôže jestvovať bez významu, pretože vo význame tkvie to, čo robí znak znakom. Význam teda nemôže existovať mimo znaku, samostatne; mení sa tak v nič. Dokonca, ak aj uvažujeme o hocijakom myslenom význame, nejestvuje bez svojho nositeľa (napr. bez vnútornej reči alebo bez zmysluplných predstáv), t. j. je nemysliteľný pomimo, ale vnútri svojho znaku", domnieva sa Narskij.[4] To však, pravda, neznamená, že znak a význam sú totožné pojmy, pretože je „znak svojho druhu zväzok významu a nositeľa". A tak sa môže vyskytnúť situácia, že vnímajúci subjekt nechápe význam znaku, hoci vie, že má pred sebou znak, ktorý má nejaký význam. Z toho vyplýva, že význam je „pomerne samostatný". To platí aj napriek tomu, že „vonkajší predmet je so svojím významom zviazaný vo vedomí subjektu cez svoj odraz v tom istom vedomí" (57). Rovnako materiál znaku v jeho špecifickej znakovej štruktúre jestvuje samostatne, potenciálne „hotový", aby fungoval s aktuálnym významom. Znakový materiál (napr. písmená abecedy istým spôsobom členené), keď je „včlenený do znaku", vládne tak isto pomernou samostatnosťou. Z toho vyplýva, že význam je síce neoddeliteľný od znaku, no nie je s ním totožný. V tom je – podľa Narského – hlboká dialektika, alebo – ako sa domnieva Abramjan[5] – pôvod antinómie, že „význam sa nachádza aj nenachádza vo vnútri znaku".

A tak niektorí autori definujú význam ako vzťah medzi znakom (znakovým „telom") a jeho odrazom vo vedomí, prejavoch, správaní atď., iní naopak, poukazujú na to, že každý vonkajší predmet vystupuje v ľudskom vedomí ako odrazený obraz, a preto pre význam nie je podstatný poznávajúci vzťah medzi predmetom a jeho odrazom, ale vzťah, ktorý sa utvára medzi obrazom a jeho neskoršími funkciami, pričom tento obraz nechápu ako idealistickú „zvláštnu podstatu", ale ako psychofyziologický proces. (K týmto autorom radí Narskij napr. Abramjana.) Sám sa s chápaním významu ako vzťahu, ktorý raz stotožňuje význam s predstavami vo vedomí, druhý raz s predmetom, ktorý je označovaný znakom, neuspokojuje. Po polemike s viedenskými neopozitivistami, ktorí stotožňujú význam so spôsobom jeho previerky, ďalej so Schaffom, ktorý ho zužuje na „sociálne vzťahy", „medziľudské vzťahy na psychologickom pláne" (61)[6] a napokon s Wittgensteinom, ktorý definuje význam ako „spôsob použitia znaku", pričom sa význam nevyhnutne rozpadá na nesčíselné množstvo, masu variantov, podáva vlastnú definíciu, ktorá sa dnes, možno povedať, všeobecne prijíma: „Čo teda je význam ako semiotická kategória, dôležitá aj pre teóriu poznania? Domnievame sa,

[4] NARSKIJ, I. S.: Sovremennyje problemy teorii poznania dialektičeskogo materializma. Problema značenija znaka. Tom II. Moskva 1970, s. 56 n.

[5] ABRAMJAN, L. A.: Gnoseologičeskije problemy teorii znakov. Jerevan 1965, s. 45 n.

[6] NARSKIJ, I. S.: c. d., s. 61 n.

že význam predstavuje *invariant informácie* prenesený slovným alebo neslovným znakom alebo súhrnom znakov. Význam je to, čo sa stabilne zachováva pri pretváraní informácie" (67). Dôležitosť pojmu invariancie pre vedecké myslenie – ako neskôr ukážeme – zdôrazňuje aj nemecký marxistický filozof G. Klaus, ktorý, odvolávajúc sa na objavy v kvantovej fyzike, sa domnieva, že: „Prechod od javu, do zmyslových vnemov k podstate veci sa našiel, keď sa našli invarianty, ktoré sú spoločné všetkým javom (Erscheinungen) tej istej podstaty. Odraz reality – a to ozajstný odraz – je odrazom invariantu. Iba tento invariant má charakter objektivity. Všetko ostatné sú projekcie na akési subjektívnymi momentmi zaťažené vzťahové systémy. Úlohou sémantickej analýzy je z množstva možných opisov, príp. projekcií nájsť invariant, ktorý sa nemení pri prechode z jedného vzťahového systému k inému."[7]

Avšak analýza významu nie je jediným vstupom do semiotickej oblasti v marxistickej filozofii. Aj pre štúdium procesu odrazu je dôležitá celá znaková situácia: obe zložky znaku, aj ich interpretátor. Výsledkom fungovania znakovej situácie je informácia. „Informácia sa skladá zo znakových štruktúr s ich významami. Tam, kde je informácia, tam sú aj znaky a ich významy. A tak na znaky a ich významy možno hľadieť ako na zložky informácie, t. j. na svojho druhu vzťahy",[8] ktoré však majú celkom iný charakter ako Schaffove sociálne vzťahy a konvencionalistický spôsob previerky a operovania znakmi. Jedine perspektívne sa ukazuje chápanie významu ako funkčného vzťahu, ktorý je dostatočne pružný, aby menil svoj charakter pri každej zmene situácie. A tak kategória významu v gnozeológii dialektického materializmu dovoľuje „hlbšie, a v súlade s novšími výdobytkami vedy a techniky a obrovskej úlohy informácie v súčasnom živote, rozpracovať náuku o typoch, spôsoboch a postupoch odrážania v rozličných sférach a situáciách poznávacieho procesu i praktickej činnosti" (81).

Treba pripomenúť, že znakové systémy vystupujú v poznávacích procesoch vo funkcii vedeckých modelov. Ako sa ukázalo, na istom stupni vedeckej analýzy „po dokončení zložitých teoretických a experimentálnych prác vzniká nevyhnutná potreba odpútať sa na čas od všetkej konkrétnosti predmetu, sťažujúcej riešenie. Vedec vtedy siahne k modelom, pomocou ktorých môže hlbšie vniknúť do zložitých a hlbokých vzťahov a zväzkov sveta objektov. Okrem názorných modelov čoraz väčší zástoj pripadá aj znakovým modelom. Ich fungovanie v procese analýzy je jedným zo

[7] KLAUS, G.: Semiotik und Erkenntnistheorie. Berlin 1973, s. 165.

[8] Sovremennyje problemy teorii poznania, s. 70. Okrem Schaffa, ktorý zase na druhej strane správne podčiarkuje proti znakovej fetišizácii jeho sociálny charakter, treba sem zaradiť aj L. O. Reznikova, ktorý sa domnieva, že „význam, ktorý je očividne prirodzenou vlastnosťou slov, javí sa v podstate ako všeobecne intelektuálny vzťah medzi ľuďmi, realizujúci sa pomocou jazykových zvukov". REZNIKOV, L. O.: Gnoseologičeskije voprosy semiotiky. Leningrad 1964, s. 23 a 40. – Reznikov tu neprípustne zužuje jazykový znak na jeho fonetickú zložku, ktorá je v znakovej stratifikácii iba jednou zo štyroch strát. S opatrnejšou formuláciou sa stretávame v nemeckom preklade: Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik. Berlin 1968, s. 33 n.

spôsobov pôsobenia znakov, bez ktorého sa ukazuje vôbec nemožné teoretické odrážanie skutočnosti."[9] Použitie znakov rozširuje poznávacie schopnosti človeka, dáva mu do ruky prostriedok, ktorý mu zabezpečuje možnosť zamenenia procesu sledovania samého predmetu (ktorý môže mať aj nemateriálny charakter) znakovou operáciou. Vďaka tejto možnosti možno pomocou znakových modelov obísť ťažkosti, ktoré vznikajú pri štúdiu originálu. Pravda, pri procese modelovania nenarába sa s jednotlivými, osihotenými znakmi, ale so znakovým systémom (so znakmi ako členmi znakových systémov, členmi triedy), pretože analýza jednotlivého znaku nepodáva dostatočnú informáciu o označovanom predmete alebo procese. Konštrukcia znakových modelov môže byť spojená s procedúrou formalizácie, – ktorej hranice, ako vieme, sú pohyblivé, – no nijako ju nepredpokladá.

Sovietske práce, ktoré sa pokúšajú riešiť túto problematiku, sú viac práce semiotické (logické) a menej semiologické, čiže zamerané viac filozoficky, informačne teoreticky a menej semiologicky a lingvisticky. „Charakteristiky ‚znaku' a ‚významu', prísne vraviac, nie sú psychologické alebo logické kvalifikácie, ale semiotické. Súčasne však sú dostatočne zaujímavé aj pre gnozeológiu" (68) je presvedčený Narskij. – V týchto prácach sa znaky chápu ako vyššie typy informácie, zdôrazňuje sa, že nezastupujú označené predmety v hmotnom, energetickom, časopriestorovom vzťahu, ale v informačnom. „Znakom je každý fyzický jav, ktorý je nositeľom informácie."[10] Úlohu znaku môžu spĺňať tie najrozličnejšie predmety, rovnako materiálne ako abstraktné, jazykové a mimojazykové. „Fungovanie znaku je spojené s celkom inou vlastnosťou hmoty – s vlastnosťou odrazu a s ním nerozlučne spojenou informáciou."[11]

Ako je známe, k odrazu dochádza iba vtedy, keď na seba pôsobia aspoň dva predmety (časti predmetu alebo javy), z ktorých jeden je odrážajúci a druhý odrazený. Gnozeologická situácia, aká vzniká v procese odrážania, je zložitejšia ako prostý informačný prenos (objekt poznania ako zdroj správy, subjekt poznania ako adresát, ktorý dostáva správu a prostredie vzájomného pôsobenia ako kanál informačného procesu). V poznávacom procese kódujúci a dekódujúci aparát nie je na jednej rovine, ako pri klasickej schéme prenosu informácie. V procese poznania je odrážajúcim objektom práve poznávajúci subjekt (ľudská spoločnosť, jednotlivý vedec a pod.) situovaný v istom historickom a spoločenskom kontexte. Objekt poznania je odrážaný

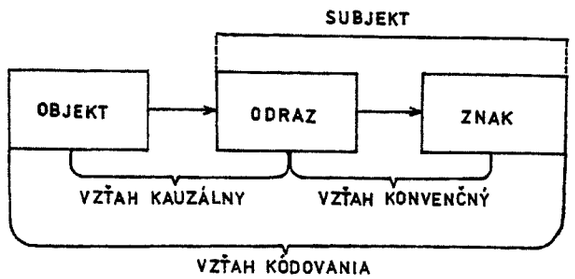
[9] Sovremennyje problemy teorii poznania. Poznavateľnyje možnosti naučnogo modelirovania, s. 418. A ďalej: „V tom zmysle informácia je organizujúce a riadiace pôsobenie jedných systémov na druhé, realizujúce sa v odovzdávaní štruktúry (alebo jej častí) jedných systémov druhým. Informácia je štruktúrnym aspektom každého odrazu, tým skôr poznávajúceho, uvedomeného... Každé poznanie je informatívne, a preto sa uskutočňuje prostredníctvom znakov." s. 69.

[10] ABRAMJAN, L. A.: c. d., s. 9 n. a 36 n.

[11] URSUL, A. D.: Metodologické aspekty informace. Praha 1975, s. 101. „Celkom inou", chápe Ursul, „nie fyzikálnou, energetickou, látkovou vlastnosťou".

objekt. Schéma gnozeologickej situácie v procese odrážania je teda nasledujúca:[12] (schéma 1) Informácia sa prenáša od objektu poznania k subjektu a utvára v subjekte „obraz-odraz" objektu. Obsah objektu je v odrážajúcom procese prvotným, je zdrojom informácie. Táto skutočnosť vyplýva aj z Leninovej definície dizjunktívnej opozície medzi materializmom a idealizmom. „Pre materialistu je daný v skutočnosti vonkajší svet, ktorého obrazom sú naše zmysly. Pre idealistu sú to zmysly a pocity, ktoré sú skutočné a svet sa vyhlasuje za „komplex pocitov".[13]

Schéma 1



Aby informácia prešla od objektu k subjektu, je potrebný kódovací a dekódovací aparát, ktorý nemôže fungovať, ak by neexistovali znaky. Obsahom odrazu/obrazu, čiže tým, čo sa zachováva a čo patrí zároveň odrazu a objektu, a nielen jednému z oboch členov, je informačný invariant, ktorý však, prirodzene, nevyčerpáva celý obsah odrážaného objektu. V poznávacom procese je kódovateľom a dekódovateľom adresát, subjekt poznania. „V poznávacom procese sa znak nevytvára pred procesom odrazu, ale po ňom", domnieva sa Ursul. Výnimku tvoria len prípady predikujúceho odrazu (prognózy) a znaky a objekty vysielajúce informáciu v podobe znakov. „Človek tvorí znak, alebo ho vyberá z materiálnych predmetov a priraďuje ho rovnako k odrážanému objektu, ako aj k vlastnému odrazu (ako výsledku)" (102). Medzi odrážaným objektom a odrazom sa utvára kauzálny vzťah, avšak tento vzťah nejestvuje medzi znakom a odrazom, ani medzi znakom a označovaným objektom, tu jestvuje iba vzťah kódovania, označovania. Znak, ktorý označuje odraz a objekt

[12] Pri charakterizovaní gnozeologickej situácie v procese odrážania vychádzame z Ursulovej koncepcie (s. 101-116), ktorá sa nám zdá vyhovujúcejšia ako napr. koncepcia Reznikova alebo Abramjanova, ktorí zväčša nepracujú s „úplným znakom", ale ho redukujú na jednu („vnútornú" alebo druhú „vonkajšiu") zložku znaku. Rovnako pri analýze významu, i keď majú blízko k Narskému, nevychádzajú z jeho chápania ako invariantu informácie. Pravda, na druhej strane Abramjan, na rozdiel od Narského a Ursula, chápe zásadný rozdiel medzi znakmi jazykovými a nejazykovými, čiže medzi semiologickou komunikáciou a čírou nejazykovou signifikáciou.

[13] LENIN, V. I.: Materializmus a empiriokriticizmus. Bratislava 1975, s. 94 n., 104 n.

poznania, nenesie informáciu o obsahu, štruktúre a vlastnostiach označovaného predmetu. (Domnievame sa, že to platí len o istej skupine znakov. Napríklad tieň skarabea visiaceho z lebky na strome v Poeovej poviedke Zlatý skarabeus je znakom (v podstate indexom) pokladu – označuje, kde treba kopať, aby sa našiel poklad – nenesie však nijakú informáciu o obsahu, tvare a vlastnostiach pokladu.) Obsah objektu poznania môže byť vyjadrený do istej miery iba sústavou znakov, ktoré majú rovnaké vzťahy, súvislosti, poriadok atď., ako zložky a časti objektu poznania. To však neznamená, že sám znak nemá nijaký informačný obsah, potom by totiž nemohol byť znakom, nemohol by zastupovať iný predmet (vzťah, jav) v informačnom zmysle. Sám znak má iba takú informačnú hodnotu, akú mu pririekne konkrétna situácia.

Označenie chápe Ursul a rovnako aj Narskij ako zvláštny prípad kódovania informácie. Toto kódovanie spočíva v tom, že znaku sa „priraďuje" zároveň obraz predmetu i sám predmet. Danému znaku prislúcha informačný obsah objektu i odrazu. Obsah objektu iba potiaľ, pokiaľ zodpovedá jeho informačný obsah obrazu (pretože objekt obsahuje v podstate nekonečné množstvo informácie). „Za pomoci znaku sa teda kóduje určité množstvo informácie, ktoré je spoločné predmetu i jeho odrazu, t. j. informačný invariant" (104). Potom Ursul prechádza k pojmu významu, ktorý je aj preňho nerozlučne spätý so znakom a odrazom a definuje ho ako informáciu, ktorej bol priradený určitý znak. Toto priradenie je dvojaké: znak kóduje, ako vieme, aj predmet, aj jeho odraz (obraz), z čoho vyplýva, že možno o nich uvažovať oddelene. Tieto dva aspekty adekvátnosti znaku viedli k dvom koncepciám významu – predmetnej a obrazovej (zmyslovej).

Podľa predmetnej koncepcie sa význam určuje vzťahom zhody (označovania) medzi znakom a predmetom. Predmetná koncepcia významu sa využíva v logickej sémantike a čiastkových semiotikách. Predmetom (objektom) môžu byť denotáty (skutočne existujúce objekty) a designáty (predmety existujúce iba v ľudskom vedomí). Podľa zmyslovej koncepcie ako význam znaku vystupuje obraz, ktorý je vyjadrovaný logicky alebo empiricky. Krajnosti oboch koncepcií sa chce vyhnúť „syntetická" koncepcia, ktorá vychádza z jednoty predmetného a zmyslového významu. Význam je tu daný ako informácia, ktorá patrí aj predmetu, aj odrazu, avšak z celej informácie, ktorá je obsiahnutá v predmete (a ktorej varieta je neobmedzená), sa vydeľuje pri jeho „zobrazovaní" iba časť a práve tejto časti sa priraďuje znak (kóduje sa ním). Keďže však pri odraze môže dôjsť (a to aj za podmienok intersubjektivity, t. j. odstránenia subjektívno-individuálneho skreslenia) k pretvoreniu informácie, ktorá môže mať za následok isté skreslenie obrazu, tak z celej informácie odrazu sa prejaví ako význam znaku iba tá časť informácie obrazu a predmetu, ktorá je im spoločná, t. j. *invariant informácie*.

Ursul si napokon všíma tri zvláštne aspekty informačného invariantu, a to objektívny, gnozeologický a logický. (Objektívna invariantnosť predpokladá, že objekty, ktoré určitý znak označuje, si zachovávajú v označenom vzťahu rovnaký informačný obsah, nemeniaci sa pri zmenách, ktorým predmety podliehajú. Pri

gnozeologickej invariantnosti ide o zachovanie informačného obsahu odrazu/obrazu v rôznych poznávacích situáciách a vzťahoch subjektu a objektu, pri logickej o zachovanie informačného obsahu logického obrazu pri všetkých správnych myšlienkových transformáciách obrazu.) Po dôkladnom rozbore sémantickej a pragmatickej koncepcie informácie a po vymedzení troch typov odrazu (vlastný odraz, vzájomný odraz a samoodraz), pre ktoré je spoločná vždy „zhoda v rozdielnom" (pretože odrážané a odrážajúce sa vždy rozlišujú), predkladá vlastnú definíciu pojmu odrazu: „Odraz je také vzájomné pôsobenie materiálnych sústav (alebo ich častí), ktoré vedie k utváraniu určitej zhody medzi sústavami (podsystémami), keď obsah jednej sústavy (odrážajúci) zodpovedá obsahu druhej sústavy (odrážanej)" (143). Zhoda sa pritom meria na základe spomenutých troch aspektov (logického, gnozeologického a objektívneho) a rôznych typov ekvivalencie.

Po zámerne opisnej a, dúfajme, aspoň trochu názornej montáži definícií a názorov, pokúsime sa o kritickú reinterpretáciu. Napriek celkovému aspektu, ktorý vysoko hodnotíme – o čom svedčí skutočnosť, že sme si vybrali práve Ursulovu koncepciu, a nie napr. Abramjanovu alebo Reznikovovu – domnievame sa, že prednesená koncepcia má niekoľko nedostatkov. Prvým a základným je stotožňovanie obrazu s odrazom a úplne ľubovoľné používanie týchto pojmov, takže u čitateľa vzniká presvedčenie, že ide o synonymá, čo však nezodpovedá skutočnosti. Aj keď obraz je istým druhom, časťou odrazu, prípadne je do istej miery s ním ekvivalentný, nemožno klásť medzi oba pojmy znak rovnosti. Nemôžeme napr. prijať bez výhrad takúto formuláciu: „Znak, ktorý označuje odraz a objekt poznania, nenesie informáciu o obsahu, štruktúre a vlastnostiach označovaného predmetu. Túto informáciu o predmete obsahuje iba obraz predmetu" (103). Domnievame sa, že *neplatí pre všetky druhy znakov,* že nenesú informáciu o „obsahu, štruktúre a vlastnostiach" označovaného predmetu, alebo skôr, že to platí iba pre istú triedu znakov (z jazykových znakov napr. pre indexy). Znak sa vôbec nemusí „ponášať" na označovaný predmet (je iba veľmi malá trieda znakov, ktoré sa „ponášajú", sú „prirodzené": napr. piktogramy, znaky čínskej abecedy, z jazykových znakov tzv. motivované, onomatopoické atď.) a napriek tomu nesie informáciu o označovanom predmete, pretože inak by prestal byť znakom. Sám autor na inom mieste pripúšťa istú informačnú hodnotu znaku, bez ktorej by znak prestal ako znak fungovať. A ak sa obraz, ktorý podľa autora jedine nesie informáciu o predmete, nestotožňuje s odrazom, nie je súčasťou znaku, kde je potom jeho miesto v procese semiozie? Je výsledkom odrazu? Táto formulácia neobstojí ani v prípade, keď sa obraz stotožňuje s odrazom, lebo potom tu ide o redukciu, o saussurovský „psychický obraz". Ak by ďalej bolo pravdivé, že informáciu o predmete (aj v prípade, ak je „obraz" psychický fenomén) obsahuje iba obraz predmetu, a nie (aspoň do istej miery) znak, slepí by napr. museli byť aj intelektuálne menejcenní, čo ako vieme, nezodpovedá pravde. Rovnako, ak autor pripúšťa, že znak označuje obraz a objekt poznania, to znamená, že neplatí jeho téza, že znak sa utvára až po odraze, lebo vtedy by sa nemohol vzťahovať na objekt. Alebo sa po odraze vytvára nový (doplnený, obohatený) znak? Čo sa so znakom deje v procese odrážania sa, bohužiaľ, nedozvedáme.

Rovnako zo semiologického aspektu nemožno súhlasiť s formuláciou: „Obsah alebo význam je tou informáciou, ktorej bol priradený určitý znak" (104), pretože znak nemožno „priraďovať" významu, znak už má význam, keďže je, ako vieme, „nerozlučnou" jednotou významu (obsahu) a výrazu. Dochádza takto k obávanej duplicite významu, ktorej sa usiluje vyhnúť Abramjan.[14] Rovnako, ak sa znak tvorí až po odraze, nemôže jestvovať vzťah kódovania medzi objektom a znakom, veď kódovať možno iba pomocou znakov a znak sa v Ursulovej schéme utvára až po odraze.

Oblasť „odrazu-obrazu", ktorá je u Ursula pomerne hmlistá, je prepracovanejšia (najmä vzťah, ktorý nemá uňho znakový charakter objekt-odraz) v práci vietnamského filozofa Tran Duc Taa.[15] Impulzom preňho bol pravdepodobne súčasný obrovský Husserlov vplyv na západných filozofov, ktorí sa pokladajú za marxistov a ktorí sa usilujú spojiť dialektický materializmus s husserlovskou fenomenológiou. U Husserla, ako je všeobecne známe, sa fenomenologické uvažovanie vykryštalizovalo do príťažlivej, zdanlivo materialistickej, výsostne intelektuálnej podoby. Husserl nepopiera existenciu vonkajšieho sveta nazeraného vedomím ako skutočného, necháva ho proste bokom a venuje sa jedine danosti, ktorá sa mu zdá absolútne istá: imanentnému zážitku ako takému. Ide tu pritom o dva momenty: na jednej strane subjekt a jeho „vnemy", na druhej strane nazeraný objekt ako nazeraný, čiže „intencionálny objekt", ktorý sa na začiatku líši od reálneho objektu, ale v priebehu (alebo výsledku) fenomenologického uvažovania sa reálny objekt asimiluje na objekt intencionálny. Z toho vyplýva, že vonkajší svet sa redukuje na „intencionality" subjektívneho vedomia.[16]

Svoju vlastnú teóriu dokazujúcu inkompatibilitu fenomenologického rozmýšľania s marxistickým postavil autor na dialektickomaterialistickom prehodnotení Saussurovej teórie znakov, vychádzajúc pritom z rozpracovania Leninových názorov týkajúcich sa vzťahu idealizmus/materializmus, ako sa s nimi Lenin vyrovnáva najmä v práci Materializmus a empiriokriticizmus, a z jeho definícií hmoty: „Hmota je objektívna realita, ktorá je nám daná vo vnímaní". A na inom mieste: „Hmota (pojem hmoty) je filozofická kategória, ktorá slúži na označenie objektívnej reality danej človeku v jeho pocitoch, ktoré ju kopírujú, fotografujú, odrážajú a ktorá existuje nezávisle od vnímania". Základom materialistickej dialektiky poznania sú teda tri vzťahy, o ktorých tu Lenin hovorí: 1. objektívna realita ako hmota alebo vonkajší svet; 2. naše pocity, ktoré sú jej zmyslovým odrazom; 3. my, čiže vnímajúci subjekt (subjekt

[14] ABRAMJAN, L. A.: c. d., s. 139.

[15] THAO, T. D.: De la phénomenologie à la dialectique matérialiste de la conscience I, II, La nouvelle critique, n. 79/80 a n. 86, 1975, s. 37–42 a 23–30. Autor sa pritom odvoláva na svoju knihu Phénomenologie et matérialisme dialectique, ktorá vyšla v Moskve roku 1960 (citovaná štúdia je časťou druhého prepracovaného vydania), ako aj prácu Sur l'origine de la langue et de la conscience. Hanoi 1965.

[16] HUSSERL, E.: Logische Untersuchungen. Tübingen 1968.

poznania). Medzi týmito troma pojmami jestvujú tri relácie: 1. vzťah prítomnosti (prézencie) medzi objektívnou realitou a vnímajúcim subjektom, ktorému je ona „daná" v jeho pocitoch; 2. vzťah príslušnosti (d'appartenence) medzi subjektom a jeho pocitmi, vnímaním; 3. vzťah zhody (Übereinstimmung, Engels) medzi pocitmi a objektívnou realitou, ktorej sú „obrazom". Tieto tri relácie spolu definujú gnozeologickú dialektiku vzťahu vedomia a objektu: objektívna realita je daná človeku v jeho pocitoch, vnemoch, ktoré sú jej obrazom. (V idealizme tieto tri relácie sa redukujú iba na dve, pretože vonkajší svet sa premenil na „komplex vnemov".) Najdôležitejšia je posledná relácia, pretože pomocou nej môže subjekt rozlišovať objektívnu realitu vonkajšieho sveta od vlastného zmyslového obrazu tejto reality.

Je tu však problém: keďže môžeme uchopiť vonkajší svet iba cez jeho zmyslový obraz, v ktorom je daný, akým *materiálnym* pohybom sa utvára v oblasti tohto zmyslového obrazu okamih, v ktorom sa odráža vonkajší svet ako *skutočne vonkajší* vo vzťahu k subjektu? Pomocou pri vypracovaní zložitého algoritmu odpovede na túto otázku bolo autorovi prosté gesto indikácie (ostenzie) ako prvotný znak (používaný už opicami)[17] a teória jazykových znakov F. de Saussura s ich dvoma zložkami — označovanej a označujúcej (signifié a signifiant). Podľa Saussura „jazykový znak nespája vec a názov, ale koncept a zvukový obraz. Zvukový obraz nie je materiálny zvuk, vec čiro fyzická, ale psychický otisk (l'empreinte), stopa tohto zvuku... Jazykový znak je teda psychická entita s dvoma tvárami..." a „Psychický charakter našich zvukových obrazov sa jasne ukáže, keď skúmame vlastnú reč. Nepohnúc perami ani jazykom môžeme sa zhovárať sami so sebou, recitovať v duchu verše."[18] Napriek tomu, že Saussurova koncepcia semiológie je pre Tran Duc Taa inšpirujúca, autorovi neušli jej vážne nedostatky. Okrem príliš prízvukovaného znakového konvencionalizmu je to skutočnosť, že jazyk situuje výlučne na plán vedomia odtŕhajúc ho úplne od ľudskej materiálnej činnosti v spoločenskej produkcii a očividne sa inšpiruje starou, dnes už prekonanou psychológiou, keďže nemožno oddeliť „vnútornú reč" z titulu čírej myšlienkovej operácie od reálneho pohybu viac či menej naznačeného, od hlasu a gesta. Myšlienková operácia sa uskutočňuje na základe materiálnych signifiantov a stačí napr. zaseknúť jazyk, aby sa intelektuálna činnosť značne spomalila — domnieva sa autor.

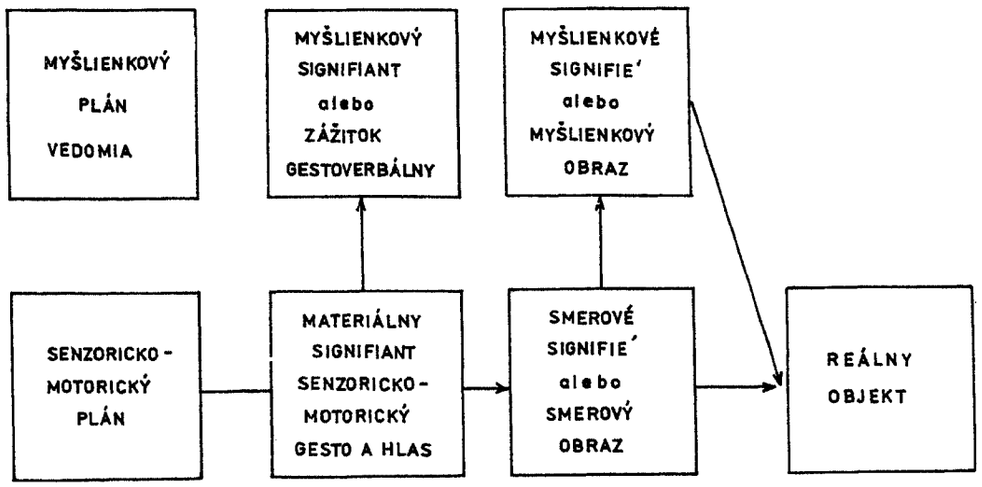
Myšlienkový, ideový signifiant ako „psychická stopa" prežívaná vo vedomí spočíva nevyhnutne na materiálnom signifiante, ktorého táto „stopa" je presnou myšlienkovou reprodukciou a práve vďaka tomuto materiálnemu signifiantu jazyk sprostredkúva medzi spoločenskou praxou a vnútorným životom vedomia. Ak však rozlišujeme medzi signifiantom myšlienkovým a signifiantom materiálnym, hmotným, gesticko-verbálnym, ktorý je jeho základom, je jasné, že aj keď ide o signifié musí jestvovať paralelná

[17] SPIRKIN, A. G.: Učebnice marxistické filosofie. Praha 1971; Pôvod vedomia. Moskva 1960, s. 65—68. Cit. podľa Tran Duc Thao, n. 86, s. 25.

[18] SAUSSURE, F. de: Cours de lingvistique générale. Paris s. 91, 98.

dichotómia, čiže signifié striktne objektívne, nepatriace vedomiu a signifié myšlienkové. Ak analyzujeme pohyb indikácie na pláne materiálnom, senzoricko-motorickom (porov. schému 2), zbadáme, že vytvára obraz smerovania (l'image tendencielle) pohybu od vnímajúceho subjektu k označenému objektu, obraz, ktorý v princípe nepredpokladá ešte nijaké vedomie. Po pravej strane (v hornej sérii) gesto indikácie produkuje už najelementárnejší vzťah zážitku medzi subjektom a objektom. Zároveň môžeme pomocou abstrakcie rozlišovať obraz, ktorý je umiestnený na pláne senzoricko-motorickom, čiže smerový obraz pohybu od subjektu, ktorý robí gesto k označenému objektu, čo potvrdzuje skutočnosť, že, ako sme spomenuli, môžu ho pochopiť aj opice, ktorých percepcia spočíva výlučne na pláne senzoricko-motorickom. Tento smerový obraz, domnieva sa autor, je zrejme objektívnym signifié gesta, pričom gesto funguje ako materiálny signifiant.

Schéma 2



Na schéme vidieť, že signifié, rovnako ako smerový obraz na pláne senzoricko-motorickom alebo ako myšlienkový obraz vedomia, sa vzťahuje bezprostredne na vonkajší reálny objekt a dosahuje ho buď smerovo (poukazom), buď myšlienkovo: je teda rovnako na pláne senzoricko-motorickom, ako aj na myšlienkovom pláne vedomia obrazom relácie vonkajškovosti, exteriority objektu vo vzťahu k subjektu. Obe série, myšlienková i senzoricko-motorická, sa stretajú v skutočnom objekte. Autor sa domnieva, že uvedená schéma má všeobecný charakter a že ju možno aplikovať na všetky pohybové znakové procesy, pretože figuratívne znaky (maľby, sochy, konštrukcie) môžu sa odvodzovať z gestických pohybov. Autor tento myšlienkový signifiant ako „zažitý akt gesticko-verbálny reprodukujúci myšlienkovo materiálny gesticko-verbál-

ny signifiant" kladie proti husserlovskej „noesis" (myšlienkovej aktivite subjektu vedomia) ochudobnenej o reálny pohyb indikácie. A korelačne myšlienkové signifié ako myšlienkový obraz odrážajúci obraz smerového signifié na pláne materiálnom senzoricko-motorickom definuje husserlovský pojem „noémy" ako „intencionálneho objektu", ktorý však je rovnako deformovaný, pretože ochudobnený o základný moment, ktorý myšlienkovo reprodukuje vzťah vonkajškovosti objektu vo vzťahu k subjektu: myšlienkový obraz vonkajškovosti, exteriority *reálneho* objektu.

Tento veľmi subtílny znakový proces, ktorý sme, bohužiaľ, pre stručnosť a vlastnú nedostatočnosť do istej miery zvulgarizovali, zapĺňa, domnievame sa, prázdne, alebo skôr neurčité, nedokreslené miesto, ktoré sa v Ursulovom poňatí nazývalo alternujúce raz „obrazom", raz „odrazom" alebo „odrazom-obrazom".

Je zaujímavé, že komentovaná Tran Duc Taova koncepcia analýzy gnozeologickej situácie je veľmi blízka názorom Iva Osolsoběho publikovaným v štúdii Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění.[19] Mottom Osolsoběho práce je známy citát z Gulliverových ciest, ktorý napr. Schaff umiestnil (v Úvode do sémantiky) na čelo kapitoly o znaku: „Druhý návrh byl odstranit všechna slova vůbec: ten plán doporučovali v zájmu zdraví a stručnosti. Ježto slova jsou jen názvy věcí, bude lidem pohodlnější nosit s sebou věci, potřebné k vyjádření každého předmětu, o němž chtějí právě rozmlouvati. Tento vynález by se byl jistě zavedl k pohodlí i zdraví jednotlivců, kdyby nebyli ženy spolu se sprosťáky a negramotnými lidmi pohrozily, že se vzbouří; takovým nenapravitelným nepřítelem vědy je prostý lid. Avšak mnozí učenci a mudrci sa přidržují nové soustavy vyjádření věcmi, která má jen jednu velkou nevýhodu, že totiž když je předmět něčí řeči příliš velký nebo rozmanitý, musí podle toho nezbytně nosit na zádech větší ranec věcí, nemá-li dost peněz na to, aby ho doprovázeli dva silní sluhové..." Osolsobě sa ujíma kurióznych balnibarských akademikov a snaží sa dokázať, že ostenzia je správa (sdělení), ktorá sa nedeje prostredníctvom znakov. Ostenzia je „sdělování skutečnosti". „To, co odlišuje sdělování mezi lidmi od sdělování mezi stroji, mezi jednotlivými orgány živého organizmu... je gnozeologická povaha lidského sdělování..." (9). Avšak nemýli sa Osolsobě, ak chápe ostenziu (ukazovanie) ako dôležitý, vôbec nie zanedbateľný, neprávom opomínaný druh „bezznakového sdělování", ktoré umiestňuje do „prízemia": „Zatím co při zkoumání jiných forem sdělování lze sdělování samo chápat např. jako sdělování *myšlenek*,... ostenze nás zatlačila o patro níž do „přízemí" sdělování, kde musíme mluvit o sdělování skutečnosti." Toto „prízemie" ostenzie je naozaj iba „prízemím", čiže *senzoricko-motorickým* plánom Tran Duc Taovho znakového modelu gnozeologickej situácie? Domnievame sa, že na základe *solidárnosti* oboch znakových plánov senzoricko-motorického a myšlienkovo-obrazného patrí mu rovnako aj „poschodie", čiže myšlienkový signifiant a signifié: a tak ani ostenziu nemožno pokladať za „neznakovú" komunikáciu. – Napokon jej skrytú znakovú latentnosť pripúšťa sám autor, keď píše: „Neobejde-li se jazyk bez ostenze, neobejde se ani ostenze bez jazyka; každého ostenzívního sdělení se účastní – prostřednictvím vědomí – *minulé akty jazykové*, (podč. N. K.) právě tak jako každým jazykovým sdělením se ve vědomí aktivují *minulé akty poznávací a ostenzivní*" (16).

Z doterajších poznatkov, pokiaľ ide o úlohu znakov/znakovej situácie v poznávacom procese vyplýva, že tu v podstate ide o dva postoje: prvý by sme mohli nazvať maximalistickým, ktorý celú gnozeologickú štruktúru chápe ako znakovú situáciu. „Gnozeologická štruktúra sa skladá z pragmatických, sémantických a syntaktických prvkov" domnieva sa B. S. Dynin,[20] pričom pri analýze gnozeologickej štruktúry treba brať na zreteľ tieto zložky: 1. predmet odrážaný prvým interpretom; 2. predmetný kontext; 3. rezultát odrazu daného predmetu prvým interpretom; 4. kontext praktickej a intelektuálnej činnosti prvého interpreta; 5. materiál znaku zvolený prvým interpretom; 6. znakový kontext, t. j. príslušný znakový systém; 7. zmena v postoji druhého interpreta vyvolaná odovzdaním znaku; 8. kontext druhého interpreta; 9. predmetný kontext, v ktorom na seba pôsobí reakcia druhého interpreta na znak a výsledky tohto vzájomného pôsobenia.

Treba znovu pripomenúť, že sovietski autori si nevšímajú jednotlivé znaky; taký postup pokadajú za vedecky neúnosný, keďže jeho informačná hodnota je nerelevantná, ale majú vždy na mysli znakové systémy, v ktorých sa znaky opakujú. Rovnako aj interpréti musia byť prinajmenšom dvaja.

Na druhej strane sa stretávame aj s koncepciou „minimalistickou", ktorá odraz ako dôležitý teoreticko-poznávací aparát[21] celkom izoluje od znakovosti a napokon s koncepciou, o ktorej by sme mohli povedať, že je akýmsi stredom a ktorá s teóriou odrazu spája prinajmenšom jednu znakovú oblasť, sémantiku, vzťah znaku k odrazenému objektu. „Vzťah medzi znakom a označovaným predmetom sa uskutočňuje prostredníctvom významu znaku, t. j. prostredníctvom odrazu označovaného predmetu vo vedomí v tvare myšlienkového obrazu", domnieva sa Reznikov.[22] Zdá sa však, že v sovietskych prácach sa väčšmi presadila definícia významu ako invariantu informácie, pričom význam sa chápe ako vzťah znaku k objektu. Pravda, problém duplicity významu (predovšetkým, ak ide o slovné znaky) ostáva stále otvorený.

Veľmi zaujímavým príspevkom k tejto tematike je znaková koncepcia gnozeologic-

[19] OSOLSOBĚ, I.: Ostenze jako mezní případ lidského sdělování a její význam pro umění. Estetika, 1967, č. 1, s 2–23.

[20] Sovremennyje problemy teorii poznania, s. 84 (Gnoseologičeskij analiz struktury i urovnej znania.) Pravda, Dynin sa neuspokojuje s prevzatím týchto troch peirceovských aspektov, ale ich reinterpretuje z dialektickomaterialistického hľadiska.

[21] Vyplýva to z nesprávne interpretovanej Leninovej kritiky znakov-hieroglyfov helmholtzovskej koncepcie. Abramjan o tom píše: „Pravda, odlíšenie znakov a znakových systémov rovnáko od vecí vonkajšieho sveta, ako aj od ich gnozeologických obrazov, poslúžilo ako dôvod vydeliť ich v osobitnú ríšu (Zwischenwelt), odtrhnutú rovnako od bytia, ako aj vedomia". s. 17 n.

[22] REZNIKOV, L. O.: c. d., s. 30.

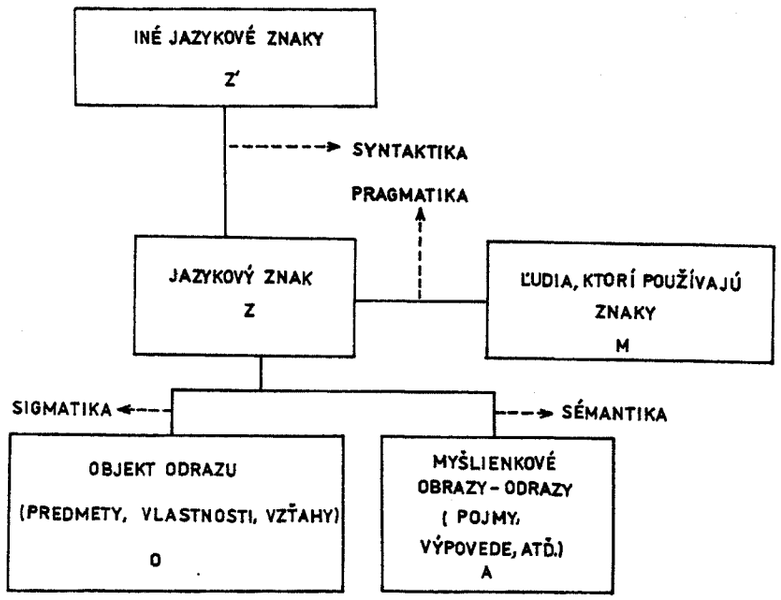
LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV Bratislava

kej situácie nemeckého filozofa-marxistu G. Klausa,[23] ktorý tu vychádza zo štyroch faktorov: 1. objektov myšlienkového odrazu (O); 2. jazykových znakov (Z); 3. myšlienkových „Abbilder", „odrazov-obrazov" (A); 4. ľudí (M), ktorí znaky nastoľujú a používajú. Z dvanástich prípadov dichotomických relácií medzi týmito štyrmi faktormi prichádzajú pre Klausa do úvahy (ako výlučne semiotické) relácie 1–3 a ich konverzie:

1. R (Z, A)	1'. R (A, Z)
2. R (Z, O)	2'. R (O, Z)
3. R (Z, M)	3'. R (M, Z)
4. R (A, O)	4'. R (O, A)
5. R (A, M)	5'. R (M, A)
6. R (O, M)	6'. R (M, O)

(Pričom Z = Zeichen, A = Abbild, O = Objekt, M = Menschen – ľudia, ktorí používajú znaky.)

Schéma 3



[23] KLAUS, G.: c. d., s. 67 n. Autor pripája k relačnému radu ešte ďalšiu reláciu, a to R (Z, E), pričom Z chápe ako Zeichengestalt (znakovú podobu, tvar) a E ako Zeichenexemplar (konkrétny znak). Treba totiž

Ostatné typy vzťahov 4-6 a ich konverzie v Klausovej interpretácii tvoria pole záujmu iných disciplín (napr. syntaktický vzťah medzi jednotlivými znakmi Z, Z' Z'' atď. alebo medzi jednotlivými odrazmi A, A', A'' atď. si všíma formálna a dialektická logika, vzťah medzi A a M, ako aj O a M pragmatika). Vzťah týchto relačných oblastí znázorňuje Klausova schéma (porov. schému 3). Základnou zložkou (triedou znakov) sú v nej jazykové znaky (slovo, veta atď.), ktoré sú v relácii pragmatickej s používateľmi znakov, ľudskou spoločnosťou a v relácii syntaktickej s inými znakmi. Potiaľto je Klausova schéma celkom bežným a zaužívaným modelom semiotických vzťahov (cez Peircea, Morrisa, Richardsa, Ogdena až po teoreticko-informačné modely). V jeho schéme je však zredukovaná (alebo správnejšie dôkladnejšie artikulovaná) oblasť znakovej sémantiky, vzťah znaku k predmetu, ktorý (ako objekt odzrkadľovania, odrážania) pripisuje (utvárajúc nový termín) tzv. *sigmatike,* ponechávajúc *sémantike* iba analýzu vzťahu znaku k myšlienkovému odrazu (pojmu, výpovedi), čiže k odrazenému objektu. Usiluje sa zmodernizovať staré rozlišovanie, s ktorým sa stretáme už u stoikov a ktoré neskôr Frege vyjadril rozdielom medzi pojmami „Sinn" a „Bedeutung". Zmyslom nejakého slova, „mena", ako hovorí Frege, je preňho pojem (Begriff), význam mena objekt. Zmyslom vety je výpoveď (Aussage), jej význam však nie je „Sachverhalt" (vecný obsah), ale pravdivostná hodnota (Wahreheitswert).

Klaus sa podrobne venuje vzťahu objektu a odrazu, ktorý je veľmi blízky Narského koncepcii významu.[24] Na jeho uvažovanie zapôsobil predovšetkým – ako sme už spomenuli – Bornov výklad zvláštneho javu v kvantovej fyzike, že elementárne častice prejavujú zároveň vlastnosti, ktoré sa zdanlivo logicky vylučujú, že sú totiž v priestore rozdelené rovnako vo forme korpuskulárnej, ako aj vo forme vĺn. Ukázalo sa však, že

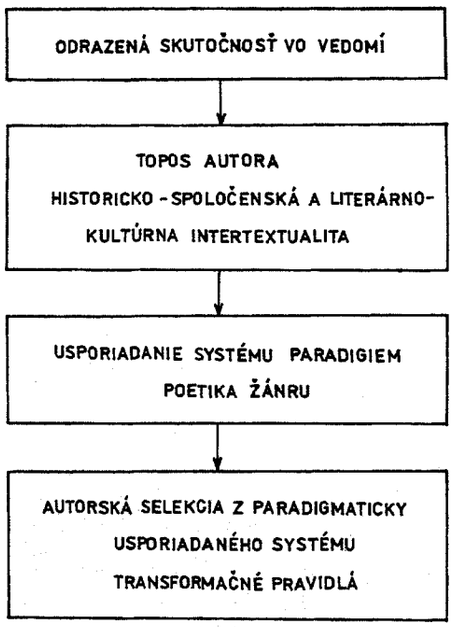
spomenúť, že Klaus pokladá semiotiku za disciplínu, ktorá sa „nezaoberá konkrétnymi, materiálnymi znakmi, zvukovými vlnami, kriedou nakreslenými kopcami na tabuli, alebo tlačiarenskou čerňou na papieri, ale znakovými podobami (Zeichengestalt)... Každý materiálny znak (Zeichenexemplar) je špecifické indivíduum, nemôže sa dvakrát vyskytnúť a ako taký má množstvo vlastností, ktoré pre semiotické uvažovanie nehrajú nijakú úlohu... Dôležité je iba to, že všetky realizácie sú si do istej miery podobné, že majú rovnaký tvar (Gestalt). Semiotika sa teda zaoberá znakovými tvarmi (podobami, Zeichengestalt)." Tu je rozdiel medzi naším chápaním funkcie znakových procesov: literárna teória, ktorá pri riešení istých problémov využíva semiotický/semiologický prístup, nepracuje s abstraktnými „Zeichengestalten", znakovými tvarmi, ale pokladá „literárne" znaky za konkrétne „Zeichenexemplaren" znakové exemplány a rozdeľovanie medzi týmito dvoma pojmami nie je pre ňu dôležité (prípadne iba v oblasti historickej poetiky, napr. genológie). Napriek tomu, že ide o znaky „odrazené", o literárnu fikciu, pre ktorú z logického ingardenovského aspektu platia iba „kvázi-súdy", je pre ňu zaujímavé práve to „množstvo vlastností", jedinečných, neopakovateľných, individuálnych, ktoré Klaus pokladá za nerelevantné.

[24] Pritom rozhodne nemôže ísť o vplyv jedného na druhého (prvé vydanie Klausovej práce vyšlo roku 1962), ale súvisí to zrejme so všeobecnou úrovňou riešenia problému, keď sa riešenie tak povediac „núka samo": „Myšlienky, napriek tomu, že dozrievajú na rozličných miestach, podobne ako na jar fialky, objavujú sa všade, kde svieti slnko." (Cit. podľa Sovremennyje problemy teorii poznania, s. 370.) Súvisí to do istej miery aj s reakciou na kritiku v Pravde (1975, október) adresovanú filozofickým a spoločenským disciplínam, ktoré neberú dostatočne na vedomie nové objavy v prírodných vedách.

častice majú korpuskulárne vlastnosti za iných výskumných podmienok než vlnové. Born porovnáva tento jav (Physik im Wandel meiner Zeit) s projekciou jednej geometrickej figúry na dve rozdielne plochy. Tak prichádza k názoru, že kľúčom adekvátneho poznania skutočnosti je pojem invariancie. A Klaus uzatvára: „Prechod od javu, od zmyslových vnemov k podstate veci sa našiel, keď sa prišlo na invarianty. *Odraz reality, a to skutočný odraz, je odraz istého invariantu. Iba tento invariant má charakter objektivity*" (165); (podč. N. K.).

Z toho teda vyplýva, že literárna veda o „vernom odraze skutočnosti" v literárnom diele môže hovoriť iba obrazne, metaforicky? Veď „verný" odraz je výlučne odrazom invariantov a ako taký nestráca charakter odrazu a nestáva sa čírou tautológiou, čiže opakovaním toho istého? Domnievame sa však, že situácia sa celkom zmení, ak špecifickosť literárneho odrazu budeme vidieť v tom, že ho budeme pokladať za špecifický *metaodraz*. Netreba totiž zabúdať, že literárny odraz je už odrazom predchádzajúceho gnozeologického odrazu, čiže je metaodrazom: odrazom odrazeného (porov. schému).

Schéma 4



Táto oblasť metaodrazu, ktorú chápeme ako hĺbkovú tematicko-významovú rovinu (v našej terminológii fabulu) nijako sa nekryje s Chomského „hĺbkovou štruktúrou", „kompetenciou" ako vrodenou, apriórnou a univerzálnou kantovskou kategóriou, ale

je to mnohorako stratifikovaná oblasť paradigiem súvisiacich s autorským aktom voľby, ktorý okrem jeho celkom osobného psychofyzického, historicko-spoločenského a triedneho ideolektu určuje rovnako spoločensko-ideologická topika, bachtinovská intertextualita (ako miesto stretania sa „cudzích hlasov", čiže ako integrácia a replika na minulé a súčasné texty), kód konkrétneho žánru, autorovi vlastná žánrová poetika, preňho príznačné štylisticko-kontextové postupy. Na druhej strane je miesto metaodrazu, fabula, generátorom transformačných sérií ekvivalencií.[25]

V podstate je to však miesto „prelomu", kde sa láme jeden modus existencie a nastoľuje sa modus nový, kde autor je ešte v plnom rozsahu slova autorom, miesto, kde ešte nezačal fungovať jeho „zvolený zástupca" rozprávač, ale kde už zároveň ide o jeho výber, voľbu, o proces kryštalizácie jeho podoby (prvý výber: globálny typ rozprávača – rozprávanie osobné – neosobné; druhé rozhodnutie týka sa konkrétneho typu rozprávač: bude to rozprávač autorský, personálny, priamy, neutrálny, „oko kamery"; ďalšia voľba: rozprávačské postupy – rozprávanie, opis, správa, dialóg, typ vnútorného monológu a pod.). Je to miesto rozhodovania/programovania, ktoré už tu globálne „pred-určuje" ostatné základné kategórie „makrotextu" sujetu (plány postavy, deja, časopriestoru), ako aj nižšie textové segmenty sujetu: motívy a sekvencie. Je to miesto, kde autor z gnozeologického odrazu skutočnosti vo vedomí robí prísny estetický výber určovaný žánrovou teleonómiou a všetkými ostatnými vymenovanými príznakovými črtami/kategóriami fabuly, kde kladie hranice, vymedzuje túto odrazenú skutočnosť, „vytrháva" ju z nepretržitého prúdu gnozeologického odrážania. Miesto, kde autor programuje topiku diela: začiatok-koniec, rámcovanie-nerámcovanie („vpád" ex abrupto), časopriestorové body dejovej gradácie a fokalizácie, sieť motivického zreťazovania a pod. Rovnako na hĺbkovej úrovni fabuly sa už črtá istá globálna „syntax" postáv (v semiotickom chápaní ako vzťahový systém „rolí").

V algoritme umeleckého odrážania je etapa autorovej voľby úzko spojená s nasledujúcou etapou, etapou kombinatoriky globálne „selekcionovaného" materiálu, t. j. transformačného mechanizmu, v dôsledku ktorého sa kategórie fabuly „vynárajú" na povrch, stávajú sa kategóriami sujetu. Sujet ako „povrchový" systém môže existovať iba vďaka dobrému fungovaniu systému, ktorý je pod ním, vďaka fabule. Keď tento „podkladový", hĺbkový, generujúci systém nefunguje, je sujet iba reťazením viet bez epickej kompozície, dissémantizovaným textom, čírym verbálnym aktom. No napriek tomu, že fabula je hĺbkovou úrovňou chronologicky predchádzajúcou sujet, ich vzťah je dialektický: nikdy nemožno povedať, že iba fabula implikuje sujet (F → S), že ide o vzťah ireverzibilný; rovnako sujet pôsobí spätnou väzbou na

[25] Podrobnejšie sme sa touto problematikou zaoberali na iných miestach (Stavba sujetu ako výber z paradigmy, Slovenská literatúra, *18*, 1971, č. 1, s. 32–50; Dve segmentačné roviny epického textu. Slovenská literatúra, *19*, 1972, č. 3, s. 221–245; Genéza literárneho textu. Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 1, s. 34–50; Semiológia/semiotika v marxistickej teórii literatúry. Slovenská literatúra, *22*, 1975, č. 2, s. 105–118.)

fabulu (S → F) ako „retroakcia" (t. j. inštrukcia istého systému pomocou reintrodukcie do tohto systému výsledkov jeho činnosti). Tento dialektický vzťah medzi dvoma základnými oblasťami, fabulou a sujetom, otvára nám prístup k analýze produkcie literárneho textu. Analýza produkcie, „výroby" umeleckých textov, býva neprípustne zanedbávaná (alebo teoreticky nekompetentne spracúvaná), hoci marxistická dialektika vždy zdôrazňovala sám proces, pohyb, ktorého „hotová forma je iba prechodnou konfiguráciou". „Práca," pokračuje Marx v Kapitáli, „je spojená so svojím predmetom. Spredmetnila sa a predmet sa stal vyrobeným. To, čo sa predstavovalo u robotníka vo forme pohybu, teraz sa predstavuje v predmete ako oblasť „odychu" vo forme bytia (existenčnej forme)."[26] Dialektika vzťahu medzi hotovým produktom, umeleckým dielom a procesom jeho produkcie nemôže byť lepšie vyjadrená. Keďže pohyb práce sa „ukladá" na produkovaný predmet, možno sujet chápať ako „stabilizovanú formu pohybu" a študovať proces produkcie na dvoch úrovniach: na „povrchovej" úrovni sujetu, na ktorej je tento proces „navrstvený" v „existenčnej forme" literárneho diela, a na hĺbkovej rovine fabuly, ktorá je samým týmto procesom. Štúdium spätnej väzby oboch základných oblastí je ozajstným štúdiom, inštruktívnym pre všetkých členov literárnej komunikácie, ozajstnou analýzou procesu literárneho odrážania. Táto problematika literárneho odrážania nevyhnutne si nárokuje hlbšie a modernejšie rozpracovanie kategórie autora,[27] ktorá sa v štrukturalistických prácach dôsledne obchádzala. Táto skutočnosť úzko súvisí s rovnakou nepreprácovanosťou kategórie fabuly (v porovnaní s kategóriou sujetu) takisto u formalistov, ako u štrukturalistov. Náš názor potvrdzuje najnovšie Viktor Šklovskij,[28] ktorý o svojej prvej knihe Teória prózy píše, že bola zhrnutím jeho skúseností a názorov na sujet.

[26] MARX, K.: Kapitál I. Bratislava 1959, s. 204 n.

[27] Bachtin veľmi zaujímavo rozmýšľa o tom, do akého stupňa možno hovoriť o „postave" autora v diele a prichádza k presvedčeniu, že jestvujú dva typy autora: autor, ktorého nazval „čistý" a autor „čiastočný". Presne vraviac ‚postava autora' je contradictio in adjecto. To znamená, že postava autora je naozaj postavou zvláštnou, celkom rozdielnou od ostatných postáv v diele, no napriek tomu je to rovnako ‚postava' vlastniaca vlastného autora, ktorý ju stvoril. „Autor čiastočný" vystupuje ako „časť diela" v prvej osobe, je to postava autobiografických diel (spovedi, denníkov, spomienok, ďalej je to „lyrický hrdina" a i.). Všetky tieto čiastočné postavy autora sú určované vzťahom k „autorovi-človeku", všetky sú postavami predstavovanými, vlastniacimi svojho autora, nositeľa zložky čisto predstavujúcej. Môžeme teda hovoriť o „čistom autorovi" na rozdiel od autora predstaveného čiastočne, vchádzajúceho do diela ako jeho časť. „To však neznamená, že od čistého autora niet prechodu k autorovi-človeku – taký prechod, prirodzene, jestvuje a siaha do *najhlbšieho priestoru*, najhlbšej podstaty človeka, ale tento *vnútorný priestor nemôže sa stať jedným z obrazov samého diela*. Je obsiahnutý v diele *ako v celku* a realizuje sa vo svojom najvyššom stupni, ale nikdy sa nemôže stať jeho kompozičnou časťou obrazu." Čistý autor nie je *„natura creata* (stvorená príroda), ani *natura naturata et creans* (príroda zrodená a tvoriaca), ale čira *natura creans et non creata* (príroda tvoriaca a nestvorená)". BACHTIN, M. M.: Problema teksta. Voprosy literatury, 1976, č. 10, s. 123–151. Bachtinov „najhlbší priestor čistého autora", jeho „natura creans et non creata" je veľmi blízky nášmu chápaniu autora ako základnej kategórie „hĺbkovej" fabuly a jeho „čiastočný autor" nášmu priamemu a personálnemu rozprávačovi.

[28] ŠKLOVSKIJ, V.: Varianty života. Nové slovo, 6. novembra 1980.

Jeho posledná kniha Energia poblúdenia je akýmsi dlhom, ktorý splatil tejto prvej knihe, úvahou o tom, čo sám kedysi nazval fabulou, čiže úvahou o druhom členovi dichotómie fabula-sujet. Šklovskij o nej hovorí: „Život, to je vyberať si jeden z variantov života. Vždy, každý deň, takmer každú hodinu je človek postavený pred voľbu, pred rozhodnutie. Niekedy malé, inokedy veľké, zásadné. Ak to platí pre život, platí to tým skôr pre umenie, a predovšetkým pre literatúru. Spisovateľ-autor si pre svoje témy, postavy, typy či charaktery vyberá isté varianty. Zdôrazňujem a podčiarkujem slovo variant... Spisovateľ si slobodne vyberá a rozhoduje sa z množstva variantov pre jeden jediný. Ale nikto mu nemôže zaručiť, že sa rozhodol pre správnu cestu. Ak už nastúpil na bludnú púť, kráča ďalej, inokedy sa včas zháči, inokedy nie... A tu sme pri mojom názve „energia poblúdenia". Teda energia, ktorú človek tvoriaci vydá zo seba na nesprávnej ceste." Ako plody takejto energie uvádza Šklovskij Tolstého variant románu Vojna a mier, ktorý má titul Všetko je dobré, čo sa dobre končí. Podobne aj Anna Kareninová má niekoľko variantov. Netreba ani pripomínať, že tieto varianty sú v podstate uskutočneným výberom z autorskej paradigmy. To všetko spomíname preto, aby sme pri procese literárneho odrážania podčiarkli dôležitosť hĺbkovej bázy, ktorá má vlastné systémovo-logické črty. Či už túto hĺbkovú bázu – typickú doménu autora predtým, než „udelil slovo rozprávačovi" – ako vraví T. Mann – nazývame kompetenciou, genotextom, hĺbkovou štruktúrou, či fabulou – na termíne naozaj nezáleží – záleží na skutočnosti, že táto základná hĺbková báza na časovej osi odvíjania každého epického diela jestvuje ako prius, „ante" pred hotovým produktom (románom, novelou) a že má vzhľadom na neho determinujúcu funkciu. Túto skutočnosť sme mali na mysli, keď sme písali o fabule ako o paradigmatickej zásobárni sujetu, čiže o možnosti voľby z variantov realizovaných v sujete a ako príklad sme uviedli práve Tolstého a jeho Vojnu a mier.[29] Ako mechanizmus patriaci hĺbkovej báze autora sme označili princíp selekcie ako usporiadania a výberu zo zložitého systému paradigiem.[30] Ide teda o dvojfázový proces jednak: 1. tvorenia paradigiem a 2. výberu zo systematicky usporiadaných paradigiem. Domnievame sa, že tento proces, kým autor tvorí, nikdy nie je hotový, že autor paradigmy ustavične dotvára a rekonštruuje (hovoríme, že autor sa od diela k dielu vyvýja). Pokiaľ ide o privilegovaného čitateľa, akým je literárny teoretik/historik, ten zhotovuje paradigmatický systém ako vedecký model, pričom ho rekonštruuje jednak: 1. z analýzy procesu produkcie (čiže ho generuje); 2. z analýzy hotového produktu, diela (jeho

[29] KRAUSOVÁ, N.: K teórii sujetu. Litteraria 12. Bratislava 1969, s. 5–35.

[30] Pojmom paradigma rozumieme usporiadanie, sformovanie skúsenostného materiálu. Pravda, v našom chápaní paradigma nie je niečím a priori daným vo význame filozofického gestaltizmu (podľa ktorého človeku je prvotne, odrazu dané celkové či celostné chápanie vecí). Paradigma sa postupne utvára na základe životných a teoretických skúseností, a nikdy nie je uzavretým celkom. Ak chápeme fabulu ako hĺbkový systém paradigiem, potom je paradigma pre nás predovšetkým metodologickým aparátom, pomocou ktorého sa triedi, osvetľuje, artikuluje, systematizuje sféra životných a teoretických skúseností.

„povrchového systému"), sujetu a 3. z poetiky príslušného žánru a z poetiky autora (ktoré sú vlastne už prítomné v prvom bode). Domnievame sa, že analýza spomenutého dvojfázového procesu – ak sa ho teoretikovi podarilo do dostatočnej miery adekvátne rekonštruovať – môže fungovať ako istý model – jeden z mnohých – literárneho odrážania. Ignorovanie hĺbkovej oblasti literárneho diela ochudobňuje nielen samu analýzu, ale aj neguje istú veľmi súčasnú časť nášho života, o ktorej V. A. Zvegincev napísal: „Občas sa udejú také globálne objavy, že vyvolávajú potrebu... osvojiť si nový spôsob myslenia. Ako nedávny príklad môžeme uviesť objav ekosféry alebo biosféry... Dnes stojíme na prahu novej, pre svoju univerzálnosť a význam podobnej udalosti. Ukazuje sa, že dnes treba hovoriť rovnako nástojčivo o takom mentálnom prostredí, ktoré je do istej miery príbuzné poňatiu biosféry... o psychosfére."[31] Ak biosféra zabezpečuje fyziologické jestvovanie človeka, psychosféra je jej nevyhnutným doplnkom. Ak psychosféru chápeme ako duchovný priestor, v ktorom sa odohráva náš psychický, ideologický, intelektuálny život, ako niečo, čo nás od kolísky po hrob obklopuje, ale čo nie je nikdy definitívne, uzavreté, čo si pomocou myšlienkového a jazykového osvojovania sveta ustavične zveľaďujeme a čo je zároveň akousi „mlčiacou paradigmou" všeobecného vedomia o svete, tak koncepcia hĺbkovej bázy, inherentnej každému procesu literárneho odrážania, je jej nezanedbateľnou súčasťou.

[31] ZVEGINCEV, V. A.: K voprosu o prirode jazyka. Voprosy filozofiji, 1979, č. 11, s. 67–78.

Теория знаковых систем и процесс литературного отражения

Нора Краус

Резюме

О литературном отражении существует обширная литература, но ее авторы изредка спрашивают себя о самом характере процесса литературного отражения. Марксистская гносеология в последние годы подчеркивает важность знакового аспекта и проблематики значения вообще в анализе процесса гносеологического отражения. Анализируя процесс специфического литературного отражения, автор исходит из гносеологического отражения и понимает литературное отражение как специфическое метаотражение. Образ метаотражения он понимает как глубинную тематическо-значенческую черту, как многократно стратифицированную парадигматическую систему, связанную с авторским актом выбора (селекции), который кроме его личной психологической, историко-общественной и классовой индивидуальной речи определяет также бахтинская интертекстовость и жанровая поэтика. С другой стороны, область метаотражения является глубинным генератором трансформационных эквивалентных серий. Принцип селекции, приписанный категории автора, понимается как двухразовый процесс и при создании парадигм, и при выборе из систематически зачлененных парадигм. Что касается литературного теоретика, он генерализирует модель парадигматической системы литературного произведения как основной составной части сложного процесса литературного отражения.

Theorie der Zeichensysteme und der Prozess der literarischen Widerspiegelung

Nora Krausová

Zusammenfassung

Über den literarischen Reflex besteht eine ausführliche Literatur, doch ihre Autoren stellen sich sehr selten die Frage über den Charakter des Prozesses der literarischen Widerspiegelung als solchen. Die marxistische Gnoseologie betont in den letzten Jahren die Wichtigkeit des Zeichenaspektes und die Problematik der Bedeutung überhaupt in der Analyse des Prozesses der gnoseologischen Widerspiegelung. Indem die Autorin den Prozess der spezifischen literarischen Reflexes analysiert, geht sie aus der gnoseologischen Widerspiegelung aus und fasst die literarische Widerspiegelung als spezifische Metawiderspiegelung auf. Sie fast das Gebiet des Metareflexes als eine thematisch-bedeutungsvolle Tiefebene, als ein vielfältig stratifiziertes paradigmatisches System auf, das mit dem Autorenakt der Wahl (Selektion) zusammenhängt, der ausser von seinem persönlichen psychophysischen, historisch-gesellschaftlichen und Klassenidiolekt ebefalls von Bachtins Intertextualität und Genrepoetik bestimmt wird. Auf der anderen Seite ist das Gebiet des Meteraflexes ein Tiefengenerator der Transformations-Äquivalenz-Serien. Das Prinzip der Selektion, das der Kategorie des Autors zugeschrieben wird, wird als Zweiphasenprozess einerseits der Schaffung der Paradigmen und anderseits der Wahl aus den systematisch geordneten Paradigmen aufgefasst. Was den literarischen Theoretiker anbelangt, generiert er das Modell des paradigmatischen Systems des literarischen Werkes als eines Grundbestandteiles des komplizierten Prozesses der literarischen Widerspiegelung.

Dva typy jazykového znaku

Ján Horecký

Ako sa ukazuje v prehľadných štúdiách E. Coseriu (1970) a po ňom B. Malmberga (1977), úvahy o povahe znaku vo všeobecnosti možno sledovať vo filozofickej literatúre už od čias Platónovho Kratyla, ale najmä od Aristotela, ktorý vlastne prvý skúmal vzťah medzi vecou a menom, základný kameň každej sémantiky.

Istým spôsobom zavŕšením filozofických úvah o problematike znaku vo všeobecnosti je Peirceov široko založený pokus o vystihnutie troch stránok, troch aspektov znaku, resp. o logickú klasifikáciu základných vlastností znaku (podrobnejšie porov. Oehler, 1979). Je známe, že Ch. Peirce ako prvý poukázal na tri aspekty znaku: aspekt podstaty, aspekt objektu a aspekt používateľa.

Z hľadiska podstaty znaku (Zeichenaspekt) rozlišuje Ch. Peirce, ako je známe, qualisign, sinsign a legisign. Pravda, vlastný zmysel týchto troch typov ostáva napriek viacerým pokusom o interpretáciu i pokusom o ich využitie v teoretickom výskume dosť nejasný. Oveľa väčší ohlas mala Peirceova triáda ikon, index, symbol, vyjadrujúca vzťah k objektívnej realite (Objekt, aspekt): pri ikone sa predpokladá istá podobnosť s objektom; index nie je odraz, ale skôr odkaz, poukaz na objekt; symbol je vôbec nezávislý od objektu. Netreba zdôrazňovať, že práve úvahy o tomto vzťahu znaku k objektu, o jeho závislosti či nezávislosti od objektu sa tiahnu celou filozofickou literatúrou o znaku.

Menší ohlas mala Peirceova triáda réma, dicent, argument, zrejme odrážajúca logické pojmy term, propozícia, argument. Pokus M. Benseho (1962) ostal bez väčšieho ohlasu.

Ako vidieť z týchto poznámok, Ch. Peirce nevenoval osobitnú pozornosť jazykovému znaku, ale rovnako si nevšímal ani znakovú povahu rozličných útvarov literárneho a výtvarného umenia.

Diskusie o vyslovene jazykovom znaku sa začínajú až vystúpením F. de Saussura (1916). Tieto diskusie sa nesú dvoma smermi: jedni bádatelia pokladajú jazykový znak za prvok systému, druhí skúmajú jazykový znak ako zložku jazykovej komunikácie. Približne paralelne s týmito dvoma smermi ide aj rozlišovanie bilaterálneho a unilaterálneho charakteru jazykového znaku.

Komunikačný postoj k znaku vôbec i k jazykovému znaku sa výrazne začal

prejavovať už v teórii Ch. Morrisa, ktorý obrátil pozornosť na otázku, aké znaky a hodnoty musí človek ovládať, aby mohol konať (porov. k tomu Posner, 1979). Ch. Morris sa neobmedzoval na jazykový znak, skôr naopak: v duchu behavioristickej teórie správania chápal znak ako prípravný podnet, ktorý vyvoláva v neprítomnosti predmetu uspokojujúceho impulz taký reťazec reakcií, ktorý by bol vyvolaný aj samým predmetom uspokojujúcim impulz.

Prirodzene, do tejto definície možno za prípravný podnet dosadiť aj slovo, resp. rad zvukov viazaný na istý komunikovaný a komunikovateľný obsah. Lenže potom z tejto teórie dosť jednoznačne vyplýva téza, ktorá sa stala základom unilateralistickej teórie jazykového znaku, že ako jazykový znak funguje práve len tento rad zvukov. Túto myšlienku v súčasnej jazykovede rozvíjajú a obhajujú predovšetkým V. M. Solncev (1971) a V. Z. Panfilov (1979).

Na čele teórií, ktoré skúmajú jazykový znak ako systémový prvok, stojí téza F. de Saussura (porov. najnovšie Krampen, 1979), že jazykový znak je dvojstranná jednotka, ktorej jednu zložku (signifié, označované) tvorí pojmová stránka, u F. de Saussura označovaná ako concept, druhú zložku (signifiant, označované) tvorí zvuková stránka, označovaná ako image acoustique. Okolo vzťahu medzi týmito dvoma zložkami sa viedli diskusie o arbitrérnosti jazykového znaku, resp. presnejšie o arbitrérnosti vzťahu medzi označujúcou a označovanou zložkou.

Veľa pozornosti sa venovalo aj problému, čo je pri takomto chápaní jazykového znaku vnímateľné zmyslami, teda na základe čoho môže jazykový znak fungovať pri dorozumievaní. Poukazovalo sa najmä na to, že jazykový znak musí mať nejakého materiálneho nositeľa. Ch. Morris a po ňom Á. Kráľ (1974) postulujú materiálne znakové vehikulum, G. Klaus (1963) hovorí o znakovom telese, Zeichenkörper.

Je zrejmé, že predpoklad konkrétneho, zmyslami vnímateľného znakového vehikula vychádza z komunikačného postoja k jazykovému znaku. U G. Klausa sa tento postoj negatívne odráža v pokuse vniesť do bilaterálnej teórie jazykového znaku teoretický aparát Morrisovej komunikačnej teórie. Pozitívnym prínosom G. Klausa je jeho rozlíšenie sémantického a sigmatického vzťahu: ak je totiž jazykový znak prvkom systému, nevyhnutne musí mať možnosť stáť nielen za objekty v reálnom svete (sémantický vzťah), ale aj za ideálne objekty vyjadrované jazykom (sigmatický vzťah).

Bolo by unáhlené vidieť v de Saussurovom chápaní jazykového znaku, v jeho pojmoch concept a image acoustique, stopy teórie odrazu. No isté odrazové prvky v pojme signifié nepochybne sú. Celkom iste nemožno stotožňovať signifié s objektom reálneho sveta, ako sa naznačovalo u J. Lohmanna (1942–1943). Do znaku však nepatrí ani pojem, ako by naznačoval de Saussurov výraz concept. Ani objekty (či už reálne alebo ideálne), ale ani pojmy nemôžu byť súčasťou znaku, lebo to protirečí základnej funkcii znaku, totiž stáť za niečo iné. Okrem toho pojmy nie sú zložkami jazykového znaku aj preto, že sú zložkami myšlienkovej, resp. logickej oblasti, nie jazykovej.

Do označovanej zložky jazykového znaku môžu patriť len do značnej miery zovšeobecnené sématické prvky, či už sa nazývajú sémy, semémy alebo sémantické príznaky (Horecký, 1980). Treba pritom predpokladať, že tieto sémantické príznaky sú rozličným spôsobom odstupňované (rozlišujú sa aspoň kategoriálne, identifikačné a špecifické sémantické príznaky) a v istých oblastiach štruktúrované.

Do označujúcej zložky jazykového znaku zase zrejme nemôžu patriť konkrétne zvuky, resp. hlásky, ale iba fonémy, chápané ako odrazové reality – objekty (Horecký, 1977; Pauliny, 1977). Pravda, ani v takomto chápaní nejde spravidla o izolované fonémy a v konkrétnom jazykovom znaku ani o celý fonologický systém, ale o ustálené rady (fonematické štruktúry), na ktoré je viazaný istý obsah, resp. isté štruktúry sémantických príznakov. Ani táto väzba však nie je priama, lež sprostredkovaná onomatologickými a onomaziologickými štruktúrami (Horecký, 1980).

Takto chápaný jazykový znak, veľmi zreteľne štruktúrovaný útvar, možno schematicky znázorniť takto:

objektívna realita
logické spektrum
pojem

jazykový znak	štruktúra sémantických príznakov
signifié	onomaziologická štruktúra onomatologická štruktúra
signifiant	fonematická štruktúra

Bolo by nesprávne vzťah medzi označujúcim a označovaným, najmä ak sa tieto zložky chápu v naznačenom zmysle, chápať ako arbitrérny v tom zmysle, ako by šlo o náhodné, nemotivované priradenie. Práve zaradenie onomaziologickej a onomatologickej štruktúry do označujúcej zložky jazykového ukazuje (preto, že na týchto rovinách sa rozhoduje o konkrétnej podobe jazykového znaku v jeho jazykovej, resp. lexikálnej realizácii, najmä pokiaľ ide o odvodené slová alebo viacslovné pomenovania), že v prevažnej väčšine prípadov možno nájsť motív tohto priradenia. Okrem toho, ako zdôrazňuje napr. W. Neumann (1974), jazykový znak ako celok, teda aj spojenie označujúcej a označovanej zložky, je výsledkom tvorivej ľudskej práce, vynakladanej na vybudovanie jazyka ako systému prvkov a pravidiel, vhodného na tvorenie textov. Toto spojenie W. Neumann vhodne označuje ako tretiu zložku jazykového znaku, ako tzv. preskripčné pravidlo.

Takto chápaný jazykový znak, ako vidieť aj zo schémy, je ideálny objekt, jestvujúci v jazyku ako systéme slúžiacom nielen na dorozumievanie, ale aj na pomenúvanie reálnych objektov, ale aj myšlienkových, resp. širšie kultúrnych hodnôt ľudstva, ako aj na ich ukladanie.

Aby sa takéto ideálne objekty mohli používať pri komunikácii, aby sa dali prenášať od vysielateľa k prijímateľovi, musí mať príslušník daného jazykového spoločenstva k dispozícii istý konkrétny, zmyslami vnímateľný prostriedok. Obyčajne býva týmto prostriedkom rad zvukov, ktorý sa u obidvoch účastníkov komunikácie asociuje s pomenúvaným konkrétnym objektom. Tento rad zvukov sa síce pri každej ústnej komunikácii (v každom jednotlivom prípade) znova a znova realizuje artikulačnými pohybmi, ale je zrejmé, že radenie zvukov nie je ľubovoľné, ale že vo vedomí každého príslušníka daného jazykového spoločenstva sú tieto rady ustálené, formované vopred ako reťazce, ktoré sú v bezprostrednom vzťahu s fonematickými štruktúrami daného jazykového znaku a cez ne s celým jazykovým znakom. Takýto rad zvukov, zvukový reťazec teda tiež zastupuje čosi, totiž ideálne objekty – jazykové znaky, preto má charakter jazykového znaku. Na rozdiel od jazykového znaku ako ideálneho objektu (ktorý by sme mohli označiť ako systémový jazykový znak) možno tento druh jazykového znaku označiť ako komunikačný jazykový znak. Označujúcu zložku tohto komunikačného jazykového znaku tvoria spomínané zvukové rady, kým jeho označovanou zložkou sú ideálne systémové jazykové znaky:

	Zvukové reťazce
komunikačný jazykový znak	zvukový reťazec
	systémový jazykový znak

Predpoklad dvoch typov jazykového znaku nie je v literatúre o jazykovom znaku celkom nový. Pracuje s ním napr. Meľnikov (1980), ale jeho riešenie je práve opačné než naše riešenie. Rečové znaky pokladá za zástupcov umelých denotátov, jazykové znaky za obrazy týchto denotátov. U Á. Kráľa sa takáto dvojitosť výrazne prejavuje v téze, že treba dôsledne rozlišovať jazykový znak a slovo ako prvky dvoch odlišných rovín, resp. systémov (1974). W. Neumann (1979) prichádza k záveru, že predpokladom jazykovej komunikácie je jestvovanie akejsi zásobárne významov, ku ktorým účastník komunikácie siaha pri konkrétnom dorozumievacom akte.

Naznačené vzťahy medzi jazykovým znakom a slovom, resp. významom slova možno dôslednejšie riešiť za predpokladu dvoch jazykových znakov, komunikačného a systémového.

Systémový jazykový znak, ako sme naznačili, je istým spôsobom štruktúrovaný. Táto štruktúra sa môže realizovať neodvodeným slovom, odvodeným i zloženým slovom, ale aj viacslovným pomenovaním. Z toho je zrejmé, že jazykový znak sa

nerovná slovu. Na druhej strane zase možno ľahko ukázať, že aj neodvodené slovo (ale aj všetky ostatné typy pomenovaní) môžu zastupovať pojmy veľmi rozdielneho obsahu (napr. slovo koreň v botanike, stomatológii a lingvistike). Z toho možno vyvodzovať, že jazykový znak je ekvivalentom významu slova. Význam slova, ale vo všeobecnosti aj slovo samo nie je prvok z oblasti semiotiky, lež z oblasti sémantiky, resp. lexikológie a lexikografie. V semiotike, resp. v teórii jazykového znaku nemá zmysel hovoriť o význame, resp. významoch jazykového znaku, a to rovnako systémového i komunikačného.

Inými slovami: jazykový znak je predovšetkým ideálny objekt, ktorého úlohou je zastupovať objekty v reálnom svete, ale aj iné objekty pri ich ukladaní v spoločenskom vedomí daného jazykového spoločenstva. Pri jazykovej komunikácii sa tieto ideálne jazykové znaky vyberajú a pomocou komunikačných jazykových znakov prenášajú k prijímateľovi. Pretože nie je mysliteľné, aby pre každý reálny i myšlienkový objekt jestvoval osobitný rad zvukov, ľudskou prácou sa konštituujú osobitné jazykové prostriedky – pomenovacie a usúvzťažňovacie (čiže lexikálne a gramatické) –, ktoré sa však môžu vzťahovať na viacero jazykových znakov (polysémia, homonymia). Ba z rozličných príčin často vzniká aj taký stav, že pre jeden jazykový znak sa utvára viacero lexikálnych prostriedkov (synonymia); (Horecký, 1980).

LITERATÚRA

COSERIU, E.: Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. I. Von der Antike bis Leibniz. Tűbingen 1969.

HORECKÝ, J.: K metodologickým otázkam ortoepickej kodifikácie. Slovenská reč, *42*, 1977, s. 346–350.

HORECKÝ, J.: Invariantný slovotvorný význam. Slovo a slovesnosť, *41*, 1980, s. 38–43.

HORECKÝ, J.: Semiotické aspekty sémantiky. Jazykovedné štúdie, 16, 1981, s. 13–15.

KLAUS, G.: Semiotik und Erkenntnistheorie. Berlin 1963, s. 182.

KRÁĽ, Á.: Model rečového mechanizmu. Bratislava 1974, s. 187.

KRAMPEN, M.: De Saussure und die Entwicklung der Semiologie. Z. für Semiotik, 1, 1979, s. 23–56.

MALMBERG, B.: Signes et symboles. Les bases du langage humain. Paris, Picard 1977, s. 455.

MEĽNIKOV, G.: Psichičeskaja priroda semiotičeskich kategorij. Linguistica Generalia.

NEUMANN, W.: Zeichen, Gedanke, Handlung. Zur linguistischen Fassung des Zeichenbegriffs. In: Linguistische Studien, H. 10. Berlin 1974, s. 125.

NEUMANN, W.: Noch einmal: das Zeichen der Sprache. Z. für Phonetik, Kommunikation und Sprachwissenschaft, *32*, 1979, s. 584–591.

PANFILOV, V. Z.: Marksizm-leninizm kak filosofskaja osnova jazykoznanija. Voprosy jazykoznanija, 1979, č. 4, s. 3–18.

PAULINY, E.: Otázky slovenskej ortoepie. Slovenská reč, *42*, 1977, s. 214–219.

POSNER, R.: Charles Morris und die verhaltenstheoretische Grundlegung der Semiotik. Z. für Semiotik, 1, 1979, s. 49–79.
SAUSSURE, F. de: Cours de linguistique générale. Lausanne et Paris 1916.
SOLNCEV, V. M.: Jazyk kak sistemno-strukturnoje obrazovanije. Moskva 1971, s. 292.
OEHLER, K.: Idee und Grundriss der Peirceschen Semiotik. Z. für Semiotik, 1, 1979, s. 9–22.

Два типа языкового знака

Ян Горецки

Резюме

В билатеральной теории языкового знака различаются две основные составные, обозначенные (сигнифие) и обозначающие (сигнифиант). К сигнифие относятся обобщенные семантические элементы различной степени и в некоторых областях разделенные по структуре. К сигнифиантам не относятся конкретные звуки, но лищь фонемы, понимаемые как отраженные реалиты – объекты. Таким образом понимаемый звук является идеальным объектом, существующим в языке как в системе, служащим при понимании и наименовании реальных объектов и содержании мышления.

Для того, чтобы такие идеальные объекты могли быть использованы в коммуникации, носитель данного языка должен иметь общественно конкретное, мыслью воспринимаемое средство, обыкновенно – ряд звуков. Данный ряд звуков является заместителем языковых знаков, поэтому он тоже носит характер знака. В отличии от языкового знака как идеального объекта (мы обозначаем его как системный знак) можно этот вид знака обозначить как коммуникатывный языковый знак.

В языковой коммуникации идеальные языковые знаки выбираются из существующей системы (как из источника) и при помощи коммуникационных языковых знаков переносятся на принимающего. Коммуникационные знаки могут относиться к нескольким языковым знакам. Таким образом возникает в конкретном языке полисемия и синонимия.

Zwei Typen des Sprachzeichens

Ján Horecký

Zusammenfassung

In der bilateralen Theorie des Sprachzeichens werden zwei Grundkomponenten unterschieden, und zwar das Bezeichnete (signifié) und des Bezeichnende (signifiant). Zu den Signifiés gehören die verallgemeinerten semantischen Elemente, die verschiedenartig abgestuft und auf bestimmten Gebieten strukturiert sind. Zu den Signifiants gehören keine konkreten Töne, sondern nur Phoneme, begriffen als Reflexionsrealitäten – Objekte. Das so aufgefasste Sprachzeichen ist ein ideales Objekt, das in der Sprache als in einem zur Verständigung und Benennung realer Objekte und Gedankeninhalte dienenden System besteht.

Um solche idealen Objekte bei der Kommunikation benützen zu können, muss der Angehörige der gegebenen Sprachgemeinschaft ein konkretes, mit den Sinnen wahrnehmbares Mittel, gewöhnlicherweise eine Reihe von Tönen, besitzen. Eine solche Tonreihe vertritt auch etwas anderes – nämlich die Sprachzeichen, deshalb hat sie auch den Charakter eines Zeichens. Zum Unterschied von dem Sprachzeichen als dem idealen Objekt (wir bezeichnen es als Systemzeichen) kann diese Zeichenart als Sprachkommunikationszeichen bezeichnet werden.

Bei der Sprachkommunikation werden die idealen Sprachzeichen aus dem bestehenden System (wie aus einer Vorratskammer) herausgenommen und mit Hilfe der Sprachkommunikationszeichen zum Empfänger übertragen. Die Kommunikationszeichen können sich dabei auf mehrere Sprachzeichen beziehen, und so entstehen in der konkreten Sprache die Polysemie und Synonymie.

Veta ako semiotická jednotka

František Miko

Jednou zo zvláštností lingvistiky ako vedy o jazyku je skutočnosť, že zdedila zo svojej predhistórie relatívne viac pojmov a termínov ako iné vedecké disciplíny. Vďačí za to okolnosti, že poučenia o jazyku z praktických, najmä školských dôvodov vznikali, ustálili sa a tradovali oddávna. V pozitivistickom spracovaní a novopozitivistickom prepracovaní vstúpili tieto pojmy v plnom rozsahu aj do modernej vedy o jazyku. V situácii, keď dnešné bádanie dospelo k potrebe integrálneho, nesamozrejmého pohľadu na prirodzenú, „skutočnú" povahu vecí, predstavujú v jazykovede pojmové petrifikáty lingvistickej minulosti vážnu prekážku v rozvíjaní nepredpojatého vzťahu k výskumnému objektu tejto disciplíny.

Takouto prekážkou od čias Ferdinanda de Saussura je inak spornosť jej samého výskumného objektu, a vôbec i sám jeho ontologický štatút. Je týmto objektom jazyk, reč, prehovor, text, veta? Bežne sa ešte dnes prijíma ako samozrejmé, že reč, prehovor, text vypadli z kompetencie lingvistiky. Pravda, na pozadí axiómy, že jazyk je prostriedkom myslenia a dorozumievania, stáva sa tento novopozitivistický paradox v epoche komunikačnej a informačnej explózie krikľavým a lingvistika začína zameškané v skúmaní textu usilovne doháňať. Pritom sú na druhej strane tendencie konštituovať toto skúmanie ako samostatnú sféru, teóriu textu či vedu o texte. Toto úsilie sa kríži so snahou rozvíjať poznatky o texte i z pozície všeobecnej teórie komunikácie a semiotiky, prípadne zo špecifických pozícií lingvisticky koncipovanej literárnej vedy, informatiky a pod.

Neprehľadnosť situácie spôsobuje podľa našej mienky takmer už archaická konfúznosť pojmu jazyk, vystupňovaná recentne saussurovským vytýčením protikladu langue ~ parole, a najmä vylúčením fenoménu parole z dosahu vedeckej kompetencie lingvistiky.

V klasickej štrukturalistickej koncepcii sa problém formuloval ako téza o jazyku ako nadosobnom a nadčasovom systéme, ktorý je jediným objektom lingvistiky (pričom sa s tým spájala taká alebo onaká redukcia tohto objektu, napr. na jeho fonologickú

rovinu, s postupným pripúšťaním morfologickej, syntaktickej a tzv. „sémantickej" roviny). Z toho sa potom rozvinula diskusia, ktorá trvá v podstate dodnes.

Ak neostáva iné ako pokračovať v tejto diskusii, chceli by sme ju zbaviť istého rekriminačného aspektu, rekriminačného vzhľadom na onu uvedenú konfúznosť pojmu jazyk, ktorá – ako sa domnievame – nie je plodom teoretických či školských predstáv o jazykovej realite, ale je prítomná v tejto realite samej. Saussurovská dichotómia langue ~ parole nebola zaiste nejakým omylom, iba chcela vystihnúť istú podvojnosť jazykovej skutočnosti, podvojnosť, ktorá sa intuitívne pociťovala odjakživa. De Saussure použil na jej označenie opozíciu pojmov langue ~ parole (nechceme našu argumentáciu komplikovať faktom, že de Saussure uznával okrem toho aj strešný pojem ‚language', takže sa v našich súvislostiach potom musela pre uvedenú dichotómiu použiť terminologická dvojica jazyk ~ vrava, a to namiesto bežnejšieho úzu jazyk ~ reč, pretože pojem ‚reč' mal byť predovšetkým ekvivalentom saussurovského ‚language').

O akú podvojnosť v jazykovej realite ide?

Na uskutočnenie každej ľudskej činnosti, a tým viac takej, ako je rečová činnosť, sú potrebné isté skúsenosti. Tie nie sú ničím iným, ako zovšeobecnením konkrétnych aktov tejto činnosti. Je tu jednoducho to, čo marxisticky uznávame v každej oblasti reality, a to ako protiklad zvláštneho a všeobecného. Rečová komunikácia ľudí mohla sa rozvinúť len v miere, ako sa súčasne rozvíjalo v spoločenskom vedomí jej zovšeobecnenie v podobe istých lexo-sémantických ustanovení a morfosyntaktických pravidiel. Ak to prvé – rečová činnosť – sa označí ako ‚reč' a druhé – súbor týchto ustanovení a pravidiel – ako ‚jazyk', nie je v skutočnosti ‚jazyk' ničím iným, ako intuitívnym zovšeobecnením reči, a teda jej „poznaním", „modelom". ‚Jazyk' platí ako intuitívny pojmový odraz ‚reči' v spoločenskom vedomí. Je pritom odrazom toho „všeobecného", čo existuje v samej ‚reči' ako jej ontologická náležitosť:

ako spoločenská ‚Reč' realita daná v jednote { zvláštneho a všeobecného – ‚Jazyk' ako odraz rečových všeobecnín v spoločenskom vedomí

Pravda, poznávací aspekt obsiahnutý v jazyku nie je jeho cieľovým znakom. Jazyk je účelový fenomén spoločenského vedomia. Jeho cieľom je riadiť rečotvorné procesy. Kognitívny dosah jazyka pre rečovú činnosť je len pomocný, slúži jeho pragmatickej funkcii ako hlavnej (pravda, je nevyhnutný: rečovú činnosť možno realizovať a regulovať len na základe jej poznania). Vzťah medzi rečou, jazykom a jazykovednou teóriou možno potom vyjadriť i tak, že teória skúma v reči to, čo v inej, intuitívnej podobe existuje z nej odkryté v spoločenskom vedomí v podobe jazyka.

Ak de Saussure náležite odlíšil v jazykovej realite rovinu ‚parole' a rovinu ‚langue', deklarovaním roviny ‚langue' za vlastný objekt lingvistiky dopustil sa gnozeologického

lapsusu: kázal poznávať nie ontologický „originál" jazykovej reality, reč, ale už len jej odraz v spoločenskom vedomí, jej intuitívny model, kázal poznávať to, čo je vlastne už samo „poznaním". V skutočnosti má byť lingvistická teória vedomým a systematickým opakovaním toho, čo spoločenské vedomie urobilo intuitívnou cestou a čoho výsledkom je jazyk. Gramatika ako formulovaná teória reči je ekvivalentná jazyku ako intuitívnej, neformulovanej „teórii" reči (ak je takáto formulácia nie príliš príkra, ako že aj je; pravda, túto príkrosť treba potom pripísať na konto pojmovej nedomyslenosti). Termín ‚jazyk' sa sémanticky vzpiera tejto definícii i preto, že slová ‚jazyk' a ‚reč' sa používajú aj promiscue, ako synonymá (‚ovládať anglický jazyk' – ‚ovládať anglickú reč'). Synonymita je tu pritom prirodzená, vyplýva ona z metonymického princípu: objekt („reč") možno pomenovať aj názvom jeho odrazu (‚jazyk'). Takýto úzus nie je chyba, ale naopak – ako onomatologická pružnosť – výhoda reči. Len v teórii vznikli z toho známe nedorozumenia.

Saussurovo počínanie malo však pritom svoj rozumný dôvod. V snahe o pregnantnejšie vymedzenie výskumného objektu lingvistiky chcel vylúčiť z veci – ako nepatričný – jej psychologický aspekt. S ním sa potom „zviezol" aj procesuálny charakter reči. Za objekt výskumu sa potom mala pokladať nie „rečová činnosť", ale jej „výsledok" či „predpoklad". Jazyk sa v zhode s tým chápal ako statický systém, proti reči, ktorá sa javí ako proces.

V tom sa zase prvotný gnozeologický krok Saussurovej koncepcie ešte viacej skomplikoval. Jazyku, ktorý je v skutočnosti intuitívnym odrazom reči, sa namiesto toho imputoval vo vzťahu k reči charakter jej výsledku. Z titulu teórie mu potom zase pripadol atribút abstraktnosti. Poučení generatívnou lingvistikou, principiálne však hlavne marxistickou dialektikou, dnes vieme, že reč je jednotou procesuálnosti a jej výsledku a že ak chce byť jej teória adekvátna, musí – abstraktne – odrážať oboje, a to v ich jednote.

Vychodí nám teda, že to, čo voláme saussurovsky ‚jazykom', je fakt roviny odrazu a má zoči-voči ‚reči' partnerské miesto vedľa teórie. To neznamená, že treba jazyk a teóriu reči priamočiaro stotožňovať. Jazyk ako intuitívny systém ustanovení a pravidiel nemusí definovať, vysvetľovať a dokazovať, ako to robí teória (preto potom generatívna teória nepochodila: chcela reprodukovať jazyk ako kód a nechcela byť explicitnou teóriou, zriekla sa definícií, vysvetľovania a dokazovania). Pritom všetkom dáva odrazová povaha jazyku jednoznačný punc partnera teórie.

Protiklad reč ~ jazyk skrýva ešte jednu záludnosť, ktorá býva zdrojom nedorozumení. Je to okolnosť, že jazyk (a rovnomocná lingvistická teória) sa v stavbe reči obmedzuje len na jej elementárnu rovinu, vymedzenú dimenziami slovo ~ veta. Pritom „nad vetou" sa rozprestiera celá ďalšia oblasť „skúseností", to jest ustanovení a pravidiel, ktoré riadia výstavbu a „dostavbu" reči do jej komunikačnej úplnosti, t. j. dostavbu v jej obsahovej, „predmetnej", tematickej sfére. Vieme ďalej, že tu bola snaha teoreticky zaplniť túto medzeru disciplínou, ktorá by sa zapodievala problematikou parole (V. Skalička). Na druhej strane sú zase v samej lingvistike recentné snahy

extrapolovať syntax do vyšších rovín rečových celkov. Sú to koncepcie tzv. hypersyntaxe. Pritom sa ukázal aj sám pojem ‚reči' dosť konfúzny a nevyhovujúci. Reč je vlastne množinou relatívne samostatných komunikačných aktov, ktorým vravíme ‚jazykový prejav', novšie aj ‚prehovor'. Homonymne sa tu používa v tomto užšom význame aj sám globálny termín ‚reč' (nehľadiac na jeho celkom úzky význam v zmysle „rečnícky prejav").

Východiskom z týchto významových konfúzií v termínoch ‚reč' a ‚jazyk' bola dvojica ‚kód' ~ ‚správa', ktorú zaviedla kybernetika a teória komunikácie. V pojme „kód" sa pritom zdôraznil inštrumentálny charakter jazyka, jeho odrazový charakter sa však naproti tomu úplne zastrel. Tak isto sa zúžila pojmovo povaha správy ako „použitia kódu", a to elimináciou roviny „tematickej výstavby" (najmä v dôsledku koncepcie tzv. umelých jazykov, ktoré sú skutočne len „použitím kódu").

Iným východiskom bol tu dnes frekventovaný pojem textu a množiny textov (‚reč ako množina textov'), ktorý má pritom niekoľko interpretácií: lingvistickú (text ako lingvistický objekt), semioticko-tematickú (text ako obsahová jednotka), komunikačnú (text ako komunikačná jednotka) a ešte niektoré iné.

A napokon je tu pojem znaku z klasickej semiotiky a dvojica pojmov znak ~ „superznak" z benseovsky koncipovanej semiotiky. Klasická semiotika tým, že inkorporovala do znaku pragmatickú funkciu (vedľa funkcie sémantickej a syntaktickej), likviduje protiklad jazyk ~ reč (kód ~ správa) a je krokom vzad v tejto problematike. Pojem superznaku, ktorý tu mal v tomto smere pomôcť, neodstránil hlavný nedostatok tejto monistickej koncepcie. Spočíva v tom, že sa nerešpektuje mathesiusovský protiklad potenciálneho a aktuálneho, čo práve najviac zakladá potrebu dichotomického chápania.

O čo tu v uvedených pojmových a terminologických metamorfózach vlastne ide?

Ak odhliadneme od historických pojmov ‚jazyk', ‚reč', ‚gramatika' a pod. a prizrieme na reálnu ontologickú situáciu predmetnej sféry, ktorej sa tieto metamorfózy dotýkajú, máme pred sebou dve veci: „skutočnosť jazykovej komunikácie" (to jest komunikácie realizovanej pomocou jazyka) a „jej skúmanie". Proti predstavám, že meritum tejto komunikácie leží v jej jazykovej rovine, je dnes evidentné, že nad touto rovinou sa v komunikácii rozprestiera vyššia, akoby nadstavbová rovina, ktorá je však v skutočnosti zakladajúca. Je to „obsahová", „predmetná", „tematická" rovina. To, čo nazývame „jazykovou" komunikáciou, je v skutočnosti jednotou obidvoch rovín, jazykovej a tematickej. Ak túto komunikáciu berieme ako množinu jazykových správ či textov, treba túto jednotu dvoch rovín vidieť potom aj v samom texte.

Jazyková rovina sa javí takto ako časť textu, a to — vo vzťahu k tematickej rovine — ako pars minor. Pretože meritum textu leží hodnotovo-funkčne v pars maior, v obsahovej rovine, je ona potom aj jeho najvlastnejším reprezentantom. Pre našu otázku je pritom dôležitý vzťah celok ~ časť. Ak platí, že kvalita častí je motivovaná kvalitou celku, a ak prevažujúcim reprezentantom tohto celku v prípade textu je obsahová rovina, nemôže byť jazyková rovina nič iné ako realizáciou toho, čo sa

prvotne a rozhodujúco deje na rovine obsahu. Jazyk, jazyková rovina je realizáciou témy. Jazyk teda chápeme ako súčasť textu. Celú situáciu možno potom ontologicky rukolapnejšie uchopiť tak, že namiesto pojmu ‚jazyk' zavedieme pojem ‚vety': veta je realizáciou témy. Inak generatívna lingvistika demonštrovala, myslíme, dosť preukazne, že problematika jazyka sa dá systémovo formulovať ako teória vety.

Poznanie jazykovej komunikácie si teda predstavujeme ako teóriu textu, z ktorej sa ako jej špecifická disciplína vyčleňuje teória vety. Problematika jazykovej komunikácie, to je problematika textu a v nej potom i problematika vety. Zákonitosť jazykovej komunikácie sa prejavuje v zákonitosti textu a vety.

Naše chápanie teda vychádza z textu ako rámcovej, „matricovej" jednotky, danej vetami ako zložkovými jednotkami. Aby sme poznali povahu vety, musíme najprv poznať povahu textu. To je štruktúrny poriadok veci. Historický poriadok poznania bol však obrátený. Zväčša, a najmä, sme poznávali vetu a vlastne ešte skôr jej zložky, slová a ich tvarovosť, menej už vetu a ešte menej sám text.

Vzťah celku a časti však nie je jednosmerný, ale — pri všetkej hierarchii a s rešpektovaním tejto hierarchie — vzájomný, dialektický. Charakter vety vyplýva zjavne z komunikačnej funkcie textu, no text sa pritom rodí z kvality vlastných častí, z viet. Vety, pretože slúžia na tvorbu textu, implikujú v sebe kvality celku, ktorý sa má z nich konštituovať.

Povaha textu nám nie je zatiaľ dosť dobre zrejmá. Chýba tu systematickejšie dlhodobé skúmanie. Je to však medziiným aj preto, že jeho problematika je subtílnejšia a zastretejšia, ako je to vo vete. O texte možno však začať uvažovať aj na rovine vety, pravda s tým, že vetu budeme chápať nie, ako to býva zvyčajne, to jest „izolacionisticky", ale práve ako súčasť textu, ako východiskový prvok jeho výstavby. Zakladajúca povaha vety sa musí pritom vyvodzovať z kvality textu, z jeho funkcie a štruktúry.

*

Na samom začiatku treba vyjsť z triviálnej predstavy, že text sprostredkuje v komunikácii isté poznanie skutočnosti a ďalej, že toto poznanie treba chápať ako informáciu. To isté platí aj o vete, len s tým, že medzi textom a vetou je rozdiel v komplexnosti a elementárnosti tejto informácie. Komplexná informácia textu je daná ako štruktúrno-lineárne zjednotenie elementárnych informácií nesených vetami textu.

Pojem informácie dá sa podľa známych teórií chápať ako „udalosť", ktorá odstraňuje neurčitosť istého vecného systému, pričom sa to robí výberom jednej z alternatív v entropii tohto systému. V správe (a vo vete) sa musí tento systém istým spôsobom signalizovať a určiť. To je tiež istá informácia, ktorá má však pomocnú úlohu. Túto „pomocnú informáciu" voláme na rozdiel od „vlastnej informácie" redundanciou.

Veta teda vyjadruje a komunikuje istú „udalosť" — udalosť v zmysle teórie

informácie. Teória vety musí potom ukázať, ako sa toto vyjadrenie a táto komunikácia štruktúrno-semioticky realizuje.

Domnievame sa, že prvým krokom, ktorý otvorí problematiku v jej detailnejšej rovine, bude základný informačný „rozostup" vety na dve časti, na:

1. systém, v ktorom sa má odohrať výber jednej z jeho alternatív,
2. udalosť, ktorá z tohto výberu vyplynie.

Tento teoretický segmentačný akt sa urobil v teórii vety už pradávno a jeho ovocím sú prastaré pojmy ‚subjekt' ~ ‚predikát' (podnet ~ prísudok). Sú to pojmy odvodené z tradičnej formálnej logiky a s ich účinkovaním v lingvistike sú spojené podobné ťažkosti, ako je to s pojmami ‚jazyk' a ‚reč'. Ich derivačno-významový etymón totiž nijako nezodpovedá funkčnému zmyslu vetných častí pri tvorbe vetnej informácie. A sú tu problémy so vzťahom uvedených pojmov. Zavádzajúce asociácie a nevyhovujúce chápanie vzťahu pojmov „subjekt" a „predikát" sa pritom nijako nedarí odstrániť len cestou definície. Žiadajú sa tu nové pojmy, ktoré treba uviesť do súvislosti s informačnou štruktúrou systém ~ udalosť. V tomto vzťahu je pritom čosi zvláštne. Udalosť je časťou systému, je jeho implikáciou, „výstupom". Hodnotovo a funkčne však prevažuje, takže vetu definujeme skôr vzhľadom na ňu než vzhľadom na rámcový pojem „systém". Vetu chápeme totiž ako vyjadrenie a komunikáciu „udalosti". K tomu sa ešte vrátime.

Pojem „udalosti" volila pritom kybernetika, vychádzajúc zo širokého pragmatického hľadiska. V teórii textu, najmä literárneho, má však tento pojem niektoré špecifické významy. Bude preto vhodnejšie pre nás použiť iný, synonymický či metonymicky bližší pojem, pojem ‚faktu'. Veta je vyjadrením a komunikáciou faktu. Ak sa vrátime k informačnému „rozostupu" vetnej štruktúry, možno jej dve časti pomenovať tak, že zdôrazníme ich systémovú zviazanosť s nadradeným pojmom „fakt". K tomuto pojmu možno protikladne vzťažnými príponami ‚or' a ‚um' pritvoriť rovnomenné pojmy ‚faktor' (symbol fR) a ‚faktum' (symbol fM). ‚Faktor' je „nositeľom" či „gestorom" toho, čo sa stalo či deje (systém, v ktorom „udalosť" nastáva; pojem ‚faktor' sa tu teda nemá chápať vo význame „činiteľa", ako by to napovedal jeho bežný derivačný zmysel). ‚Faktum' zase predstavuje „gestum", to, „čo sa stalo", „čo sa deje".

Základný štruktúrny rozostup, ktorý tvorí funkčnú podstatu vety ako časti textu, dáva teda pravidlo:

$$F \dashrightarrow fR \frown fM \qquad F = \text{fakt} \frown = \text{znak spojenia}$$

Toto pravidlo predstavuje fundujúcu funkčno-štruktúrnu úroveň vety. Zakladá povahu vety, ako sa táto povaha javí z hľadiska tvorby informácie, a to v protichodnom funkčnom rozpätí vetnej štruktúry. Treba si však dôsledne uvedomiť, čo všetko toto pravidlo v sebe implikuje.

Súvislosti v ňom obsiahnuté treba hľadať v dvoch smeroch: v relácii forma ~ význam (signifiant ~ signifié) a v relácii text ~ veta. Pritom sa v druhom prípade treba

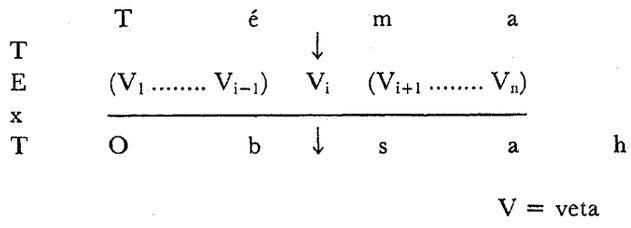
vyrovnať s problémovou reláciou jazyk ~ reč, ktorú sme predbežne nechali in suspenso.

Rozlíšenie kategórií ‚faktor' a ‚faktum' v štruktúre vety nevyplynulo „zdola", z roviny jazyka, ale „zhora", z úrovne textu, vlastne z úrovne komunikácie, zahrnujúcej v sebe i komunikačnú situáciu a referenčnú skutočnosť, ktorej sa komunikácia týka. Zatiaľ však nevieme, čomu na tejto úrovni zodpovedá pojem „faktu". Táto korešpondencia je totiž zložitejšia, než by to vyplývalo zo simplicitnej predstavy, že text je prostým súhrnom viet a že jeho „obsah" – takto nazvime potrebný významový ekvivalent textu – je prostou akumuláciou faktov.

Ponajprv obsah textu nie je daný v ňom naraz, ale v procesuálnom narastaní a v ňom sa neobjavuje len v dôsledku prínosu jednotlivých viet, lebo je v istej podobe prítomný dokonca ešte pred prvou vetou. Obsah jestvuje pred textom v globálnej predstave, ktorú voláme tradične témou. Ako zárodočné zhrnutie obsahu sa téma realizuje postupne v jednotlivých vetách a premieňa sa na rozvinutý obsah textu.

Proti takémuto chápaniu veci však pôsobí mechanická predstava hotového textu. Podľa nej za text pokladáme to, čo je dané v „mŕtvej" grafickej polohe, to jest v tej jeho potenciálnej fáze, keď ho nikto nevníma (textom inak rozumieme v jeho teórii každý, aj ústne realizovaný prejav, teda nielen text v grafickej podobe; práve táto druhá podoba potom vytvára sugesciu statickej, hotovej jednotky). Ak je však text prostriedkom komunikácie, jeho vlastným bytím je bytie v komunikácii. Skutočným textom, textom vo vlastnom zmysle je len „tvorený" a „recipovaný" text a vlastne – v zmysle Marxovej myšlienky, že produkt sa realizuje až na úrovni konzumu – len recipovaný text.

Text potom existuje zásadne ako proces recepcie. Je to procesuálny fenomén, ktorý má tri fázy: aktuálnu (danú práve vnímanou vetou), faktickú (danú realizovanými vetami uchovanými v „pamäti textu", fázu, ktorá neustále narastá) a proponovanú (danú predpokladaným pokračovaním textu, fázu, ktorá sa ustavične stenčuje; Miko, 1970):



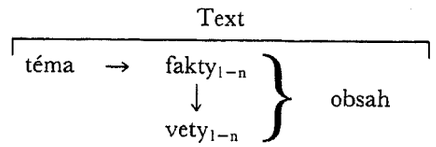
Popri týchto horizontálnych fázach má text aj vertikálne fázy: programovú (fázu témy, ktorá pôsobí ako programový stimulátor textu), realizačnú (v ktorej téma vstupuje analyticky do vety v podobe faktu) a skutkovú (v ktorej sa fakt začleňuje

medzi ostatné fakty fixované už predchádzajúcimi vetami a spolukonštrukturuje postupne s nimi obsah textu). Je to pritom procesuálny proces v dvojakom smere, od témy k obsahu a od vety k vete. Veta je zariadenie textu, v ktorom sa jeho téma pretvára na obsah. Text je živý vždy v aktuálnej fáze jednej vety. V nej sa „potenciálne", „proponované" mení na „skutočné", „realizované", alebo ináč, „len myslené" na „vyjadrené", „nevyčlenené" na „vyčlenené".

Uplynutím poslednej vety prestáva text naplno „žiť", „existovať", jestvuje už len ako fakt pamäti. Stáva sa pritom stále menej zreteľným a úplným, redukuje a „globalizuje" sa, pričom z neho ostáva čosi, čo tvorí náprotivok témy, avšak témy, ktorá prešla analyticko-syntetickou vyjadrovacou operáciou, to jest bola „podrobená poznaniu".

Veta je takto formou postupnej, dynamickej existencie textu.

Pojmy ‚téma', ‚obsah', ‚fakt' vyjadrujú v istom zmysle podstatu textu. Proti predchádzajúcemu modelu možno túto podstatu koncíznejšie znázorniť takto:



Ako pojmy, bez ktorých nemožno túto podstatu pochopiť, treba tému, fakt a obsah pokladať za základné semiotické entity. Je však predovšetkým potrebné ich uznať ako semiotické pojmy vôbec. Práve pri nich je totiž charakteristické, ako sa o ne a proti nim odohral boj medzi psychologizmom, novopozitivizmom a semiotikou. Na pôde pozitivizmu sa síce uvádzali do súvisu s textom (v rétorike, štylistike, literárnej vede a kritike, logike), no jednoznačne ako psychologické fenomény, ktorých skúmanie sa odkazovalo do príslušnej disciplíny (tá sa však o ne nejako meritórnejšie nezaujímala: zrejme v nich pociťovala nejakú problematiku „navyše"). Novopozitivizmus – lingvistickej a logickej orientácie – ich vylučoval z textu celkom koncepčne a za jedinú jeho realitu prijíma sekvenciu či súhru viet. Pre novopozitivizmus by bola potom – v zmysle toho – ťažko prijateľná predstava reality textu ako recipovaného fenoménu. Z jeho hľadiska by to bol nesporný psychologizmus. Dnes však už aj psychológia začína rozlišovať semiotickú (semiotizovanú) a nesemiotickú sféru či rovinu vedomia. Vďaka materiálnemu, sociálne kontrolovanému a overovanému nositeľovi a stvárňovateľovi sa stávajú ním vyjadrené psychické obsahy niečím „digitálne" pregnantným, a treba ich odlišovať od „analógového", neregulovaného prúdu vedomia, s ktorým sa semiotické javy z nedorozumenia zamieňajú. Môžu byť týmto prúdom obklopené, do neho „ponorené", ale vynímajú sa v ňom ako niečo určité a určené, určené práve semiotickou aktivitou.

Až semiotika teda rehabilituje pojmy téma, fakt, obsah ako plnoprávne, ba zakladajúce semiotické fenomény.

Pravda, v marxovskom zmysle komunikácie a jazyka ako materiálnej a sociálnej exteriorizácie a intersubjektivizácie vedomia, chápeme semiotické fenomény dôsledne ako bilaterálne – nesúce prostredníctvom matérie, istým spôsobom sformovanej, isté štruktúrované obsahy ľudského vedomia. Neprijímame teda za dôsledne semiotické tie prístupy v súčasnej semiotike, ktoré nedoceňujú alebo aj nerešpektujú vzťah semiotických obsahov k materiálnemu vyjadreniu – a ktoré sa teda vracajú na rovinu psychologizmu –, ani naopak, tie koncepcie, ktoré zotrvávajú len na tejto rovine materiálnej vyjadrovacej formy a tým na pôde novopozitivizmu, vcelku teda koncepcie, ktoré sa za semiotické len vyhlasujú.

Vzťah obsahu k vyjadreniu však nemožno chápať nejako úzkoprso; to jest evidovať len priamočiare väzby signifié ~ signifiant. Vzťah k vyjadreniu môže byť často viacnásobne sprostredkovaný. Týka sa to napríklad veľmi témy, ktorá nemá priamočiare vyjadrenie a ktorú treba často rekonštruovať z obsahu textu. Téma jestvuje v tvorbe textu v jej istej fáze akoby celkom bez vzťahu k vyjadreniu, a tak s ňou možno dokonca aj manipulovať – vymedzovať, voliť ju, rozširovať, zužovať, modifikovať ju, nahrádzať ju inou a pod.

Stručne sa dá problematika uzavrieť tézou, že za semiotické treba pokladať všetko, čo sa nejakým spôsobom dotýka textu a necháva v ňom „stopy". Každá takáto stopa vstupuje potom svojím zmyslom do jeho obsahu, pomáha ho tak alebo onak utvárať.

V perspektíve bilaterálnosti semiózy patria téma, fakty a obsah textu do roviny „vyjadreného" (signifié) a vety do roviny „vyjadrenia" (signifiant). Práve táto druhá rovina robí z nich semiotické fenomény. Podobne ako téma má aj fakt – ako výstup z nej – svoju „predvetnú" existenciu. Pravda, fakt vstupuje vo chvíli svojho vzniku do dotyku s vetou. Nemusí to byť dotyk jednoznačný: často sa napríklad nevieme rozhodnúť pre vecné východisko vetnej konštrukcie, „podmet", pre jej aktívny či pasívny tvar, pre jej jednoduchšiu či zložitejšiu podobu. V tomto kolísaní sa však už stihol nadviazať vzťah k istej množine slov a k ich možným vzťahom. To pritom netreba pokladať za niečo, čo by sa rado nazývalo „psychológia reči". Je to plnoprávne semiotické dianie. Toto dianie je súčasne i štruktúrou, ktorá sa v ňom a ním utvára a pre ktorú je ono dianie nielen nejakým prostriedkom, ktorý sa „po použití zahodí", lebo ostáva jej trvalou integrálnou súčasťou. Vďaka tomu je vetná štruktúra procesom, a nie mŕtvym, statickým skeletom, ako sa neraz novopozitivisticky prezentuje.

V tomto zmysle je veta súčasťou vyššieho procesu. Je ním sled viet a v nich sled faktov. Fakty vo vetách sa vyššími štrukturálnymi vzťahmi dvíhajú – v semiotickom vedomí – z linearity vyjadrenia do mnohodimenzionálnej štruktúry obsahu. V tomto vyššom procese sa vedľa lineárneho dynamizmu viet a faktov odvíja aj dynamizmus obsahovej štruktúry. To je skutočná realita textu. Je to dynamická realita, ako sa ona odohráva v recepcii textu. Táto recepcia nie je teda nejakým individuálnym fenoménom, ako sme už spomenuli, lebo je to reálna forma textu. Ak sú v nej aj individuálne prvky, sú ony mimo merita textu. Podstatu recepcie tvorí text. Recepcia je dynamická prezentácia jeho tvarovo a sémanticky vyhranenej štruktúry.

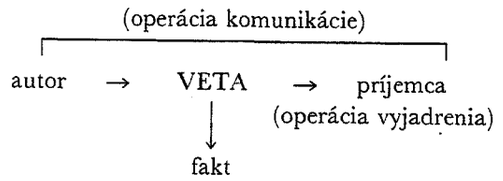
Veta je takto semioticky súčasťou analyticky realizovanej témy, realizovanej v linearite a štrukturalite faktov, čo v súhrne dáva text s jeho obsahom. Fakt, ktorý tvorí semiotický základ vety, a s ním aj sama veta sú jednotky jednak diskrétne, oddelené od iných podobných jednotiek, no zároveň aj jednotky glutinačné, lebo sa viažu na ostatné podobné jednotky, vytvárajúc vyššie semiotické celky, a napokon text s jeho obsahom ako najvyšší celok.

Veta je potom diferenciačno-integračnou jednotkou a ako taká je integrálnym javom textu. Oboje, črta diferenciácie i črta integrácie predstavuje vzťah vety navonok, k textu, k textu ako k nadradenému celku.

Veta má však i svoje vnútorné vzťahy. Prvým z nich je v zmysle informačnej štruktúry rozostúpenie ‚faktu' na kategórie ‚faktor' a ‚faktum', ako sme k tomu v predchádzajúcej úvahe dospeli.

Vyvstáva pritom kritická otázka. Možno ‚fakt' s jeho informačnou štruktúrou ‚faktor' ~ ‚faktum' pokladať už za vetu? Pojem vety sme do našich dvoch modelov zaviedli ako „zariadenie, ktorým sa téma premieňa na obsah". Ono „premieňanie témy na obsah" si však možno predstaviť aj bez vety, napr. v situácii sústredeného myslenia na istý problém. Potom však by uvedená charakteristika ešte nestačila na to, kvalifikovať vetu ako semiotickú jednotku.

Vec treba ozrejmiť širšie. Semióza sa realizuje dvojakým dianím, „vyjadrením" a „komunikáciou" vyjadreného:



Primerane k tomu treba aj pôvodnú otázku postaviť širšie. Je rozostup ‚faktu' na štruktúru ‚faktor' ~ ‚faktum' už semiózou, alebo ešte nie?

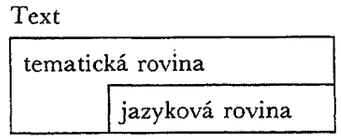
Nie i áno: tento rozostup je totiž už „na ceste" k semióze. Tento rozostup je pritom tak alebo onak prítomný v každom myslení, i keď ono nevyústi do semiózy. To potom znamená, že každé myslenie je „na ceste" k semióze. To aj súhlasí so známou predstavou, že myslenie je tak alebo onak späté s jazykom (pravda, dnes sú tu názory diferencovanejšie a povedané sa dá vzťahovať len na myslenie, ktoré má uvedomelejšiu podobu).

V každom prípade teda ide tu už o niečo, čo treba nazvať „prechod od faktu k jeho vyjadreniu" (a k jeho komunikácii, čo si tu však nebudeme osobitne všímať). Pravda, vetu pritom netreba chápať tak, že je len a len sférou „vyjadrenia", kým text je niečím iným, povedzme sférou „vyjadreného". Veď aj text je jednotkou, ktorá je definovaná vzťahom k vyjadreniu (a komunikácii). Táto námietka je reakciou klasifikačného

myslenia, ktoré len „oddeľuje" a „triedi". Je reakciou na spôsob, ako veci predstavuje systémové myslenie, ktoré chápe veci v ich prirodzených vzťahoch, vo vzťahoch „analógových" súvislostí.

Vyjadrenie a komunikácia netvoria nejaký homogénny proces. Sú to dve rozdielne veci: „to, čo má byť vyjadrené" (téma, fakt) a „to, čo z nich robí vyjadrené", totiž samo „vyjadrenie". V texte a vete sa odohráva prechod od jedného k druhému. Text je pri všetkej uvedenej „prechodovosti" prevažne pólom „toho, čo má byť vyjadrené" a čo možno nazvať jeho tematickou rovinou, kým veta, ktorá je tiež význačne uvedeným „prechodom", je prevažne pólom „vyjadrenia". Pól vyjadrenia sa charakteristicky situuje do jazykovej oblasti, v texte ho teda predstavuje jazyková rovina. Veta je potom význačne jednotkou jazykovej roviny.

Z klasifikačného, „oddeľujúceho" hľadiska vzniká v tejto chvíli dojem konfúznosti. Vyšli sme – takmer polemicky – z toho, že veta je faktom textu, a tu nám vychodí tradičná predstava vety ako faktu jazyka. V systémovom chápaní sa však vzťah uvedených pojmov, textu, tematickej roviny a vety – ako reprezentanta jazykovej roviny –, javí ako celkom zreteľný a nekonfúzny, a možno ho znázorniť takto:



Je to vzťah inklúzie a prekrývania. Text je primárne totožný s tematickou rovinou, ktorá pokrýva celý veľký obdĺžnik. V rámci tejto roviny (zdôrazňujeme: „v rámci" tejto roviny) sa vydeľuje jazyková rovina s vetou ako základným prostriedkom vyjadrenia. Medzi tematickou rovinou a rovinou jazykovou je vzťah prekrývania. Vzťah vety k textu je pritom rozhodne fundujúci. Bez ‚faktu', ktorý má veta vyjadriť a ktorý má svoj pôvod v téme, by veta nemala čo vyjadrovať a nebola by ani komunikáciou. No ani fakt bez vyjadrenia by sa nikam nedostal. Prosto, je tu funkčná dvojitosť vety. Veta má dve tváre, jednu obrátenú navonok, k textu, druhú dovnútra, k jazyku. Veta je priesečníkom textu a jazyka. No, znovu nie ako oddelených fenoménov, ale ako javov, ktoré sa prekrývajú (čo je však, ak nahradíme pojem jazyka pojmom vety, vlastne tautológia).

Aj keď teda je problematika vety prevažne a hlavne problematikou vyjadrenia, jej východiskom je ‚fakt' ako fenomén, ktorý ju včleňuje do textu. Je tu dvojako hierarchia: dôležitosť časti vzhľadom na celok, t. j. dôležitosť „vyjadreného" (dôležitosť rozsahom nie význačná) a dôležitosť funkcie „vyjadrenia" (dôležitosť rozsahom význačnejšia).

V akom vzťahu sú pojmy text a veta k saussurovskému protikladu parole ~ langue?

Zdá sa, ako by sme tu mali do činenia s istým paralelizmom. Spomeňme si však, že de

Saussure chápe parole ako sféru jedinečného a langue ako sféru všeobecného. Možno analogicky chápať text ako záležitosť jedinečného a vetu ako záležitosť všeobecného?

Vieme, ako na tento rozpor narazil v syntaxi štrukturalizmus a problém riešil dvojicou pojmov výpoveď (sféra jedinečného) ~ veta (sféra všeobecného). Riešil to v domnienke, že text je už len sférou jedinečného.

V našej úvahe nám išlo a ide predovšetkým o vetu. Jej vzťah k textu nás však vedie aj k jeho problémom. Je zrejmé, že si pritom všímame, čo platí pre „text vôbec". Ak nám teda ide o jeho univerzálie, predpokladáme zrejme, že nie je len sférou jedinečného, konkrétneho. Je to prirodzené. Ako každý reálny jav, ani text sa nevymkýna z dialektiky všeobecného a zvláštneho. Ontologicky je daný ako ich jednota. Máme potom pre „jedinečné" („zvláštne") a pre „všeobecné" v texte voliť tiež osobitné názvy? (A máme ich takto voliť pre každý predmet?)

Situáciu možno bez ďalšieho vysvetľovania demonštrovať matricou:

	Zvláštne:	Všeobecné:
Celok:	konkrétne texty	text vôbec
Časť:	konkrétne vety	veta vôbec

Podľa tejto matrice neriešil de Saussure vec dosť diferencovane, jeho opozícia je disparátna a medzerovitá:

	Zvláštne:	Všeobecné:
Celok: }	parole	
Časť: }		langue

Nediferencoval „zvláštne" v oblasti textu a v oblasti vety (parole je uňho skôr text ako veta), nepozná „všeobecné" v oblasti textu. Parole a langue sú potom nesúmerné.

Predtým, než sa dostaneme k základnému problému vety, k vyjadreniu, ktorým je veta obrátená k jazyku, treba sa dotknúť ešte niektorých jej osobitných súvislostí s textom.

Proces vyjadrenia sa začína – a potom aj pokračuje – aktom výberu faktu, čo je výsledkom prvého – a potom i ďalšieho – aktu analýzy témy. Medzi témou a faktom z nej alebo v nej vyvodeným je pritom vzťah metonymickej súvislosti, striktnejšie povedané, metonymickej totožnosti. Je to totožnosť celku a časti. Fakt potom tak alebo onak spätne odkazuje na tému. Možno to demonštrovať príkladom:

Na samom horizonte uzatvárajú krajinu chladiace veže elektrárne.

Daný fakt je súčasťou opisu krajiny. Odkaz faktu k istej téme však nebýva

jednoznačný, resp. priamočiary. Daný fakt si totiž môžeme predstaviť ako zložku opisu v románoch s rozličnými témami. Zdá sa však, že tu nediferencujeme dve veci, resp. dve úrovne témy: jej celkovú úroveň (úroveň „hlavnej" témy) a parciálne jej úrovne (úrovne „parciálnych" tém). Na parciálnej úrovni fakt vždy jednoznačne zodpovedá téme, a to tým viac, čím je úroveň témy nižšia.

Z toho potom vyplýva, že na najnižšej úrovni, t. j. vo vzťahu k susedným vetám (k faktom vyjadreným v susedných vetách) je táto súvislosť najjednoznačnejšia. Hovoríme, že susedné vety sú tematicky „príbuzné". Na tom sa zakladá lineárna kohézia textu:

Ostré júlové slnko vrhalo na zem mdlú páľavu. Rovina lenivo čušala. Stromy pri ceste nehybne stáli. Vtáci a ľudia sa utiahli pod ochranu tône.

Táto kohézia so susednými vetami môže byť ešte tesnejšia. Veta môže totiž explicitne odkazovať na kontext, dozadu i dopredu. Vo vete, ktorú sme citovali predtým, výraz ‚na samom horizonte' signalizuje, že sa pokračuje v opise krajiny, v ktorom sa začalo bližšími predmetmi. Na tom spočíva tematická kohézia vety a jej tematická perspektíva. Oboje sa konštituuje samočinne, ako dôsledok skutočnosti, že fakty sa vyčleňujú z tej istej témy a že vyčleňovanie prebieha v konexnom poriadku. Pravda, sú texty, kde téma nie je celkom rukolapná, a teda ani jej analýza priamočiara. Tam sa potom téma konštituuje skôr „hľadaním", invenciou faktov, ich „asamblážou" (spomeňme si tu na tradičný pojem rétoriky, invenciu). Fakty tu treba potom usporadúvať, aby vytvorili lineárnu kohéziu a aby dávali istú tematickú perspektívu (pravda, ak pritom nie je zámer, ako napr. v istých typoch lyriky, uchovať spontánnosť invencie ako dokument autentickosti duševného stavu). Zdá sa, že fakty pre tvorbu textu vyplývajú z protirečivej súhry analýzy a asambláže (Miko, 1982).

Proces vlastného vyjadrenia sa uskutočňuje charakteristickým semiotickým aktom, prechodom na slovnú rovinu vety. Tento prechod si nemožno predstavovať mechanicky, nejako v triviálnom zmysle „slovo za slovom". Je to dvojstupňový systémový proces. Prvým stupňom sú tu morfologické vyjadrovacie operácie, druhý stupeň tvoria operácie lexikálne. Druhý stupeň je konkrétnou sémantickou realizáciou prvého stupňa. Jeho problematike sa však v našej úvahe nebudeme môcť osobitne venovať.

V prvom stupni sa primárnemu analytickému „rozostupu" faktu na sémantické kategórie „faktor' a ‚faktum' priradia všeobecné morfosémantické komplexy ‚systém vecí' a ‚systém deja'. V ďalšom sa tieto komplexy rozčleňujú na jednoduché morfosémy, ‚vec' a ‚dej', a na sekundárne morfosémantické komplexy, ‚systém vlastnosti' a ‚systém okolnosti', ktoré sa napokon členia na sekundárne morfosémantické sémy ‚vlastnosť' a ‚okolnosť' a na ich deskriptory. Ako medzistupeň sa vydeľuje zvláštny morfosémantický ‚dejový komplex', z ktorého sa vyčlenia morfosémy ‚objekt' a ‚výplnok'. Nakoniec sa na tomto prvom stupni jednoduchým sémam priraďujú príslušné morfologické kategórie nomen, verbu, adjektívum, adverbium.

Tým všetkým sa realizuje analýza faktu, začatá jeho základným rozostupom na

syntaktické sémy ‚faktor' a ‚faktum' (hovoríme tu už sústavne o „sémach", a to proti nášmu začiatočnému úzu, kde sme hovorili o „kategóriách" ‚faktor' a ‚faktum'; nechceli sme totiž predbiehať výklad).

Medzi morfosémami ‚vec', ‚dej,' ‚vlastnosť', ‚okolnosť' (a ďalšími sémami, ktoré sú z nich odvodené: ‚objekt', ‚výplnok') a medzi morfologickými kategóriami nomen, verbum, adjektívum a adverbium nejestvuje pritom jednoznačné priradenie. Nomen môže vyjadrovať okrem základovej sémy ‚vec' i špecifické sémy ‚objekt', ‚okolnosť', sekundárne stojí aj v pozícii sémy ‚vlastnosť' a napokon môže „vypĺňať" sémanticky prázdne ‚deje' (ide tu o mennú časť tradičného menného prísudku; v pozícii ‚výplnku' tu môže stáť ďalej i adjektívum a adverbium, resp. nomen vo funkcii ‚okolnosti'; zámenných a numerálnych reflexov týchto funkcií sa tu kvôli prehľadnosti nedotýkame). Tak isto verbum môže pomocou neurčitých tvarov vyjadrovať okrem svojej základovej morfosémy ‚deja' nadstavbové sémy ‚veci', ‚vlastnosti', ‚okolnosti' (a potom aj ‚objektu' a ‚výplnku'). Tieto nadstavbové sémy predpokladajú však tak alebo onak zmenu primárnej vetnej konštrukcie, ktorá nás tu predovšetkým zaujíma. Preto ich z našej úvahy vypustíme.

Takýto enumeratívny výklad je neprehľadný a žiada si modelové znázornenie. Semiotický model vety však predpokladá ešte riešenie otázky, bez ktorej je vetné vyjadrenie nemysliteľné. Je to otázka gramatických tvarov, ktoré sú organickou súčasťou morfologických kategórií.

Vyjadrenie totiž nie je len záležitosťou komplexov, sém a kategórií, je to aj otázka vzťahov týchto entít vety. Tvarové doplnenie morfologických kategórií nomen, verbum, adjektívum, adverbium nie je pritom záležitosťou formy, je to bilaterálny semiotický fenomén ‚signifiant' ~ ‚signifié'.

Ide pritom o to, že gramatické tvary nie sú vo vetnej konštrukcii niečo pridané. Naopak, sú to pre vetnú konštrukciu veci hĺbkovej povahy. To znamená, že musia byť vyvodené sémanticky, a to na tom istom stupni ako morfosémy, dokonca niektoré z nich – nominatív, resp. jeho abstraktná séma, a tak isto tzv. „predikatívne" sémy slovesa – na úrovni vyčleňovania syntaktických sém ‚faktor' a ‚faktum'. V zmysle logiky systému ako vzťahovej štruktúry prvkov platí, že každé analytické rozčlenenie semiotickej jednotky musí obsahovať aj explicitné udanie vzťahu prvkov, ktoré tvoria jednotku, a v ďalších krokoch potom aj morfologickú realizáciu tohto vzťahu.

Pritom treba vychádzať z logických nevyhnutností fenoménu informácie, podľa ktorých je ona výberom jednej z alternatív entropie systému. Podľa toho je situácia informácie daná dvojicou [‚systém' → ‚informácia']. Pretože je pritom informácia odstránením neurčitosti (entropie) systému, medzi členmi tejto dvojice je vzťah determinácie: systém ← informácia.

Každé semiotické znázornenie musí potom obsahovať obidva prvky. To potom platí aj pre sám proces analýzy pri modelovaní vyjadrenia, a to v tom zmysle, že pri každom analytickom kroku môžeme vyvodiť len jeden nový prvok, pričom sa musí evidovať a ďalej zachovať aj analyzovaný celok, z ktorého sa prvok vyňal (tento náš postulát

môže mať isté generativistické filiácie, v skutočnosti sa od generatívnej teórie líšime tým, že príkaz jedného prvku v analýze zdôvodňujeme z pozície fenoménu informácie, kým generativisti stavali tento postulát apriórne).

To všetko môžeme demonštrovať na analýze syntaktickej sémy ‚faktor':

$$fR \rightarrow fr \frown \text{Systém veci}$$

Faktor, to nie je len to, čo sa neskoršie morfologicky realizuje ako nomen s jeho priľahlými deskriptormi (adjektívom a konštrukciami, ktoré tu stoja vo funkcii ‚vlastnosti'; ide tu o tradičný prívlastok). Je to aj „pozícia nezávislosti", ktorú má nadradený celok ‚faktor' voči novej ‚informácii' z neho vyvodenej – totiž voči segmentu ‚Systém veci'. Jednoduché „priraďovanie" fR → Systém veci, aké bývalo pravidlom v operacionistickom modeli generatívnej koncepcie vety, by znamenalo, že po vyňatí segmentu ‚Systém veci' z nadradeného celku ‚faktor' neostáva v ňom už nič. Tým sa však jednak ruší totožnosť ľavej a pravej strany pravidla (čo je postulát systémovej súvzťažnosti) a jednak sa zanedbalo vyjadrovanie pozície nadradeného člena na jeho vyššej úrovni, totiž na úrovni ‚faktor' ~ ‚faktum'. Na tejto úrovni má syntaktická séma ‚faktor' voči séme ‚faktum' „nezávislé postavenie". Tento vzťah, naznačený v našom analytickom pravidle ‚fr', je vlastne sémou nominatívu, sémou, ktorej sa v ďalšom, konečnom (v tejto línii) pravidle „priradí" gramatická kategória nominatívu (kde sa teda nominatívnej séme, nominatívnemu signifié priradí jej formálny indikátor – nominatívny signifiant).

Je pritom dôležité, že séma „nezávislosti" (a potom aj kategória nominatívu) nie je takou sémou ako ostatné relačné sémy pádov. Je to séma, ktorá fundamentálne indikuje samu podstatu kategórie substantíva („nezávisle chápaný jav" = „vec"). Je to však séma, ktorá v algoritme vyjadrenia jestvuje už pred vyňatím substantíva ako abstraktná črta vyjadrujúca špecifickú pozíciu kategórie ‚faktor' voči kategórii ‚faktum'. V uvedenom analytickom pravidle je táto séma zástupcom „zaniknutej" kategórie ‚faktor', je tým, čo z nej na pravej strane pravidla ostalo podstatné po vyňatí segmentu ‚Systém veci'. Tým sa zachováva totožnosť ľavej a pravej strany, ako aj systémová súvislosť v procese analýzy.

Takto potom vyvodzujeme aj ostatné abstraktné sémy, ktoré vyjadrujú príslušné syntaktické pozície.

Po tomto doplnení je analytický model vety úplný. Môžeme ho prakticky demonštrovať takto (so zopakovaním prvého pravidla):

Týmto modelom sú dané vnútorné štrukturálne vzťahy faktu v primárnej vetnej konštrukcii. Vyjadrenie prechádza ďalej na rovinu lexikálnej sémantiky a lexikálnych foriem.

Ešte predtým sa však musí riešiť lineárna podoba uvedenej štruktúry. Táto podoba sa len veľmi málo určuje zo štruktúrnej roviny (týka sa to polohy vlastnosti vzhľadom na nomen a polohy datívneho a akuzatívneho objektu a pod. Prevažne sa ona

F → fR ∩ fM
fR → fr ∩ Systém veci
fr → nominatív (plurál)
Systém veci → { Vec / Systém veci } (Systém vlastnosti)
Vec → genus ∩ Nomen

Systém vlastnosti → { Vlastnosť / Systém vlastnosti } (Systém okolnosti)
Vlastnosť → vlastnosť { Adjektívum / Nomen }
vlastnosť → { kongruentné pády (plurál) / genitív (plurál) }
fM → fM ∩ Systém deja

fm → slovesná osoba (plurál)
Systém deja → dejový komplex (Systém okolnosti)
Dejový komplex → Dej { Ø / Objekt / Výplnok }

Dej → dej ∩ Verbum
dej → slovesný čas (slovesný spôsob)
Objekt → objekt ∩ Systém veci
objekt → pády objektu
Výplnok → výplnok { systém vlastnosti / Systém veci }
výplnok → predikatívne pády
Systém okolnosti → { Okolnosť / Systém okolnosti } (Systém okolnosti)
Okolnosť → okolnosť { Adverbium / Nomen }
okolnosť → { adverbiálne morfémy / pády okolnosti }

F = fakt
fR = faktor
fM = faktum
fr = abstr. séma pre pozíciu ‚faktor'
fm = abstr. séma pre pozíciu ‚faktum'

( ) = fakultatívnosť segmentu
{ } = alternatívnosť segmentov
dej = abstr. séma pre podstatu deja

genus = abstr. séma podčiarkujúca podstatu veci
vlastnosť = abstr. séma pre pozíciu vlastnosti
obdobne: objekt
výplnok
okolnosť

konštituuje pôsobením inej roviny. Je to rovina tzv. aktuálnej informácie, ako ju bol pred takmer trišťvrťstoročím formuloval Vilém Mathesius v koncepcii tzv. aktuálneho vetného členenia. Veta sa z tohto hľadiska člení na ‚systém známeho' (mathesiusovské východisko výpovede), ktorý polohou gravituje k čelu vety, a na aktuálnu informáciu (jadro výpovede), ktorej centrum je na opačnej strane vety.

Kým v štruktúrnej informácii, pre ktorú jazyk rezervoval celú gramatickú stavbu,

modeluje sa ustálené myšlienkové chápanie reality, aktuálna informácia vyhodnocuje túto štruktúrnu informáciu z hľadiska aktuálneho fondu informácií u podávateľa a prijímateľa vety. Presunmi slov vo vete s tou istou aktuálnou informačnou štruktúrou sa modeluje modálno-expresívna línia vety. Táto stránka problematiky však už nepatrí do zvoleného rámca nášho skúmania.

K vyjadrovaciemu modelu vety sa žiadajú ešte tri poznámky.

Vzťah systém ~ informácia, na ktorom sa buduje tento model, znamená, že sémy ‚faktor' a ‚faktum' nestoja k sebe ako rovnocenné časti. V skutočnosti je ‚faktum' jednou z alternatív systému ‚faktor', je teda jeho časťou. Aj keď verbum a dej ako morfologické jadro sémy ‚faktum' v porovnaní s nomen (ako jadrom sémy ‚faktor') podstatne viac segmentov vety, a má teda väčšiu „valenčnú váhu", neruší to ani v najmenšom dominanciu sémy ‚faktor', ako to vyplýva z hierarchie vzťahu systém ~ informácia. A to ani v tých prípadoch, keď séma ‚faktor' sa explicitne nerealizovala (sloveso v tvare prvej a druhej osoby, neopakovanie nomen pri slovese v tretej osobe). Prípady v zátvorke totiž nepatria k typu primárnej vetnej konštrukcie a tvoria osobitné typy (tak isto neosobné tvary v tretej osobe alebo tvary s neurčitým agensom).

Vzťah systém ~ informácia hovorí takto proti téze valenčnej (a tak isto intenčnej a propozičnej) syntaxe, podľa ktorej je ‚faktor' jednou z valencií slovesa (alebo jeho intencie), ktoré má byť takto centrom vetnej konštrukcie. Neplatí potom ani symetria „subjektu" a objektu v tomto valenčnom (a intenčnom) modeli (pozri k tomu Pauliny, 1980). Je to tak aj preto, že všetky pády okrem nominatívu vyjadrujú vzhľadom na slovesný dej vždy podradené polohy. Nominatív ako slovesu nadradený a akuzatív ako slovesu podradený pád nemôžu byť potom súmerné. Nominatív stojí, ako sme už povedali, oproti všetkým ostatným pádom ako pád ‚neúčasti', ‚nezávislosti'.

V súvislosti s tým, že morfoséma ‚vec' môže mať ďalšie nadstavbové morfosémy ‚objekt', ‚okolnosť', ‚vlastnosť', vychádzame z toho (Miko, 1962), že tieto morfosémy sú deriváciou základnej substantívnej sémy ‚vec'. Táto séma zahrňuje dva sémantické komponenty, ‚rámec' a ‚obsah': Význam ‚veci' sa pritom môže vychyľovať k séme ‚rámca' – napr. v pozícii, keď nomen je nositeľom ‚vlastnosti' alebo nositeľom sémy ‚faktum': ‚vysoký strom', ‚ruže rozkvitli' – alebo k séme ‚obsahu' – keď je nomen v pozícii ‚vlastnosti' alebo ‚výplnku': ‚kolesá auta', ‚chudák chlapec', ‚je strediskom'. V prvom prípade sa vec ako ‚rámec' „dožaduje" nového určenia, v druhom prípade stratou ‚rámca' gravituje k tomu, byť obsahom iného ‚rámca'.

Aj v prípade ‚objektu' a ‚okolnosti' je istá oscilácia v polarizácii ‚rámca' a ‚obsahu', ale v inom zmysle. V séme ‚objektu' sú obidva komponenty v rovnováhe. To je aj najsilnejšia pozícia ‚veci'. Pri okolnosti dochádza k celkovému oslabeniu ‚veci', ktorá sa pociťuje už len ako „sféra" pre dej.

Celková situácia:

Rámec	–	VEC	–	Obsah
nositeľ		objekt		vlastnosť
(vlastnosti; sémy ‚faktum')		(okolnosť)		výplnok

Cieľom tejto úvahy bolo obrátiť systémovú perspektívu vety smerom k textu a vyvodzovať stavbu vety prednostne zo sémantického hľadiska, a to z tematickej kategórie ‚fakt', ktorá postupným rozčleňovaním dáva jednotlivé úrovne vetnej štruktúry. Vzťahy segmentov v tejto štruktúre sú dané informačným modelom systém ~ informácia. Zaoberali sme sa pritom len primárnou štruktúrou vety. Ak sme aj vychádzali len zo slovenského jazykového materiálu, je vyjadrovací model vety, ku ktorému sme touto úvahou dospeli, dosť všeobecný, aby sa dal modifikovať vzhľadom na zvláštnosti iných národných jazykov.

LITERATÚRA

MIKO, F.: Rod, číslo a pád podstatných mien. Bratislava 1962.

MIKO, F.: Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie. Bratislava 1970.

MIKO, F.: Súčasná jazykoveda a možnosti modernizácie jazykového vyučovania. In.: IHNÁTKOVÁ, N. a kol.: K modernizácii vyučovania slovenského jazyka. Bratislava 1980, s. 36–82.

MIKO, F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava 1982.

PAULINY, E.: Poznámky k pomocným slovesám a k významu pádov. Slovenská reč, *45*, 1980, č. 3, s. 165–174.

Предложение как систематическая единица

Франтишек Мико

Резюме

Статья исходит из критического подхода к предмету языкознания и к традиционной дилемме: язык ~ речь (langue ~ parole). Из надлежащей оценки в данной статье коммуникационной сущности речи истекает, что основным уровнем языковой коммуникации („речи") является феномен текста („языкового выражения"), при этом предложение как обобщенный экспонент „языка" образует его частичный реализирующий уровень. Отношению текст > предложение потом неизбежно соответствует параллель тема (зачаточное обобщение „содержания" текста) > факт (тематическое содержание предложения).

Предложение является „устройством" текста, при помощи которого тема изменяется отдельными фактами на структуральное содержание. Текст является динамической системой, в которой его актуальное „живое" звено перемещается с предложения на предложение. Предложения образуют связанный ряд на основе метонимического отношения или высказываемых фактов к той же самой теме.

Собственной функцией предложения является разчленение факта, а именно, по принципу теории информации: система ⌒ информация, как выбор одной из альтернатив его энтропии. В этом членении семантический уровень предшествует перед уровнем формы (высказыванием"). После основного синтетического разчленения fakt, faktor, faktum следует разчленение полученных синтактических сегментов на основные комплексные морфосемы: предмет, действие и на экспоненты их отношений, из которых исходят грамматические характеристики предложения. Комплексные морфоземы в дальнейшем разчленяются на элементарные ядра и на ин комплексные дескрипторы (свойство, обстоятельство, объект, выполнение) а также снова на экспоненты их отношений. Элементарным ядром потом присоединяются соответствующие морфологические эквиваленты (nomen, verbum, adjektívum, adverbium).

Der Satz als eine semiotische Einheit

František Miko

Zusammenfassung

Die Studie geht aus dem kritischen Zutritt zum Gegenstand der Sprachwissenschaft und zum traditionellen Dilemma Sprache ~ Rede (langue ~ parole) aus. Aus einer ausführlichen Wertung des Kommunikationswesens der Sprache geht es in der Studie hervor, dass die grundlegende Ebene der Sprachkommunikation (der „Rede") das Phänomen des Textes (der „Sprachäusserung") ist, wobei der Satz als zusammenfassender Exponent der „Sprache" seine realisierende Teilebene bildet. Der Beziehung Text > Satz entspricht dann unvermeidlich die Parallele Thema (die Keimzusammenfassung des „Inhaltes" des Textes/ > Faktum (thematische Fülle des Satzes).

Der Satz ist eine „Einrichtung" des Textes, durch die das Thema durch die einzelnen Fakten in einen Strukturierten Inhalt verwandelt wird. Der Text ist ein dynamisches System, in dem sich sein aktueller, „lebendiger" Brennpunkt von Satz zu Satz verschiebt. Die Sätze bilden eine zusammenhängende Reihe auf Grund der metonymischen Beziehung der von ihnen ausgedrückten Fakten zu demselben Thema.

Die eigentliche Funktion des Satzes ist die Gliederung des Faktums, und zwar nach dem Prinzip der Informationstheorie: System > Information als Auswahl einer von den Alternativen seiner Entropie. In dieser Gliederung geht die semantische Ebene der Ebene der Form (der „Äusserung") voraus. Nach einer syntaktischen Grundgliederung Fakt, Faktor, Faktum folgt die Gliederung der erworbenen syntaktischen Segmente auf komplexe Morphoseme (Sache, Handlung) und auf Exponente ihrer Beziehungen, von denen die grammatischen Charakteristiken des Satzes abgeleitet werden. Die komplexen Morphoseme werden weiter in elementare Kerne und komplexe Deskriptoren (Eigenschaft, Umstand, Objekt, Ausfüllung) sowie auch wieder auf Exponente ihrer Beziehungen usw. gegliedert. Zu den elementaren Kernen werden dann die entsprechenden morphologischen Äquivalente (Nomen, Verbum, Adjektivum, Adverbium) zugereiht.

Sémantika vetnej výpovede a pomenovania v komunikácii

Eugen Pauliny

0.0 Veľmi často sa hovorí, že jazykom vypovedáme o skutočnosti, resp. o nejakom úseku skutočnosti. Je to síce pravda, ale nijakým jazykovým prejavom o skutočnosti nevypovedáme priamo. Skutočnosť, nech je to už objektívna skutočnosť, alebo nech sú to naše dojmy, pocity alebo čokoľvek v našom vedomí, slúži ako stimulus na utvorenie psychického obsahu (PsO), ktorý potom po príslušnej práci na to špecifikovaných mozgových orgánov sformujeme prostriedkami jazykového systému a vypovieme jazykovým prejavom.

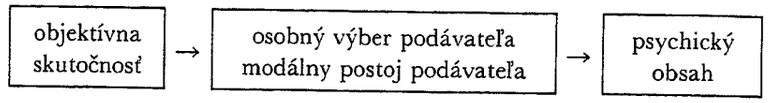
0.1 Predstavme si situáciu: Dvaja známi stoja na dunajskom nábreží a dívajú sa na stúpajúcu hladinu rieky. Stúpajúca hladina rieky je objektívna skutočnosť, ktorú obaja vidia a vnímajú. Táto objektívna skutočnosť môže slúžiť ako stimulus na utvorenie viacerých jednotlivých odrazov skutočnosti, ktoré v ďalšom budeme nazývať psychickými obsahmi. Tie sa môžu prejaviť jazykovými oznámeniami. Napr.:

„Voda stúpa."
„Je kalná."
„Počul som v rozhlase, že ešte bude stúpať."
„Len aby nepretrhlo hrádze na Žitnom ostrove."
„A berú ryby pri takej vode?"
„Aký stromisko tam pláva!"
Atď.

Pravdaže, niekedy, ako by celá príslušná časť objektívnej skutočnosti sa stala psychickým obsahom, ktorý sa vyjadrí jazykovým prejavom. Napr.: „Bolí ma hlava." – „Chystá sa na dážď." – „Včerajší program televízie bol dobrý." Atď. Ale ani v tomto prípade nie je objektívna skutočnosť zviazaná priamo s jazykovým prejavom. Vždy je potrebná vôľa potenciálneho hovoriaceho, na ktorého objektívna skutočnosť zapôsobí ako stimulus tak, že si z nej utvorí psychický obsah, s ktorým chce vo forme

jazykového prejavu oboznámiť počúvajúceho. Psychický obsah môže byť v zhode s javmi objektívnej skutočnosti (je pravdivý), môže byť vedome nezhodný s javmi objektívnej skutočnosti (je lživý), alebo môže byť z neznalosti nezhodný s javmi objektívnej skutočnosti (je mylný).

0.2 Schematicky by sa dalo utváranie konkrétneho psychického obsahu znázorniť takto:



Značí to toľkoto: Z objektívnej skutočnosti (OS) si podávateľ urobí osobný výber (OvPo). K tomuto osobnému výberu zaujme modálny postoj. Modálny postoj sa zaujíma súčasne s osobným výberom, oba javy sú od seba závislé. Výsledkom tejto činnosti je konkrétny psychický obsah. Kým sa teda z istej objektívnej skutočnosti odrazí konkrétny psychický obsah, treba mu prekonať dva filtre. Je to ponajprv OvPo. Čo to je, ujasnilo sa názorne na uvedenom príklade psychických obsahov (pretvorených už na jazykové prejavy) utvorených na základe objektívnej skutočnosti „stúpajúca hladina Dunaja dňa D v hodine H". Ďalším, vlastne súčasným filtrom je modálny postoj podávateľa k osobnému výberu z objektívnej reality. O modalite výpovede tu nebudeme hovoriť. Treba len uviesť, že modalita nie je podľa tohto ponímania vecou iba jazykovej výpovede, ale že je už v psychickom obsahu, na základe ktorého sa formuje príslušná výpoveď. Modálny postoj je súčiastkou stimulu, na základe ktorého sa formuje príslušný psychický obsah.

0.3 Obsah toho, čo sa má vypovedať, teda psychický obsah, sa veľmi často stotožňuje s myšlienkou, predstavou, resp. s logickým súdom či pojmom. Stotožňovanie psychického obsahu, ktorý je podkladom pre jazykový prejav, s pojmami z oblasti logickej, nie je správne. Každý človek napr. vie, čo je chlieb, teda slovo „chlieb" používa vo svojom jazykovom dorozumievaní správne, ale keby sme hocikoho požiadali, aby nám presne vysvetlil, čo je to chlieb, teda aby nám vysvetlil pojem CHLIEB, nevedel by to. Vedelo by to iba málo odborníkov, ktorý majú výrobu chleba vo svojej profesionálnej náplni práce. Z obdobných príčin neobstojí ani stotožňovanie psychického obsahu s logickým súdom. Logický súd či veta má isté formy, do ktorých by sa všetky psychické obsahy, z ktorých možno utvoriť výpoveď, nemohli vmestiť. Pri dorozumievaní jazykovými prejavmi sa neopierame často ani o svoje predstavy. A vôbec to, čo chceme povedať na základe stimulu, ktorý vychádza zo skutočnosti, alebo z nášho postoja k nej, alebo z nášho vnútra, a čo sa v nás uvedeným pochodom utvára ako istý psychický obsah, je pri svojom vzniku veľmi komplexné a môže vychádzať z rozmanitých prameňov. Môžu v tom byť subjektívne hľadiská, pocity, hodnotenia a – pravdaže – i objektívne zistenia. Môžu to byť predstavy jasné i menej jasné, pocity, dojmy, jasné a zreteľné zistenia. Pre túto nerovnorodosť je najvhodnejšie

nazvať tento jav psychickým obsahom. Psychický obsah je teda na samom začiatku dorozumievania, dorozumievacieho aktu. Je to prvotná podoba obsahu, ktorý sa má komunikovať.

0.4 Tento psychický obsah – formulujeme to nateraz takto – nie je ešte prostriedkami príslušného jazyka nijako ovplyvnený. Že psychický obsah treba odlišovať od jeho jazykového stvárnenia, ukazuje sa celkom zreteľne na tom, že ten istý psychický obsah sa v rozdielnych jazykoch môže vyjadrovať rozdielne nielen v slovách, ale aj v gramatickej podobe. Napríklad jazykové vyjadrenie psychického obsahu, že v dnešný deň je pekné počasie, sa po slovensky vyjadrí Dnes je pekne, po francúzsky Il fait beau aujourd' hui (= robí pekné dnes), po maďarsky Szép idő máma (= pekný čas dnes), po rusky Segodňa chorošaja pogoda (= dnes dobré počasie). Ale aj v tom istom jazyku sa môže ten istý psychický obsah vyjadriť rozdielne, a pritom tou istou modalitou. Napríklad: Dunaj stúpa, Dunaj ide hore, Dunaj sa vzdúva atď.

0.5 Autonómnosť psychického obsahu od jazykového vyjadrenia treba zdôrazniť preto, lebo niekedy sa psychický obsah pokladá za súčasť jazykového znaku, za významovú stránku jazykového znaku. Ide však o samostatnú schopnosť ľudského intelektu, odlišnú od významovej stránky jazykového dorozumievania. Pravdaže, výsledok mozgovej práce, ktorá sa prejavuje istým psychickým obsahom, sa najčastejšie, vlastne takmer vždy prejavuje jazykovým prejavom, ba často aj pri samom myslení používame formu tzv. vnútornej reči, t. j. svoje myšlienky, predstavy, pocity atď., teda istý svoj psychický obsah formujeme do súvislého, ale nevysloveného jazykového prejavu. Tak sa nám psychický obsah pevnejšie fixuje, ba aj sa spresňuje a dostáva určitý tvar. Takúto formu vnútorného (nevysloveného) jazykového prejavu budeme v ďalšom nazývať explicitnou podobou myslenej výpovede (EPMV). Okrem toho jestvuje vzájomná väzba „OS ↔ OvPo ↔ PsO" a ďalšia obojstranná väzba týchto útvarov s jazykovým vyjadrením. K tomu treba pripočítať relatívne veľkú rýchlosť pri odovzdávaní vzruchov v mozgových centrách, takže postupné procesy „pozorovanie objektívnej skutočnosti → formovanie psychického obsahu → jazykové vyjadrenie" sa podávateľovi javí často ako súčasná činnosť. Do úvahy treba vziať aj spätnú väzbu. Tieto (a ešte iné faktory – bude o nich ešte reč) spôsobujú, že už psychický obsah, ba aj vnímanie objektívnej skutočnosti nie je bez vplyvu jazykového vyjadrenia. V tomto zmysle treba rektifikovať vyslovené tvrdenie, že psychický obsah nie je ovplyvnený jazykovým vyjadrením.

0.6 Pre úplnosť treba dodať, že sa tu uvažuje iba o takých psychických obsahoch, ktoré možno v príslušnom jazyku vyjadriť v primeranom jazykovom prejave. Všetci poznáme situácie, keď hovoriaci nevie svoj stav alebo dojmy opísať (jazykovo vyjadriť). Takéto psychické obsahy sa tu neberú do úvahy.

1.0 Schéma postupu, podľa ktorého sa psychický obsah pretvára na jazykové vyjadrenie, sa v podstate zhoduje s postupom, pri ktorom si utvárame vôľové predpoklady pre akúkoľvek činnosť. Sedíme napr. v miestnosti, ktorá je prekúrená a v ktorej je veľa ľudí. Pociťujeme nepríjemné teplo a nedostatok kyslíka. Je to stimulus

pre nás, aby sme niečo robili na odstránenie tohto stavu. Jedna možnosť je, že sa rozhodneme otvoriť oblok. Príslušné zariadenie v našom mozgu vypracuje program pre túto činnosť (program je už vlastne vypracovaný, pretože jednotlivé zložky tejto činnosti sme robili veľa ráz predtým) a vydá súbor koordinovaných povelov pre svaly, ktoré sú na to určené. Na rozkaz z mozgu sa tieto svaly dajú do činnosti a výsledkom ich koordinovanej činnosti je akt JA OTVÁRAM OBLOK.

1.1 Iná možnosť je, že sa rozhodneme prítomných upozorniť jazykovým prejavom na nepríjemný vzduch v miestnosti. Vtedy sa zase dajú do práce príslušné zariadenia v našom mozgu a psychický obsah, ktorý vznikol na základe našich pocitov, pretvoríme pomocou prostriedkov príslušného jazykového systému na zodpovedajúcu explicitnú podobu myslenej výpovede, napr. výpovede: „Je tu teplo a zlý vzduch. Otvorme oblok!" Ak túto výpoveď chceme realizovať, vypracujú zase zariadenia nášho mozgu motorický program rečového signálu a vydajú povel artikulačným orgánom, aby ho uskutočnili. Tie vstúpia do činnosti, utvoria rečový signál, ktorý sa vzduchom prenesie k počúvajúcemu. U počúvajúceho sa zase prijatý rečový signál prácou príslušných mozgových centier pretvorí na psychický obsah. Postup, ktorým sa dosahuje jazykové dorozumievanie, možno teda vo všeobecnosti vyjadriť takto:

1.2 Najprv sa príslušný psychický obsah (napr. psychický obsah TU JE TEPLO) podľa lexikálnych prostriedkov daného jazyka a podľa pravidiel, ktoré v ňom platia (podľa jeho gramatiky a formálnej stavby), teda podľa príslušného jazykového systému (JS), transformuje do explicitnej podoby myslenej výpovede (EPMV). V tejto fáze sa teda z prostriedkov daného jazykového systému vyberú tie prvky, ktoré sú potrebné, a zoradia sa podľa gramatického a zvukového systému daného jazyka tak, aby explicitná podoba myslenej výpovede zodpovedala podľa úmyslu podávateľa vyžadovanému psychickému obsahu. To značí, že sa do EPMV zakomponuje nielen obsahová a formálna stránka komunikácie, ale aj modálny postoj podávateľa. Okrem toho sa v tejto fáze určí už aj celá perspektíva výpovede a jej modálny status.

2. Ďalšou fázou je zašifrovanie EPMV do programu pre motorickú realizáciu rečového signálu. Táto fáza veľmi tesne súvisí s prvou fázou a prvá fáza do nej veľmi plynule prechádza, ale jednako tieto dve fázy nemožno stotožňovať.

3. Treťou fázou je vydanie povelu na uskutočnenie rečového signálu.

Potom nasleduje u podávateľa výsledná činnosť, t. j. vyslanie rečového signálu.

1.3 Je pochopiteľné, že rozčlenenie na tieto fázy je schematické a má ráz funkčného modelu. To, čo tu členíme na fázy, je plynulý proces. Okrem toho sa psychický obsah (najmä zložitejší) utvára postupne a súčasne sa vysiela aj rečový signál. Treba uvážiť aj to, že prenášanie vzruchov v ľudskom nervovom systéme má takú rýchlosť, že pri pozorovaní seba nám utváranie psychického obsahu a jemu zodpovedajúceho rečového signálu splýva do jedného časového úseku. Jednako je však potrebné členiť podávanie jazykového oznámenia na tri uvedené fázy.

1.4 Percepcia je takmer zrkadlovým obrazom vysielania jazykového oznámenia. Predpokladáme pri nej tiež tri fázy:

1. Ponajprv je dôležitá dispozícia na prijatie rečového signálu. To neznačí len počuť náležite rečový signál. Táto možnosť sa v prípadoch normálneho jazykového kontaktu zdravých ľudí — a z takých prípadov sa tu vychádza — a priori predpokladá. Dispozícia na prijatie rečového signálu značí obrátenie pozornosti na rečový signál a jeho zmyslové vnímanie. Táto činnosť nie je obdobná vysielaniu povelu u podávateľa. Tak ako vysielanie povelu je charakteristické len pre podávateľa, je dispozícia pre príjem rečového signálu charakteristická len pre príjímateľa.

2. Druhá fáza percepcie veľmi úzko súvisí s prvou. V tejto fáze ide o dešifrovanie prijatého rečového signálu, o jeho rozčleňovanie na zvukové charakteristiky a o stotožňovanie týchto charakteristík s fonologickými vlastnosťami a fonémami. V ďalšom ide v tejto fáze o rozčleňovanie sledu foném podľa lexikálnej zásoby a gramatického systému na explicitnú podobu myslenej výpovede. Táto fáza percepcie je zrkadlovým obrazom druhej fázy vysielania jazykového oznámenia u podávateľa.

3. Tretia fáza percepcie je zase zrkadlovým obrazom prvej fázy podávania komunikácie. Ide v nej o transformovanie explicitnej podoby myslenej výpovede do príslušného psychického obsahu.

1.5 Podávateľ plní pri vysielaní jazykového oznámenia aj funkciu prijímateľa. Túto funkciu neplní, pravdaže, ako prijímateľ neznámeho oznámenia, ale ako výstupná kontrola správnosti vysielaného oznámenia pri tzv. spätnej väzbe. Pri tejto činnosti kontroluje podávateľ bezchybný výsledok uskutočňovaných procesov, t. j. najmä to, či sa jeho rečový signál dešifruje a transponuje do toho psychického obsahu, ktorý mienil uskutočniť.

2.0 Na začiatku tejto úvahy sa uviedlo, že jazykom sa vypovedá o skutočnosti. Povedali sa, pravdaže, spresnenia, ktoré sa v ďalšom výklade nebudú rozvádzať, hoci sa s nimi neustále bude rátať. V ďalšom výklade treba uviesť, ako sa uskutočňuje vypovedanie jazykom o reálnej skutočnosti. Je to potrebné najmä preto, lebo lexikálnymi prostriedkami, ktoré majú všeobecný význam, neviažúci sa na nejaký konkrétny predmet, dej, vlastnosť, vypovedáme o jedinečných javoch skutočnosti, teda v istom jazykovom prejave vypovedáme o konkrétnom psychickom obsahu, ktorý sa viaže na konkrétny výsek z reálnej skutočnosti. Napríklad, ak jeden zo známych, o ktorých sa hovorilo na začiatku tejto úvahy, vypovie: „Voda stúpa", nevypovie to o vode vo všeobecnosti, ale konkrétne o vodnej hladine Dunaja, ktorú v čase tejto výpovede pozorujú.

2.1 Kladie sa otázka, čo spôsobuje, že slovo „voda", ktoré má v spisovnej slovenčine význam: „prirodzený vodný tok (rieka, potok a pod.) alebo vodná nádrž (rybník, jazero, more); obsah, objem vodného toku alebo nádrže; vodná hladina" (pozri Slovník slovenského jazyka V, s. 131) nemá v tomto prípade taký všeobecný význam — a to sme uviedli len najbližšiu časť významu —, ale vzťahuje sa jednoznačne iba na Dunaj, a to len vtedy, keď ho pozorujú spomínaní dvaja známi.

Odpoveď sa núka sama. Je to preto, lebo zo situácie jednoznačne vyplýva, že slovo „voda" so všeobecným významom sa vzťahuje len na vodnú hladinu Dunaja v tom

čase, keď ju pozorovali spomínaní dvaja známi. Ide tu teda o identifikáciu všeobecného významu slova „voda" s významom, ktorý sa utvoril v psychickom obsahu hovoriaceho. Táto identifikácia sa uskutočňuje pri pretváraní psychického obsahu na explicitnú podobu myslenej výpovede. Možno teda povedať, že pri pretváraní prvkov psychického obsahu na významové prvky explicitnej podoby myslenej výpovede nastáva identifikácia prvkov psychického obsahu s paralelnými prvkami explicitnej podoby myslenej výpovede.

2.2 Pri jazykovej výpovedi nejde, pravdaže, iba o identifikáciu. Ak by šlo len o to, vtedy by aj výpoveď mala statický, pomenovací ráz. Neznela by „voda stúpa", ale nejako takto: „Voda. Vzostup." Vo výpovedi sa však vyjadruje aj existencia toho, čo sa vypovedá. „Voda stúpa", t. j. príslušný jav jestvuje vtedy, keď hovoriaci o ňom vypovedá. Hovoriaci by síce mohol povedať „Voda (včera) stúpala" alebo „Voda bude (zajtra) stúpať", ale vždy je tam vyjadrená existencia javu so vzťahom k času výpovede. Jazykovou výpoveďou sa teda vyslovuje existencia vypovedaného v istom časovom úseku.

2.3 Súčasne s výpoveďou o existencii PsO sa vypovedá aj o vzťahoch medzi prvkami psychického obsahu. V tomto prípade sa vypovedá, že je vzťah medzi „vodou" (v rieke Dunaji) a „vzostupom". Z práve povedaného vyplýva, že slovo „vzostup" nemá plné významové začlenenie, ak sa neviaže na nejakú vec, v tomto prípade na vec „voda". Ak by sme chceli obsah výpovede „Voda stúpa" vysloviť inakšie, mohli by sme to urobiť výpoveďou „Stúpanie vody je (jestvuje, existuje)". Také isté sú aj vzťahy medzi výrazmi výpovede „(Voda) je kalná." (Aj túto výpoveď treba chápať v súvislosti, ako bola podaná o oných dvoch známych na brehu Dunaja.) Aj tu sa vypovedá, že je vzťah medzi „vodou" v rieke Dunaji a „kalnosťou". Ani v tomto prípade „kalnosť" nemá svoju významovú oporu, ak sa neviaže na nejakú vec, v tomto prípade zase na vec „voda". Teda aj obsah výpovede „Voda je kalná" by sa dal vyjadriť výpoveďou „Kalnosť vody jestvuje".

2.4 Možno uzavrieť, že medzi členmi výpovedí „Voda stúpa" a „Voda je kalná" je viacej vzťahov. Predovšetkým možno konštatovať, že s vecou „voda" sa niečo deje („stúpa"), alebo je v istom stave („je kalná"). Veci „voda" sa teda niečo pririeka, prisudzuje. To je vzťah prísudkový, predikatívny. To, čo sa veci „voda" pririeka, prisudzuje, je prísudok, predikát.

Ak je pravda, že výpovede „Voda stúpa" a „Voda je kalná" možno podľa významu (vzhľadom na situáciu, o ktorej bola reč) previesť na výpovede „Stúpanie vody jestvuje" a „Kalnosť vody jestvuje", vtedy možno konštatovať, že do významov prísudkov „stúpa" a „je kalná" sa vsúva, vkľučuje význam slova „voda". Toto vkľúčenie, vrazenie, „podmietnutie (od slovesa „metať" = hádzať) vystihli už antickí grécki gramatici názvom „hypo-keimenon" (z toho ruský termín, pod-ležaščeje). Latinský termín sub-iectum je z gréckeho termínu preložený voľnejšie. O latinský termín sa opiera aj náš termín „pod-met".

2.5 Súhrnne povedané: Medzi podmetom a prísudkom jestvujú tieto vzťahy:

a) predikatívny vzťah, ktorým sa prostredníctvom prísudku (predikátu) pririeka nejaký dej, stav alebo vlastnosť subjektu;

b) subjektový vzťah, ktorým sa určenie významu predikátu zabezpečuje významom subjektu.

Nad týmito dvoma vzťahmi sú, pravdaže, vzťahy identifikácie a existencie, o ktorých už bola reč. Nimi sa zabezpečuje možnosť komunikácie o javoch materiálnej skutočnosti.

Okrem takých dvojčlenných, gramaticky formovaných výpovedí, ktoré sa viažu na psychické obsahy súvisiace priamo s materiálnou skutočnosťou, sú aj výpovede typu „Pes je stavovec", v ktorých sa viažu psychické obsahy na abstraktné pojmy. Ďalej sú výpovede typu „Prší", potom jednočlenné výpovede typu „Oheň" a pod. Analýza týchto a iných výpovedí patrí však do vlastného výkladu o syntaxi.

3.0 V čom je teda podstata dorozumievania jazykom?

V tézach možno na to odpovedať takto:

1. U každého človeka používajúceho v istej spoločnosti istý jazyk na dorozumievanie

a) existuje sústava jazykových znakov daného jazykového systému;

b) existujú pravidlá, t. j. gramatika, podľa ktorej sa tieto znaky zoraďujú tak a v takej forme, aby sa nimi vystihol požadovaný psychický obsah v explicitnej podobe myslenej výpovede;

c) existuje v mozgu človeka schopnosť, podľa ktorej sa zoradené jazykové znaky explicitnej podoby myslenej výpovede pretvárajú do motorického programu pre príslušný rečový signál.

Ďalej u každého človeka používajúceho jazyk na dorozumievanie

d) existuje postup, podľa ktorého sa príslušný rečový signál pretvára na zoradené jazykové znaky; tu je zhoda s bodom sub c);

e) existujú pravidlá, t. j. gramatika, podľa ktorej sa chápe zmysel zoradených jazykových znakov v explicitnej podobe myslenej výpovede; tu je zhoda s bodom sub b);

f) existuje zariadenie na prevod explicitnej podoby myslenej výpovede na príslušný psychický obsah; tu je zhoda s bodom sub b).

3.1 Jednotky jazykového systému majú znakový charakter. Majú teda stránku formálnu i stránku významovú. Vzhľadom na znakový charakter jednotiek jazykového systému je formálna stránka v nerozlučnej korelácii s významovou stránkou jazykových znakov. Fungovanie formálnej stránky jazykových znakov si môžeme ujasniť z ich významovej stránky a významovú stránku jazykových znakov pochopíme z ich formálnej podoby. Metodologicky z toho vyplýva, že sa pre výklad o jazykovej stavbe nemôže klásť otázka, či postupovať od formy k obsahu a či od obsahu k forme. Oba postupy treba využívať paralelne.

3. Označujúca stránka jazykového systému (fonologická štruktúra) je korelovaná so zvukovými prvkami rečového signálu a s jeho vlastnosťami. Preto pri konkrétnej jazykovej výpovedi sa prevádza u hovoriaceho sled foném explicitnej podoby myslenej

výpovede na kontinuálny rečový signál a kontinuálny rečový signál sa u počúvajúceho prevádza na sled foném explicitnej podoby myslenej výpovede.

4. Najstálejšou zložkou jazykového systému je jeho označujúca stránka, t. j. fonologická štruktúra. Veľmi stála je aj formálna stránka gramatiky (morfológie, t. j. pravidiel, podľa ktorých sa vybrané jazykové znaky zaraďujú tak a v takej forme, aby sa nimi vystihol požadovaný psychický obsah v explicitnej podobe myslenej výpovede.

Menej stála (a menej jednoznačná) je významová (lexikálna) stránka jazykových znakov. Súvisí to s tým, že s obmedzeným, hoci veľmi bohatým inventárom lexikálnych jazykových znakov treba zachytiť prostredníctvom psychických obsahov nesmierne zložitú a stále sa meniacu objektívnu skutočnosť. Teda jednak sama objektívna skutočnosť, jednak od človeka k človeku sa meniaca apercepčná schopnosť podmieňuje výber lexikálnych prostriedkov. Týmito a inými faktormi je daná menšia stabilita významovej stránky jazykových znakov.

3.2 Forma spájania jazykových znakov v explicitnej podobe myslenej výpovede sa deje tak — ako sme už spomenuli —, aby sa vystihol zmysel psychického obsahu, o ktorý ide, a to postupom, o ktorom sa už hovorilo. Samo spájanie je dané:

a) možnosťami, ktoré sú v gramatike príslušného jazyka, teda aktuálnym využitím potenciálnych možností jazykového systému,

b) ustálenými spojeniami a frázami a ustálenými postupmi spájania,

c) ustálenými gramaticky neformovanými spôsobmi vyjadrenia.

3.3 Treba si uvedomiť, že dospelý zdravý človek má vo svojej pamäti uloženú veľkú zásobu hotových spojení, ktoré už veľa ráz alebo sám použil, alebo počul používať. Rovnako tak má vo svojej pamäti aj veľký počet gramaticky neformovaných vyjadrení, ktoré sa v danom jazyku používajú. Preto človek pri jazykovom vyjadrovaní vo veľmi vysokej miere využíva tieto hotové spojenia a klišé. Iba v menšej miere si tvorí nové aktuálne spojenia.

4.0 Už sme uviedli, že jazyk vo vlastnom zmysle slova (niekedy sa pre zvýšenie jednoznačnosti významu nazýva prirodzeným jazykom), teda jazyk ako sústava tvorí znakový systém. Problémom znaku sa tu zaoberať nebudeme, iba v tézach naznačíme, z akého poňatia znaku vychádzame. Je to predovšetkým bilaterálne poňatie znaku. V našej súvislosti znak možno charakterizovať dvoma vlastnosťami: 1. znak je vec, ktorá zastupuje inú vec; 2. znakom sa niečo oznamuje. Ak hovoríme o znaku ako o veci, ktorá zastupuje inú vec, nemyslí sa slovom „vec" hmotný predmet, ale akýkoľvek jav, pozorovateľný zmyslami a apercipovaný prácou mozgových buniek človeka. Z bilaterálnosti znaku vychodí, že každý znak má dve zložky: 1. to, čo sa označuje (teda význam), 2. to, čím sa označuje (teda formu). Má teda označené (signifié, význam) a označujúce (signifiant, formu). Len pri nerozlučnom spojení týchto dvoch komponentov možno hovoriť o znaku. Tieto dve zložky znaku sú charakterizované vzájomnou nemotivovanosťou a spoločenskou záväznosťou. To značí, že niet príčinnej väzby medzi označeným a označujúcim, že táto väzba je daná spoločenskou

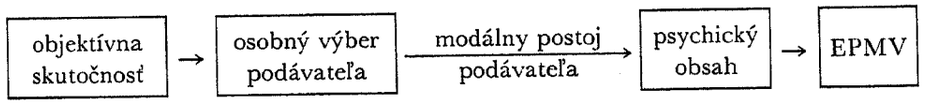
konvenciou, ale že väzba medzi označeným a označujúcim je (relatívne) stála a nemenná.

4.1 To, čo platí pre znak vo všeobecnosti, platí aj pre jazykový znak. Nemotivovanosť medzi formálnou (zvukovou) a významovou stránkou slova značí, že napr. zloženie zvukov s-t-r-o-m a tieto zvuky samy osebe nijako bezprostredne nesúvisia s pojmom alebo predstavou „trvalej drevitej rastliny s kmeňom". Že to tak skutočne je, o tom najlepšie svedčí fakt, že v rozličných jazykoch sa ten istý psychický obsah, v našom prípade význam slova strom označuje rozličnými zvukmi, resp. rozličným zoskupením zvukov. A rovnako tak aj pre jazykový znak je nevyhnutná spoločenská platnosť väzby medzi označujúcim a označeným.

Psychický obsah je v explicitnej podobe myslenej výpovede už jazykovo formovaný, a to podľa prostriedkov príslušného jazykového systému. Ide tu už o jazykový znak alebo najčastejšie o spojenie jazykových znakov. Jazykový znak alebo spojenie jazykových znakov je teda jazykovými prostriedkami a postupmi daného jazyka vyformovaná jednotka psychického obsahu. Odrážajú sa v ňom všetky prvky objektívnej skutočnosti, ako ich interpretujeme psychickým obsahom.

4.2 Má to, pravdaže, aj druhú stránku, a tú treba mimoriadne výrazne zdôrazniť: My pozorujeme a poznávame skutočnosť a tvoríme si z nej psychické obsahy aj cez filter príslušného jazykového systému. Inými slovami: Objektívnu skutočnosť si do istej miery uvedomujeme a vnímame aj formami a prostriedkami príslušného jazykového systému. V čom to je?

Musíme mať na pamäti, že pri tvorení explicitnej podoby myslenej výpovede nejestvuje len jednostranný pochod:



4.3 Treba zdôrazniť, že tu jestvuje aj spätná väzba. A spätnou väzbou si podávateľ výpovede kontroluje všetky fázy od utvorenia explicitnej podoby myslenej výpovede až po objektívnu skutočnosť, ktorá je prvotným východiskom konkrétnej podoby explicitnej podoby myslenej výpovede. Preto treba síce zdôrazňovať a uznávať autonómnosť psychického obsahu od jazykového vyjadrenia, ale na druhej strane treba uznať aj ovplyvniteľnosť interpretácie objektívnej skutočnosti prostriedkami príslušného jazykového systému. Na tento fakt upozorňujeme dôrazne preto, lebo nám pomôže veľmi podstatne pri vysvetľovaní charakteru lexikálneho významu v jazyku.

5.0 A teraz o členení lexikálneho významu jazykových jednotiek.

Prvky objektívnej skutočnosti, ako ich prostredníctvom psychických obsahov formujeme do jazykových znakov, resp. do spojenia jazykových znakov, nie sú rovnorodé. Preto nie sú a nemôžu byť rovnorodé ani jazykové znaky. Nie sú rovnorodé

ani svojím obsahom a nie sú rovnorodé ani svojou formou. Ako sme už povedali, jazykový znak je dialektickou jednotou významu a formy. Formálna a významová stránka jazykového znaku sú teda v danom jazykovom systéme na seba viazané. Nemožno o nich uvažovať ako o „rovinách jazyka", resp. o „rovinách jazykového systému", ktoré by boli v istom zmysle od seba autonómne, na seba naskladané, a kde by sa od nižšej roviny postupovalo k vyššej v istej hierarchii.

5.1 Nerovnorodosť jazykových znakov sa prejavuje najvýraznejšie v tom, že celá slovná zásoba sa člení do tzv. slovných druhov, t. j. do istých tried slov, charakterizovaných istými príznakmi významovými, a teda aj formálnymi. Môže sa to povedať aj naopak: Sú charakterizované istými príznakmi formálnymi, a teda aj významovými. Pretože jazykové znaky (slová), členiace sa do slovných druhov nie sú rovnorodé, nemôžu byť rovnorodé ani kritériá, podľa ktorých sa slovná zásoba člení do slovných druhov. Vcelku ide o kritériá významové a formálne. K tomu sa pridávajú kritériá funkčné, t. j. ako jednotlivé triedy slovných druhov fungujú v jazykovej komunikácii. Ale tieto funkčné kritériá vyplývajú vlastne z prvých dvoch, resp. môže sa to povedať aj naopak: Jednotlivé slovné druhy majú isté formálne a významové kritériá preto, aby mohli plniť v jazykovej komunikácii isté funkcie. Z toho teda vyplýva, že slovné druhy a ich vlastnosti nie sú v danom jazykovom systéme vedľa seba ľubovoľne poskladané, ale svojou formou, vlastnosťami a funkciami sa navzájom viažu. Tak sa utvára v každom jazykovom systéme nielen súbor slovných druhov, ale aj ich formálne a významové znaky, ich vnútorné rozčlenenie, ich využitie pri formovaní jazykových prejavov, ba aj isté formy jazykových prejavov (typov viet). Každý jazykový systém takto utvára istý jazykový typ. Slovenčina patrí, ako je známe, k flektívnemu typu.

5.2 Jednotlivé slovné druhy nie sú v slovenskom jazykovom systéme rovnako vnútorne členené. Na príčiny sa upozornilo v predchádzajúcom výklade. Najviac sú rozčlenené štyri slovné druhy: substantívum, adjektívum, adverbium a verbum. Schéma jazykového znaku týchto štyroch slovných druhov je táto:

fonematická forma	lexikálny význam
morfematická forma	gramatický význam

Fonematické a morfematické zloženie je formálnou stránkou jazykového znaku. Lexikálny a gramatický význam je, ako je zrejmé, stránkou významovou.

5.3 O týchto slovných druhoch možno povedať, že postihujú sa nimi javy objektívnej skutočnosti (prostredníctvom psychického obsahu):

a) ako samostatne existujúce bez vyjadrenia trvania (substantíva),

b) ako nesamostatne existujúce bez vyjadrenia trvania (adjektíva, adverbiá),

c) ako nesamostatne existujúce s vyjadrením trvania (slovesá).

K trom z uvedených slovných druhov, t. j. k substantívam, adjektívam a adverbiám sa priraďujú:

a) zámená, ktoré ich rozmanitým spôsobom zastupujú, alebo na ne poukazujú,

b) číslovky, ktoré z rozmanitých hľadísk poukazujú na ich číselné príznaky.

5.4 Uvedené slovné druhy (uvedených šesť slovných druhov) sú ohybné slovné druhy, lebo ich gramatické významy sa vyjadrujú formálne morfologickým zložením, t. j. morfematickým stvárňovaním, ohýbaním. Ohýbanie adverbia je veľmi obmedzené, je vyjadrené vlastne negatívne. Preto sa veľmi často (a do značnej miery správne) pokladá za neohybný slovný druh. Tieto slovné druhy sa nazývajú aj plnovýznamovými, autosémantickými slovnými druhmi, lebo majú svoj lexikálny význam (podľa obvyklej interpretácie). Presnejšie to treba formulovať tak, že ich lexikálny význam sa aj z formálnej stránky vyčleňuje od ich gramatického významu. Z hľadiska samostatnosti lexikálneho významu sa u nich rozlišujú nekongruentné slovné druhy, resp. typy slovných druhov a kongruentné slovné druhy, resp. typy slovných druhov. Nekongruentné sú také, ktorých lexikálny význam je nezávislý (to sú substantíva a niektoré zámená, napr.: ja, ty, my, vy, kto, čo), kongruentné sú také, ktorých lexikálny význam sa pripína k inému slovu, t. j. pomenúvajú sa nimi javy skutočnosti nesamostatne jestvujúce. To sú ostatné plnovýznamové slovné druhy a skupiny slovných druhov.

5.5 Gramatický význam plnovýznamových slovných druhov sa prejavuje na morfematickom členení príslušného jazykového znaku, a to tzv. gramatickými kategóriami. Gramatické kategórie sú zovšeobecnené významové kategórie, ktoré sú charakteristické pre príslušný ohybný slovný druh. Z hľadiska významového je teda plnovýznamový (ohybný) slovný druh charakterizovaný gramatickými kategóriami, ktoré sa formálne prejavujú v morfologickom členení príslušného jazykového znaku. Ale hľadisko významové a formálne sa často nekryjú. Napríklad výrazmi, ako „kameň", „človek" sa vyjadrujú predmety, ktoré chápeme ako samostatne existujúce bez vyjadrenia trvania, ale slovo „bledosť" má význam vlastnosti, a tá na niečom existuje a slovo „pohyb" má význam deja, ktorý tiež na niečom existuje. A jednako vzhľadom na príslušné gramatické kategórie chápeme aj slová, ako „bledosť", „pohyb" ako substantíva. V slovných druhoch, ako sú substantívum, adjektívum, adverbium a sloveso rozhoduje teda o zaradení formálna stránka, čiže morfematické členenie. Pri zámenách a číslovkách je iná situácia v tom, že tieto slovné druhy sa istým spôsobom navrstvujú na substantíva, adjektíva a adverbiá a bližšie určujú ich niektoré príznaky, alebo na ne odkazujú. Tu je zase prvoradé významové kritérium. Tu sa stretávame s tým, čo sa nazýva asymetrický dualizmus jazykových jednotiek. Okrem toho iné deliace kritériá pri číslovkách a zámenách vyplývajú z nerovnorodosti toho, čo treba jazykovým znakom pomenovať, ako už o tom bola reč.

5.6 Ďalšími troma slovnými druhmi sa vyjadrujú vzťahy rozmanitého typu medzi javmi skutočnosti (sú to predložky a spojky), alebo vzťah hovoriaceho k výpovedi alebo k jej časti (častice). Lexikálny a gramatický význam sa u nich nerozlišuje, preto ani

morfologicky nie sú členené. Ich jazykové znaky majú teda iba dva vnútorne nečlenené komponenty: formálny a významový, teda:

fonematické zloženie	význam

Proti autosémantickým, plnovýznamovým slovným druhom sa tieto slovné druhy nazývajú synsémantické, neplnovýznamové. Ba niekedy sa ani za skutočné slovné druhy nepokladajú. Takéto stanovisko je síce dosť časté, ale je aj celkom nesprávne. Aj tieto slovné druhy majú význam, ktorý im umožňuje plniť ich funkcie pri formovaní výpovedí. Na rozdiel od autosémantických slovných druhov sú však synsémantické, vyjadrujú sa nimi vzťahy medzi autosémantickými slovami.

5.7 Citoslovcia majú v systéme slovných druhov osobitné postavenie. Svojou funkciou (a niekedy aj svojou formou) reprezentujú najarchaickejšiu časť slovnej zásoby ľudskej reči. Sú reliktom, obvykle artikulačne spracovaným, ale niekedy aj artikulačne nespracovaným, zvukových prostriedkov prvej signálovej sústavy. Vyostrene formulované, nie je v nich oddelená zvuková stránka od významovej. Schéma:

zvukovými prostriedkami artikulačných orgánov utvorená reakcia na podnet

5.8 Funkcie jednotlivých slovných druhov sú síce v každom jazyku vcelku ustálené, ale veľmi často môže jeden slovný druh plniť (a aj plní) funkcie, ktoré obvykle plní iný slovný druh. Okrem toho gramatické kategórie nie sú ani vo vlastnom slovnom druhu rovnomerne rozdelené, lebo často lexikálny význam istých slov obmedzuje platnosť danej gramatickej kategórie, alebo zase v iných prípadoch gramatické kategórie určujú chápanie lexikálneho významu. Napríklad: bledosť (substantívum) — bledý (adjektívum) — blednúť (sloveso) — bledo (adverbium). Tieto a iné veci a okrem toho aj spomínaný asymetrický dualizmus jazykových jednotiek spôsobujú, že opis gramatického systému jazyka z hľadiska formálneho a významového nie je vecou ani jednoduchou, ani jednoznačnou. Sú možné rozmanité interpretácie toho, čo je systémové, teda dané v gramatickej stavbe, čo nie je síce systémové, ale je ustálené a napokon, čo je akcesorické.

6.0 Na pochopenie podstaty významu jazykového znaku, jeho fungovania v komunikácii a jeho variability bolo treba ukázať na model jazykovej komunikácie (1.5), na spôsob, ako sa formujú výpovede o skutočnosti (2.0—2.5) a na základné členenie slovnej zásoby do slovných druhov. V ďalšom výklade sa obmedzíme na pomenovaciu stránku jazykového znaku, hoci budeme mať vždy na mysli celý proces jazykovej komunikácie a postupy pri formovaní výpovedí o skutočnosti.

6.1 Vysvetľovanie javov súčasného jazyka na základe fylogenézy jazyka nemožno pokladať za správne, pretože fungovanie jazykového javu na základe dohadov o jeho vzniku nie je nijako spoľahlivé. Ani vysvetľovanie jazykových javov z ontogenézy jazyka u detí nemusí byť spoľahlivé. A. N. Leontiev a A. B. Lurija (Vygotski, L. S., 1970, s. 17—19) veľmi presvedčivo ukazujú, ako je učenie jazykového vyjadrovania u detí mnohorako podmienené tým, že dieťa od svojho narodenia žije v ľudskej spoločnosti, ktorá ho učí a formuje. Jednako tu však niektoré poznatky možno získať. Všetkým sú nám známe prípady (najčastejšie veľmi humorné) toho, ako dieťa pri poznávaní javov skutočnosti a pri vyslovovaní prvých výpovedí o nich hneď zovšeobecňuje. Dieťa zovšeobecňuje jazvy na základe vlastnosti, ktorú pokladá za základnú a dáva do jednej triedy všetky javy, v ktorých vidí onú vlastnosť. Tento postup je charakteristický pre poznávaciu činnosť človeka, ako aj pre vnímanie. U dieťaťa je nápadný preto, lebo výber základnej vlastnosti, podľa ktorej sa zovšeobecňuje, je niekedy groteskne nevhodný. B. Hála — M. Sovák (1962, s. 162) uvádzajú príklad dieťaťa, ktoré označovalo slovom „káka" najprv kačku, potom už aj sliepku, vrabca, ba dokonca i oškľbanú hus a napokon i mäso na pekáči. Ide tu zrejme o posunovanie hlavnej vlastnosti. Sám som pozoroval 14-mesačného chlapca, pre ktorého bolo z automobilu najpodstatnejšie to, že sa sám hýbal. Preto slovom „oto"(= auto) nazýval nielen automobil, ale aj bicykel, psa, sliepku, muchu.

6.2 Pre zaraďovanie javov skutočnosti do jednej triedy a pre ich označenie istým jazykovým znakom je teda rozhodujúce, čo ich ako podstatné a spoločné spája. V súvislosti s lepším a lepším poznávaním javov skutočnosti nastáva aj diferenciácia predmetov, dejov, vlastností a vzťahov a s tým spojené obohacovanie inventára jazykových znakov. Možno teda povedať, že významová stránka jazykového znaku sa opiera o zovšeobecnený psychický obsah, utvorený podľa prijatého podstatného a spoločného príznaku (príznakov), pozorovaného na skupine príslušných javov skutočnosti, zaradených do daného psychického obsahu. Ak teda zhrnieme, čo bolo povedané a svoje uvažovanie obmedzíme len na pomenovanie, vtedy sa môže celý pomenovací proces schematicky naznačiť takto:

individuálne javy objektívnej skutočnosti	→	zhrnutie skupiny javov podľa spoločnej podstatnej vlastnosti	→	zovšeobecnený psychický obsah podľa spoločnej podstatnej vlastnosti

6.3 Takýto zovšeobecnený psychický obsah tvorí potom podstatu významu jazykového znaku. Ako vidieť, táto schéma o vzniku psychického obsahu, ktorý je podkladom významu jazykového znaku, je obdobná schéme v 0.2, na ktorej sme naznačili tvorenie komplexného psychického obsahu z pozorovanej reálnej skutočnosti. Rozdiel medzi týmito dvoma schémami je v tom, že vznik nového jazykového znaku je u normálneho dospelého človeka jav veľmi zriedkavý, kým tvorenie komplexného

psychického obsahu z reálnej skutočnosti patrí do životnej praxe. Okrem toho nový jazykový znak má spoločenskú (interindividuálnu) záväznosť, kým konkrétny komplexný psychický obsah slúži v prvom rade ako individuálny podklad na jazykovú výpoveď alebo aspoň na individuálnu explicitnú podobu myslenej výpovede. Pravdaže, aj výsledkom explicitnej podoby myslenej výpovede, resp. výsledkom uskutočnenej výpovede môže byť nový statický duševný obsah, resp. jazykový znak. Ale toto uvažovanie tu ďalej rozvíjať nebudeme.

7.0 Súbor jazykových znakov, t. j. slovná zásoba istého jazyka sa člení podľa viacerých kritérií. Už sme uviedli členenie podľa slovných druhov, ktoré je svojím spôsobom najdôležitejšie, lebo sa v ňom zlučuje členenie z ohľadu na javy skutočnosti, z ohľadu na myšlienkovú prácu príslušníkov istého jazyka i z ohľadu na daný jazykový systém. Ale okrem toho možno slovnú zásobu členiť aj podľa iných kritérií. Niektoré z nich spomenieme okrajovo. Je to napr. členenie slovnej zásoby podľa príbuznosti slov. Podľa tohto kritéria sa člení slovná zásoba tak, že od základného slova sa tvoria ďalšie slová odvodzovaním a skladaním. Napríklad zem, zemský, zemeguľa, prízemný, zemiak, vnútrozemie, uzemniť atď. Ďalej je členenie podľa vecných skupín, napr. kusy nábytku (stôl, stolička, skriňa atď.), farby, druhy pohybov atď. Vecnými skupinami sú aj terminológie jednotlivých pracovných alebo vedných odborov. Iné je zase radenie podľa rozsahu a bohatosti obsahu významov.

7.1 Zaujímavé je členenie významov podľa toho, ako sa psychické obsahy stavajú proti sebe. V jazykových znakoch sa to prejavuje antonymami (opozitami). Pri antonymách (opozitách) ide o dvojice slov, ktorých význam je postavený proti sebe (často sa tieto významy vylučujú), napr.: láska – nenávisť, deň – noc, starý – nový, začať – skončiť, hore – dolu. Mnohé z opozít nie sú vlastne presne logicky podľa svojho významu postavené proti sebe, ale v jazykovom vedomí sa tak uplatňujú.

Jednotlivé javy skutočnosti a potom ich zovšeobecnené psychické obsahy (a príslušné jazykové znaky) sa v jednotlivých jazykových systémoch neradia vždy podľa tých istých príznakov. Vidieť to dobre pri porovnávaní antoným. Napríklad psychické obsahy v protiklade „majúci veľa rokov – majúci málo rokov" sa v latinčine radia takto:

	majúci veľa rokov	majúci málo rokov
o osobách	senex	iuvenis
o zvieratách a rastlinách	vetulus	novellus
o veciach	vetus	novus

Proti tomu psychický obsah „majúci veľa rokov" sa v slovenčine vyjadruje jediným jazykovým znakom „starý", kým pre opak sa používajú dva jazykové znaky: jazykový

znak mladý sa používa pre predmety organickej prírody: mladý človek, mladý orol, mladý strom, mladé víno a jazykový znak nový sa používa pre predmety neorganickej prírody: nový dom, nový poriadok (ale aj nové víno, ak sa neráta s kvasným procesom). Teda schéma je iná:

	majúci veľa rokov	majúci málo rokov
o osobách o zvieratách a rastlinách	starý	mladý
o veciach		nový

Porov. aj: starý richtár – nový richtár (funkciou), starý richtár – mladý richtár (vekom). Pozri k tomu V. Blanár, 1976, s. 102–103.

7.2 V samom jazykovom znaku sa význam upravuje špecificky podľa toho, s ktorými inými jazykovými znakmi sa daný jazykový znak spája a s ktorými sa môže spájať. Geneticky tu treba vyjsť od javu skutočnosti (v tomto prípade od spojených javov skutočnosti) a od výberu podstatných príznakov cez zovšeobecnené psychické obsahy až po jazykové znaky spojené do príslušnej syntagmy.

7.3 Už sme ukázali (0.5), že u podávateľa nejestvuje len tento jeden smer pri tvorení jazykového prejavu, teda skrátene: od javu skutočnosti k jazykovému znaku, ale súčasne aj opačný smer: od jazykového znaku k javu skutočnosti. To je jedna z príčin, prečo sa ten istý jazykový znak môže spájať s viacerými (podľa slovných druhov) rovnorodými jazykovými znakmi (napr. obrátiť sa k stene, obrátiť sa k severu, obrátiť sa k slnku), ale aj s jazykovými znakmi, ktoré nie sú rovnorodé (obracať sa s vozom, vedieť sa obracať). Je to spôsobené jednak tým, že bohatá síce, ale jednako obmedzená zásoba jazykových znakov musí slúžiť na komunikáciu o prakticky nepreberných a vždy nových javoch skutočnosti a jednak aj tým, že ide o zámerný výber zo strany podávateľa, ako sme to naznačili už v tejto úvahe. To je jedna z ciest, ktorou vzniká tzv. viacvýznamovosť slov, t. j. skutočnosť, že jednému signifiantu (označujúcemu) odpovedá viac významov (viacej signifiés).

Na ilustráciu preberieme významové členenie slovesa obrátiť sa (obracať sa, ako ho uvádza V. Blanár (1977, s. 110–111). Z úsporných dôvodov jeho príklad trochu zjednodušujeme:

1. a) „zmeniť/meniť polohu svojej tváre, svojho tela": obrátiť sa k priateľovi;
   b) „otočiť sa dopravným prostriedkom": obrátiť sa s vozom;
2. „vydať sa/vydávať sa na cestu": obrátiť sa na sever;
3. „urobiť/robiť kruhovitý pohyb": obrátiť sa okolo vlastnej osi;
4. „zdržať sa/zdržiavať sa niekde": obracať sa medzi ľuďmi;
5. „usilovne pracovať": obracať sa pri robote;
6. „obratne si počínať": vedieť sa obracať;

7. „uchýliť sa/uchyľovať sa k bohu“ (v náboženských prejavoch): obrátiť sa k bohu;
8. „vnútorne sa preporodiť“ (v náboženskom štýle): obrátiť sa na pravú vieru;
9. „zmeniť sa“: obrátiť sa na kameň.

8.0 Ak berieme do úvahy aj iné fakty a nielen vzťah od javu skutočnosti cez psychický obsah k jazykovému znaku, resp. k spojeniu jazykových znakov, vtedy sa jazykové znaky dajú triediť aj podľa využívania v spoločnosti (podľa miery spisovnosti) a podľa aktualizácie.

Podľa vzťahu k spisovnému jazyku a podľa miery spisovnosti sa vyčleňuje:
a) lexika štýlov verejného styku,
b) lexika štýlov súkromného styku, a to lexika individuálnej konverzácie a lexika spoločenských skupín v súkromnom styku,
c) lexika spisovná a nárečová,
d) lexika súčasná a minulá,
e) lexika podľa rozsahu a miery používania.

Pri rozčleňovaní a charakteristike slovnej zásoby podľa aktualizácie alebo automatizácie významu treba uviesť najmä tieto postupy: metaforizácia, využívanie metonýmií, využívanie synoným, zoslabovanie a zosilňovanie významu, frazeológia, prirovnania a príslovia.

Jazykovým významom z týchto hľadísk sa tu však zaoberať nebudeme. Musel by to byť výklad veľmi rozsiahly a hoci by sa v ňom dalo poukázať na mnohé zaujímavosti z jazykového významu a z jeho fungovania v jazykovom znaku, jednako ako celok patrí tento výklad do učebnicovej kapitoly o lexikológii. Preto na tomto mieste celý výklad uzavierame.

9.0 Kladie sa tu otázka, ako je pri takej mnohotvárnosti rozdielnych činiteľov predsa len zabezpečená interindividuálna platnosť jednotlivých jazykových znakov. A. N. Leontiev a A. R. Lurija v úvode k práci L. S. Vygotského (1970, s. 18) to naznačuje takto:

„Slovo ako zovšeobecnenie i slovo ako prostriedok styku nijako netvoria jednotu náhodne, ale nevyhnutne. Veď človek nadväzuje vzťah s predmetným svetom prostredníctvom iných ľudí, t. j. v priebehu vzájomného styku. Predovšetkým vzájomný styk ľudí zrodil jazyk, práve v podmienkach vzájomného styku sa utvárala sústava významov zovšeobecňujúcich skutočnosť. Zovšeobecnenie i vzájomný styk sú procesy vnútorne spojené. Dorozumievanie rečou nie je možné bez zovšeobecnenia. „Každé slovo (reč) zovšeobecňuje.“ (V. I. Lenin) Teda práve vo vzájomnom styku treba hľadať konkrétne podmienky vývinu významov.“

9.1 Na jednej strane diferencovanejšie (a teda skutočnému stavu bližšie), no na druhej strane statickejšie (a teda vzdialenejšie od skutočného stavu) formuluje vec A. A. Ufimcevová (1974, s. 3):

„Základnou ontologickou vlastnosťou prirodzeného jazyka je dvojplánový modus jeho existencie: jazyk ako systém virtuálnych znakov a práve tak všeobecných modelov ich spájateľnosti a reč ako reálne fungovanie tohto systému. Vďaka svojej podvojnej

štrukturácii jazyk na jednej strane klasifikuje, dáva pomenúvania predmetom, javom reálneho sveta, napomáha zovšeobecňovať a diferencovať ich vlastnosti, na druhej strane zachovávajúc i odovzdávajúc v abstraktnej forme celkovú spoločensko-historickú skúsenosť nositeľov jazyka zabezpečuje rečovú aktivitu, splňujúc komunikatívne potreby ľudí.“

9.2 V tejto súvislosti hodno ešte pripomenúť postoj J. Piageta — B. Inhelderovej (1970, s. 31), ktorí síce v súvislosti s rozvojom vnímania u dieťaťa —, ale platí to aj pre dospelých a platí to aj pre fungovanie jazykového systému v celej šírke — správne proti tvrdeniu „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu“ (Nie je nič vo vedomí, čo by predtým nebolo v zmyslovom vnímaní) uznávali Leibnitzov dodatok „nisi ipse intellectus“ (iba samo vedomie), ale kriticky na Leibnitzovu adresu dodávajú: „Ako keby v duševnom živote existovali len vnemy a rozum... a zabudol na činnosť!“

Činnosťou treba rozumieť sociálnu interakciu, teda vzájomné pôsobenie členov toho istého jazykového spoločenstva jazykovou komunikáciou. Slovná zásoba (systém jazykových znakov) sa v danom jazykovom systéme u každého jednotlivca utvára a upevňuje v komunikatívnych aktoch s ostatnými členmi spoločnosti, pričom každý jednotlivec podľa intenzity svojho spoločenského pôsobenia spolupracuje pri jeho upevňovaní, rozširovaní jeho členitosti, bohatstva a využitia a pri jeho zmenách. Na udržanie jednoty významu jazykového znaku je teda bezpodmienečne potrebné intenzívne spoločenské využívanie jazyka. Ale intenzívne spoločenské využívanie jazyka je zároveň faktorom, ktorý vyvoláva posun významov jazykových znakov. Je to teda dôsledok toho, čo kedysi V. Mathesius nazval pružnou stabilitou spisovného jazyka (1932, s. 17 n.).

9.3 A celkom nakoniec by sme chceli znovu zdôrazniť, že význam jazykového znaku sa spresňuje (stáva sa jedinečným) v rozmanitých vzťahoch k iným jazykovým znakom alebo v spojení s inými jazykovými znakmi. Uvedieme mimoriadne zaujímavý príklad, keď slová z istého žánrového alebo odborného zaradenia nadobúdajú v kontexte celkom nový významový odtienok:

„Aj v socialistickom románe musí byť hrdina; ani v socialistickom románe nemôže z ohľadu postáv vládnuť demokracia; interná politika románu si žiada, aby v ňom vládla nerovnosť, aby v zmysle latinského „primus inter pares“ jeden človek alebo jedna skupina ľudí mala v ňom vedúce postavenie.“ (A. Matuška)

Táto ukážka je z literárnej eseje, a preto aj spojenia a slová „nemôže vládnuť demokracia“, „aby vládla nerovnosť“, „interná politika“, „skupina ľudí“, „vedúce postavenie“, ktoré samy osebe patria do publicistickej a politickej terminológie a frazeológie, v danej súvislosti nadobúdajú aktualizovanú platnosť literárnoesejistického vyjadrovania.

LITERATÚRA

BLANÁR, V.: Od myšlienkového odrazu k lexikálnemu významu. Jazykovedný časopis, *27*, 1976,s. 98–116.

BLANÁR, V.: Zmeny spájateľnosti slova ako ukazovateľ lexikálno-sémantických zmien. Slavica Slovaca, *11*, 1976, s. 281–288.

HÁLA, B. – SOVÁK, M.: Hlas, řeč, sluch. Praha, SPN, 1962. 328 s.

MATHESIUS, V.: O požadavku stability ve spisovném jazyce. Zb.: Spisovná čeština a jazyková kultura, Praha 1932, s. 14–31.

Morfológia slovenského jazyka. Bratislava. Ved. redaktor J. Ružička. 896 s.

PAULINY, E.: Modeľ jazykovoj komunikaciji i sootnošenije fonemy i zvuka. Voprosy jazykoznanija, 1978, No. 4, s. 86–95.

PIAGET, J. – INHELDEROVÁ, B.: Psychologie dítěte. Praha 1970. 120 s.

RUŽIČKA, J.: Základné sporné otázky slovenskej skladby. Jazykovedné štúdie 4. Spisovný jazyk. Bratislava 1959. Ved. redaktor J. Ružička, s. 7–34.

SAUSSURE, F.: Cours de linguistique générale. Lausanne et Paris 1916.

SKALIČKA, Vl.: Typ češtiny. Praha 1951, 100 s.

UFIMCEVA, A. A.: Tipy slovesnych znakov. Moskva 1974. 206 s.

VYGOTSKIJ, L. S.: Myšlení a řeč. Praha, SNP 1970. 298 s. Zeitschrift für Semiotik, 1, 1, 1979. Wiesbaden. Akademische Verlagsgeselschaft Athenaion.
Obsahuje štúdie z moderného vývinu náuky o znaku: Klaus Oehler o názoroch Charlesa S. Peircea, Martin Krampen o teórii Ferd. de Saussurea, Roland Posner o teórii Charlesa Morrisa atď.

Семантика высказывания и наименования в предложении в процессе коммуникации

Еуген Паулини

Резюме

Статья разбирает семантику высказывания в предложении и языкового наименования в процессе коммуникации. Автор исходит из убеждения, что языковым проявлением мы не высказываемся о действительности прямо, но действительность служит как стимул для образования психического содержания в создании, которое после переработки мозговыми механизмами мы проявляем речевым высказыванием. Психическое содержание может находиться в соответствии с явлениями объективной действительности (является правдивым), может быть заведомо неправдивым (является лживым) и может быть по незнанию неправдивым (является ошибочным). Схематически этот процесс можно объяснить следующим образом: объективная действительност → личный выбор и отношение излагающего → психическое содержание. В последствии автор обращает наше внимание на отношение психического содержания к мысли (представлению, логическому суждению, понятию) и подчеркивает его автономность от языкового изложения, исходя из убеждения, что исхическое содержание не является составной частью языкового знака, не относится к его значению, хотя почти всегда реализуется языковым изложением. Может существовать и не высказанное языковое изложение (ясно выраженный вид мысленного выражения), при этом конкретное языковое изложение является выбором из него. И, наконец, автор уделяет внимание максимальным средствам и грамматическим правилам трансформационного процесса психического содержания в ясно выраженное подобие мысленного изложения и других фаз его реализации (моторная реализация речевого сигнала) до выслания речевого сигнала. Заканчивая, можно сказать, что статья анализирует коммуникационный процесс с точки зрения психолингвистики.

Semantik der Aussage des Satzes und der Benennung in der Kommunikation

Eugen Pauliny

Zusammenfassung

Die Studie befasst sich mit der Semantik der Aussage des Satzes und der Sprachbenennung in dem Kommunikationsprozess. Der Autor geht aus der Überzeugung aus, dass wir mit der Sprachäusserung nicht direkt über die Realität aussagen, aber dass die Realität als Stimulus für die Gestaltung des psychischen Inhaltes in dem Bewusstsein dient, den wir nach der Verarbeitung der Gehirnmechanismen durch die Sprachäusserung aussprechen. Der psychische Inhalt kann mit den Phänomenen der objektiven Realität identisch sein (er ist wahr), er kann bewusst unwahr sein (er ist erlogen) oder er kann aus Unkenntnis unwahr sein (er ist falsch). Schematisch kann dieser Prozess folgendermassen ausgedrückt werden: objektive Realität → persönliche Wahl und Stellung des Überbringers → psychischer Inhalt. Im weiteren beachtet der Autor die Beziehung des psychischen Inhaltes zum Gedanken (zur Vorstellung, zum logischen Urteil, zum Begriff), er betont seine Autonomität von der Sprachäusserung, wobei er aus der Überzeugung herausgeht, dass der psychische Inhalt kein Bestandteil des Sprachzeichens ist, dass er nicht in seine Bedeutungsseite gehört, auch wenn er beinahe immer von der Sprachäusserung realisiert wird. Es kann nämlich auch eine unausgesprochene Sprachäusserung existieren (die „explizite Form der gedachten Aussage"), wobei die konkrete Sprachäusserung eine Auswahl aus dieser ist. Schliesslich widmet der Autor seine Aufmerksamkeit den lexikalen Mitteln und den grammatischen Regeln des Transformationsprozesses des psychischen Inhaltes in die explizite Form der gedachten Aussage und der weiteren Phasen seiner Realisierung (motorische Realisierung des Sprichsignals) bis zu der Aussendung des Sprachsignals. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Studie den Kommunikationsprozess von Aspekt der Psycholinguistik analysiert.

Základné otázky dejín umenia očami sovietskej semiotiky

Ján Bakoš

Základný trend sovietskej umenovedy v posledných desaťročiach možno označiť ako úsilie o komplexný, syntetický prístup.[1] Na jednej strane sa odohráva cestou „zhora" – syntetizáciou rozmanitých metód bádania do jedného celku, konštituovaním metodologického polyfonizmu, ktorý sa chápe ako záruka postihovania komplexnosti predmetu, akým je umenie. Na strane druhej sa uskutočňuje i cestou „zdola" – hľadaním vnútornej spolupatričnosti, spoločného menovateľa jednotlivých sfér umenia, či dokonca umenia a oblastí ležiacich mimo umenia.[2] Spomenuté úsilie o antiautonomistické, syntetické chápanie sa nezastavuje pri hľadaní jednoty obsahov a foriem umenia, estetického a sociologického traktovania. Dospieva k novým problémovým oblastiam: ku komparatistike druhov umenia (predovšetkým literatúry a výtvarného umenia) na jednej strane[3] a ku komparatistike kultúr na strane druhej.[4] Takéto impozantné ciele si možno položiť s nádejou na vedecký úspech, na overiteľné výsledky len za veľmi určitého predpokladu: že sa komparované sféry nachádzajú na spoločnom menovateli, ktorý porovnanie vôbec umožní. Týmto spoločným menovateľom je pri jednej z ciest sovietskej umenovedy k syntetickému chápaniu – pri

[1] BARABÁŠ, J.: Veda o umení: Hľadanie syntézy (K metodológii komplexného skúmania). V práci: BARABÁŠ, J.: Otázky estetiky a poetiky. Bratislava 1978, s. 387 n.

[2] O rôznych typoch syntézy v sovietskej umenovede: BAKOŠ, J.: Cesty k syntéze. Metodologické prúdy v sovietskom dejepise umenia. Ars, 1981/1, s. 7–33.

[3] Pozri napr. LICHAČOV, D. S.: Poetika staroruské literatury. Praha 1975, s. 26 n. (kapitola Staroruská literatura a výtvarné umění); USPENSKIJ, B. A.: Strukturnaja obščnosť različnych vidov iskusstva na materiale živopisi i literatury. In: Recherches sur les systèmes signifiants. Haga 1973 (poľský preklad in: Semiotyka kultury. Varšava 1975, s. 211–242); USPENSKIJ, B. A.: Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennovo teksta i tipologija kompozicionnoj formy. Moskva 1970.

[4] ZALIZNIAK, A. – IVANOV, V. V. – TOPOROV, V. N.: O vozmožnosti strukturno-tipologičeskovo izučenija nekotorych modelirujuščich semiotičeskich sistem. In: Strukturno-tipologičeskije issledovanija. Moskva 1962 (poľský preklad in: Semiotyka kultury, s. 67 n.).

semiotickom výskume – jazyk.[5] Všetky druhy umenia i všetky sféry kultúry sa tu ponímajú ako komunikácia.[6] Komunikujú na základe špecifického, im vlastného jazyka; sú svojbytnými systémami znakov, textmi. Tým sa dosahuje dvoje: Získava sa spoločný menovateľ – komunikatívnosť na základe jazyka, na základe systému znakov. Pritom sa nestráca špecifickosť jednotlivých sfér: Každá z nich je jazykom špecifickým a každá je celkom, systémom. Systém neznamená len špecifickú identitu plurality, ale predovšetkým vnútornú dynamickosť. Keďže sú všetky sféry kultúry systémami, sú kvantifikovateľné, a preto aj porovnávateľné. Ich vzájomnosť nie je len gnozeologickou možnosťou. Sú porovnateľné na základe troch spoločných menovateľov – jazykovosti, komunikatívnosti a systémovosti – preto, že spoločné vzťahy sfér jestvujú reálne: Jednotlivé systémy nezostávajú do seba uzavreté. Práve preto, že sú komunikáciami, sú zároveň systémami otvorenými. Pritom je ich otvorenosť „polovičná" a funkčná: nevedie k strate ich špecifickej identity, vedie však k ich súžitiu, k vnútornej dynamike, ku komunikácii medzi článkami systému i medzi systémami. To im zaručuje vnútornú i vonkajšiu obnovu: spôsobuje, že systémy umenia sú funkciami sociálneho života, čerpajú obsahy z iných sfér a spätne prispievajú k dynamike sociálneho procesu. Zo spolupôsobenia umeleckých systémov v ich vzájomnej komunikácii a výmene vzniká nový dynamický metasystém – kultúrna komunikácia. V nej sú všetky sféry funkčne rovnocenné, hoci kvôli dynamike hierarchizované. Hierarchia však nemá stabilný charakter, je len funkciou dynamiky systému. Kultúra má svoju identitu práve v dynamike vzťahov medzi jej zložkami. Kvalitatívne rozdiely sfér kultúry sú len funkciami jej vnútornej dynamiky, ktorá sa odohráva práve ako komunikácia. V rámci kultúrnej dynamiky dochádza ku komunikácii, ba i k vzájomnej ontologickej výmene (prelievaniu hraníc identity sfér). Komunikácia a výmena sa neuskutočňuje len medzi sférami diskurzívnymi a nediskurzívnymi, medzi systémami slovných a vizuálnych znakov; odohráva sa i medzi sférami základne a nadstavby, medzi sférami materiálnej a duchovnej kultúry, medzi oblasťami sociálno-psychologickými a stvárňujúcimi, ako aj medzi systémami znakov vedeckých a umeleckých. Vzájomná komunikácia, pôsobenie, oplodňovanie medzi sférami garantuje nielen vnútornú dynamiku kultúry (a v dôsledku toho aj životaschopnú, neustále sa novým problémom prispôsobujúcu identitu society), ale aj vnútornú obnovu jednotlivých systémov, teda ich trvalý sociálny význam a permanentnú premenlivosť pri zachovávaní identity. Fungovanie v metasystéme, otvorenosť subsystému voči ostatným subsystémom, schopnosť kvantitatívnej reštrukturácie identity systému v procese komunikatívneho fungovania zakladá dejinnú premenlivosť systémov: dejinnú premenlivosť pri zachovávaní sociálnej identity.

[5] Pozri citovanú antológiu sovietskej semiotiky: Semiotyka kultury. Varšava 1975.

[6] LOTMAN, J. M. – USPENSKIJ, B. A.: O semiotičeskom mechanizme kultury. Poľský preklad in: Semiotyka kultury, s. 177 n.

Základom logickej premeny semiotiky umenia na semiotiku kultúry, ako sa odohrala na pôde sovietskej umenovedy v tzv. tartuskej škole,[7] je myšlienka pansystémovosti. Každá sféra kultúry je identickým a súčasne dialekticky dynamickým systémom; je vo vzťahu komunikačného (a jeho prostredníctvom i ontologicko-funkčného) napätia k systémom voči nej vonkajším, s ktorými spolu prináleží k metasystému (kultúry).[8] Ten je v obdobnej situácii – dialektickej identity, vonkajšieho komunikačného napätia a príslušnosti k nadradenému systému. Umenie je súčasťou kultúry, je jedným z jej špecifických komunikačných systémov. Kultúra ako metasystém takisto bytostne závisí od svojho antipólu – od nie-kultúry. Komunikatívnosť je bytostne závislá od tohto dialektického napätia, a naopak, ontologická dialektika society sa uskutočňuje práve komunikáciou. Aj nie-kultúra je systémom a pri komunikácii s kultúrou oba systémy vchádzajú do vzájomných vzťahov, ba dospievajú i k vzájomnej výmene. Kultúra nielen oponuje nie-kultúre (resp. mimokultúre), ale ju pre svoju identitu potrebuje; potrebuje sa od nej odlišovať. A práve v tomto procese ju do seba i vstrebáva. Nie-kultúra sa stáva súčasťou kultúry a naopak. Obe tvoria metasystém, ktorého dvomi rozmermi sú dynamická dialektická identita a vzájomné vymieňanie identít (komunikácia). Identity sfér sú „len" funkciami dynamiky komunikácie.

Semioticko-systémové chápanie umenia a kultúry spája špecifické chápanie sfér umenia (a kultúry) s ich sociálnym fungovaním; ich identitu s ich vzájomnou bytostnou zviazanosťou; synchróniu s diachróniou (udržiavanie identity kultúrnych sfér s ich premenou v čase); protiklad duchovnej a materiálnej kultúry odhaľuje ako funkčný prostriedok komunikácie –, t. j. tretej sféry, kde dochádza k dotyku a výmene medzi sférami, kde sa konštituuje homogénny a súčasne dynamický sociálny svet. Semiotika rieši aj starý problém duality obsahu a formy prevedením do neutrálnej tretej sféry: Starý protiklad obsahu a formy je nahradený funkčnosťou znakov. Obsahovosť sa stáva fungovaním (schopnosťou čerpať z iných systémov a byť pre ne prameňom podnetov). Znakovosť sama je sociálnym obsahom, sociálnou väzbou. Ak je funkčnosť sociálnou aktivitou, znakovosť je sociálnym vradením sa.

V systéme kultúry poňatom ako komunikačný systém, ako metasystém špecifických jazykových znakových sústav je implicitne obsiahnutý tak rozmer sociálnej reprodukcie, ako aj sociálnej inovácie. Rieši sa tu vzťah oboch protirečivých a vzájomne dynamických sociálnych funkcií: Funkcie smerujúcej k zachovaniu systému i funkcie smerujúcej k reštrukturovaniu. Konvencie a inovácie. Umožňuje to chápanie systému ako jazyka: Inovácie (súc relatívnymi) sa odohrávajú práve na platforme (primárnych) konvencií. Synchronický rozmer (dynamickej identity systémov) je voči rozmeru diachronickému primarizovaný. Dialekticko-dynamické chápanie systémov (perma-

[7] MACURA, V.: Metodologie estonského semiotického střediska v SSSR. Estetika, *14*, 1977, s. 151 n.

[8] IVANOV, V. V. – LOTMAN, J. M. – PJATIGORSKIJ, A. M. – TOPOROV, V. N. – USPENSKIJ, B. A.: Tezisi k semiotičeskomu izučeniju kultur. In: Semiotyka i struktura tekstu. Warszawa-Wrocław–Kraków–Gdańsk 1973, s. 9–32.

nentná dynamika komunikácie, ktorá vedie k vnútornej ontologickej premene identity systémov) nie je len garantom zachovávania systémov (resp. metasystémovej väzby), ale je aj spôsobom akcentovania diachrónneho rozmeru. Koniec koncov sa však neprimarizuje premenlivosť a dejinnosť, ale systémovosť a jej udržiavanie. Dynamika komunikácie, premena identity systémov sú len prostriedky na udržanie identity systémov, aj ich súvislosti – metasystému.

Metasystémové chápanie vybudovalo model funkčnej a dynamickej jednoty sfér kultúry, ktoré sa prv nedokázali dať do iného než antagonistického vzťahu narážania vonkajších, vzájomne uzavretých oblastí. Dosiahlo sa to predpokladom spoločného menovateľa, premisou, že základom všetkých sfér kultúry je komunikácia. To umožnilo kvantifikáciu. Rozdiel identít sa stal rozdielom usporiadania a funkčného začlenenia. V dôsledku predpokladu, že komunikácia (a znakovosť) je základom sociálneho života sa dospelo i k odstráneniu dualizmu sféry materiálnej a duchovnej. Oboje sa stretlo v tretej rovine – rovine kultúry, ktorá je skutočným sociálnym svetom: Syntetizuje sa v nej poznanie a predstavy, poznanie a spoločenská prax. Deje sa to práve prostredníctvom komunikácie. Cez systémy znakov sa syntetizuje sféra spoločenských konvencií so sférou poznatkov. Aj vzťah ku skutočnosti so sociálnymi vzťahmi (sociálnou štruktúrou). Práve dynamický charakter komunikácie je procesom tejto harmonizácie. Nie je stavom, ale dynamickým, časovým útvarom – procesom – sociálnou dynamikou – socializáciou.

V Tézach k semiotickému výskumu kultúry, ktoré boli vo forme programu predložené na slavistickom kongrese vo Varšave roku 1973[9] sa v tejto súvislosti hovorí: Jednotlivé znakové systémy pri všetkej imanencii štruktúr fungujú jednotne, opierajúc sa o seba, žiaden znakový systém nefunguje izolovane, jestvuje teda semiotika kultúry. Je to veda o funkčných vzťahoch rozličných znakových systémov.[10]

Myšlienky, ktoré sa vzťahujú na našu tému, vyslovené v Tézach, možno zhrnúť nasledovne: – Kultúra a nie-kultúra sú oblasti vzájomne sa vyžadujúce. Kultúra nežije len protikladom vonkajšok-vnútrajšok, ale práve prechodom z jedného na druhé. Nielen bojuje s chaosom, ale ho využíva a sama vytvára. Každý historický typ kultúry má svoj vlastný typ nie-kultúry. Nie-kultúra je len inou formou organizácie. Kultúra inklinuje k rozšíreniu hraníc, k zaujatiu i poľa nie-kultúry. Pritom dochádza aj k rozšíreniu sféry ne-organizovanosti.[11] Kultúra teda nie je nepohyblivý, synchrónne vyrovnaný mechanizmus, ale dichotomický poriadok. Jeho realizácia sa odohráva ako agresia usporiadanosti do sféry neusporiadanosti a naopak. Kultúra je teda hierarchiou semiotických systémov plus mimokultúrna sféra.[12] Vzťah niekoľkých kultúr môže takisto tvoriť funkčnú či štruktúrnu jednotu.[13] Základným prvkom kultúry

[9] Tamže.
[10] Tamže, s. 9.
[11] Tamže, s. 10–11.
[12] Tamže, s. 12.
[13] Tamže, s. 13.

je text. Ide práve o vzťah textu s celkom kultúry a s jej systémom kódov.[14] Jestvujú dva základné typy textov: diskrétny, t. j. text ako následnosť znakov – je ním slovný znak; a nediskrétny, t. j. text ako celostný znak – je ním napríklad vizuálna sféra.[15] Všeobecnou zákonitosťou evolúcie semiotických systémov je, že niektorý znak alebo celá informácia sa môže začleniť do textu druhého znakového systému ako jeho časť.[16] Oba spomenuté typy textov – diskrétny i nediskrétny – jestvujú vždy synchrónne. Napätie medzi nimi – medzi obrazom a slovom – patrí k najdôležitejším mechanizmom celku kultúry.[17] Izolovaný semiotický systém nemôže vytvoriť kultúru, k tomu je nutný aspoň jeden pár semiotických systémov. Kultúra je teda hierarchiou párových semiotických systémov.[18] V systéme kultúrotvorných semiotických opozícií dôležitú úlohu má protiklad diskrétnych a nediskrétnych textov, synchrónny protiklad slovesných a ikonických znakov.[19] Pri tvorbe mechanizmu kultúry teda jestvuje vzájomná nevyhnutnosť výtvarných a slovesných umení, ale zároveň nevyhnutnosť ich odlišnosti. Sú ekvivalentné, majú rovnakú zákonitosť výstavby textov, ale nie sú totožné.

Tradičná história kultúry si všímala len nové texty, vytvorené danou epochou.[20] Synchrónny stav kultúry sa však javí ako kultúrny polyglotizmus.[21] V reálnom jestvovaní kultúry spolu s novými textmi fungujú aj staré, prinesené buď kultúrnou tradíciou, alebo prenesené zvonku.[22] Takýto typologický prístup odstraňuje absolútny protiklad synchrónie a diachrónie, skúma súbežnosť rozličných tradícií, z ktorých vyplýva prerušovanosť diachronického rozvoja.[23] V zjednotení rozličných úrovní a podsystémov do semiotického celku kultúry zohrávajú úlohu dva mechanizmy: tendencia k rôznosti, k polyglotizmu kultúry a tendencia k jednotnosti, keď sa niektorý čiastočný podsystém stáva dominujúcim. Plodí orientovanosť kultúry, ktorá vcelku môže byť orientovaná buď na písomníctvo, alebo na vizuálnu sféru, a v prípade písomníctva môže byť ešte orientovaná buď na slovo, alebo na text, ale orientácia sa môže členiť aj inak – sústreďovať sa buď na kultúru, alebo na mimokultúrne sféry.[24] – Potiaľ niekoľko fundamentálnych ideí zo sovietskeho semiotického programu. Myšlienka umenia ako článku kultúry; myšlienka kultúry ako dynamického systému komunikácie; myšlienka umenia ako špecifického komunikačného znakového systému;

[14] Tamže.
[15] Tamže, s. 14.
[16] Tamže, s. 15.
[17] Tamže.
[18] Tamže, s. 23–26.
[19] Tamže, s. 15, 26–28.
[20] Tamže, s. 18.
[21] Tamže, s. 19.
[22] Tamže, s. 18.
[23] Tamže, s. 19–22.
[24] Tamže, s. 31–32.

a myšlienka kultúrnej komunikačnej dynamiky založenej na napätiach medzi dialektickými dvojicami znakových systémov (od napätia medzi diskrétnymi a nediskrétnymi znakovými systémami až po napätie medzi kultúrou a nie-kultúrou) organicky vedú k antiautonomistickému, antiizolacionistickému, syntetickému skúmaniu umenia.

Ak hľadíme na semiotickú koncepciu z hľadiska syntetizačných tendencií sovietskej umenovedy, vyznačuje sa svojbytným chápaním syntetického prístupu: Ak nesemiotické programy syntézy zahŕňajú zväčša len výtvarné umenie a syntetizujú rozličné prístupy k nemu, teraz sa syntetizuje výtvarné umenie s ostatnými umeniami, ba syntetizujú sa všetky sféry kultúry (i na ne sa vzťahujúce oblasti nie-kultúry). Umožňuje to predpoklad spoločného základu zvnútra (komunikatívnosti a znakovosti) a predpoklad spoločného rámca zvonku (pansystémovej príslušnosti). Ak nesemiotické syntetizácie spájajú predovšetkým postupy bádania a od metodického polyfonizmu si sľubujú aj polyfónny obraz umenia, teraz sa dôraz kladie na syntetizáciu sfér samých predmetov bádania. Každá metóda implikuje sebe vyhovujúci predmet; spojenie metód bazíruje na koncepcii vnútornej spojitosti predmetov. Sociologická metóda napríklad nielen sociologicky traktuje umenie, ale stojí na predpoklade, že jestvuje vnútorná spojitosť sféry umenia a society. V semiotickom poňatí sa syntetizácia predmetov neodohráva ako syntetizácia prístupov či zorných uhlov, ale ako syntetizácia predmetov založená na predpoklade reálne jestvujúcej spolupatričnosti sfér (na predpoklade spoločného menovateľa komunikácie a spoločného rámca systémovej dynamiky). Nejde o dodatočnú aditívnu syntézu špeciálnych metód či kvalitatívne odlišných sfér, nejde ani o syntetizáciu poznatkov. Ide o dodatočné predvedenie predpokladu reálne jestvujúcej spolupatričnosti, pričom toto syntetické predvedenie reálne jestvujúcej dialektickej syntetickosti sfér sa môže uskutočniť (zopakovať) len rovnako homogénnou metódou – metódou, ktorá v sebe spojí monizmus s atomizmom, jednotu s pluralitou. Pretože sama skúmaná skutočnosť sa chápe ako do hĺbky monistická (založená na zhodných princípoch komunikácie znakových systémov) na jednej strane, a dialekticky členená a dynamická na strane druhej. Spolupatričnosť sfér tu znamená, že jednotlivé zložky nie sú voči sebe uzavreté a nevstupujú len do dodatočných vzťahov medzi sebou, ale nie sú ani len čiastkovými aspektmi homogénneho celku. Elementy systému vstupujú dialekticky do svojich identít – kvôli funkcii v metasystéme – kvôli dynamike metasystému. Jednotlivé sféry sú vo vzájomnom vzťahu vo svojej podstate, nie dodatočne. Syntetizácia sa odohráva ako fungovanie na spoločnej platforme, ako vzájomné prestupovanie sa, a ako dialektické interakcie (napätíplná komunikačná výmena) – nie dodatočné spájanie. Spolupatričnosť sfér, založená na spoločnom menovateli a spoločnom rámci, spôsobuje, že ich vzťahy sú vzťahmi funkčnými. Vzájomné funkčné vyžadovanie sa spätne realizuje spolupatričnosť danú spoločným základom a rámcom. Syntézu netvoria ani odlišné sféry dodatočne spájané, ani rozličné aspekty predmetu. Syntéza je tu už vopred: Je vzájomným fungovaním prvkov na spoločnej platforme komunikácie

a na vzájomnom dialektickom, identitu častí zachovávajúcom prenikaní sfér. Ani výsledky, ani prístupy sa preto nemusia syntetizovať dodatočne. Spolupatričnosť sa javí ako ontická, reálne jestvujúca, uskutočňujúca sa však funkcionálne. Syntéza v semiotickom poňatí je teda ontická, ale nie substancionálna. Predpokladá sa ako reálne jestvujúca, ale v zmysle neustáleho sebauskutočňovania. Je funkcionálna, je spolufungovaním rozličných systémov na spoločnej báze sociálnej komunikácie. Je uskutočňovaním sociálnej komunikácie. Jej realita má sociálnu povahu. Dynamická súvzťažnosť sfér sa chápe ako reálne jestvujúca sociabilná a sociotvorná funkčnosť.

Na základe svojich systémovo-kultúrologických premís dospieva sovietska semiotika organicky nielen ku komparatistike umení a kultúr, ale aj k monistickému výskumu kultúry: k analýze zhodných princípov, na ktorých sú jednotlivé sféry kultúry vybudované;[25] k výskumu ich vzájomných vzťahov a interakcií, ktoré sú týmto spoločným menovateľom umožnené. Preto do sféry svojho záujmu popri výskume literatúry a etnológie začleňuje ako rovnocenný článok aj výskum semiotických princípov výtvarného umenia.[26] Hlavným predmetom výskumu je „jazyk staroruského umenia". Vychádza sa z premisy, že výtvarné umenie je vo svojom jadre znakovým systémom, špecifickým jazykom. Táto špecifickosť sa vymedzuje nielen synchrónne – voči ostatným znakovým systémom, ale aj diachronicky: Jazyk staroruského umenia sa pokladá za jadro dejinnej špecifickosti staroruského umenia, ktoré ho odlišuje od iných celkov. Staroruské umenie sa pokladá za systémový celok, ktorý si udržiava svoju identitu napriek času –, a tá je založená práve na špecifickej povahe jeho jazyka. Jazyk staroruského umenia sa pokladá za špecifický, uzavretý, v sebe identický semiotický systém v protiklade tak k novodobému ruskému umeniu, ako aj k umeniu západoeurópskemu. Systémová identita sa funduje predpokladom kvalitatívnej odlišnosti kultúrnych systémov. Identifikácia špecifickosti kultúrnych systémov sa uskutočňuje ako ich komparatistika, ako typológia kultúr. Identita systému, ak sa chápe ako pretrvávajúca pomerne dlhý časový úsek, a priori implikuje predpoklad kvalitatívnej špecifickosti kultúrnych celkov. Samo systémové chápanie už od začiatku mlčky predpokladá (a dodatočne indukuje) uzavretosť, relatívne dlhodobú stabilitu celkov, aj napriek dôrazu na vnútornú dynamiku systémov a ich schopnosť otvorenosti navonok. V poslednej inštancii je systém so sebou identický, „široko prítomný", vymedzený, sebareprodukujúci, spočítaný. A to aj vtedy, keď touto identitou je špecifická organizovanosť a princípy dynamiky jeho prvkov. Staroruské umenie túto koncepciu spočívajúcu na predpoklade identity svojou tradicionalitou, lipnutím na

[25] Tamže, s. 26–29.

[26] Pozri okrem iného ŽEGIN, L. F.: Jazyk živopisnovo proizvedenija. Moskva 1970. (Český preklad Jazyk malířského díla. Praha 1980); ŽEGIN, L. F.: Prostranstvenno-vremennoje jedinstvo živopisnovo proizvedenija. In: Trudy po znakovym sistemam. T. 2. Tartu 1965; USPENSKIJ, B. A.: O semiotike ikony. In: Trudy po znakovym sistemam, T. 5. Tartu 1971; USPENSKIJ, B. A.: K sisteme peredači izobraženija v russkoj ikonopisi. In: Trudy po znakovym sistemam T. 2. Tartu 1965 a ďalšie.

vybudovaných schémach oprávňuje. Ak západoeurópsky evolucionistický model dejín ako lineárneho odchádzania bol založený na absolutizácii novovekého umenia s jeho primarizáciou originality a zmeny, typologicko-systémové chápanie primarizuje statické, konzervatívne umelecké javy: Dejiny umenia traktuje z ich hľadiska ako synchróniu špecifických kultúrnych celkov, ako interakcie dlho pretrvávajúcich systémov. Staroruské umenie sa priamo vnucuje ako uzavretý (a v sebe identický, sebestačný) semiotický systém, v ktorom synchronický polyglotizmus (simultaneita tradície a inovácie) prevláda a sama diachrónia sa javí ako diachronizovaná synchrónia, ako vnútorná dynamika pretrvávania synchrónie.[27] Inšpiruje k typológii systémov, k typologickému skúmaniu kultúr ako systémov. Analýza identity a mechanizmu takéhoto systému nemôže preto zostať len na úrovni glorifikačného konštatovania. Semiotická analýza nachádza základ jeho identity a špecifickosti aj vo vrstve postoja k svetu, nielen vo vrstve špecifických informačných prostriedkov a princípov. Semiotický systém staroruského umenia sa pokladá za inštrument reprodukcie spomenutého špecifického svetonázoru. Špecifický semiotický systém sa tak javí nielen ako prejav životnej situácie a jej chápania, ale aj ako funkcia sociálneho modelu, inštrument udržiavania stabilného modelu sveta, v ktorom societa spredmetňuje svoju istotu a chráni sa proti rizikám vonkajších dejinných zmien. Špecifický semiotický systém je tu prostriedkom reprodukcie sociálneho modelu sveta, a teda aj udržiavania sociálnej štruktúry, ktorá svoju bezpečnosť a stabilitu opiera práve o spomenutý model.[28]

Azda najkryštalickejším vyjadrením typologického, kultúrologicko-semiotického chápania výtvarného umenia je štúdia B. A. Uspenského o jazyku staroruského maliarstva.[29] V nasledujúcom sa sústredíme na podrobnejšiu analýzu jej dôvodnení, s cieľom ukázať, ako sa v tejto koncepcii javia niektoré zo základných problémov dejín umenia. Nepôjde však o informáciu o autorových ideách, ale o pokus odhaliť ich predpoklady a implikácie.

Uspenskému nejde o konkrétne dejiny staroruského maliarstva, ale o sféru, ktorá

[27] Diachronický pohyb kultúry sa chápe ako pohyb vo vnútri toho istého komunikačného poľa; pozri Tezisi, s. 16.

[28] IVANOV, V. V. et al.: c. d., s. 26–29. Kultúrne systémy sa chápu ako semiotické systémy, pomocou ktorých sa vytvárajú modely sveta. Tieto modely sveta sú inštrumentmi uchovávania predošlej spoločenskej skúsenosti (obdobou pamäti) a súčasne modelovaním (orientovaním) na budúcu skúsenosť. (Tamže, s. 23–26.) Kým na jednej strane fungujú ako inštrumenty petrifikovania a reprodukovania sociálnej štruktúry (cestou reprodukovania jej predstáv o svete), na strane druhej ako inštrumenty jej vnútorného prispôsobovania, hľadania a vylepšenia. Súčasne sú však nielen sociálne afirmatívnym inštrumentom, ale aj gnozeologicko-kumulatívnym („fixáciou skúsenosti").

[29] Uspenského štúdia, ktorá tvorí úvod ku knihe L. F. Žegina, Jazyk živopisnovo proizvedenija, Moskva 1970, vyšla v slovenskom preklade pod názvom O výskume reči starého maliarstva. Výtvarný život, *16*, 1971, č. 4–5, s. 49–54, č. 7–8, s. 49–54. Český preklad Příspěvek ke studiu jazyka středověkého malířství, V práci ŽEGIN, L. F.: Jazyk malířského díla. Konvencionální povaha umění minulosti. Praha 1980, s. 9–31.

konkrétny dejinný priebeh zakladá a umožňuje. Táto fundujúca sféra umožňuje nielen konkrétne premeny, ale tvorí predovšetkým dejinnú špecifickosť istého historického celku, za ktorý sa pokladá umelecká kultúra. Každý takýto geograficky i časovo vymedzený dejinný celok má svoju špecifickú identitu, ktorá sa vyznačuje pretrvávaním. Je uzavretým systémom s vlastnými predpokladmi a pravidlami. Táto uzavretosť a stabilita (vzdorovanie rýchlej premenlivosti) zaručuje vnútorné fungovanie a naopak, je ním udržiavaná. Súčasne má za následok, že takémuto historickému systému možno porozumieť len z neho samého. A predsa prístupovou cestou k tomu nie je vciťovanie, ale analýza.

To, čo na jednej strane tvorí fundament dejinných konkretizácií umenia a na strane druhej zachováva identitu celku; to čo tento vnútorne sebestačný fungujúci systém odlišuje od iných historických celkov a čo ho robí totalitou, t. j. celkom, ktorý oproti iným nie je relatívny a podradný, je práve jemu špecifický jazyk. Svojbytný jazyk, ktorý umenie danej doby a daného kultúrneho okruhu používa. Teda nie štýl ako súhrn výsledkov (vonkajších znakov) ani svetonázor (ako súhrn obsahov), ale systém informačných prostriedkov, špecifický znakový systém prenosu informácií zakladá dejinnú identitu historického celku kultúry – a umožňuje porozumieť mu z dištancie práve v tejto jazykovej rovine (teda v rovine antropologickej) – pravda, prostredníctvom metajazyka, t. j. ako preklad. Dejinná premenlivosť je podradená pretrvávaniu, udržiavaniu identity celkov; tieto systémové celky presahujú rozmer štýlov – sú celkami kultúr, majú teda širokú prítomnosť; premeny sa odohrávajú skôr vo vnútri než vonku, t. j. premeny sú len formami a funkciami udržiavania systému, sú formou jeho vnútornej dynamiky. Jazyková povaha kultúrno-historických systémov zaručuje jednak ich historickú jedinečnosť, jednak ich širokú prítomnosť, t. j. trvanie. Súčasne zaručuje ich antropologickú zrozumiteľnosť napriek ich historicite: Prostredníctvom jazykového prekladu a vďaka jazykom danej stabilite systémov je možné aj historicky dávne systémy spoznávať v ich špecifickosti.

Nie je to teda sféra obsahov, ale sféra inštrumentov, prostriedkov, funkcií, sféra systému znakov, ktorá odlišuje jeden dejinný celok od iného. Inštrumentálnosť prispieva k možnosti vzájomného porozumenia medzi jazykovými systémami. Okrem inštrumentality sa základ dejinnej svojbytnosti a súčasne totality vyznačuje aj ďalšími črtami: Ak dejinnú špecifiku zakladá špecifický jazykový systém, znamená to, že ide o sféru apriórnych, dobou vopred prijatých a konvencionalizovaných pravidiel. Tu sa stretáva spoločnosť a špecifickosť danej výrazovej sféry, v našom prípade maliarstva. Spoločenská konvencionalita vchádza do vnútra umenia. V umeleckom znaku je imanentne prítomná dobová spoločenská konvencionalita, informácia je preto i svojou dobou bezprostredne chápaná. S tým súvisí i to, že sa popri konvencionalite akcentuje i rozmer tradície a pretrvávania. Dôraz sa kladie na synchróniu. Identita celku, založená na špecifickom jazyku, sa na jednej strane chápe ako dejinne totálna a špecifická, na strane druhej ako „široko prítomná", pretrvávajúca. Aj preto je štýlu tejto dejinnej totality nadradený jej jazyk. Štýlové zmeny sa odohrávajú vo vnútri

totality bez toho, aby narušili jej identitu – predstavujú len jej vnútornú dynamiku, jej reprodukciu. Jazyk túto dlho pretrvávajúcu identitu systému zakladá, má za následok, že dejinnými celkami nie sú štýly, ale kultúry a že ich intenciou je sebaudržanie a nie neustála zmena. Jazyk je nadradený štýlu; zakladá nadštýlové systémy; umožňuje štýlové premeny bez toho, aby deštruovali identitu metasystému kultúry. Tradičné členenie histórie umenia na striedanie štýlových období (tzv. „husí rad štýlov") je nahradený predstavou simultaneity a interakcií kultúrnych systémov. Základný trend dejín nie je permanentná a rýchla zmena, ale udržiavanie (simultaneita) interakcií kultúr. Zmeny sú na jednej strane funkciami ich vnútornej dynamiky, na strane druhej sú len sekundárnym historickým rozmerom: Len vo veľkých časových úsekoch dochádza k premene simultaneity, k striedaniu kultúrnych celkov. Primárny trend k zachovaniu systémov je daný jazykovým základom kultúry práve preto, že jej podstatou je komunikácia a zmyslom komunikácie je socializácia (reprodukovanie sociálnej štruktúry v zmysle jej inovácie). Konvencionálny základ jazyka je uskutočňovaním, re-produkovaním sociálneho kódu, je inštrumentom sociálneho reprodukovania. Zmena sa ukazuje len ako inovácia, ako inštrument vnútornej dynamiky a vylepšenia s cieľom udržania sociálneho kódu. Sociologická podstata kultúry núti k tomuto konvencionálnemu reinterpretovaniu dejín. Novoveký západoeurópsky a individualistický kult originality, jedinečnosti a zmeny sa tu odmieta ako jednostranná absolutizácia.

Staré umelecké dielo, hovorí Uspenskij, je istým textom, ktorý je napísaný pre nás cudzou rečou.[30] Tento jazyk, dodajme, bol v dôsledku spomenutej konvencionality (a jednoty umeleckých pravidiel a sociálneho podielu na nich – na ich skonvenčnení) vo svojej dobe bezprostredne zrozumiteľný, pre nás však už takým nie je. Preto k nemu možno pristupovať dvojako:[31] Buď z hľadiska dnešných umeleckých noriem – potom sa nám napríklad staroruská ikona zdá deformovaná, keďže, podľa Uspenského, chápanie, ktoré sa dnes pokladá za samozrejmé a „večné", stojí na (novovekej) „priamej perspektíve". Pri takomto prístupe ikone vlastne nerozumieme, keďže nerozumieme jej špecifickému jazyku. Druhý prístup – a na ten ašpiruje semiotika – je procesom dešifrovania.[32] Nepostupuje sa cestou historického relativizmu; nesiaha sa po metafyzickom „vciťovaní", ani sa neuchyľuje k pesimistickému agnosticizmu. Verí sa v antropologického spoločného menovateľa jazykovej komunikácie, ktorý umožňuje dešifrovať osobitný jazyk starého umeleckého diela, napriek jeho dejinnej špecifickosti a časovej odľahlosti.

Jednotlivé kultúrnohistorické celky sa teda od seba hlboko odlišujú; nemožno posudzovať jeden celok kritériami druhého, pretože každý má svoje vlastné pravidlá a normy. Oddeľujú ich nielen priepasti ich vzájomnej relativity, ale aj nebezpečia

[30] USPENSKIJ, B. A.: Příspěvek ke studiu jazyka středověkého malířství, l. c., s. 9.
[31] Tamže.
[32] Tamže.

absolutizácií. Historickému bádaniu hrozí, že bude vidieť starý systém očami metasystému prítomnosti. Uspenskij napriek tomu neupadá do absolútneho historického relativizmu. Neverí v absolútne uväznenie vo vlastnom dobovom systéme pravidiel a noriem. Je presvedčený o možnosti objektívneho porozumenia cudzím systémom, o možnosti ich adekvátnej rekonštrukcie, o možnosti ich dešifrovania. Toto historické porozumenie pokladá za proces obdobný prekladu z jedného jazyka do druhého. Toto presvedčenie sa zakladá na niekoľkých predpokladoch:

1. jednotlivé dobové systémy sa síce od seba odlišujú podstatne, ale nie ontologicky. Majú rovnaký základ – objektívnu realitu, ktorá je v primárnej rovine vopred vymedzená, čo umožňuje v sekundárnej rovine jej rozličné dobové interpretácie –, ale aj vzájomné pochopenie (interakcie systémov i dodatočné historické dešifrovanie). Rozdiely systémov sú rozdielmi spôsobov vyjadrenia o spoločnej (a zhodne vymedzenej) objektivite, sú rozdielnymi jazykmi,[33] ktorými sa o nej vypovedá. Objektivita sa zachováva napriek tomu, že jazyk vchádza priamo do formovania obrazu skutočnosti.

2. Okrem špecifických dobových znakových systémov jestvuje metasféra jazyka objektivity, ktorá umožňuje zašifrovávanie i spätné dešifrovanie. Táto sféra metajazyka nie je absolutizáciou nášho dobového jazyka, ale je založená v antropologickom spoločnom menovateľovi človeka, ku ktorému patrí práve jeho sociálna väzba na jazyk, jeho identifikácia s jazykom. Dejiny kultúr sa odlišujú jazykmi, ale nie jazykovosťou, faktom, že skutočnosť je človeku prístupná práve prostredníctvom jazyka a že sociabilita ľudských spoločností sa uskutočňuje prostredníctvom komunikácie.

Poznanie samo sa odohráva vo vnútri jazyka a jazykom, t. j. na platforme sociálnej konvencionality a kvôli nej. Predsa však jestvuje metasféra poznania i javenia sa reality, ktorá umožňuje transcendovanie nad historickú konvencionalitu, ktorá umožňuje existenciu rozličných jazykov. Nepodlieha historickej relativite, je predpokladom i fundamentom historickej premenlivosti. Predpoklad tejto metasféry objektívnej existencie a objektivity (pred) poznania umožňuje takisto preklad z jedného jazyka do druhého: Je kritériom adekvátnosti prekladu, pretože je trvalým a od začiatku implicitne vymedzeným predmetom. Historické poznanie ako dešifrovanie sa neodohráva len ako postihnutie dobovej špecifickosti, ale súčasne ako prevádzanie na rovinu metahistorickú – ako metahistorické kumulovanie poznatkov o dejinných jedinečnostiach. Historická relativita sa objavuje sama ako relatívna: Koniec koncov poskytuje metahistorické poznatky o historicite. (Nehovoriac o antropologickej hodnote historických jedinečností, t. j. o tom, že sú platné práve ako vyskúšanie antropologickej možnosti, ako historické uskutočnenie ľudskej potenciality a jej petrifikovanie do kultúrneho tvaru.)

Premisa objektívnej reality ako a priori implicitne vymedzenej a sformovanej a vo svojom jadre identickej, ako aj metasféra jazyka poznania umožňujú nielen objektívny

[33] Tamže, s. 9 n.

preklad, ale vôbec umožňujú semiotické chápanie dejín umenia ako plurality viacerých špecifických znakových systémov (informácií o niečom objektívne, nielen konvenciónálne jestvujúcom). Uspenského koncepcia sa totiž vyznačuje tým, že sféru jazyka nechápe ako výlučne dobovo konvencionálnu, ale aj ako sféru objektívne vypovedajúcu napriek dobovej špecifickosti (a konvencionalite). Špecifická jazyková informácia starého diela nie je platná len vo svojej dobe, nie je pre nás len dokumentom; je hodnotnou informáciou práve vo svojej špecifickosti: Ak prijímame jeho informáciu v rovine jeho premís je informáciou trvale hodnotnou.

Metasféra apriórne jestvujúcej objektívnej reality umožňuje uskutočniť správny preklad, umožňuje, podľa Uspenského, správne (= adekvátne dobovým premisám) pochopiť i staré umelecké dielo. Správnosť sa tu stotožňuje s adekvátnosťou dobovým premisám, hodnota s historickou adekvátnosťou. Je to opreté o predpoklad nadčasovej kumulujúcej sa antropologickosti a stotožnenia historických hodnôt s dejinným poznaním. Trvale platné sú tie hodnoty, ktoré sú historicky adekvátne pochopené –, a to nie preto, že sú dejinnými dokumentmi, ale preto, že sú petrifikovaním jedinečných skúseností. Nesú dejinne konkrétnu správu nielen sentimentálne pozorovanú, ale vo svojom kontextuálnom rámci antropologicky naďalej hodnotnú. Ideál adekvátneho historického poznania, ako ho svojho času stanovil Ranke (t. j. trvale platného poznania dejinnej jedinečnosti), pretrváva. Nadčasovou hodnotou sa stáva koniec koncov samo adekvátne poznanie historicity, ktoré sa vteľuje do nositeľa tejto dejinnosti.

Je teda možné vyhnúť sa nesprávnemu hodnoteniu jedného systému cez pravidlá systému iného, je možné byť mimo systémov, je možné zaujať gnozeologicky objektívne, dejinnosti nepodliehajúce stanovisko. Relativita dobových systémov sa vzťahuje na znakové systémy, nie na samu existenciu reality či sféru poznávacej mohutnosti. Obraz objektívnej reality sa uvoľňuje zo zajatia jazyka; realita sa nepokladá za jazykom objektívne, ale len konvencionálne konštituovanú; jazyku sa pripisuje predovšetkým funkcia komunikačná. Nesprávne deformujeme, podľa Uspenského, staré umelecké diela nie vtedy, keď ich objektívne poznávame, t. j. keď identifikujeme ich špecifický jazyk a za ním rekonštruujeme objektívnu realitu, ale vtedy, keď sa naň dívame cez systém jemu neadekvátnych umeleckých noriem.

Jazyk staroruského maliarstva je špecifický nielen kultúrnohistoricky, ale aj umelecky – je špecificky výtvarný jazyk. Je, Uspenského slovami, „špeciálnym systémom podmienených postupov", „systémom zobrazenia reality". Nezahŕňa do seba vrstvu videnia reality pred dielom, dielo preto nie je iba nápodobou. Zahŕňa vrstvu stvárnenia reality. Stvárnenie sa neodohráva úplne od začiatku, nie je ani vytváraním, ani subjektívnym výrazom. Odohráva sa na kolektívnej, spoločensky apriórnej platforme, na základe pred umelcom sa nachádzajúceho, nadosobného, konvencionálne a priori jestvujúceho a spoločensky zakotveného systému znázornenia. Stvárnenie teda nie je originálnym vytváraním, ale aplikovaním vopred sociálne upevnených pravidiel, schém znázornenia. Výtvarné dielo nie je teda v tejto koncepcii primárne vytváraním, ale komunikovaním, nie tvorbou, ale informáciou na základe

jestvujúceho jazyka. Preto ani nie je zacielené k originalitotvorbe, ale k reprodukovaniu sociálneho kódu. Podstata výtvarného umenia sa tak odsúva zo sféry tvarovania, kam ju kládol formalizmus, do oblasti mentálnej informácie. Stvárňovanie samo sa chápe ako inštrument komunikácie. Špecifickosť výtvarnej sféry je jednak špecifickosťou vyjadrovaných obsahov, jednak špecifickými prostriedkami komunikovania obsahov platných pre všetky sféry komunikácie.

Z opísaného zorného uhla nenarastá dobová špecifickosť umenia postupne s tvárnymi úsiliami tvorcov. Je apriórne prítomná, je sociálne konvencionalizovaná. Nevystupuje len ako predpoklad konkrétnej tvorby, ako u Wolfflina, je aj náplňou tvorby. Nie je len sférou špecifických princípov znázorňovania, pretože špecifickosť princípov v sebe obsahuje i špecifické obsahy, špecifické znázornenia. Moment osobnej tvorivosti a tvorivej transcendencie sa chápe ako aplikácia a inovácia v rámci apriórne daného systému znázornenia. Tým sa akcentuje nielen sociálna väzba a sociálna podstata umeleckej komunikácie, ale aj afirmatívna povaha umeleckej tvorby, t. j. jej prispievanie k udržiavaniu sociálne stanovených noriem, sociálneho kódu.

Konštatovali sme, že u Uspenského sa jednotlivé dobové umelecké celky nelíšia ontologicky, ale komunikatívne. Umelecké diela rozličných dobových i kultúrnych jazykových systémov vypovedajú o jedinej spoločnej objektívnej realite, vypovedajú však rozličným spôsobom. Semiotická analýza si kladie za cieľ ukázať, že to, čo sa javí ako deformácia je dôsledok aplikácie neadekvátnych kritérií. Ukazuje, že dobová a kultúrna špecifika predstavuje vnútorne zorganizovaný systém chápania a znázorňovania skutočnosti. Údajné deformácie sú logickými, oprávnenými dôsledkami svojbytných systémových premís. Spolu s historizmom sa trvá na dejinnej jedinečnosti, nechápe sa však individualisticky: Jedinečnými sú len veľké celky, ba celky presahujúce štýly – kultúrne celky. Ich jedinečnosť nie je nečlenená, metafyzická substancia –, ale funkčne oprávnená, logicky vybudovaná stavba; je zdôvodnená ich systémovým charakterom. Práve systémovosť celkov zakladá ich jedinečnosť; táto systémová oprávnenosť je funkčná (na rozdiel od metafyzickej substancionality) – t. j. vyplýva zo stanovených princípov a pôsobí na ich zachovanie. Má preto logickú stavbu i logickú intenciu k sebazáchove. Jedinečnosť systémov kultúry nie je krátkodobá, ale pretrvávajúca. Jedinečnosť je teda nadindividuálna i nadmomentálna práve preto, že je zakotvená v systémovosti.

Systémový základ dobovej i kultúrnej špecifickosti znamená, že sa dejiny a kultúra neuskutočňujú lineárne, ale polyfónne; jednotlivé systémy (vnútorne oprávnené práve svojou funkčnosťou) sa vzájomne nerelativizujú, pretože nejestvuje absolútne hľadisko, ale naopak, vzájomne sa tolerujú a vyžadujú. Historický relativizmus tu je nahradený simultánnym polyfonizmom. Ale semiotika nespochybňuje len tri základné idey historizmu: ideu originality ideou komunikačnej reprodukcie, ideu permanentného obchádzania dejín myšlienkou „širokej prítomnosti" (pretrvávania) a ideu linearity historického procesu myšlienkou simultaneity celkov. Proti relativistickému agnosticizmu stavia gnozeologický optimizmus. Historické a kultúrne svojbytnosti sú

zdôvodňované systémovo (vnútornou funkčnosťou) – tá však nevedie k absolútnemu relativizmu. Jednotlivé špecifické systémy znázornenia sa týkajú stabilnej, zhodnej, objektívnej skutočnosti. Tento základ – a z neho vyplývajúcu gnozeologickú mohutnosť dobových a kultúrnych systémov – identifikuje Uspenskij, nadväzujúc na Aloisa Riegla, ako priestor a čas.[34] Priestor a čas zakladajú nadčasovú identitu umenia a umožňujú jeho dejiny. Umelecké diela rozličných dôb a kultúr znázorňovali priestor a čas rôznym spôsobom bez toho, že by sa tieto dva základné rozmery skutočnosti reálne menili. Uspenskij nechápe priestor a čas ako antropologické spôsoby chápania sveta, ale objektívne rozmery reality. Práve preto umožňujú objektívne postihnutie relatívnej oprávnenosti ich dobových a kultúrnych koncepcií. Podľa autora sa mení umelecký model priestoru a času, pričom sa táto zmena zakladá predovšetkým na rozličnom systéme znázornenia, rozličnom type prekladu reality do diel. Špecifickosť znázornenia vyplýva z premís systému znázornenia.

Rozličné systémy znázornenia sú voči sebe vzájomne absolútne, t. j. rovnocenné, sú oprávnené vnútornou logikou svojho systému, svojho modelu reality a funkciami svojho systému komunikácie. Nie sú posudzovateľné inými kritériami než vnútornými. Relatívne sú len voči objektívnej skutočnosti. Táto relativita je dobovou konvencionalitou; vypovedá o dobovom chápaní reality, t. j. o sociálno-funkčnom interpretovaní skutočnosti: Chápanie skutočnosti tu vystupuje ako funkcia sociálneho fungovania, sociálnej komunikácie. V umeleckom znázorňovaní a komunikovaní nejde primárne o objektívne poznávanie skutočnosti (že by jeden systém znázornenia postihoval realitu viac a plnšie než iný), ale predovšetkým o komunikatívne, sociálno-funkčné reprodukovanie modelu reality. Sociálna funkcia je v komunikačnom jazykovom modeli umenia jednoznačne primárna. Umenie nevystupuje primárne ako poznanie sveta, nemá nahradiť vedu. Funguje predovšetkým sociálne ako komunikovanie chápania sveta, ako reprodukovanie sociálne konvencionalizovanej výpovede o objektívnej skutočnosti. Je inštrumentom udržiavania modelu sveta danej society a kultúry. Jednotlivé dobové a kultúrne znakové systémy sú špecifické práve preto, že sú primárne sociálno-funkčné. Ako sociálna komunikácia sa síce umenie bytostne týka objektívnej reality, je však komunikovaním nie o jej poznávaní, ale primárne informáciou o jej socializácii. Gnozeologický aspekt je v umení prvkom jeho socializačnej funkcie. Napriek tomuto podhubiu semiotickej koncepcie sa u Uspenského sociálno-funkčné chápanie kultúrnych systémov nestane výlučne konvencionálnym. Nechápe komunikačné systémy výtvarného znázornenia ako výlučne dobovo konvencionálne. Akcentuje gnozeologický rozmer a funkciu komunikačného systému výtvarného znázornenia. Bez poznania reality by boli socializácia aj informácia prázdne; a okrem toho by sa síce dala vysvetliť rovnocennosť kultúrnych systémov znázornenia, ale nie ich trvalá hodnota. Preto hlavným vnútorným napätím

[34] Tamže, s. 10.

Uspenského koncepcie je práve napätie medzi historicko-konvencionálnym (a koniec koncov primárne sociologickým) chápaním kultúrnych systémov a ich gnozeologickým traktovaním.

Staré (rozumej staroruské a byzantské) maliarstvo má, podľa slov Uspenského, svoj osobitný perspektívny systém, zvaný „obrátená perspektíva".[35] V renesancii sa vyvinul „systém priamej perspektívy", ktorý „býva zároveň obyčajne pokladaný za normálny, jediný a prirodzený"[36] Keďže „obrátená perspektíva" je osobitný a svojrázny systém, je s „priamou perspektívou" rovnocenná a rovnoprávna.[37] Preto podľa autora i z nej možno rekonštruovať spoločný základ, „rekonštruovať reálne formy zobrazených predmetov a ich vzťahy v priestore".[38] Možno rekonštruovať objektívny (od historických modelov nezávislý) stav i objekívnu podobu reality. Onú tretiu metasféru, ktorá akúkoľvek informáciu, posúdenie a porozumenie zakladá. U Uspenského je pokladaná za objektívnu nielen vo svojej existencii, ale aj vo svojej podobe. Stotožňuje sa tu objektívna existencia a tvar jej dnešného poznania. Odlišujú sa dobové a kultúrne umelecké interpretácie skutočnosti a informácie o nej, nespochybňuje sa však sama objektívna podoba reality.

V dôsledku systémového charakteru znázornení nemožno, dôvodí Uspenskij, pokladať „ten či onen perspektívny systém za správnejší alebo normálnejší. Každý systém perspektívy súvisí s určitými konvenciami."[39] A tomuto „formálnemu systému", tomuto „jazyku zobrazenia" sa musíme naučiť, musíme si navyknúť „na konvencie hociktorého perspektívneho systému".[40] Na rozdiel od historizmu semiotika vychádza z presvedčenia, že jedinečnosť historických a kultúrnych celkov nie je substanciálna (nečlenená), ale je funkcionálnou stavbou. Nie je preto nutné sa do nej vciťovať, možno ju porozumieť analyticky – racionálne. A práve tento funkcionálny, racionálny a konštruktívny základ (systémovosť) umožňuje objektivitu poznania – umožňuje, aby sme porozumeli súčasne rozličným systémom: Tým, že porozumieme ich premisám a princípom.

Rôzne znázornenie skutočnosti teda nie je dôsledkom rôzneho výrazu, ale rôzne konvencionalizovaného, teda sociálne apriórneho, kolektívne, nadindividuálne prijatého systému. Umelecké diela rôznych období a kultúr sa neodlišujú len spôsobmi vyjadrenia, stvárneniami. Odlišujú sa vo svojich predpokladoch, princípoch, na ktorých budujú; odlišujú sa vo svojom celku (spôsobom súvislosti, výstavby celku); a tieto odlišnosti v princípoch a v celku sú založené odlišnými sociálnymi konvenciami (pričom sociálna konvencionalita splýva s konvencionalitou umenia – je konvenciou

[35] Tamže.
[36] Tamže, s. 11.
[37] Tamže.
[38] Tamže.
[39] Tamže.
[40] Tamže, s. 12.

o umení, vystupuje v podobe tradície umenia – identifikuje sa s kompozičnými a tvárnymi prostriedkami; sociálna konvencionalita a jazyk umenia splývajú). Preto i západoeurópska novoveká „priama perspektíva" nie je objektívnym znázornením skutočnosti, ale systémom konvencií, „do ktorého pretlmočujeme to, čo reálne vidíme".[41] (V tejto súvislosti zostáva otvorená otázka, ak sú všetky spôsoby znázornenia s konvenčnými systémami úplne rovnocenné, na základe akej perspektívy sa nám javia ako systémy konvencií? Jestvuje nekonvenčný metasystém videnia skutočnosti, okrem znázornenia, a umelecké stvárnenia sú štylizáciami osamostatňujúcimi sa od zachytávania objektívnej podoby, smerujúcimi k iným cieľom než k úsiliu o verné znázornenie?)

Skutočné videnie reality je teda oveľa bohatšie než priama perspektíva. Tá je len abstrahujúcim, „podmienečným" systémom, interpretáciou na základe a priori prijatých premís. Rôzne perspektívne systémy však u Uspenského nevystupujú iba ako historické fenomény, raz vzniknuté a potom vystriedané inými. Javia sa – práve ako systémy, ktoré si zachovávajú svoju vnútornú hodnotu (hodnotu modelu) – ako potenciálne možné prístupy, ktoré často jestvujú paralelne vedľa seba. Dejinné premeny sa tu začínajú javiť ako založené na hlbšej sfére princípov znázorňovania, tvoriacich systémy. Tieto jestvujú tak povediac napriek času ako potenciality. Konvencionalita týchto systémov akoby prestávala byť výlučne sociálno-historickou, a nadobudla charakter logický. Historizmus je zatlačený naddejinnosťou logiky istej špecifickej sféry ľudskej komunikácie. Každá sféra ľudskej komunikácie má svoju vnútornú logiku a vnútorné rozpätie, spočitateľné množstvo riešiteľských spôsobov. Sú dané založením ľudských zmyslov a chápania. Dejiny sa tu potom javia ako výber a konkretizácie týchto a priori súcich a spočítaných možností, bez možnosti vybočenia z rámca logiky danej sféry.

„Naddejinná" potenciálna existencia niekoľkých spôsobov, systémov znázornenia súvisí u Uspenského s chápaním umeleckej praxe ako praktickej činnosti hľadajúcej bez ohľadu na čas tvárne riešenie stabilných problémov. Tieto riešenia sú historicky objavenými, resp. konštituovanými technickými riešeniami (technickými interpretáciami) trvalých formálnych problémov. Konkrétne, sú niekoľkými alternatívnymi – rozsahom ľudskej psychiky umožnenými – riešeniami problému prenosu trojrozmerného priestoru na dvojrozmernú plochu obrazu.[42]

Celé mnohoraké dejiny maliarstva člení Uspenskij na dva protikladné systémy znázornenia.[43] Prvým je systém priamej perspektívy. Usiluje sa postihnúť svet ako sa javí, a to tak, že každý znázornený prvok je súvzťažný k svojmu predmetu. Obraz je potom súhrnom takýchto zobrazení a ako celok je priehľadom. Opačným je systém tzv.

[41] Tamže.

[42] Tamže, s. 15. V takomto vymedzení nadčasovo platného (trvalého) základného problému výtvarného umenia je zreteľné Rieglovo dedičstvo.

[43] Tamže, s. 14–22.

obrátenej perspektívy. Smeruje k tomu, aby obraz ako celok, nie jednotlivé zložky, bol súvzťažný k reálnemu svetu. Preto jeho základnou črtou je syntetizácia zrakového dojmu (zachytenie sveta zvonku i zvnútra). V dôsledku toho sa obraz stáva do seba uzavretým priestorom, a nie priehľadom, ako je to v priamej perspektíve. V rámci princípu sumarizácie jestvujú dva spôsoby, ktoré sa v starom obraze kombinujú: Raz sú rôzne zrakové dojmy priamo zosumarizované do obrazu, druhý raz sú jednotlivé dojmy kladené montážne vedľa seba, a k sumarizácii dochádza aktivitou diváka.[44]

Rôzne systémy znázornenia skutočnosti majú pre Uspenského podvojnú povahu: Sú modelmi reality, modelmi celku sveta. Charakter modelu vyplýva z konvencionálneho systému sociálnej komunikácie.Na túto sociálno-konvencionálnu funkciu (reprodukovať dobový obraz sveta) sa však nezužujú. Rôzne znázornenia nie sú len konvencionálnymi modelmi s čisto sociálnou (sociálne afirmatívnou) funkciou (reprodukovať sociálne konvencionalizovanú predstavu o svete). Nesú v sebe reálne poznanie, majú trvalú hodnotu preto, že sú zachytením a vymodelovaním rôznych aspektov reálneho sveta. Nie sú teda čisto arbitrárnymi modelmi, ale interpretáciami s reálnym poznávacím substrátom. Napriek tomu sa jednotlivé systémy znázornenia neodlišujú od seba mierou gnozeologickej adekvátnosti; sú rovnocenné práve preto, že sú interpretáciami celku sveta, čo nutne presahuje zo sféry poznania do sféry spredmetňovania hypotéz; ďalej preto že sú systémami (teda sú celkami o celkoch), čo takisto predpokladá presah z poznania do sféry vytvárania a praxe; a nakoniec i preto, že poznanie predpokladá koncentráciu na istý rozmer skutočnosti, sú teda interpretáciami celku skutočnosti z perspektívy istého primarizovaného aspektu reality. Tak sa jednotlivé systémy znázornenia vzájomne nerelativizujú: Raz je svet pochopený tak ako „sa javí" (priama perspektíva), druhý raz tak „ako je" (obrátená perspektíva). Úsilie Uspenského o syntetizáciu sociálne konvencionálneho s gnozeologickým, komunikačne funkčného s objektívne poznávacím chápaním umenia je očividné.

Oba spomenuté základné systémy znázornenia sa u Uspenského predpokladajú ako trvalé. Sú obdobami Wölfflinových základných „foriem nazierania" a „foriem znázornenia". (Ich trvalá potencialita je založená antropologickou identitou človeka – identitou jeho vnímania, a identitou vnútorných možností prostriedkov znázornenia. Dejinnosť je daná ich vnútorným rozsahom.) Vnímanie a znázorňovanie aj u Uspenského súvisia, analýza stvárnenia sa prelína s analýzou vnímania, resp. – v posune ku konvencionalistickému chápaniu – s analýzou čítania. Aby bol text zrozumiteľný, prečítateľný, musí a) používať konvencionalizovaný, v danom kontexte zrozumiteľný jazyk, ale súčasne jazyk preložiteľný do antropologicky platného metajazyka; b) musí mať spoločný a vopred známy predmet, s ktorým možno informáciu o ňom porovnať, a c) musí vytvoriť spoločného menovateľa tohto porovnania. V prípade jazyka ikonického to znamená prelínanie stvárneného (znázorneného) s vnímaným, konvencií s videným, a pravidiel znázornenia so

[44] Tamže.

schémami vnímania. Ide o zložitý problém vzťahov originality vnímania, konvencionality (úlohy poznania a zvykov pri vnímaní) a úlohy samej vnútornej logiky prostriedkov znázornenia (vrátane podielu tradície).

Oba základné systémy znázornenia sa javia v Uspenského podaní ako trvalé. Systém „obrátenej perspektívy" sa neobmedzuje len na staroruské a byzantské umenie, ale uplatňuje sa v dejinách opakovane a na viacerých miestach – v stredovekom, staroegyptskom, modernom umení, v umení tzv. primitívov i v detskej kresbe. Dejiny umenia nemajú preto podobu neustáleho odchádzania a originality, ale simultaneity, trvania, opakovaného aktualizovania niekoľkých základných systémov chápania a znázornenia skutočnosti.

Príbuznosť k Wölfflinovmu chápaniu nezaznieva len v dvoch už spomenutých motívoch – v sústredení sa na vrstvu predpokladov umeleckého znázornenia a v akcentovaní konštánt dejinného procesu. Zaznieva aj v anonymnom, nadosobnom chápaní dejín: Individuálne výtvory, jedinečné umelecké diela sa chápu ako konkretizácie a aplikácie princípov. Princípy, na rozdiel od Wölfflina, majú jednak systémový charakter a jednak sú fundované konvencionálne (sú systémom pravidiel) – nie sú výlučne percepčné. Napriek týmto analógiám nie je umelecké dielo v semiotickom podaní zúžené na jedinú vrstvu – na vrstvu formovania znázornenia. Obraz je v Uspenského poňatí mnohovrstevným celkom, v ktorom sa jednotlivé vrstvy organicky prelínajú. Obraz ako systém znázornenia a komunikácie má tri základné vrstvy. Opierajúc sa o Ch. Morrisa ich Uspenskij identifikuje nasledovne:[45] Prvou je tá, v ktorej autor rozlíšil dva základné systémy znázornenia – systém priamej a systém obrátenej perspektívy. Je to vrstva syntaxe. Druhou je vrstva sémantická a treťou vrstva pragmatická. „Sémantika zobrazeného" podľa Uspenského slov „vplýva na postupy zobrazenia".[46] Význam zobrazeného predmetu priamo vchádza do systému syntaxe. Forma a obsah znázornenia, vyjadrené tradičnými termínmi, nie sú vzájomne oddelenými a voči sebe externými prvkami. Prestupujú sa. Význam ovplyvňuje charakter samého stvárnenia. Obsah teda prestupuje formou, stáva sa vnútornou súčasťou stvárňovania. Významový prvok sa však nestáva dominantným. Rozhodujú princípy formovania. Sémantická vrstva vchádza do syntaktickej a hoci ju spoluformuje, stáva sa ňou. Vzniká „sémantická syntax"[47], v ktorej sa význam znázornených predmetov uplatňuje nediskurzívne – napríklad ich meradlom. Možno to nazvať vnútorným významom foriem. Inými slovami, význam sa vyslovuje len cez sformovanie; aby bol vyjadriteľný musí vojsť do formy.

Dominantnosť syntaktickej vrstvy v štruktúre diela, ktorá sa zakladá na špecifických pravidlách, spája svojbytnosť daného systému znázornenia s jeho sociálnou funkčnosťou. Prejavuje sa i tým, že vlastným pendantom sémantickej vrstvy nie je syntax. Protikladom „sémantickej syntaxe" (čiže stvárnenej a skonvencionalizovanej významovosti založenej na pravidlách) je druhá syntax – „geometrická syntax".[48] Je to vrstva princípov výstavby diela. Jej sa prispôsobuje „sémantická syntax", „sémantická syntax" vchádza do „syntaxe geometrickej".

Ak sémantická vrstva „sleduje vzťah zobrazenia a zobrazeného" a syntaktická vrstva „vnútorné kompozičné zákony výstavby zobrazenia", potom tretia – pragmatická vrstva „sleduje vzťahy zobrazenia k človeku, pre ktorého je určené".[49] Sémantická vrstva je podľa toho primárne gnozeologická: Len čiastočne súvisí s dobovým a spoločenským chápaním skutočnosti; umožňuje porovnanie s objektívnou skutočnosťou, je spätá s metasférou objektivity. Vrstva pragmatická je naopak, primárne sociálno-historická, cez ňu do diela vchádza dobová konvencionalita. Pragmatická i sémantická vrstva sa však uplatňujú len cez vrstvu syntaktickú. Práve ona spája gnozeologickú a konvencionálnu stránku diela do celku. Princípy znázornenia a na nich vybudované princípy výstavby a informácie konkrétneho diela syntetizujú gnozeologickú platnosť s historickou konvencionalitou tým, že budujú systém, ktorý má vnútornú logiku. Nie je to totiž len arbitrárny súhrn konvencionalizovaných princípov, ale logický systém výkladu reality. Preto dielo nie je iba reprodukciou dobových konvencií, noriem a povier, ale prienikom k realite, trvale hodnotným interpretovaním skutočnosti, istým typom výberu a výkladu sveta a socializácie človeka (domestikácie sveta človekom). Primárnosť syntaktickej vrstvy v Uspenského koncepcii neznamená, že dielo svojimi syntaktickými princípmi len reduplikuje dobové konvencie a že by jeho konečnou funkciou bolo výlučné petrifikovanie dobového statu quo: Reprodukovaním systému pravidiel stvárnenia by glorifikovalo a zvečňovalo sociálnu sebaštylizáciu. Konvencionalita systému ani ako logika systému znázornenia reality, ani ako závislosť znázorňovacieho systému od apriórnych sociálnych premís nevyčerpávajú v Uspenského podaní umelecké dielo ani jeho správu. Obsah, nositeľ a činiteľ umeleckého vyjadrenia sa síce odohrávajú na platforme modelu; obsah aj médium sa síce stávajú funkčnými spredmetneniami a reprodukciami sociálneho kontextu; ale práve tým, že sa kontext i obsah správy realizujú len cez spredmetnenie na médium, dostávajú objektívnu platnosť: Tým, že sa stávajú systémom a realizovaným modelom, že konštituujú logickú stavbu a systém výkladu reality, že realizujú logickú stavbu a poskytujú ucelený výklad, presahujú zo sféry historickej konvencionality do sféry gnozeologickej platnosti.

U Uspenského pokus syntetizovať historicko-konvencionálne chápanie umenia so sémanticko-gnozeologickým nie je bez problémov. Stojí na premise, že metasféra poznania je vyňatá z historickej konvencionality. Je to však nesporne projekt, ktorý realitu nezjednodušuje, ale naopak, usiluje sa nájsť súvzťažnosť zložitosti skúmaného predmetu. Je impozantný tak svojou polyfonickosťou, ako aj svojou monolitickosťou, a je obdivuhodný neochvejným gnozeologickým optimizmom.[50]

[45] Tamže, s. 23 n., 28.
[46] Tamže, s. 24.
[47] Tamže, s. 24.
[48] Tamže, s. 23.
[49] Tamže, s. 28.
[50] Predkladaná štúdia vznikla roku 1976. V marci 1977 bola zverejnená vo forme prednášky na pôde Umenovedného ústavu SAV v Bratislave. Roku 1981 bola prepracovaná na uverejnenie.

Основные вопросы истории искусства глазами советской семиотики

Ян Бакош

Резюме

Предлагаемая статья является второй частью обширного труда „Пути к синтезу“, которая анализирует методологические течения в советской истории искусства последних десятилетий. Труд „Пути к синтезу“ исходит из познания, что направление к комплексной концепции исследования искусства можно считать основной и общей чертой советского искусствоведения. Первая часть труда „Пути к синтезу“ вышла в журнале „Арс“ под названием: „О искусстве средних веков“ (Братислава, „Наука“, 1984/1, стр. 7–33). Она сосредоточивалась на анализ первого типа синтеза в советской методологии истории изобразительного искусства – комплексного исследования искусства посредством синтезирования различных методологических подходов. Предлагаемая статъя – то есть „Пути к синтезу“ – относится в основном к 1976 году, а для печати была подготовлена в 1981 году. Она посвещена разбору второго типа синтетической концепции искусств – анализу „синтетичности“. Главным представителем этого подхода данный труд считает советскую семиотическую школу. Комплексный обзор здесь достигается не соединением различных методов, но при помощи апликации общего (семиотического) метода на различные виды человеческой деятельности. Такой подход предполагает, что объективно существует „синтетический“ общий знаменатель всех сфер человеческой активности, который дает возможность для приведенного сравнения. Вся человеческая деятельность считается внутренне действующей суперсистемой – культурой, которой присущь во всех частях общий знаменатель. Главным смыслом системы культура потом логически является коммуникация. Она основывается на диалектическом отношении элементов системы культуры. На основе языкового характера всех составных элементов культуры и на основе системной общности всех сфер человеческой активности посредством третей сферы – культурной коммуникации – преодолевается старый дуализм духовной и материальной культуры, теории и практики. Система культуры при этом не берется как статическое и самоконсервирующее целое, но как внутренне и внешне открытый и динамический организм. Его функцией является сохранение динамики культурной коммуникации, то есть, обеспечение (обновление) гармонии между коммуникационной и познавательной способностью культуры, между ее социализирующей и приспособляющей ролью. Это происходит именно обновлением и преструктурованием человеческого мира – системы культуры. Советская семиотика, которая когда-то родилась в лони языкознания и литературоведения, таким образом, логически переросла в семиотику культуры. С одной стороны она дозрела до компарации различных культур, но с другой – к сравнению и исследованию взаимной системной связи субсистем той же самой культуры. Обе эти точки зрения встречаются и в трудах, которые советские исследователи посвятили истории изобразительного искусства. Предлагаемый труд реконструирует на основе разбора нескольких представленных работ советских семиотиков (прежде всего Б. Успенского) системную концепцию истории искусств, к заключению которой они пришли. Их основной исходной точкой является убеждение, что не только в пространстве, но и во времении отдаленные культурные целые (исторические периоды) являются системами, которые основываются на специфических принципах. Поэтому историческую систему нельзя измерять критериями другой системы, их можно лишь сравнивать, находить их внутреннюю специфическую структуру, динамику и интеракции. Так возникают проблемы отношения между системами и историей, удерживанием их идентичности и историческими изменениями; возникают проблемы соотношения между историческим конвенционализмом характера систем и их „надвременной“ коммуникационной гнозеологической действенностью; появляется проблема отношения между историческим релятивизмом и гнозеологизмом. Советские семиотические системы в области истории изобразительного искусства открывают и вопрос возможности надвременного объективного познания исторической исключительности, которая касается и границ самого семиотического метода. Предлагаемый труд ставит целью обратить внимание именно на эту историческую связь самой семиотики.

Grundfragen der Kunstgeschichte gesehen von der sowjetischen Semiotik

Ján Bakoš

Zusammenfassung

Die vorgelegte Studie stellt den zweiten Teil der umfangreicheren Arbeit „Die Wege zur Synthese" dar, die die methodologischen Strömungen in der sowjetischen Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte analysiert. „Die Wege zur Synthese" gingen aus der Erkenntnis aus, dass die Richtung zu einer komplexen Konzeption der Forschung der Kunst für den grundlegenden und gemeinsamen Zug der sowjetischen Kunstwissenschaft gehalten werden kann. Der erste Teil der „Wege zur Synthese" erschien in der Zeitschrift Ars, Aus der Kunst des Mittelalters (Bratislava, Veda 1984/1, S. 7–33). Er konzentrierte sich auf die Analyse des ersten Typs der Synthese in der sowjetischen Methodologie der Geschichte der bildenden Kunst – der komplexen Forschung der Kunst mittels Synthetisierung verschiedener methodologischer Zutritte. Die vorliegende Studie – d.h. „Die Wege zur Synthese II" – entstand im Grunde im Jahre 1976, zur Veröffentlichung wurde sie im Jahre 1981 bearbeitet. Sie widmet sich der Analyse des zweiten Typs der synthetischen Konzeption der Kunst – der Analyse der „Synthetizität". Für den Hauptrepräsentanten dieses Zutritts hält sie die sowjetische semiotische Schule. Zum komplexen Anblick gelangt man hier nicht durch Verbindung verschiedener Methoden, sondern durch die Applikation einer gemeinsamen (semiotischen) Methode auf verschiedene Sphären der menschlichen Tätigkeit. Dieser Vorgang setzt voraus, dass es objektiv einen „synthetischen" gemeinsamen Nenner aller Sphären der menschliechen Aktivität gibt, der den angeführten Vergleich ermöglicht. Die gesamte menschliche Tätigkeit wird für ein innerlich funktionierendes Supersystem – die Kultur – gehalten, die in allen Teilen einen gemeinsamen Nenner besitzt – sie ist ein System von Zeichen. Der Hauptsinn des Systems der Kultur ist dann logisch die Kommunikation. Sie ist auf der dialektischen Beziehung der Elemente des Kultursystems gegründet. Auf Grund des Sprachcherakters aller Komponenten der Kultur und auf Grund der Systemzusammengehörigkeit aller Sphären der menschlichen Aktivität wird mit Hilfe der dritten Sphäre – der kulturellen Kommunikation – der alte Dualismus der geistigen und materiellen Kultur, der Theorie und Praxis überwunden. Das System der Kultur wird dabei nicht als ein statisches, abgeschlossenes und sich konservierendes Ganzes, sondern als ein innerlich und auch äusserlich offener und dynamischer Organismus aufgefasst. Seine Funktion beruht eben auf der Erhaltung der Dynamik der kulturellen Kommunikation, d. h. auf der Gewährleistung (Erneuerung) der Harmonie zwischen der Kommunikations- und Erkennungsfähigkeit der Kultur, zwischen ihrer sozialisierenden und anpassungsfähigen Aufgabe. Die geschieht eben durch die Erneuerung und Umstrukturierung der menschlichen Welt – des Systems der Kultur. Die sowjetische Semiotik, die ursprünglich im Schosse der Sprachwissenschaft und der literarischen Wissenschaft entstand, wuchs so logisch in die Semiotik der Kultur hinüber. Auf einer Seite gelangte sie zur Komparation verschiedener Kulturen, auf der anderen Seite zum Vergleich und zur Erforschung der gegenseitigen Systembindung der Subsysteme derselben Kultur. Beide diese Aspekte begegneten sich ausser anderem auch in den Arbeiten, die die sowjetischen Forscher der Geschichte der bildenden Kunst gewidmet hatten. Die vorgelegte Studie rekonstruiert auf Grund der Analyse einiger vertretender Arbeiten sowjetischer Semiotiker (vor allem von B. Uspenskij) die Systemkonzeption der Kunstgeschichte, zu der sie gelangten. Ihr grundlegender Ausgangspunkt ist die Überzeugung, dass nicht nur die raummässig, sondern auch zeitmässig entfernte Kulturkomplexe (historische Perioden) Systeme darstellen, die auf spezifischen Prinzipien begründet sind. Das historische System kann deshalb nicht mit Kriterien eines anderen Systems gemessen werden. Nur durch der Komparation kann seine spezifische Struktur, Dynamik und Interaktion festgestellt werden. So entsteht das Problem der Beziehung zwischen den Systemen und der Geschichte der Erhaltung ihrer Identität und der geschichtlichen Wandlungen; das Problem des Verhältnisses zwischen der historischen Konventionalität des Systems und ihrer „überzeitigen" gnoseologischen Gültigkeit; das Problem der Beziehung zwischen dem historischen Relativismus und dem Gnoseologismus. Die sowjetische semiotische Schule eröffnet aber auch die Frage der Möglichkeiten einer überzeitig objektiven Erkenntnis der geschichtlichen Einzigartigkeit, die auch die Grenzen der semiotischen Methode selbst betrifft. Die vorgelegte Studie will eben auf diese historische Gebundenheit der Semiotik als solcher aufmerksam machen.

K typológii znakov

Viera Dubcová

Nasledujúce riadky sú iba krátkym zamyslením nad otázkami, ktoré sa v diskusiách ukazovali ako otvorené, pritom sa však dotýkali kľúčových, až akútnych problémov semiotiky; máme pocit, že si naliehavo vyžadujú spresnenie a pokúsili sme sa „pozrieť na ne vlastnými očami". Je zdravé pripustiť, že sila pravdy býva väčšia v presne formulovanej otázke, než v unáhlenej odpovedi; ale nemáme ctižiadosť uzurpovať si pre seba čo najväčší diel pravdy. Aj naše poznámky sú iba pokračovaním diskusie — a budeme spokojní, ak dajú podnet na nové otázky a zodpovedajúcejšie riešenia.

Nazdávame sa, že by bolo potrebné hlbšie sa zamyslieť nad problémom opozície systému a štruktúry — tu sme sa však zamerali iba na znak ako prvok štrukturálno-systémových vzťahov, na niektoré, najmä ontologické aspekty znaku a systém, znaku a skutočnosti so zreteľom na špecifickú problematiku znaku v jazyku umenia.[1]

Opozícia systému a štruktúry je opozíciou, ktorá integruje princípy sémantickej reprezentácie javov vo vede i v umení. Signalizuje samy východiská semiotického myslenia, ktoré musí byť motivované úsilím o reprezentáciu spoločenského bytia vo vzťahu k ľudskému poznaniu a spoločenskej skúsenosti. Jej ontologické opodstatnenie nás odkazuje na opozíciu bytia a vedomia, ktorej modifikáciu predstavuje: Vychádzame tu teda z opozície konkrétneho a abstraktného, matérie a jej odrazu vo vedomí.[2] No

[1] Táto práca je akoby pokračovaním početných diskusií kolektívu autorov zborníka pod vedením J. Horeckého a N. Krausovej — a čiastočne i dozvukom oveľa dávnejších rozhovorov i podnetov zo štúdií dotýkajúcich sa problematiky významu v oblasti umenia. Za vznik predložených úvah a poznámok vďačíme azda na prvom mieste N. Krausovej; pokladáme však za primerané uviesť tu i mená ďalších pracovníkov a kolegov (J. Miko, O. Čepan, J. Popovič, z jazykovedcov E. Pauliny), ktorí dali priamy alebo nepriamy podnet k tomuto zamysleniu.

[2] Uvedenú myšlienku formuloval O. Čepan v súvislosti s charakteristikou systémovo-štrukturálnych vzťahov v literatúre. Pozri Metodologické problémy literárnej histórie. In: O interpretácii umeleckého textu 7. Bratislava 1982.

miera konkrétneho a abstraktného nie je pri všetkých typoch systémovo-štrukturálnych vzťahov rovnaká: tu hrá svoju úlohu stupeň univerzálnosti systému v protiklade so stupňom konkrétnosti štruktúry, väčšia či menšia relatívna nezávislosť systému od časopriestorových determinánt.

Prichádzame k pozorovaniu, že opozícia bytia a vedomia (ktorej východiskovou podobou je univerzálna opozícia hmoty a pohybu) — a ktorej modifikáciou tu sledovanou je protiklad štruktúry a systému — je vo svojich konkrétnych prejavoch schopná nadobudnúť množstvo odtienených podôb. Znamená to, že je niečo, čo tieto póly, kvalitatívne príkro kontrastné, spája a robí ich súmerateľnými, že život vo svojej konkrétnej podobe nevyrastá z ich antagonizmu, ale naopak — z ich tvárnosti, dynamickosti a elastickosti, a ich úplné oddelenie znamená umelú — laboratórnu izoláciu od normálnych životných situácií, analyticky ohraničený stav, možný len vďaka istým schopnostiam ľudského myslenia. Je to koniec koncov len ozrejmenie istých základných súvislostí, dávno rozpracovaných marxistickou dialektikou — a dnes už veľmi bohato demonštrovaných na konkrétnych výsledkoch prírodných vied, vrátane Einsteinovho objavu matematicky presnej formulácie vzťahu hmoty a energie a podmienok ich premeny z jednej na druhú.[3]

Jednota a mnohotvárnosť sveta, ktorej výrazom je oddávna rozmanitosť podôb umenia, je vlastne semioticky reprezentovaná binárnou opozíciou paradigmy a syntagmy (so zodpovedajúcou opozíciou „metaforického" a „metonymického" vzťahu pomenovania ku skutočnosti na jednej strane — a na strane druhej graduálnou, odtienenou binaritou kvantity a kvality, viazanou na princíp miery v zmysle funkcionálneho kritéria). Graduálnosť máva (lepšie povedané — má) minimálne trojstupňovú podobu; umožňuje nám vyznačením relatívnej totožnosti kvality sémanticky vymedziť totožnosť objektu i vyznačiť hraničné polohy prechodu z jednej kvality do druhej.

Binárnosť i graduálnosť sú vysoko abstraktné semiotické princípy, predsa však sú svojou podstatou zakotvené v povahe objektívnej skutočnosti. Prax naznačuje, že ony sú najuniverzálnejším základom systémov a tvoria i základ systémov semiotických. Prvotne však ide o princípy samej skutočnosti, demonštrovateľné na konkrétnej podobe štruktúry akéhokoľvek objektu v procese vývinu, v časopriestorovom zakotvení. Z tohto dôvodu binárnosť a graduálnosť nebudeme hodnotiť ako kategórie navzájom sa vylučujúce. Prvá je spätá s kategóriou hmoty a pohybu a zahrňuje ich najrozmanitejšie transformácie, druhá nás odkazuje na kategóriu miery (kvantity a kvality), ktorá predstavuje paradigmy jednotlivých foriem.

Zdá sa, že z tohto hľadiska by bolo možné nazerať aj na dosiaľ zaužívané triedenie symbolov. A predsa najzaužívanejšie klasifikácie sa vyhýbajú dôslednému uplatneniu binárneho princípu; zaužívalo sa členenie symbolov na tri skupiny, ktoré z nášho

[3] $m = \frac{W}{c^2}$ (Hmotnosťou sa rovná podielu celkového úhrnu energie a štvorca rýchlosti svetla; a naopak, energia telesa s hmotnosťou m sa rovná súčinu jeho hmotnosti so štvorcom rýchlosti svetla — $W = m.c^2$).

hľadiska zodpovedá princípu graduálnemu.[4] Ale táto klasifikácia by mala mať opodstatnenie najmä pri vyjadrení stupňa semiózy, zatiaľ čo pre charakteristiku povahy vzťahov ku skutočnosti by sa žiadal binárny pohľad. Preto podľa nášho názoru presvedčivejšie pôsobí trojčlenné triedenie znakov vedome zamerané na zvýraznenie stupňa semiózy (symptóm-signál-symbol), ako trojčlennosť takého triedenia, ktoré nie je zlučiteľné s graduálnosťou. Pravda, samo triedenie znakov na symptómy, signály a symboly nie je postačujúce: zastiera ich kvalitatívnu podstatu, ktorá sa mení zároveň so schopnosťou znaku zapojiť sa do procesu komunikácie. (Prirodzené znaky (symptómy) majú povahu indexov, pri ich prijímaní vychádzame zo skúsenosti, ktorá sa opiera o vedomie kauzálnej spojitosti medzi javmi; signály majú pre názornosť aj ikonickú podobu; pri symboloch nemusí byť spôsob motivácie znaku vôbec zvýraznený.) Preto kritérium zohľadňujúce stupeň semiózy bude účelnejšie sledovať len ako doplnkový aspekt klasifikácie znakov.

Triedenie znakov na ikony, indexy a symboly[5] sa týka len tých znakov, ktoré sú schopné fungovať v procese komunikácie ako prvky komunikačného systému a zamerané je na charakter ich vzťahu ku skutočnosti. Hodno si však povšimnúť, že pri tomto delení dochádza k istému kríženiu kritérií. Najprv by bolo treba vydeliť znaky, ktoré majú významovo motivovaný vzťah k objektu (ikony, indexy), lebo len pri nich má zmysel hovoriť o povahe tohto vzťahu. Do osobitnej skupiny by sa dostali ostatné znaky (symboly), pri ktorých už nie je zreteľná genéza označenia ani spôsob motivácie objektom, zato však ich komunikačný rádius býva široký a presne vymedzený. Bolo by možné hovoriť ešte o symboloch sekundárnych („metasymboloch"), ktoré sú zreteľne odvodené od prvých podľa rozmanitých kľúčov (napr. odvodené slová v jazyku) – pričom pri nich rovnako neprichádza do úvahy registrácia spôsobu motivácie signifiantu objektom.

Žiada sa na chvíľu zastaviť pri viacvýznamovosti termínu „symbol", azda nie najšťastnejšie prijatej konvenciou a zrejmej i z predchádzajúceho textu, ktorá môže vniesť do triedenia znakov dosť nejasnosti. Najprv sa však pokúsime schematicky znázorniť vzťahy, o ktorých sme hovorili.

Najširším (a najmenej vhodným) významom termínu symbol je synonymické označenie znaku, ktoré sa vzťahuje len na znaky ako prvky systému. Symbol ako podkategória však znamená – ako sme uviedli – už len znak s nerelevantnou motiváciou. Prirodzene, i tieto znaky museli byť v čase svojho vzniku motivované, nie je však už možné rozhodnúť, o aký spôsob motivácie išlo – a čo je podstatné, fungujú v takých systémoch, v ktorých na tom nezáleží. Ide o znaky, kde väzba označovaného a označujúceho je tak univerzálne známa kolektívu, ktorý nimi disponuje, že už nie je potrebné, aby bola významovo priehľadná. Markantným príkladom je tu označenie

[4] Porov. príspevok J. Horeckého v tomto zborníku.

[5] Triedenie amerických semiotikov (Peirce, Morris), ktoré preberá u nás J. Levý. Peirce však výslovne zdôrazňuje osobitné postavenie symbolov ako znakov nemotivovaných.

Triedenie podľa stupňa sémantickej potencie	Triedenie znakov podľa relevantnosti významovej motivácie		
	znaky s významovo priezračným signifiant vo vzťahu k objektu		znaky s nerelevantnou motiváciou
	Triedenie podľa kvality významovej motivácie signifiant		
	(ikonickosť)	(indexovosť)	
znaky nesystémové neintencionálne		symptómy	
1. st. sémant. konvencie	← signály →		
2. st. sémant. konvencie	ikony „symboly"	indexy typy	
3. st. sémant. konvencie			symboly

čísel alebo znakov abecedy. Niekedy sa dlho pociťujú stopy pôvodnej motivácie symbolov; inokedy vznikajú druhotné motivačné vzťahy k označovanému, ktoré sa môžu aktualizovať vo väčšej či menšej miere. Takýmto zložitým systémom symbolov so skrytými napätiami a protirečeniami je najmä jazyk, ktorého znaky týmto spôsobom nadobúdajú, menia a niekedy strácajú expresívnu hodnotu. Doteraz nie je uzavretý spor lingvistov o vzniku jazykových symbolov a miere ich motivácie označovaným.

Všeobecne možno povedať, že komunikačné systémy pracujúce s výrazne motivovanými znakmi predpokladajú zvyčajne ich dotvorenie v procese komunikácie (ako je tomu v „jazyku" umenia); nie sú také definitívne, bezpríznakové a jednoznačné ako kategóriu estetickú, ktorá funguje v opozícii ku kategórii typu (typické x symbolické). Obsah tohto pojmu bude výrazne odlišný od vyššie definovaných, použitý v najužšom význame: predstavuje podkategóriu ikonického znaku, hoci možno tu uvažovať aj o určitých príznakoch indexovosti. Tento „symbol" nevychádza zo zakotvenosti v spoločenskom vedomí, naopak – smeruje k nej, vychádzajúc z tvorivého subjektu, a citeľne odhaľuje svoju motiváciu dominantne ikonického charakteru. Je to metafora alebo ikon komunikačne aktívny až „agresívny", ktorým autor vyjadruje a sumarizuje

časť svojej osobnej citovej, pocitovej, zážitkovej (teda aj intelektuálnej) skúsenosti, objektivizujúc ju týmto spôsobom, reklamujúc pre ňu platnosť hodnotového alebo skúsenostného kritéria. Takýto obraz-symbol vstupuje do vedomia kolektívu ako prvok nového, vytvárajúceho sa komunikačného systému, uchádzajúc sa o dešifrovanie zo strany príjemcu (spravidla sa však ráta s istou oporou v tradícii i v kolektívnej spoločenskej skúsenosti). Paradigma symbolov predstavuje paradigmu zážitkovo-hodnotovú.

Pri sledovaní obsahu jednotlivých významov viacznačného pojmu „symbol" sme pozorovali ako dištinktívny príznak predovšetkým odlišnú mieru semiózy, ktorú sprevádzala odlišnosť ich funkcií. Žiada sa však ešte zastaviť pri pojmoch zameraných na kvalitatívnu povahu znakov vo vzťahu ku skutočnosti, ktorými sú ikonickosť a indexovosť. Je zjavné, že sú to pojmy, ktoré sa môžu spájať so znakmi rôznej semiotickej potencie, ale ich „domovské právo" je v jazyku umenia. Reprezentujú opačné hodnotenie objektu označovateľom, ktoré má v umení štýlotvornú platnosť. Treba ich chápať v najširšom význame, vo význame princípov zodpovedajúcich systémotvorným princípom analógie a pomedznosti.[6] Pod ikonom treba teda rozumieť výsledok napodobenia, kontrastu, analógie, paralely a paralelizmov (rým ako vertikálna metafora); kým index by mal predstavovať odkaz na objekt na základe funkčných súvislostí, aktualizovať rozdiely medzi objektmi, ich hierarchiu v medziach tej istej štruktúry („neobrazné" epiteton, metonýmia, asonancie, typ, kauzálne väzby sujetu).

Do určitej miery sa tu prekrýva pojem znaku a operácie s ním (ikonu a „ikonického" — metaforického postupu) a možno by bolo správnejšie ich od seba oddeliť; ich funkcia v diele však vyžaduje práve tento celostný pohľad. Oprávňuje nás k nemu istá — už zmienená špecifickosť týchto znakov: ikony a indexy fungujú totiž v umení ako znaky systémotvorné — ich voľba je príznakovým, hodnotiacim aktom voči skutočnosti a ich významová priezračnosť umožňuje príjemcovi intuitívnu konštrukciu systému, v rámci ktorého ich treba interpretovať. Prirodzene, ide iba o systémotvornosť potenciálnu, o umožnenie realizácie autorovho tvorivého zámeru, jeho vzťah k dobe a spoločnosti, v ktorej pôsobí — a navyše determinovanú spoločenskou skúsenosťou, najmä estetickou tradíciou a špecifickými zákonmi umenia.

Manipulácia so znakmi nemá v praxi takúto schematickú podobu — práve naopak, čím ďalej, tým viac sa stretávame s najrozmanitejšími spôsobmi kombinácií a prechodných podôb,[7] takže niekedy je veľmi ťažké rozhodnúť, ktorá zložka znaku je dominantná. Časté sú najmä prípady, keď ten istý znak z hľadiska rozličnej

[6] Pozri pozn. 5.

[7] Princípy výrazne uplatnené v súvekej semiotike (Jakobson), v súlade so saussurovskou tradíciou rozlišovania kategórie dištinktívnych príznakov hlások a kategórie systémových vzťahov, do ktorých vstupujú. Z marxistického stanoviska sme signalizovali možnosť interpretovať tieto princípy ako odraz príznakov predmetnosti a vzťahov medzi nimi, ako potrebu vyznačiť systémotvorné pomenovanie dvoch

štrukturálnej úrovne treba interpretovať rozličným spôsobom. Okrem toho niektorí autori systémovo pracujú s hjelmslevovským rozvrstvením znaku, rozlišujúc formu významu i formu výrazu (Carpentier v Kráľovstve z tohto sveta i v poviedkach): analógia významov tu býva sprevádzaná rozdielnosťou foriem (výrazov). Najmä v súčasnosti sa čoraz častejšie bohato využívajú rozličné spôsoby kombinácií metaforických označení s metonymickými — a takisto sa pracuje s posunmi semiotickej potencie znaku, ktoré sprevádzajú posuny na osi konkrétneho a abstraktného. Súčasný umelec má takto k dispozícii veľmi široký repertoár výrazových prostriedkov a postupov, ktorými môže náznakovo, zhustene obsiahnuť narastajúcu spoločenskú skúsenosť i podoby súčasných problémov a konfliktových situácií.

Vráťme sa však k otázke špecifickosti estetického znaku na pozadí znakov pragmatických. Vyšli sme z väčšej významovej priezračnosti a významovej spolarizovanosti estetických znakov. Tieto ich vlastnosti umožňujú umelcovi, aby v diele stvárnil svoj osobnostný zážitok sveta, aby sa mohol vysloviť k súčasnosti „svojím vlastným jazykom", ktorý by bol i za týchto predpokladov zrozumiteľný, interpretovateľný adresátmi výpovede. Ale toto je len jedna stránka problematiky estetickej komunikácie. Ide nielen o to, aby jazyk umelca bol individualizovaný a recipovateľný: rovnako dôležité je, aby obsiahol závažné problémy presahujúce jeho samého, dotýkajúce sa podstatným spôsobom jeho súčasníkov — a optimálne je, ak umelec môže zanechať posolstvo i nasledujúcim generáciám. Tu sme pri prameni ďalšej dilemy estetickej komunikácie. Jazyk diela musí byť dostatočne konkrétny, aby bol interpretovateľný a esteticky aktívny — a zároveň dostatočne univerzálny, aby bol prijateľný ako výpoveď. Dielo je výpoveďou, ktorú musíme recipovať ako „jazyk", ktorého presnú podobu si musíme intuitívne „vymodelovať"; štruktúrou, ktorú — ak sa chceme priblížiť k jej podstate — si osvojujeme na základe jej systémových znakov.

Akým spôsobom dosahuje estetický znak spojenie najosobnejšieho s univerzálnymi?

Pravdepodobne aj odpoveď na tento problém treba hľadať v špecifickej povahe estetického znaku, v jeho príznakovosti, v tendencii ozvláštniť označovaný objekt. Umelec označuje svoj predmet konkrétnejšie, priblíži nám ho z niektorej strany (podobou alebo funkciou); nikdy ho neoznačí tak globálne, neutrálne a presne, ako užívateľ „jazyka nemotivovaných symbolov"; vzťah k neutrálnemu označeniu však ostáva otvorený ako interval, ktorý sa môže významovo aktualizovať a ozvláštniť, nadobudnúť hodnotiaci aspekt na pozadí nadradenej kategórie. Individuálne sa takto spája s nadindividuálnym, konkrétne sa nazerá na pozadí univerzálnejších kritérií. Tento proces a spôsob jeho realizácie je však determinovaný podobou štruktúry diela.

Tak nám vyvstáva ďalšie špecifické hľadisko interpretácie, ktoré nás núti uvedomiť

najzákladnejších kategórií objektívnej reality — hmoty a pohybu, transformovaných zovšeobecňujúcou skúsenosťou ľudského vedomia.

si relatívnu samostatnosť (a zároveň prepojenosť) kategórií významových prvkov a kategórií vzťahov medzi nimi, ich kombinácie a hierarchizácie. V bezprízna kovom jazyku by mala byť rovnováha medzi oboma kategóriami[8] – avšak v textoch, ktoré nesú príznak expresie hovoriaceho – a najmä v textoch s estetickou intenciou tomu tak nie je. Práve porušením rovnováhy medzi selekciou a kombináciou prvkov vznikajú ich významovo príznakové kompozície,[9] ktoré na pozadí predstavy neutrálneho modelu môžu aktualizovať ikonickosť alebo indexovosť navonok bezprízna kového pomenovania, hierarchizovať motívy, zvýrazniť gradáciu a dominanty sujetu. Tým sa otvára možnosť interpretovať pomenovanie z hľadiska niekoľkých štrukturálnych úrovní; každé pomenovanie sa stáva do určitej miery obrazom, dynamizuje sa jeho obsah i rozsah, ostávajúc potenciálne aktuálnym v rozpätí celého – raz výraznejšieho, inokedy menej exponovaného intervalu.[10]

Je to operácia nepredstaviteľná v odbornom texte, kde sa vyžaduje presnosť a jednoznačnosť termínov a ich usporiadania – a práve tak v prehovore pragmaticky zameranom, kde by viacznačnosť znemožnila dorozumenie, zatemnila intenciu hovoriaceho.[11] Len jazyk umenia má schopnosť oscilovať medzi konkrétnou zážitkovosťou prehovoru a univerzálnosťou odborného textu, odpútaného od konkrétnej časopriestorovej situácie a smerujúceho k zovšeobecneniu ľudskej skúsenosti.

Takto sa nám javí estetický znak na pozadí esteticky bezprízna kových autonómnych znakov (symbolov) a ich zoskupení. Je pružnejší, tvárnejší, expresívnejší a syntetickejší, schopný významových kumulácií i relativizácie svojho významu. Usilovali sme sa signalizovať pôvod týchto jeho osobitných kvalít, ktoré sa zhodnocujú ako prostriedok emotívno-intelektuálnej výpovede o skutočnosti – a prišli sme k názoru, že spočívajú v schopnosti estetického znaku nielen označiť, ale aj „problematizovať" označené, a to v podstate novým zhodnotením a dômyselnou kombináciou tých istých princípov, ktoré má k dispozícii bezprízna kový jazyk princípov – binárnosti a graduálnosti, zameraných na príznakovú reprezentáciu základných kvalít skutočnosti a ich hierarchizácie.

[8] Porov. štúdiu N. Krausovej Metafora vo vedeckom texte. In: Vedeckotechnická revolúcia a literatúra. Bratislava 1982, s. 234 n. Pokus o klasifikáciu metafory prinášajú aj viaceré štúdie časopisu Texty 1980/6 (A. Okopień-Slawińska: Metafora bez granic; R. H. Brown: Metafora jako model). Neuplatňuje sa tu však – ba ani nenaznačuje možnosť kombinácie metafory a metonýmie v jednom obraze. Prvý príspevok zaujímavo rozvádza myšlienku dôležitosti kontextov pri interpretácii významu metafory.

Tu vychádzame z koncepcie neutrálneho komunikačného systému, ako bol opísaný v diele R. Jakobsona a Morrisa Halla Fundamentals of Language, S'Gravenhage 1956.

[9] Myšlienka N. Krausovej, formulovaná v tejto podobe v súkromnom rozhovore roku 1967. Pojem neutrálneho a príznakového modelu uplatňuje aj J. Miko pri analýzach niektorých textov v Estetike výrazu.

[10] Interpretácia umeleckého diela ako viacúrovňovej štruktúry s relatívnou samostatnosťou jednotlivých plánov je u nás najviac rozpracovaná v oblasti poetiky prekladu, najmä v Popovičovej knihe Preklad a výraz (Bratislava 1968) a Poetika umeleckého prekladu – Proces a text (Bratislava 1971). Táto koncepcia zodpovedá marxistickej interpretácii estetického znaku ako symbolu syntetického odrazu skutočnosti.

[11] Dôležitosť vedomia kontextuálnej zaradenosti znaku z hľadiska funkcie prehovoru ilustroval E. Pauliny v prednáške Vetná výpoveď v komunikáte (LVÚ SAV 22. 2. 1980) na anekdotickej situácii. Na otázku turistov, či pes (tu ide o „psa ako takého") breše alebo zavýja, odpovedá rozvážny starček: „Pes spí" – ukazujúc na konkrétneho psa, ktorý mu spí pri nohách. Otázka bola formulovaná nesprávne (v domnení, že brechať a zavýjať je synonymické označenie tej istej činnosti) a ako otázka na atribút druhu nemala zmysel (pes ako taký nemôže brechať a nezavýjať). Naopak však pes, ktorý práve spí, nemôže ani brechať, ani zavýjať. Iná je však situácia v oblasti estetických znakov. Dielo ako „štrukturálny znak" vo svojej jedinečnosti a systémovej otvorenosti ku konfrontácii so spoločenským vedomím doby (vrátane komplexu živých estetických tradícií a novovznikajúcich modelov) je ako ten pes, ktorý „breše, zavýja i spí súčasne" – a dokonca možno i hryzie.

К типологии знаков

Vera Dubcova

Резюме

Целью данной статьи являются размышления над спецификой эстетического знака в опозиции к знаку прагматическому – над особенностями его семиотической характеристики и реализации.

Во введении описывается действие знака в широком смысле слова и его отдельные проявления классифицируются в зависимости от степени семантической потенции, от релевантности значения мотивации и от качества по отношению к действительности. Таким образом устанавливается место эстетического знака как особого знака с релевантной (иконической или индексовой) мотивацией, способного к кульминации различных степеней семантической потенции. Эстетический знак соединяет в себе конкретность речи и безличность специального текста, индивидуальное переживание и универсальное значение (которое является основой его надиндивидуальной рецепции), отсылает нас к дешифрованию системы, к объективизированию эстетического индекса автора. Читатель эту систему конструирует благодаря характерности эстетического знака, его обнаженной и эстетически сигнификативной мотивации (в контрасте со сконвенциализированной мотивацией знаков прагматического языка).

Это особое качество художественного языка, которое оценивается как средство эмотивно-интелектуальной исповеди о действительности, по нашему мнению, имеет источник в переоценке и продуманной комбинации тех же самых принципов, которые имеет к диспозиции беспризнаковый язык; они основаны на способности эстетического знака не только обозначить, но и в определенных границах и „проблематизировать“ обозначенное.

Zur Typologie der Zeichen

Viera Dubcová

Zusammenfassung

Das Ziel dieser Studie beruhte darauf, über die Spezifizität des ästhetischen Zeichens in der Opposition zum pragmatischen Zeichen – über die Besonderheiten seiner semiotischen Charakteristik und Realisierung nachzusinnen.

In dem Einleitungsteil wird das Funktionieren des Zeichens im breiten Sinne des Wortes angedeutet und seine einzelnen Äusserungen werden nach dem Grad der semantischen Potenz, nach der Relevanz der Bedeutungsmotivation und nach ihrer Qualität mit Hinsicht auf die Realität klassifiziert. Dann wird die Stelle des ästhetischen Zeichens als eines besonderen Zeichens mit der relevanten (ikonischen oder Index-) Motivierung festgelegt. Dieses Zeichen ist fähig, verschiedene Stufen der semantischen Potenz zu kumulieren. Das ästhetische Zeichen verbindet in sich die Konkretheit der Aussage und die Überpersönlichkeit des Fachtextes, das individuelle Erlebnis und auch die universelle Bedeutung (die die Grundlage seiner überindividuellen Rezipierbarkeit ist), es verweist uns zur Dechiffrierung des Systems, zum objektivisierten ästhetischen Idiolekt. Der Leser konstruiert sich dieses System dank der Semiologie des ästhetischen Zeichens, seiner blossgelegten und ästhetisch signifikativen Motivation (im Gegensatz zu der konventionalisierten Motivation der Zeichen der pragmatischen Sprache).

Diese besonderen Qualitäten der künstlerischen Sprache, die als Mittel der emotiv-intelektuellen Aussage über die Realität gewertet werden, haben unserer Ansicht nach ihren Ursprung in der Umwertung und der sinnreichen Kombination derselben Prinzipien, die die pragmatische Sprache zur Verfügung hat; sie an der Fähigkeit des ästhetischen Zeichens, nicht nur zu bezeichnen, sondern auch in bestimmten Grenzen das Bezeichnete zu „problematisieren“ gelegnet.

Dynamická povaha literárneho diela

Peter Zajac

Umelecká literatúra má prekvapujúcu životaschopnosť. Až do súčasnosti pretrvali diela starej sumerskej, egyptskej, čínskej, antickej literatúry. A to nielen vo svojej kultúrno-reprezentatívnej podobe civilizačno-historického dokladu, ako diela predstavujúce, zobrazujúce a zachovávajúce staroveké kultúry, ale vo svojej estetickej povahe, ako diela vzbudzujúce podnes záujem a prinášajúce čitateľské potešenie. Iste, než sa vytvorili spoľahlivé zariadenia na prenos literatúry, bolo ju potrebné niekoľkokrát „znovuzrodiť", voviesť do aktuálnej komunikácie. Keby však literatúra túto životaschopnosť nemala, nepomohli by nijaké „oživovacie pokusy".

Popri všetkej premenlivosti si umelecká literatúra ustavične posilňuje svoju funkčnú špecifickosť (Lichačov, 1975) – a s ňou typovú stálosť. V antike bola schopná udržať si svoju funkčnú osobitosť vedľa – a napriek – tlaku mytologického vedomia na jednej a praktickej rétoriky na druhej strane. V stredoveku vedela vylúpnuť z dobového religiózneho vedomia ľudskú problémovú stránku a s ňou estetickú špecifickosť; v renesancii znovuobjavila svoju najvlastnejšiu živnú pôdu, človeka a ľudské súžitie; v baroku vydolovala z explicitnej božskej viery jadro ľudskej úzkosti, strachu a obáv; v klasicizme vyťažila z racionalisticko-didaktickej šupky problémovú povahu racionálnej dôvery v ľudské schopnosti, cit, skúsenosť, poznanie; v romantizme inaugurovala ľudské indivíduum, aby ho v realizme zopäla jeho spoločenskými väzbami; v súčasnosti sa usiluje vystihnúť problémovú súhru ľudskej individuálnosti a spoločenskej spolupatričnosti.

Zrejme musí ísť historicky o také základné vlastnosti, ktoré stoja človeku ako druhu za to, aby vytvoril zložité zariadenia na prenos umeleckej literatúry, aby vytvoril zložitý systémový komplex väzieb umeleckej literatúry, zameraný na tvorbu literárneho diela, jeho vovedenie do literárnej situácie (literárny život s jeho inštitúciami) a literárneho procesu, na čitateľský príjem, distribúciu (vydavateľská prax), poznanie (literárna veda), šírenie (literárne vzdelanie a reklama) a fixovanie literatúry (múzejníctvo). Problémová sebareflexia človeka, jeho životnej situácie a súžitia,

sprostredkovaná (estetickým) potešením z tohto súžitia (delectare et prodesse – učenie potešením) sprevádza celý vývin ľudského druhu ako jedna z jeho základných vlastností. Špecifickým momentom literatúry je, že nastoľuje problémy skusmo, v predstave, bez existenčného „ohrozenia", a s existenčnou hodnotovou platnosťou. Vyžaduje si to skĺbenie premenlivosti a stálosti: pružnosti a plastickosti, tvárnosti a ohybnosti, aby literatúra vstrebala všetky podnety a problémy, ktoré doba na človeka kladie – a ktorých nastolením človek istú dobu vytvára – dynamiky, potrebnej na to, aby literatúra držala krok s dobou, či bola o onen povestný krok pred ňou; zároveň však vnútornej súdržnosti, kompaktnosti a trvácnosti.

Literatúra ustavične potvrdzuje svoju vnútornú stálosť – proti ostatným formám dobového vedomia sa vyhraňuje, vyčleňuje svojou funkčnou osobitosťou a nezameniteľnou svojbytnosťou. Umelecká literatúra preukazuje nezvyčajnú schopnosť absorbovať do seba celé dobové vedomie a zároveň sa v ňom nerozplynúť, naopak, potvrdiť práve v ňom svoju funkčnú nenahraditeľnosť.

Ako sa zdá, je to možné len preto, že umeleckú literatúru tvorí súhra dvoch základných vlastností, ktoré idú ruka v ruke. Jednou je dynamická povaha, schopnosť čerpať skutočnostné podnety a transformovať ich do literatúry v sebe vlastnej podobe, a zároveň schopnosť vstupovať do najrozmanitejších historických a spoločenských prostredí a vytvárať v nich a s nimi platné spojenia. Druhou je vnútorná stálosť literatúry, ktorou si popri všetkej premenlivosti uchováva vnútornú totožnosť. Dynamickosť je, napokon, zdrojom prínosu literatúry, stabilita vytvára schopnosť jej prenosu a trvalého pôsobenia.

Dynamickosť literatúry sa však netvorí globálne, a celkom všeobecne, ale konkrétne určito, prostredníctvom literárneho diela. Len v konkrétnej určitosti je záruka ustavičnej hybnej sily literatúry, rovnako ako v špecifickej, konkrétne určitej funkčnej vyhranenosti literatúry voči ostatným formám dobového vedomia je daná dynamikosť celého dobového vedomia.

Už J. Mukařovský hovorí vo svojich štúdiách (Mukařovský, 1948) o „jednotnosti dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a náleží v jednotné a jednotící systemizaci složek". Mukařovský hľadá dynamický princíp priamo v literárnom diele a označuje ho ako sémantické gesto literárneho diela; dnes by sme hovorili o zmysle literárneho diela, pričom by sme ho nechápali ako „prázdne", t. j. abstraktné zovšeobecnenie, ale ako „plné", „obsažné", konkrétne realizované v empirickej výstavbe literárneho diela. J. Lotman (1975) potom rozširuje myšlienku na celý literárny systém a hovorí o „kombinácii stálej rovnováhy a dynamiky" semiotických systémov. Ide teda o nevyhnutnú proporčnú súhru oboch procesov, stabilizujúceho a dynamizujúceho, prebiehajúcich priamo v jadre výstavby literárneho diela a prenášajúcich sa do literárneho procesu, pričom oboje, literárne dielo aj literárny proces, netvoria dva izolované javy, ale proces jednotný, kde sa do literárneho procesu môže dostať len to, čo je stálo, trvale obsiahnuté a vyjadrené (t. j. semioticky prítomné) v literárnych dielach, a v literárnych dielach sa môže uplatniť len to, čo

komunikuje hodnotu, t. j. čo ju „prenáša", „vymieňa", čo je „živé", dynamické. Potom platí, že vnútorná proporcia stability a dynamiky musí vyznačovať už samu tvorbu literárneho diela, musí byť do nej „vpísaná". A keďže tvorba (a príjem) literárneho diela prebiehajú integrálne, ani tvorba stabilnej a dynamickej povahy literárneho diela nemôže prebiehať v dvoch súbežných procesoch, ale ako jednotný, i keď vnútorne protirečivý proces. Ak chceme hľadať zdroje dynamickej, živej, ustavične a historicky sa obrodzujúcej povahy literatúry a jej spoločenskej potreby nielen ako kultúrnej reprezentácie, ale ako zdroja ľudského zážitku, záujmu, potešenia a skúsenosti, musíme ju začať hľadať práve v dynamickej povahe samého literárneho diela.

Literárne dielo má povahu usporiadaného javu.Tvoria ho prvky, ktoré do diela vstupujú a vovádzajú doň „energiu z okolia". Ich integrálnym nositeľom je autor. V ňom sa sústreďuje životná energia, vnímanie, predstavy, zážitky, skúsenosti a poznanie, transformované do kvantitatívne a kvalitatívne vyjadrenej povahy literárneho diela. Autor vnáša do literárneho diela predpoklady príjmu, zacielenie na čitateľa, predvídanie jeho potrieb a spôsob, ako tieto potreby v diele realizovať. On zhodnocuje potreby literárneho procesu, hľadá si miesto a postavenie v ňom, zohľadňuje, ako a do akej literárnej situácie jeho literárne dielo vstupuje, aké miesto a postavenie v nej chce zaujať. Autor zároveň prostredníctvom literárneho vzdelania (a celého metakomunikačného kanálu) vkladá svoje dielo do literárnej tradície, uplatňuje v ňom historicky overené vhodné spôsoby tvorby umeleckého diela (typ verša, obrazu, tvorbu postavy, prostredia, typy podania, typy autorského videnia, dobovú koncepciu literárneho diela atď.). Ide o to, že tu existujú isté pravidlá, ktorých platnosť sa historicky verifikovala a ktoré sa ukázali ako spôsobilé vytvárať „obraz ľudského súžitia", „obraz životnej situácie človeka". V tradičnej poetike sa hovorí o konvenciách: my by sme v tejto súvislosti hovorili skôr o historicky overenej spôsobilosti týchto pravidiel. Ak by totiž išlo o konvenciu, boli by tieto pravidlá nahraditeľné ľubovoľne inými. Zatiaľ sa však osvedčil ako platný spôsob tvorby umeleckého diela ten, ktorý používa stavebné princípy, narábajúce s takými jednotkami, ktoré sú uspôsobené, aby mohli plniť svoju funkciu. „Verš", „obraz", „postava", „prostredie", „autor", „koncepcia", „problém", „zmysel" a pod. nie sú teda kategórie, ľubovoľne nahraditeľné inými. Práve ony, poznávaco (poetologicky) fixované a prenášané literárnym vzdelaním, preukázali spôsobilosť a uspôsobenosť vyjadrovať, t. j. semioticky reprezentovať základnú problémovú povahu „životnej situácie človeka" a „ľudského súžitia".

Literárne dielo vytvára komunikačno-semiotický poriadok (usporiadanosť) umeleckého obrazu, zohľadňujúc autorské životné zázemie, čitateľskú ústretovosť a funkčnú spôsobilosť semiotických nositeľov vyjadrenia umeleckého diela. Zdrojom tvorby literárneho diela je teda životná „energia" autora. Ona dáva literárnemu dielu dynamickú povahu. V literárnom diele sa však táto dynamika prezentuje svojou usporiadanosťou, „poriadkom", stabilitou.

Zároveň však práve usporiadanosť (stálosť) literárneho diela obsahuje také

momenty, ktoré dynamizujú výstup literárneho diela, jeho schopnosť vstupovať do ustavične nových vzťahov, nadväzovať nové spojenia, vstupovať do nových situácií, väzieb, prostredí. Ide predovšetkým o schopnosť viacrázovej interakcie s čitateľom. Literárne dielo nevyčerpáva svoju potenciu jednorazovým použitím. V tomto zmysle nie je jeho cieľom absolútna jedinečnosť. Literárne dielo musí mať také vlastnosti, ktoré majú všeobecnejšiu a trvácnejšiu platnosť a sú použiteľné v rozmanitých situáciách. Len takto môžu vstupovať literárne diela do opakovaného vzťahu nielen s čitateľom, ale aj s čitateľmi (a to v rozličných životných obdobiach či situáciách čitateľa, v rozličnom čase, s rozličným typom čitateľa, v rozličnom prostredí a priestore atď.). Len takto môže vstupovať literárne dielo do literárneho procesu; len takto sa môže stať súčasťou tradície, t. j. v platnosti istej historickej skúsenosti prenášanej v kultúre (a v jej reprezentatívnej funkcii). Dynamická povaha literárneho diela má dvojzložkovú, štruktúrno-systémovú povahu: tvorí ju usústavnenie a ustálenie východiskovej dynamiky vnútornou usporiadanosťou literárneho diela (jeho výstavbou), v ktorej sa však súčasne tvoria východiskové podmienky na následnú dynamizáciu vyplývajúcu zo zapojenia literárneho diela do literárneho procesu. Obe vlastnosti literárneho diela, jeho štruktúrna usporiadanosť a systémová prepojiteľnosť, sú pre literárne dielo vlastnosťami základovými.

O dynamike sa hovorí ako o základnej vlastnosti bytia (Hrušovský, 1980). Dynamiku bytia si pritom možno predstaviť len na systémovom pozadí jej „spoluhráča", stability. Absolutizácia dynamiky by viedla k celkovej relativizácii bytia a k jeho labilite, k „proteovskej podobe" a k nemožnosti určiť jeho totožnosť. Spomeňme v tejto súvislosti známy rozprávkový motív: hrdina, ktorý chce zvíťaziť nad nepriateľom, musí ho najprv identifikovať; nepriateľ, práve aby bol neidentifikovateľný, mení ustavične svoju podobu, premieňa sa na najrozličnejšie potvory. Až vtedy, keď má stabilizovanú podobu, možno vôbec určiť jeho totožnosť.

Stabilizácia literárneho diela zabezpečuje jeho objektívnu platnosť, je výrazom „poriadku" literárneho diela, jeho usporiadanosti, stálosti, s akou sa konštituujú jednotliví nositelia jazykovo-tematického obsahu, vzťahy medzi nimi, jednota podania, videnia, koncepcie a jej realizácie (zmyslu), vzťahy medzi týmito nositeľmi, ich hierarchia a uspôsobilosť tvoriť dané subjekty a vzťahy nejednorazovo —, a teda historicky trvácne (tradícia). O každom systéme, do ktorého dodávame istú energiu (a to platí aj o tvorbe literárneho diela, ktoré vzniká ako výsledok dodanej autorskej energie), platí, že jeho základnou tendenciou je vnútorne sa usporadúvať (štrukturovať, organizovať, tvoriť istý poriadok). Pravda, platí tu aj niečo iné: stabilný môže byť len taký systém, do ktorého sa dodáva energia. Uzavretý systém, do ktorého sa energia nevovádza, sa dostáva do rovnovážneho stavu, ktorého dôsledkom nie je stabilita, ale statickosť, meravosť, konzervovanie, a napokon rozpad. Platí to aj pre literárne dielo: stabilné môže byť len vtedy, keď sa doňho ustavične vovádza nová energia z jeho okolia; jednak z literárneho procesu a jednak zo spoločenskej praxe. Predpokladom stability literárneho diela (a literatúry) je jeho dynamická povaha, garantom

(objektivovaním) tejto dynamiky je však stabilita literárneho diela (Hudec, 1983).

V zásade ide o uplatnenie dvoch nedeliteľných dynamických princípov: prvým je transaktívny princíp (spojený s princípom vzájomného pôsobenia), druhým princíp bilaterálnej povahy javov (spojený s princípom kvalitatívnej povahy procesov).

Transaktívny princíp zohľadňuje skutočnosť, že dynamika nejakého javu vzniká len vtedy, ak v ňom pôsobí viacero síl. Pritom platí nielen, že jedna sila pôsobí na druhú (príčinná na následnú), ale že následná sila spätne pôsobí na pôvodnú príčinnú silu: preto sa hovorí o vzájomnosti (kauzálno-funkčnej jednote) pôsobenia. V literárnom diele zaručuje tento dynamický princíp komunikačnú hybnosť literárneho diela.

Princíp bilaterality javov hovorí o ich dvojzložkovej povahe. Literárne dielo je nielen vnútorne usporiadané, ale zároveň má aj svoje systémové miesto. Je teda nielen svojbytným integrálnym celkom, ale zároveň aj súčasťou (zložkou) vyššieho systému – literatúry. Oboje pritom tvorí podmienky jeho existencie. Literárne dielo zjednocuje kvantitatívne určité množstvo doňho vstupujúcich prvkov (nositeľov), zároveň ich kvalitatívne integruje. Výsledkom spojenia (vzťahov, hierarchických väzieb) týchto prvkov nie je len ich kvantitatívny súčet, ale aj kvalitatívne nové, integrálne vyjadrenie. Napríklad: sekvenčná následnosť kvantitatívneho vyjadrenia totožnosti subjektu, tematicky vstupujúceho do literárneho diela, tvorí integrálny, kvalitatívny, semiotický subjekt – postavu. Subjektové a vecné vzťahy postáv, vyjadrené prostredím, tvoria kvalitatívny semiotický celok – obraz a jeho situáciu. Každý tematický nositeľ textu je vnútorne usporiadaný, a zároveň súčasťou vyššieho integrovaného celku. Všetky kvantitatívne vyjadrené vzťahy a ich nositelia nachádzajúci svoj zmysel vo vyššom kvalitatívnom celku, každá kvalita musí byť kvantitatívne overiteľná. Tento základný dynamický princíp je najcharakteristickejším znakom semiotickej povahy literárneho diela, jeho vyjadrenia. Semiotický a komunikačný zreteľ literárneho diela sú teda jednak zdrojom jeho dynamiky, na druhej strane práve ich dynamické formulovanie zaručuje literárnemu dielu základnú životaschopnosť, a teda historickú trvácnosť. Tu platí: len živá existencia literárneho diela je predpokladom platnosti literatúry; len živá existencia literatúry je predpokladom jej trvalej spoločenskej platnosti a potreby, o ktorú, napokon, ide. Všade tam, kde hovoríme o dynamickej povahe literárneho diela a literatúry, chápeme ju na pozadí jej stability, všade tam, kde hovoríme o stálosti literárneho diela a literatúry, chápeme ju na pozadí jej dynamickej povahy.

Zdrojom dynamickej povahy literárneho diela je autor. Toto konštatovanie je samozrejmé, až banálne. Podstatné je však to, že autor ako tvorivý subjekt literárneho diela je vo svojej individualite nevyhnutnou podmienkou dynamiky a živej povahy literárneho diela.

Ak má byť autor zdrojom dynamiky literárneho diela, musí doňho vovádzať energiu z „okolia literárneho systému", zo svojej životnej praxe. Len tá môže byť zdrojom dynamiky literárneho diela a cezeň celého literárneho procesu.

V individuálnej životnej skúsenosti (ktorá je inak sama výslednicou súhry pôsobenia spoločenského prostredia na ľudský život a zároveň ľudskej slobody pôsobiť na

spoločenské prostredie) je z hľadiska literárneho diela mnoho náhodného. Toto náhodné má pritom „dva konce": jednak je to tá zložka náhody, ktorá je sprievodným redundantným (nadbytočným) znakom každého spontánneho procesu, diania, v ktorom ide o rozmanitosť. Skrýva sa v nej potreba preskúšať všetky možnosti a varianty a z nich vybrať najvhodnejší. Tento vhodný variant potom tvorí tú súčasť náhody, ktorú možno označiť ako potrebnú (produktívnu). Táto sa potom stáva empirickou zákonitosťou. Bez náhody ako takej, t. j. bez odhadu, preskúšania nových možností by nebolo dynamiky celého systému. Ona tvorí energetický zdroj vzniku literárneho diela. Bez jej „skrotenia", t. j. bez rozlíšenia nadbytočnej a potrebnej náhody by však celý proces ostal chaotickou fluktuáciou.

Životná podmienenosť tvorby literárneho diela nie je abstraktnou formuláciou, ale empirickou, overiteľnou podmienkou. Jej zdanlivo samozrejmá platnosť sa obnaží vo svojej nesamozrejmosti vtedy, keď táto podmienka ostáva nesplnená, bez nej sa dielo stáva „veršovaním", „prozatérstvom". Zdrojom autorskej dynamiky však môže byť len individuálna životná skúsenosť, lebo práve ona je tým zdrojom, z ktorého čerpá dynamiku celý systém, ona je „priepustom", cez ktorý sa „nové" môže stať systémovým, t. j. všeobecne platným prvkom, prínosom pre literatúru. Dejiny literatúry to potvrdzujú: nie je náhoda, že cesta viedla od autorskej anonymity mýtov, cez kolektivitu folklóru k autorskej individualite posledných storočí. Nie je to len právna otázka, ale aj otázka reálnej nezameniteľnej hodnoty autorstva pre literárny systém. Individuálne autorstvo nadobudlo význam pre literatúru vtedy, keď si začala byť sama vedomá svojej historicity, vývinu, t. j. dynamickej povahy svojej existencie. Individuálne autorstvo možno definovať ako nevyhnutnú podmienku existencie literatúry ako dynamického, živého, „organického" systému.

Pohyb od života k literárnemu dielu vychádza práve z princípu produktívnej náhody. Celý proces tvorby literárneho diela je vlastne sledom smerujúcim od náhodného k zákonitému, od rozptýleného k sústredenému, od možností (potenciality) k realizácii. Východiskom je ľudská schopnosť tvorby predstáv, t. j. náhrady samej činnosti jej myslenou realizáciou. Touto schopnosťou sa mnohá činnosť nemusí pracne overovať praxou, existenčne, ale ako myslený projekt. To je jeden z princípov ľudskej komunikácie. Jej základným rozmerom je funkčnosť, to, že je vždy zacielená na istý typ činnosti (poznanie, ovládanie, presvedčovanie, inštruovanie, hľadanie spoločnej základne pre činnosť, učenie, udeľovanie pokynov, príkazov a zákazov, sankcionovanie, navrhovanie činností a pod.).

Jednou zo základných funkcií predstáv je „obraz činnosti", jej konkrétna problémová reflexia (vnímanie, evidovanie, pozorovanie, skúsenosť, poznanie), ktorá je akýmsi signalizátorom ľudských potencií (individuálnych, spoločenských, druhových). Tieto potencie majú rozpätie od krajného superficitu po krajný deficit, od krajného zisku po krajnú stratu, od krajnej hrozby po krajnú pohodu, od krajnej felicitnosti po krajný nedostatok, od krajnej spolupráce po krajnú konfliktnosť, alebo ešte ináč, od krajného ideálu po krajný reál, pričom vždy za prvým vidíme jeho

proporciu s druhým a za druhým jeho proporčnú platnosť, súhru či protihru s prvým (Miko, 1982).

To všetko má však literárnu platnosť len vtedy, keď je to vyjadrené. Samy funkcionalizované predstavy ešte nie sú literárnym dielom; môžu byť jeho plánom, zámerom, predstavou, koncepciou, ale nie ním samým. Táto predstava má platnosť len vo svojej konkrétne obsažnej, určitej podobe, len ako vyjadrená predstava. V tomto zmysle hovoríme o semiotickej platnosti literárneho diela. Hodnotovú platnosť vyjadrenej semiotickej povahy literárneho diela zabezpečuje jej dvojstranná podoba: principiálna hodnotová zhoda s predmetnou ľudskou činnosťou a špecifický rozdiel „existenčnej" a „predstavovanej" činnosti (Miko, 1982). Semiotickú povahu (vyjadrenosť) literárneho diela možno chápať ako „polopriepustnú membránu" (Thomas, 1982). Tá je otvorená voči všetkému životnému hodnotovému dianiu (princíp hodnotovej zhody), prepúšťa do diela všetko, čo do tejto funkčnej predstavy spadá a zároveň vylučuje všetko, čo je v nej nadbytočné. Mnohorozmerná skutočnosť sa výberovo mení na pregnantný (výstižný) obraz.

Okrem toho však táto „membrána" prepúšťa do literárneho diela len to, čo sa do neho vkladá len v jemu vlastnej kvalitatívnej, „vyjadrenej" podobe (princíp javového rozdielu). To zaručuje integritu literárneho diela, jeho svojbytnosť, a to nielen voči ostatným literárnym dielam, ale aj voči iným životným javom. Ide tu najmä o ich ikonizáciu: tak ako sa vo výtvarnom diele stáva použitá fľaša obrazom fľaše, tak aj autor vstupuje do literárneho diela ako „obraz autora", a to bez ohľadu na fiktívnosť či faktickosť tohto obrazu. To zaručuje literárnemu dielu autochtónnosť a zároveň hodnotovú spätosť s ostatnými životnými javmi. Literárne dielo sa tak nemôže ani „rozpustiť" v skutočnosti, splynúť s ňou, ale ani sa od nej izolovať, vytvoriť „osobitý rad" a pod. Literárne dielo je súčasťou skutočnosti, ale súčasťou osobitou a svojbytnou. Autor sa stáva autorom len vtedy, keď svoju predstavu (koncepciu) vyjadrí a udelí jej semiotickú platnosť. A opäť: nejde tu o nejakú konvenciu, ľubovôľu, ale o nevyhnutnosť, ktorá sa skrýva za „slobodnou" voľbou autora. Alebo ináč: autor sa môže ako autor konštituovať len literárnym dielom, svoje autorstvo môže realizovať len v jeho semiotickej platnosti. Pravda, platí tu aj princíp vzájomného pôsobenia: aj literárne dielo ako semiotický ekvivalent „životnej situácie" pôsobí na spätné doformulovanie „životnej situácie" (teraz už so sociálnym štatútom literárneho diela), a dokonca spätne semiotizuje mnohé životné dáta autora.

Autor –, a to vo svojej individualite – je na jednej strane nevyhnutným zdrojom energie, a teda aj dynamiky literatúry. Na strane druhej je však nevyhnutnou podmienkou vstupu autora do literatúry jeho „vyjadrenosť" v podobe literárneho diela. Tak ako je pre literatúru nevyhnutnou podmienkou existencia autora, pre autora je nevyhnutnou podmienkou existencie v leteratúre tvorba literárneho diela. Tým sa vylučuje z literatúry množstvo potenciálnych, a nerealizovaných autorov, ale autorov, ktorých „vyjadrenosť" nebola aprobovaná (z najrozličnejších dôvodov) cez literárne dielo, a aj tých autorov, ktorých dielo ešte, alebo už, ostáva mimo literárnej komunikácie.

Materiálom, prostriedkom a nástrojom tejto „vyjadrenosti" je jazyk. Práve on vo svojej funkčnej uspôsobenosti je „polopriepustnou membránou", ktorou sa do literárneho diela dostáva životná skutočnosť. Východiskom semiotickej úvahy bolo zistenie o bilaterálnej povahe jazyka, ktorý „osobitým spôsobom realizuje skutočnostné hodnoty". To sa týka vzťahu jazyka a skutočnosti (jazykovej transformácie skutočnosti). To, čo je však predmetom nášho záujmu pri výstavbe literárneho diela, je pokračovanie tohto procesu: v tejto fáze už jazyk nie je cieľom „transformácie skutočnosti", ale stáva sa východiskom (ďalším krokom) pre semiotické vyjadrenie autora. Princíp bilaterality možno však uplatniť aj v tejto následnosti. Jazyk nemá len svoju vlastnú vnútornú usporiadanosť (danú lexikou, syntaxou a sémantikou), ale táto súhra jazykových prostriedkov vytvára novú systémovú kvalitu. V princípe bilaterality sa takto uplatňuje vždy aj princíp kvalitatívneho rastu. Nejde tu o to, že by súčinnosťou jazykových prostriedkov vzniklo viac prostriedkov ako je ich reálny súčet. Ide o to, že ich súčinnosťou vzniká nová kvalita, ktorú nemožno identifikovať na úrovni jednotlivých prostriedkov, ale len ich integráciou. Táto nová kvalita (už nie jazyková, ale literárna) sa označuje ako téma. Na tomto mieste možno teda zodpovedať otázku, ako to, že téma je „viac" ako samotné jazykové prostriedky. Nie je viac, je len novou kvalitou. Ale zároveň možno odpovedať aj na otázku, akým spôsobom sa jazykové prostriedky transformujú na tému: vyplýva to z ich bilaterálnej povahy a z toho vyplývajúcej uspôsobenosti tvoriť kvalitu, ktorá je výsledkom ich realizácie, a zároveň ich presahuje. Semioticky možno teda konštatovať, že vyjadrením autora v literárnom diele je téma.

Potom je už len vecou dôslednej úvahy zistenie, že téma sa v literárnom diele nerealizuje globálne, t. j., že sa „nerodí" z jazykových prostriedkov nerozčlenene, neurčito, ale vyčlenene, určito. Semiotický poriadok fungovania bilaterálno-kvalitatívneho princípu je potom nasledovný: jazykovo-štylistické prostriedky sú východiskom pre tvorbu postáv, prostredia, deja, reči postáv, tie sú východiskom pre tvorbu situácie, tá je východiskom pre tvorbu diania, to je východiskom pre tvorbu obrazu, podania, žánru (alebo v lyrickom diele verša, obrazu, lyrického subjektu, prostredia, integrálneho diela a jeho žánru). Každý nový krok je kvalitatívnym vyústením predchádzajúceho kroku a zároveň kvantitatívnym východiskom pre nasledujúci krok. Ako vyústenie predstavuje „funkčnú nevyhnutnosť". Ako východisko predstavuje novú mieru slobody pre ďalší kvalitatívny proces. Vládne tu teda istá súhra kvantitatívneho a kvalitatívneho momentu: kvantitatívny moment dodáva celému procesu novú dynamiku, kvalitatívny ju stabilizuje, dáva jej objektívnu platnosť. V tomto zmysle možno všetkých nositeľov autorskej vyjadrenosti a ich vzťahy označiť za semiotické kategórie a semiotické vzťahy. Platí pre ne potom to, čo pre autora. Jednou „tvárou" majú skutočnostnú hodnotovú platnosť, druhou svoju osobitnú vyjadrovaciu povahu. Zároveň predstavujú novú kvalitu. Neplatí tu teda mechanická reverzibilita realita – dielo – realita: dielom vzniká nová kvalita (v tom je jeho tvorivosť), ktorá sa už ako takáto nová kvalita stáva súčasťou životnej skutočnosti.

Každý autor, generácia, skupina, doba, smer atď. si vytvára svoj osobitý spôsob semiotického vyjadrenia v diele a ich vzťahov. Práve to, ako sa tieto semiotické vzťahy v literárnom diele uplatňujú, by mohlo pomôcť presnejšie identifikovať – súčasne i historicky – typy problémov, ich historickú realizáciu, ako ich literatúra v jednotlivých obdobiach riešila, alebo v súčasnosti rieši.

Výstavba semiotických nositeľov a ich vzťahov sa odohráva opäť na princípe vzájomného pôsobenia. Jednak sa deje ako hodnotový rast. Postava, prostredie atď. nie sú dané naraz, ale postupne, pričom ich kvalitatívna podoba spätne osvetľuje aj svoj vlastný zrod. To, čo nám je napríklad na postave spočiatku nejasné, nezreteľné, sa spätne osvetľuje ďalším procesom tvorby postavy.

Postava takto spätne dotvára svoj zrod (logiku svojho zrodu). No nielen to. Zrod postavy pôsobí aj na samy vyjadrovacie prostriedky, ktoré tvoria jej východisko a semiotizujú, t. j. tematizujú ich. Semiotizujú jednak samo tematické dianie (konanie, dej, jeho markantnosť, kolorit, bizarnosť, komickosť atď.), ale aj postoj k tomuto tematickému dianiu (expresívnosť, triezvosť, priaznivosť, úctivosť a pod.). Takto sa rodí štýl literárneho diela; sprvu ako vlastnosť jazykového prejavu – a cez tematizáciu svojich nositeľov a ich postojov ako tematická vlastnosť diela. Proporcia dynamiky a stability (prediktability a variability) je charakteristická aj pre zrod a hodnotový rast štýlu literárneho diela: aj on rastie s rastom svojich tematických nositeľov.

Štýl je najvlastnejším indikátorom „membrány" literárneho diela. Je „oknom do duše". V tejto súvislosti nás zaujíma najmä to „okno". Ono sa totiž „zatvára" a „otvára", vpúšťa dnu potrebné a vylučuje nevhodné: štýl zaručuje dielu jeho totožnosť (a svojbytnosť, to, že sa dielo nerozplýva medzi ostatnými dielami, a nesplýva so svojím systémovým okolím), a zároveň tú mieru priepustnosti, ktorá zabezpečuje dielu dostatočnú pružnosť, tvárnosť, ohybnosť, t. j. všetky tie vlastnosti, ktoré umožňujú dielu „styk", spojenie s okolitým prostredím.

Dynamickosť štýlu má však ešte jeden zreteľ. Štýl je tým médiom, ktoré umožňuje dielu vstrebať všetky podnety „dobového vedomia", a zároveň ich transformovať do funkčnej podoby umeleckého štýlu. Historicky takto umelecký štýl vstrebal a transformoval vlastnosti mýtického, religiózneho, didaktického, publicistického, administratívneho, filozofického (reflexívneho) vedomia, a to tak, že sa v nich literárne dielo nerozplynulo, naopak, bolo schopné natoľko ich funkčne transformovať, že sa stali integrálnou zložkou umeleckého diela.

Ak hovoríme o hodnotovom raste ako dynamickom princípe výstavby literárneho diela, treba zdôrazniť jeho dve základné vlastnosti: princíp výstavby literárneho diela ako kvalitatívneho procesu a princíp pregnantnosti výstavby literárneho diela. Princíp kvalitatívneho procesu je najzákladnejším jadrom funkcie literárneho diela (ide o tzv. problémovú podstatu literárneho diela). Hodnotovo-semiotický rast a celá dynamika výstavby literárneho diela je možná len preto, že témou literárneho diela je vždy taká semiotická situácia, ktorá rieši problémovú podstatu životnej situácie človeka. Toto patrí k hlavnému „priepustu" membrány literárneho diela. Všetky formy poznania,

ktoré sú želateľné z hľadiska „usporiadanosti" života a prispievajú k jeho stabilite (sociálne, politické, ekonomické vzťahy a inštitúcie, právo, ideológia a pod.), sú založené na linearizácii protirečivých procesov. Práve umelecká literatúra (a umenie vôbec) sa však zameriava na nelineárne (pulzačné, limitné) procesy. Ich semiotické ekvivalenty sú známe: kontrast, konflikt, krízový stav, problém. Umelecká literatúra obnažuje práve tie procesy, ktoré tvoria hybný moment ľudskej dynamiky a ľudského pohybu vôbec. Vždy ide pritom o hybný moment, zložený z viacerých síl, a o ich proporciu, o „spor hodnôt". Je to jednoducho preto, že literatúrou (a umením) si takto človek preveruje (v predstave, teda neničivo, „nesmrtne") svoje vlastné realizačné potencie. Nejde pritom – ako sa už povedalo – len o negatívne potencie, ako sa úlohu umenia usilovala vysvetľovať „negatívna dialektika". Naopak, ide tu aj o podmienky, možnosti a kvality superficitu, o nadmieru, prebytok, alebo aspoň prítomnosť radosti, lahody, šťastia, životodarnosti, zmyslovej konkrétnosti, ako sa ony objavujú vždy v novej podobe v každom období. Nejde pritom ani o ilúziu, ani o utópiu, ale o tú mieru ľudskej produktivity, ktorá je dosiahnuteľná tu, teraz, a za akýchkoľvek historických podmienok a obmedzení.

Dynamickosť kvalitatívneho procesu je teda vpísaná do najhlbšej podstaty umeleckej literatúry, pravda, opäť na pozadí reálnej miery (ktorá je zárukou stálosti toho, čo sa už dosiahlo, čo je možné v danej chvíli atď.). Problém literárneho diela nenarastá teda lineárne, ale pulzačne (ako konflikt, spor hodnôt). Okrem toho však nie je rozdelený rovnomerne, ale vystupňuje sa, odhaľuje svoju „pravú podobu" až realizáciou témy. Ústredný problém diela sa vyjavuje sprvu v rozličných podobách, prejavoch a skôr vo svojej potencialite, ešte „nejasne". Až v rozvinutí témy sa odhalí, že všetky zdanlivo neusporiadané, náhodné a fluktuujúce tematické momenty sa sústreďujú okolo problémového jadra, ktoré je vlastne ich usporadujúcim princípom. Práve táto schopnosť sústrediť všetky tematické prostriedky okolo problémového jadra sa potom označuje ako výstižnosť literárneho diela, jeho pregnantnosť.

Doteraz sme sledovali, ako pôsobí dynamický princíp pri utváraní literárneho diela, pri jeho výstavbe, usporiadaní, t. j. v samej jeho štruktúre. Táto štruktúra musí byť popritom všetkom veľmi pevná, inak by nevzniklo umelecké dielo ako integrálny celok. V tejto súvislosti chápeme literárne dielo ako štruktúrne usporiadaný systémový celok. Ako však už vieme, literárne dielo má bilaterálnu povahu. Tak ako sa literárne dielo tvorí vo svojej semiotickej vyjadrenosti, a nijako inak, tak funguje „polopriepustná membrána" literárneho diela aj teraz smerom von, do príjmu. Princíp hodnotovej zhody semiotického vyjadrenia a skutočnostných hodnôt teraz smeruje od semiotického vyjadrenia k životným hodnotám, od diela k čitateľovi. Okrem toho však pôsobí princíp bilaterálnosti literárneho diela ešte v jednom smere: tak ako je základnou vlastnosťou literárneho diela jeho vnútorná usporiadanosť, rovnako je jeho podstatnou vlastnosťou aj jeho systémová príslušnosť. Usporiadanosť literárneho diela obsahuje v sebe teda také vlastnosti, ktoré zaručujú literárnemu dielu styk s čitateľom aj spojenie s prostredím (t. j. s ostatnými literárnymi dielami).

V prvom prípade ide o resemiotizačný proces na novej kvalitatívnej úrovni, ktorú predstavuje literárne dielo. Na jeho konci sa uplatňuje semioticky pokrytý systém životných hodnôt. V druhom prípade funguje literárne dielo ako zložka kvalitatívneho literárneho procesu, pričom tak ako pri výstavbe literárneho diela, kde platilo, že výslednicou spojenia viacerých prvkov nie je len ich čistý súčet, ale aj vznik novej kvality, aj tu platí, že výslednicou spojenia viacerých literárnych diel nie je len suma literárnych diel, ale nová kvalita – literatúra. Pravda, je tu aj jeden základný rozdiel. Spojenie literárnych diel je vďaka ich jednotlivej integrálnej celistvosti a svojbytnosti oveľa voľnejšie ako spojenie nesamostatných častí do literárneho diela. Dôsledkom je potom výsledná dynamika (pohyblivosť a značná premenlivosť) literárneho procesu, a relatívna samostatnosť literárnych diel: veď, napokon, čitateľ nečíta „literatúru", ale literárne dielo, hoci pri jeho čítaní istým spôsobom číta aj celú literatúru, ktorá tvorí obzor čítania každého literárneho diela.

Čítanie literárneho diela sa zvykne chápať trojako: ako „rekonštrukcia" autorskej tvorby, t. j. ako proces analogický s procesom tvorby; ako svojbytný tvorivý akt, ktorý sa v krajnej podobe formuluje tak, že každý čitateľ sa má stať autorom (v relativistickej formulácii každý čitateľ si „tvorí" svoj osobitý text); ako intuitívne hermeneutické „pochopenie" diela ako intímneho vzťahu medzi geniálnym autorom a jeho kongeniálnym vykladačom. Ak chápeme funkciu čitateľa dynamicky, musíme zdôrazniť jej svojbytnosť a produktívnosť: čítanie nemá ani suplovať tvorbu (nie je zmyslom čítania „ešte raz stvoriť dielo"), nie je to však ani proces, ktorý by viedol k rekonštrukcii pôvodného východiska tvorby (koncepcie). Jeho produktivitu treba hľadať v jej vlastnej podstate, na tom mieste, kde ona skutočne je: ako „dobre" prečítať literárne dielo. To znamená, že v čítaní niet komunikačne ani návratu k tvorbe diela, čítanie je z komunikačného hľadiska nie spätným, ale pokračujúcim, rozvíjajúcim procesom. Proces príjmu je pritom z hľadiska literatúry opäť nevyhnutný: ním sa dovršuje funkcia literatúry ako spoločenského, t. j. životne platného a potrebného javu. Medzi tvorbou a príjmom existuje istý rozpon: na jednej strane vládne medzi tvorbou a príjmom zhoda hodnotového princípu (zhoda životných a semiotických hodnôt medzi autorom a čitateľom), ktorá je podmienkou objektívneho prenosu literárneho diela, na druhej strane tu existuje istá následnosť. Tvorba literárneho diela smeruje od globálnej predstavy literárneho diela k jeho konkrétnej, empiricky obsažnej realizácii, čítanie literárneho diela sa nevracia od empirickej úrovne naspäť ku globálnej „prázdnej" autorskej koncepcii, ale naopak, smeruje od konkrétnej realizácie k plnému, konkrétne obsažnému integrálnemu zmyslu literárneho diela.

Ak autor „napĺňa" globálnu predstavu literárneho diela konkrétnym materiálom, čitateľ napĺňa konkrétny materiál a jeho realizáciu integrálnym zmyslom. Pre autora je empirické rozvinutie témy výsledným krokom k tvorbe literárneho diela, pre čitateľa je empirické rozvinutie témy východiskovým krokom k identifikovaniu integrálneho zmyslu literárneho diela. Dynamiku vzťahu autor – čitateľ vymedzuje dynamika vzťahu koncepcia – zmysel literárneho diela.

Preto platí formulácia o zmysle ako o „realizovanej koncepcii" literárneho diela. Opäť tu potom platí princíp vzájomného pôsobenia: tak ako koncepcia literárneho diela pôsobila na jeho realizáciu a stala sa predpokladom príjmu literárneho diela, tak teraz spätne pôsobí čitateľská realizácia zmyslu spätne na koncepciu literárneho diela: potvrdzuje ju, alebo ju vyvracia. Platí tu: o čo je rozpon medzi koncepciou a zmyslom literárneho diela menší, o to menší je rozpon medzi predpokladovou a cieľovou hodnotou literárneho diela. Z literatúry je, napokon, celkom zrejmé o čo ide: je nemálo prípadov, keď sa autor usiluje vložiť do literárneho diela oveľa „mohutnejšiu" koncepciu ako vládze literárne dielo uniesť, takže často dochádza k príkrym rozporom medzi autorskou „vôľou", jej realizáciou a čitateľskou verifikáciou. Produktivita čítania spočíva teda v tom, že bez nej by nebolo možné overiť platnosť realizácie autorskej koncepcie, bez nej by ostala visieť vo svojom pôvodnom zámere, v pláne, predstave, ale nepotvrdila by sa vo svojej konkrétnej obsažnosti. Čítanie je teda nevyhnutným komunikačným krokom, ktorý potvrdzuje alebo vyvracia objektívnu platnosť literárneho diela. V tomto zmysle je aj konkrétna realizácia literárneho diela už zamierená nie na autora (ako to autori zvyknú občas tvrdiť: „píšem sám pre seba"), ale na čitateľa ako potvrdzovateľa alebo zavrhovateľa hodnoty literárneho diela. Čitateľ pôsobí v tomto vzťahu opäť dvojako: na jednej strane dielo dynamizuje, „posúva ho v literárnom procese o krok ďalej", na druhej strane ho stabilizuje, objektivizuje. Ak sa často zvykne namietať, že literárne dielo prijíma každý čitateľ inak, ba dokonca, že ten istý čitateľ ho prijíma inak v rozličných životných situáciách, nejde o to, že by jeden príjem (jedno čítanie) popieralo druhé, ale o to, že ho komplementarizuje, že nachádza v diele nové a nové vlastnosti. V zásade možno hovoriť o nezvyčajnej pružnosti literárneho diela: je schopné pôsobiť nielen vo svojej integrálnej, ale aj v parciálnej podobe; je schopné fungovať už na svojej jazykovej úrovni (ako suma krásnych detailov, útržkov a pod.), na povrchovej tematickej úrovni (na úrovni postáv, ich konfliktov, deja, prostredia), a napokon aj vo svojej integrálnej kvalitatívnej – problémovej, hĺbkovej hodnotovej úrovni. Dynamická povaha čítania literárneho diela sa však presadzuje ešte v jednom momente. Integrálny príjem literárneho diela nezostáva totiž na intuitívnej úrovni; absorbuje celú sféru životnej skúsenosti čitateľa, jeho literárne vzdelanie, spontánne hodnotové porovnávanie s ostatnými literárnymi dielami, hľadanie podobnosti a rozdielov, vraďovanie do literárneho procesu, odhadovanie prínosu, určovanie spôsobu nadväzovania, t. j. spôsob jeho „vstupu" medzi ostatné diela atď. V čítaní literárneho diela je takto potenciálne prítomné poznanie celej literatúry (resp. literatúry ako celku). Toto poznanie už smeruje od prvotnej zážitkovej skúsenosti s literárnym dielom, ktorá tvorí podložie – a napokon aj cieľ – každého čítania – k uchopeniu kultúrnej hodnoty literárneho diela, t. j. jeho hodnoty pre istý okruh, skupinu, generáciu, čitateľov atď. A opäť tu platí princíp vzájomného pôsobenia: všade tam, kde sa prvotná čitateľská hodnota literárneho diela odtrhne od hodnoty kultúrnej, stráca sa súvislosť literárneho diela s „historicky platnou ľudskou skúsenosťou"; ale všade tam, kde sa kultúrna (t. j.

reprezentatívna) hodnota literárneho diela odtŕha od čitateľského zážitku, stráca literatúra svoj bytostný rozmer a stáva sa faktom „vzdelania", čistou vecnou vedomosťou bez bytostnej korelácie, a teda aj bez bytostnej potreby.

Polopriepustná membrána, ktorá literárnemu dielu zabezpečovala, že sa doňho dostalo len to, čo doňho vstupovalo v jemu vlastnej kvalitatívnej, vyjadrenej podobe, je však priepustná nielen smerom dnu, ale aj smerom von. Aj tu má dvojitú úlohu. Na jednej strane musí literárnemu dielu zabezpečovať základnú integritu, to, aby literárne dielo nesplynulo so svojím okolím. Mohli by sme si literatúru predstaviť aj ako súvislý tok príbehov, osudov, stavov, problémov, bez ostrého ohraničenia individuálnej určitosti jednotlivých diel. Literárne dielo však vstupuje do literárneho procesu vo svojej integrite – a uchováva si ju aj v literárnom procese, aj v ňom ostáva celistvým, svojbytným, autochtónnym subjektom. Len takto môže totiž celý literárny proces dynamizovať, pôsobiť v ňom aktívne, ako jeho iniciatíva. Problém spočíva teda v tom, že literárne dielo musí vstupovať do literárneho procesu vo svojej individualizovanej podobe, vo svojej pevnosti a stálosti, tak, aby sa z literárneho procesu vyčleňovalo svojím osobitým prínosom, a zároveň tak, aby obsahovalo také vlastnosti, ktoré vytvárajú spoločnú plochu styku a spojenia s „prostredím" (literárnym procesom), do ktorého vstupujú. Táto polopriepustná membrána musí zaručovať, že dielo ostane sebou samým, a zároveň nestratí homologickú podobnosť s ostatnými dielami. Zdanlivo paradoxne tu platí, že na to, aby mohlo literárne dielo dynamizovať literárny proces, musí byť aj dostatočne stabilné, aj dostatočne pružné vzhľadom na ostatné literárne diela. Pritom táto pevnosť, a zároveň pružnosť musí byť obsiahnutá už v jeho vnútornom usporiadaní, lebo len tak nadväzuje literárne dielo spojenie s literárnym procesom. Je to dané tým, že literárne dielo obsahuje vo svojom „poriadku" proporčne vlastnosti aj individuálne, aj všeobecné a že aj jedny, aj druhé majú systémovú platnosť: svojou individualitou, t. j. prínosom, si literárne dielo otvára vstup do literárneho procesu, svojou všeobecnou platnosťou si utvára spôsobilosť vôbec doň vstupovať. Práve na to slúžia semiotické „zariadenia" literárneho diela ako postavy, prostredie, obraz, situácia, žánrová povaha. Inak povedané, v literárnom procese sa uplatní len také literárne dielo, ktoré je svojou vnútornou usporiadanosťou schopné existovať v rozličných vonkajších podmienkach, také, ktoré je schopné existovať nie jednorazovo, ale viacrázovo. O semiotickej spôsobilosti postáv, prostredia, žánrovej povahy literárneho diela možno hovoriť práve preto, lebo sú to zariadenia, ktoré historicky osvedčili svoju spôsobilosť v najrozmanitejších funkčných podmienkach (rozličných historických situáciách), a zároveň vedeli tieto vonkajšie podmienky transformovať tak, aby sa pri všetkej rozmanitosti stali rovnorodými súčasťami literárneho diela práve ako postavy, obrazy, žánre atď. Platí tu: dynamické vrastanie do literárneho procesu vyžaduje vnútornú stabilitu literárneho diela, ale na druhej strane vyžaduje aj literárne dielo ako usporiadaný celok schopnosť nadväzovať živé väzby a spojenia s literárnym procesom.

Táto súhra stálosti a dynamiky platí aj o „živote" literárneho diela v literárnom

procese. Aj keď literárne dielo nemení svoju vnútornú usporiadanosť, mení sa jeho systémové postavenie. Predovšetkým dielo starne, stráca svoj prítomnostne aktuálny charakter, hromadia sa okolo neho nové texty, literárne dielo nadobúda svoju historicitu (to je jeho systémová vlastnosť: niet diela, ktoré by znova a znova vstupovalo do literárneho procesu ako súčasné). Vyvíja sa systém vyjadrovacích prostriedkov, mení sa systém semiotických podôb integrovaných textových subjektov (postáv, prostredia, obrazov atď.). Mení sa funkčnosť textov, iných štýlov, ktoré sa literarizujú. Pribúdaním nových literárnych diel sa dostáva literárne dielo do ustavične nových systémových vzťahov, v rámci ktorých sa môže meniť aj jeho miesto v celej literatúre (literárne dielo nie je dané raz a navždy ani vtedy, keď je „hotové"). Aj tu pôsobí dynamický princíp tvorby systémových vzťahov (ktoré sú historicky otvorené) na dynamiku literárneho diela. Na základe toho dochádza často aj k preskupeniu „pôvodných vzťahov". Len pre túto systémovú dynamickú povahu je možné, že literárne dielo s vysokou dobovou hodnotou sa nemusí stať dielom s vysokou vývinovou hodnotou. Literárne diela, ktoré vznikli pôvodne v literárnom procese následne, môžu sa v ňom simultaneizovať; dve diela z rozličných literárnohistorických období sa môžu stať spoločnou súčasťou tradície, na ktorú nadväzujú. Existujú dokonca celé literárne „inštitúcie", ktoré zabezpečujú práve úspešný chod literárneho procesu. Myslíme tu na preklad, na prenos hodnôt literárnych diel pomocou tradície, na vzťahy jednotlivých literárnych subsystémov a systémov (detská literatúra – všeobecný literárny systém, folklór, populárna literatúra a pod.). Toto všetko sú zariadenia, ktoré zabezpečujú dynamický chod literatúry. Pravda, vo všetkých týchto vzťahoch platí to, čo o vzťahu literárneho diela a literárneho procesu: aj tu existuje vzťah polopriepustnosti, ktorý umožňuje prijať produktívne podnety z jednotlivých literatúr (preklad), z jednotlivých subsystémov (detská literatúra), či z iných systémov (film, televízia), ale zároveň nedovoľujú, aby sa literatúra v týchto procesoch rozplynula, či s nimi splynula.

Platí tu opäť aj princíp vzájomného pôsobenia. Preklad nepôsobí len na literatúru, do ktorej sa prekladá, ale aj na samo prekladané literárne dielo v jeho pôvodnej živnej pôde. Aj pre ňu sa faktom prekladu stáva článkom medziliterárneho procesu, t. j. novej systémovej väzby, ktorá vplýva spätne aj na jeho pôvodné postavenie v domácom prostredí. Styk s populárnou literatúrou, s masovokomunikačnými prostriedkami nepôsobí len na ne, ale aj na všeobecný literárny systém: literatúra si hľadá nielen miesta dotykov, ale aj spôsoby svojbytnej reakcie a vysporadúvania sa s týmito vzťahmi. Vždy ide o dve sily, ktoré ani nesplývajú, ani sa nerozplynú v globálnej syntéze, ale nadväzujú styk cez svoju integrálnu svojbytnosť. Pre literatúru tu platí opäť bilaterálny dynamický princíp: do týchto nových (kultúrnych) systémových vzťahov vstupuje literatúra ako systémový, vnútorne určitý celok, ale zároveň so schopnosťou vytvárať s ostatnými kultúrnymi subsystémami nový kvalitatívny systém – kultúru. Ide tu vždy o moment konfrontácie a zároveň syntézy (Miko, 1982). V jej podloží stojí opäť svojbytné dielo, bez ktorého stráca kultúra svoj energetický zdroj dynamiky, svoju životaschopnosť.

Literárny proces sa však nekončí usústavnením literatúry. Tá sa – zase na základe bilaterálneho princípu (t. j. svojej vlastnej svojbytnej existencie a zároveň vyústenia do vyššieho systému) stáva súčasťou umenia, to zase zložkou kultúry, ktorá napokon ústi do spoločenského procesu. Každý z týchto procesov je dvojzložkový: zachováva si svoju osobitú povahu a pôsobnosť, a zároveň sa stáva zložkou vyššieho integrálneho celku. Pravda, to je už téma, týkajúca sa dynamickej povahy celej kultúry.

LITERATÚRA

HRUŠOVSKÝ, I.: Monológy a dialógy. Bratislava 1980, s. 90 n.
HUDEC, L.: Synergetika a teorie stability. Praha 1983, s. 15.
LICHAČOV, D.: K pramenům ruského realizmu. Praha 1975.
LOTMAN, J.: Kunst als Sprache. Leipzig 1981, s. 91.
MIKO, F. – POPOVIČ, A.: Tvorba a percepcia. Bratislava 1982.
MIKO, F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava 1982.
MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie z poetiky. Praha 1983.
THOMAS, L.: Buňka, meduza a ja. Praha 1982.

Динамический характер литературного произведения

Петер Заяц

Резюме

Динамический характер литературного произведения является его основной чертой. Единство динамических и постоянных свойств является характерным для всего процесса создания литературного произведения; для его постройки, приема и введения литературного произведения в актуальный литературный, культурный и общественный процесс. Динамичность является основной ценностной составной частью литературного произведения. Для нее являются характерными две категории: взаимное воздействие сил (принцип трансактивиты) и билатеральный характер литературного произведения. Первая категория обеспечивает коммуникационную действенность литературного произведения, вторая является гарантией семиотического характера литературного произведения.

Der dynamische Charakter des literarischen Werkes

Peter Zajac

Zusammenfassung

Der dynamische Charakter des literarischen Werkes stellt seine Grundeigenschaft dar. Die Zusammenfügung der dynamischen und stabilen Eigenschaften ist für den ganzen Prozess des Schaffens des literarischen Werkes, für seinen Aufbau, Empfang und auch Einführung des literarischen Werkes in den aktuellen literarischen, kulturellen und gesellschaftlichen Prozess charakteristisch. Das Dynamische ist die grundlegende Wertkomponente des literarischen Werkes. Dafür sind zwei Kategorien charakteristisch: die Kategorie der gegenseitigen Wechselwirkung (das transaktive Prinzip) und die Kategorie des bilateralen Charakters des literarischen Werkes. Die erste garantiert die Kommunikationsgültigkeit des literarischen Werkes, die zweite ist der Garant des semiotischen Charakters des literarischen Werkes.

Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava*
Enklávy divadla v jazyce a literatuře

Ivo Osolsobě

Univ. prof. PhDr. Josefu Vachkovi, DrSc., na jehož přednáškách a v jehož proseminári jsem poprvé začal chápat, co je to věda o jazyce.

Úvodem: (to ještě není naše téma)

Dramatický text: patří do literatury nebo do divadla? Neklidná hranice mezi divadlem a literaturou a podvojnost, dvojdomost, dvojí loyalita, ba přímo dvojakost dramatického textu vyprovokovaly už přemnohého přívržence té či oné strany, aby zaujal příslušný postoj a přemnohého domněle či skutečně nestranného vyjednávače, aby se pokusil najít takříkajíc objektivní řešení. Nebudeme resumovat tyto názory, udělali to ostatně už jiní, nedávno např. Miroslav Procházka[1] na materiálu „sémiotiky divadla in statu nascendi", totiž divadelní sémiotiky české na počátku a na konci let třicátých, a lze si jen přát, aby byl brzy zhodnocen i přínos divadelní teorie slovenské, která do pokračující diskuse na toto téma přinesla hned v prvních poválečných letech několik znamenitých příspěvků. Tentokrát se chceme pokusit o něco jiného: místo, abychom rozdmychávali spory dosud doutnající a stále přichystané k novému

---

* Místo „herecká postava" by v názvu mohlo být „... a jako herec", ale nebylo by to správné. Jen by to z nedbalosti pomáhalo udržovat běžný blud, velmi nebezpečný pro sémiotiku divadla. Sémioticky přesně rozlišeno, to co vidím na jevišti při představení není herec, ale herecká postava, znak znamenající dramatickou osobu. Herec je tvůrce této postavy, a tvůrce není vidět: zůstal jakoby „v zákulisí postavy", na jevišti je jen jeho dílo. Herec není znak, ale původce znaku (i když skrytý uvnitř svého znaku a od něho neoddělitelný): to co funguje jako znak je právě herecká postava. Rozlišení herecké postavy a herce je největší sémiotický objev Otakara Zicha. Srov. OSOLSOBĚ, I.: Sémiotika Otakara Zicha. In: Materiály konference Vědecký odkaz Otakara Zicha pořádané Českou hudební společností v květnu 1979 v Praze. Česká hudební společnost, Brno 1981, s. 37–52. Tudíž: slovo na scéně není ani metaforicky herec, je to – metaforicky – herecká postava „hrající" slovo-hrdinu. Ale jazyk – pokud jím myslíme langue, jazykovou kompetenci – metaforicky – herec, je; zůstal v zákulisí, v hlavách a nervech herců a ovládá svaly jejich mluvidel: je to dokonce – metaforicky – ten nejdůležitejší herec. Potud úvodní zpřesnění, které se týká mj. i nepřesností v dřívějších pracích samého autora tohoto zpřesnění, např. nepřesností v článku Jazyk na třetí: I herec, i hrdina, i publikum. Program měsíčník Státního divadla v Brně, *48*, 1976–1977, č. 7 a v jiných pracích.

[1] PROCHÁZKA, M.: On the Nature of Dramatic Text. In: Van Kesteren, Aloysius and H. Schmidt (eds.) Moderne Dramentheorie II. V. Benjamins, Amsterdam 1984.

vzplanutí, zkusíme přenést požár jinam, na území, které, jak se zdá, nejméně po dvě tisíciletí nepoznalo oheň teoretických bojů, ba, zdá se, nepoznalo jej nikdy, protože bylo už kdysi dávno, na samém počátku, vyklizeno divadlem a přenecháno zcela bez boje literatuře. A přece právě tudy vedla kdysi hranice vytýčená samým Platonem, hranice, která by – být dodnes respektována – rozšířila dnešní území divadla daleko za hranice pouhého dramatického textu (jakožto součásti divadla i jakožto básnického díla) připojením velké části onoho teritoria, které dnes obecně považujeme za svrchovanou doménu literatury.

Naše téma: jazyk jako materiál literatury; „homogenita jazyka a heterogennost divadla"

Na rozdíl od ostatních druhů umění má literatura od pradávna (nebo nejmíň od Aristotela) přesně vytýčenou hranici, hranici, o níž se nediskutuje, protože připadá každému jako naprosto přirozená, to jest daná samým materiálem literatury. Literatura je umění jazyka, umění v materiálu jazyka, umění vyjádřené v jazyce, umění, jehož vyjadřovacím prostředkem (či, chcete-li, plánem výrazu) je výrazivo jazyka. Málokteré umění je tak jasně ohraničeno svým materiálem, takže je-li někde potíž s tím, jak přesně určit, co do tohoto umění ještě patří a co už ne, je to spíš pro velmi neostré hranice rodového pojmu umění, než pro nesnáze s vymezením těchto differentiae specificae literatury, jejího specifického materiálu, jazyka. Potíže mohou být jen s tradičními syntetickými žánry (píseň, melodram, libreto, son-et-lumière, comics), eventuálně s netradičními „analytickými" (či „anatomickými") žánry (vizuální poezie, fónická poezie, grafická poezie atp.) – a všechny komplikace s přesným ohraničením literatury vzhledem k divadlu jsou především tohoto druhu, protože nejsou dány ničím jiným než čistým, tj. čistě jazykovým charakterem literatury a nečistým, smíšeným, prostě syntetickým charakterem divadla.

Jak vidět, celá teorie literatury stojí na základním implicitním předpokladu čistoty a jednotnosti jazyka, zatímco drtivá většina dosavadních teorií divadla explicitně předpokládá (ne předpokládá: konstatuje naprosto evidentní) multimediální charakter divadla. Co však, jsou-li oba předpoklady falešné? Co když je čistota jazyka jenom zdánlivá? Co když se ukáže, že jazyk není čisté médium, ale médium velmi silně smíšené, ve skutečnosti multimedia, a co když se na druhé straně zjistí, že ona do očí bijící multimediálnost divadla je jen klamným povrchem média, které ve svých základech, ve své podstatě je obdivuhodně jednotné?

Domnívám se (víc: mám jistotu), že dnes, po všem, co přinesl závratný rozvoj lingvistiky během posledního čtvrtstoletí (mám na mysli zejména modelování jazyka v matematických modelech, v počítačích a v systémech intenzionální logiky) nelze už dost dobře držet tezi o jazyce jako jednotném a homogenním systému. Naopak: jazyk, skutečný jazyk, ne jen jeho část, uměle izolovaná a vypreparovaná, je ve skutečnosti vysoce heterogenní směs nejrůznějších médií. Nejde tu jen o to, že skutečný jazyk, zejména mluvený, (ko)existuje jedině v symbióze s nejrůznějšími znakovými

i neznakovými systémy (paralingva, kinezické prostředky, deixe, ostenze) a vůbec tu nejde jen o jazyk mluvený. I při vyloučení vší negramatičnosti, nelogičnosti atd.[2] najdeme totiž i v tom nejgramatičtějším a lingvisticky zdánlivě zcela homogenním projevu heterogenní směs dvou naprosto odlišných, ba dokonce diametrálně protikladných sémiotických médií, z nichž jenom jedno lze považovat za jazyk. První médium, první způsob, první kód je médium, způsob a kód, jehož tyto projevy používají k popisu skutečnosti, převážně mimojazykové, často však i jazykové, způsob, který má všecky vlastnosti jazyka a který nelze nazvat jinak než jazyk. Skutečně, je to jazyk: zobrazuje skutečnost tím, že ji popisuje (tedy pomocí deskripce), jeho vazba k tomu, co reprezentuje, je arbitrární, je to systém v principu digitální, vybudovaný na „dvojí artikulaci" atd. Druhý způsob je jiný. Je to způsob, kód a médium používaný výlučně (ne však nezbytně) k reprezentaci skutečnosti jazykové, kód, který však sám nemá charakter jazyka, protože jeho vazba k tomu, co označuje, není arbitrární, nýbrž ikonická, analogová, a u něhož se nedá dost dobře mluvit o dvojí artikulaci, protože jeho podstata zůstává stejná i při artikulaci jediné. Příkrý rozdíl mezi oběma systémy reprezentace lze snad nejlépe vyjádřit v termínech modelování: zatímco první způsob, jazykový, jde cestou takříkajíc „nejhorších modelů", vůbec nepodobných svému originálu, druhý způsob jde cestou takříkajíc „nejlepších modelů", podobných svému originálu jako vejce vejci. První systém je volba ne-originálů sémanticky zcela nepřiměřených (o žádnou sémantickou či ikonickou přiměřenost jim nejde), pragmaticky však mnohostranně přiměřených. Druhý způsob je práce s ne-originály přiměřenými svým originálům (tedy sémanticky) takřka ideálně, přiměřených však uživatelům přesně tak jako způsob první.

I. „Jazyk" a „divadlo"

Abychom názorně předvedli diametrální rozdíl mezi těmito dvěma krajnostmi, pokusíme se je obě demonstrovat jakoby na neutrálním pozadí oněch prostředků, s nimiž pracuje výtvarné umění.

Obrazy zobrazené na obrazech a jazyk zobrazovaný v jazyce

Situace „jazyka zobrazeného jazykem" přesněji řeči zobrazené řečí je na první pohled naprosto shodná se situací obrazu zobrazeného na obraze. Každý známe tyto obrazy a v každé galerii takové najdeme, obrazy interiérů, na jejichž stěnách visí obrazy. Nemusí to při tom být ani obrazy zobrazující malíře („Malíř XY ve svém

[2] REVZIN, I. O.: Generative Grammars, Stylistics and Poetics. In: Greimas, A. J. et al. (eds.): Sign. Language, Culture. Mouton, The Hague, 1970. Srov. OSOLSOBĚ, I.: Fifty Keys to Semiotics. In: Semiotica VII, 1973, s. 226–281. Viz s. 256 a 278.

atelieru“) či sběratele („Hrabě YX ve své pinakotéce“) či galerie, tím méně pak Escherův obraz galerie obsahující obraz zobrazující (a obsahující) celý svět včetně galerie samé a sebe sama (nebo je to spíš Escherův obraz světa, který není než svým vlastním obrazem visícím v jedné ze svých galerií?): náš „normální“, skutečný svět, v němž, na rozdíl od Escherova obrazu obvykle docela dobře rozeznáváme svět od jeho obrazu (či aspoň bychom měli!), obsahuje kromě jiných věcí i obrazy, a má-li být zpodoben, zaslouží být zpodoben (tam, kde je třeba je namalovat) i se svými obrazy. Obraz, jako každá jiná viditelná a celkem normální věc se dá velmi dobře malířsky zachytit, takže obrazy namalované na obrazech se naprosto ničím neliší od jiných věcí na obraze namalovaných, kupodivu se však nijak zvlášť neliší ani od jiných obrazů, počítaje v to i ten, „uvnitř“ kterého jsou namalovány, leda tím, že nemají samostatné plátno ani skutečný rám. Pak by ovšem byly skutečnými obrazy a ne jen „namalovanými“ obrazy a lišily by se od jiných věcí na obraze namalovaných, které jsou právě jen namalované a ne skutečné. — Nedejme se zmást e(scher)istickou dialektikou nabízející se s každým takovým obrazem a konstatujme jen, že na žádném takovém obraze zobrazujícím obrazy nás naprosto nic neruší a že (takže i protože) obrazy zobrazené na obrazech — přestože je v nich cosi obzvlášť dráždivého — jsou esteticky naprosto homogenní jak uvnitř tak i navenek, tj. jak uvnitř obrazu samého, tak i v kontextu malířství vůbec. Trochu jiná situace by nastala, kdyby obraz na obraze zobrazený byl dejme tomu grafický list, exlibris, poštovní známka nebo nálepka, a malíř vytvářející takový obraz vlepil do něho skutečný grafický list, skutečné exlibris, skutečnou známku či nálepku (nebo noviny, kartu, atd.). Pak by obraz ztratil svou řekněme malířskou homogenitu, případně (zejména zpočátku, než bychom si na to zvykli) i svou estetickou homogenitu. To vše už tady ostatně bylo, včetně rámů uprostřed rámů (Man Ray), klíčů, soch, ba dokonce i postelí vystupujících z obrazů (Rauschenberg), takže nakonec nás (esteticky) neruší vůbec nic a esteticky, ba i malířsky homogenní je (ve velmi širokém rámci, a pokud možno i rámu) všecko, přece však nejdokonalejším prototypem, ba přímo archetypem výtvarné homogenity nejhladšího typu a v nejvlastnějším rámci zůstává hladký povrch klasického závěsného obrazu ve vlastním, zlaceném rámu, ať už zobrazuje kromě jiných věcí i další obraz nebo ne.

A přesně stejnou zkušenost, jakou jsme udělali mezi hladkými či mírně reliéfními plátny ve výtvarné galerii, zakoušíme i v čtenářském kontaktu s hladkým či jemně zdrsněným povrchem knihy. I zde máme pocit něčeho naprosto esteticky a literárně homogenního, a vůbec nás při tom neruší fakt, že velká část textu těchto knih zobrazuje vlastně jiné texty, velká část jazyka reprodukuje vlastně jazyk, velká část vyprávění vypráví o vyprávění. Slovesný rámec je ovšem pružnější než výtvarný a umožňuje tím velkou variabilitu rámcových příběhů, a escherovské paradoxy nemusí mít jen prostoduchost Lawrence Sterna, ale mohou dosahovat i rafinovanosti lidové Pes jitrničku sežral, písně s vestavěným regressem ad infinitum. Slova zobrazující slova jsou na rozdíl od obrazů zobrazujících obrazy čímsi naprosto normálním a navíc i čímsi

natolik důležitým, že jazyk, mluvený i psaný, si vyvinul a do svého systému pevně zabudoval prostředky lexikální (verba dicendi, metajazykové termíny, spojky typu že a aby, příslovce typu prý), gramatické (konjunktivy atp.) i grafické (uvozovky, v polštině nazývané nádherným termínem cudzysłow, dvojtečky, kurzíva aj.) jak se s tímto stavem věcí vyrovnat a jak jej v obojím smyslu toho slova (norma i normál) normalizovat. Což se daří, a hladkost čtenářského zážitku je toho dokladem. Někdy ovšem poruší hladkou linearitu knihy žert v podobě slova vytištěného neobvyklým způsobem, jako třeba tabulka

BONDY

v textu Války s mloky Karla Čapka či Bratrstva bílého klíče Františka Langra, jako nápisy v řecké alfabetě, azbuce či fraktuře, kaligramy, rébusy, tabulky, matematické vzorce, chemické symboly, diagramy, křížovky a ostatní způsoby, jimiž může kniha a tištěné slovo fruktifikovat fakt své dvojrozměrnosti případně i třírozměrnosti (vstavačovité pohádky Kubaštovy), i ony nás však ruší právě tak málo, ba ještě méně než plastické koláže trčící z hladké plochy závěsného obrazu.

Ready-mades uprostřed jazyka

A přece je tu naprosto zásadní rozdíl, rozdíl, který dělá i z té nejnormálnější prózy bez jakýchkoli grafických alotrií útvar daleko problematičtější, protože heterogennější, než jakákoli heterogenní asámbláž či koláž. Pod hladkým povrchem homogenního materiálu psaného jazyka se totiž skrývají nepřeklenutelné hloubkové rozdíly. Nejsou to rozdíly v předmětu zobrazení. Jazyk, právě tak jako barva a štětec mají právo zobrazovat cokoli, co je zobrazitelné jazykem či štětcem a barvou, takže zobrazí-li malíř na svém obraze kromě jiného i obraz a vypravuje-li vypravěč mimo jiné i o vyprávěních, je to docela v pořádku, protože v kompetenci materiálu a zvolené vyjadřovací formy. To, co se mění a čím takové vyprávění či popis přestává být homogenní, není tedy předmět zobrazení (v literatuře či malířství, koneckonců heterogenní tak jako tak), a není to ani materiál (v literatuře skorem homogennější než v malířství), ale způsob zobrazení. V malířství zůstává beze změny, ať malíř maluje sklenici, slanečka anebo obraz pokoje na jehož stěně visí zátiší se sklenicí a slanečkem: to vše, skutečnost i obraz zobrazí malíř stejným způsobem, ve stejném měřítku i stylu, při stejném respektování (či nedbání) zákonů perspektivy, s použitím stejné techniky. Naproti tomu prozaik, sotva přestane popisovat mimojazykový svět předmětů, osob, událostí a dějů a sotva se setká s tématem jazyka samého (přesněji řečeno řečové komunikace samé), způsob reprezentace s velkou pravděpodobností prudce změní. Až dosud svět popisoval; byla to, při vší narativnosti, metaforičnosti či básnickosti čistá deskripce. Teď však s největší pravděpodobností užije některé z technik přímé (či bezmála-přímé) řeči a bude tedy aspoň zčásti jakoby citovat! Až dosud pracoval

– řečeno v peirceovských termínech – se symboly, teď však přesedlal na ikony, dokonce ty nejikoničtější ikony, podobné svému předmětu jako vejce vejci! Až dosud podobnost zcela zanedbával, užívaje prostředků jazykového popisu, tj. sémiotického nástroje, který na jakoukoli podobnost se svým denotátem totálně resignoval, spokojiv se s podobností „všeho se vším" s mapováním v měřítku 1 : ∞ (co jiného je vztah, či poměr a měřítko, v němž je název „vesmír" vůči svému kosmickému denotátu!), teď však náhle vyměnil naprostou nepodobnost za maximální podobnost, digitalitu za analogovost, a rozhodl se mapovat v měřítku 1 : 1! Do stránky tištěné knihy – ne už do závěsného obrazu, kde jsme na to jakž takž zvyklí, ale přímo do té pravidelné homogenní knižní sazby vlepil sémioticky zcela heterogenní ready made objekt, jenže čirou náhodou ready made objekt jazykový, a tak to ušlo naší pozornosti. Nicméně ready made, ať nalezený v jakékoli oblasti a ať si (původně) vytvořený v jakémkoli materiálu, zůstává ready made objektem a totéž nutně platí i o ready mades jazykových: byť byly sebevíce podobny jazyku, byť by jej „zobrazovaly" lépe a věrněji než jazyk sám (tj. než jazykový popis), jsou to ready mades (ovšem ready mades jazykové), a ne jazyk.

Svou sémiotickou podstatou nepatří totiž citace a přímá řeč do jazyka (a kolážový či ready made prvek do malířství či sochařství), ale do oné skupiny – řekněme – „maximálních ikonů" či „optimálních modelů" s nimiž pracuje výstavnictví –, ale také zkušebna prototypů –, na nichž jsou založeny vzorkové veletrhy, zoologické zahrady, výzkumné laboratoře, zčásti i muzea (pokud v nich shromažďované či vystavované předměty materiální kultury či přírody nefungují jako jedinečné unikáty, ale jako vzorky či příklady tříd předmětů či přírodních druhů), a které také – ať už vystaveny v muzeích, na výstavách, ve školních vitrinách anebo vůbec ne – hrají veledůležitou úlohu při tak zvaném ostenzívním učení jazyku, tj. oné metodě, jíž jsme se všichni naučili svému mateřskému jazyku i svému domovskému světu. Tento na první pohled katastrofálně různorodý soubor jevů, daleko heterogennější než cokoli z toho, co jsme dosud jako heterogenní označili, má ve skutečnosti jedno společné: ve všech zmíněných případech máme co dělat s prvkem nějaké hromadné entity (výrobní série, přírodního druhu, biologického druhu, tzv. relevantního druhu atp.) fungujícím buď jako vzorek celého druhu (série, atd.) podle principu pars pro toto, anebo jako kognitivní náhražka (model) nějakého jiného prvku téže hromadné entity (toho prvku, o který máme zájem), případně i jakéhosi ideálního prvku své hromadné entity. Což je i případ citace a přímé řeči, jakožto řeči zastupující jinou řeč, tj. „tatáž" slova jiného mluvčího (či stejného mluvčího v jiné situaci). Neboť i slova, jak dobře víme, existují v hromadných entitách, a types lingválních tokens jsou přímo archetypové výrobní série, takže slovní tokens (ale stejně i promluvová tokens) hrající jiná tokens téhož type jsou přímo archetypové token:token ikony (či token:token modely).

Jazyk jako heterogenní směs ne-jazyka a jazyka

Spisovatel, který pracuje s přímou řečí (jakožto s pseudo- či quasi-citáty) a proplétá jí svoje vyprávění, a podobně i každý uživatel jazyka, který citátů či quasi-citátů užívá ve svých jazykových projevech ať už mluvených či psaných, pracuje tedy se směsí dvou sémioticky zcela heterogenních prostředků: jazyka a token:token modelů. Dík tomu, že ready made tokens, kterých užívá, jsou – čirou náhodou – rovněž tokens jazyková a tedy od druhých tokens jeho vlastní promluvy nerozeznatelná, zůstává ovšem tato heterogennost utajena. Výrazu „čirou náhodou" jsme v předchozí větě nepoužili čirou náhodou: není to stylistický obrat (nebo spíš neobratnost) či svědectví poněkud familiárnějšího tónu autora, ale vědecký termín. Je dáno výsadním postavením člověka a fundamentální důležitostí jazyka pro člověka , a je tedy zcela zákonité, že se jazyk a literatura jako umění jazyka soustavně vracejí k tématu lidské komunikace, zejména její nejspecifičtější části, komunikace jazykové. Ale je zcela nahodilé, že je (a když je) výsledek tohoto návratu relativně povrchově homogenní nebo ne. Stupeň této homogenity záleží totiž na mnoha nahodilých okolnostech, mj. na nahodilých vlastnostech lidí, o nichž je řeč, na literární konvenci, ohledech na čtenáře, míře věrnosti, s níž chce autor reprodukovat cizí promluvu atd. Jen zřídka najdeme text jazykově naprosto homogenní. Zcela zjevné je toto porušení homogenity u textů bilingválních: klasickým příkladem je tu jistě Vojna a mír; bude-li to Vojna a mír v originále, heterogennost jazyková bude posílena ještě heterogenností alfabetickou. Evropské překlady japonského románu sotva ponechají čínský nápis citovaný v japonském textu (dejme tomu, že něco takového se praktikuje) v čínském originále: pravděpodobně všecko přeloží a „zlatinizují"; naopak japonský překlad dejme tomu francouzského románu z amerického prostředí určitě nechá všechny anglické výrazy, jimiž autor propletl repliky svých hrdinů, v anglickém originále. Jestliže psaný, lépe řečeno tištěný text s citacemi či přímými řečmi podléhá nahodilým omezením či nahodilým příznivým okolnostem (Čech píše o Češích, Slovák o Slovácích) maskujícím sémiotickou heterogennost přímých řečí, pak mluvená komunikace, zbavená jakýchkoli omezení, je zcela nepokrytě až obludnou rauschenbergovskou koláží vršící na základní plátno vrstvy dalších pláten, karet, pohlednic, ready made objektů atd. a přistavující k plátnu celý svět. Řečeno bez výtvarné paralely: na rozdíl od psaného jazyka mluvený projev neprokládá svůj čistě jazykový komunikát jen vzorky jiných jazykových projevů (došlo-li se zákonitě k tématu specificky lidské komunikace, komunikace jazykové), ale i hvízdáním či tančením, je-li náhodou předmětem promluvy komunikace hudební či taneční, kresbou na tabuli, na papír či do písku – je-li náhodou řeč o něčem, co je lépe nakreslit, ukazováním a gestikulací atd. A je-li náhodou řeč o něčem blízkém a dosažitelném, jazykový projev to neváhá „vlepit", pomocí deixe, přímo v originále do svého „obrazu" či „přistavit" ke svému „plátnu" ať je to cokoli, třeba celý svět či celý vesmír. Užít pro tuto makaronskou míchanici slova koláž by vzbuzovalo nežádoucí představu stylové čistoty: daleko spíš je to asámbláž či

brikoláž a nebo prostě guláš, kde čistě jazyková komunikace je utopena v mase ostatních komunikačních prostředků. Ve srovnání s tím připadá ovšem tištěný jazyk přímo puritánsky střízlivý a františkánsky skromný. Nedejme se mýlit a nedělejme z této, jak víme, nahodilé nouze zákonitou cnost. Pokud cituje nebo užívá přímé řeči (a proč by to, je-li příležitost, nedělal?), dopouští se pod pláštíkem stejnorodého povrchu stejné neřesti koláže, jen si náhodou nedopřává – nebo ani nemůže dovolit – o mnoho víc (dokonce ani to, co jazyk mluvený), a tak se vydává za asketu.

Reprezentace heterogenního heterogenním může být homogenní

Vlepovat do plátna skutečné ready made objekty – například do obrazu s namalovaným domem skutečný okenní rám se skutečnými okenicemi, a připevňovat na plátno znázorňující stěnu pokoje skutečný obraz se skutečným rámem, případně představovat před ně skutečnou postel či skutečný stůl – bylo už dávno před narozením Roberta Rauschenberga a dlouho před vynalezením koláže tisíciletou praxí divadla. Divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody, podlah a podnoží znamenajících jiné podlahy a jiná podnoží, v čase znamenajícím jiný čas a prostoru znamenajícím jiný prostor, a uprostřed toho všeho židle, pokud tu byly, znamenaly jiné židle a postele, pokud tu stály, hrály (ano, hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele. Jenže, na rozdíl od asámbláží a kolážů – vytvarných i těch které jsou běžné v jazyce, mluveném i psaném – tohleto není heterogenní směsice (přesněji řečeno nebyla by, nebýt onoho namalovaného pozadí, ale to není tak bezpodmínečně nutné) a není to koláž, byť by to byla svým původem různorodost sama. Na divadle je tohle všecko součást celkového obrazu „malovaného" naprosto důsledně (až na to doopravdy malované pozadí) z vzorků či lépe řečeno z token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou (viz výše zmíněné argumenty) a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková token hrající jiná jazyková token téhož type, a také mimická, gestická a pohybová token hrající jiná mimická, gestická či pohybová token téhož type, atd. Heterogenní směsice je tu reprezentována heterogenní směsicí přesně téhož složení a téhož type – tudíž na výsost homogenně –, a tak nebýt zmíněného pozadí, které je někdy malované, případně oněch informací, které se někdy dovídáme z prologu, epilogu či komentáře, ktoré jsou epické – tedy nebýt zmíněných vad na kráse, které nejsou nevyhnutelné, byla by to homogenita naprostá, absolutní.

Nic nám nebrání vzít tuto heterogenní směsici nejrůznějších token homogenně reprezentujících jiná token a odfiltrovat z ní token jazyková. Přesně to dělá dramatický text, jen je doplněn o několik ne vždy nezbytných, i když obyčejně užitečných informací o tom, od čeho byl oddělen, sémioticky ovšem heterogenních. (Jméno postavy před její replikou není však vůči replice o nic víc heterogenní než je titulní list vůči knize, kterou zahajuje.) Důležité je jedno: má-li ostatek toho, od čeho byl oddělen, a měl-li celek, od

nějž byl odfiltrován, (sémioticky) charakter divadla, má jej i dramatický text. Že je to divadlo bez herců a bez („živých") hrdinů? Může-li být na scéně hrdinou (tj. tím, o kom se hraje) mimo jiné např. i výše zmíněná židle, „hraná", tj. představovaná jinou židlí, tím spíše může být hrdinou i slovo, skutečně živé slovo. Vlastně je to ten nejdůležitější hrdina a (pokud jde o to druhé slovo, které tohoto hrdinu hraje,) ta nejdůležitější herecká postava, bez nich by ty „skutečné" herecké postavy na scéně a ti „skuteční" (ve dvojnásobně motivovaných uvozovkách) hrdinové hry zůstali němí.

Výsledky srovnání: homogenita divadla a heterogennost jazyka

Výsledky, ke kterým jsme došli srovnáním výtvarného umění, literatury jakožto umění jazyka, a divadla, zdají se tedy nasvědčovat, že naše výchozí domněnka byla správná: to, co považujeme za jazyk, jsou ve skutečnosti heterogenní multimedia, zatímco divadlo – ona na první pohled zcela zřejmá multimedia – je ve skutečnosti médium jediné, k tomu vzácně jednotné. Divadlo zcela homogenním způsobem vytváří zcela homogenní obraz (tj. sémioticky homogenní obraz) heterogenní skutečnosti, kterou zobrazuje; je to ovšem obraz jen velmi malé (i když z antropocentrického úhlu neobyčejně závažné) části skutečnosti, k tomu obraz silně mezerovitý a v jistém smyslu povrchní, tj. zachycující jen povrch tohoto úseku. (Zmíněné mezery se někdy, poněkud nadbytečně, v zájmu ucelenějšího estetického dojmu, ale na úkor sémiotické homogennosti, snaží zalepit výtvarné umění, zatímco nedostatek hloubkového ponoru se spíš snažívá kompenzovat hudba.) Naproti tomu jazyk (mluvíme zatím o jazyku a ne o literatuře) pracuje, zejména ve své mluvené formě, v podstatě nečistým heterogenním způsobem ochoten, bez jakýchkoli předsudků, zábran a skrupulí chytit se všeho a spojit se se vším, – právě dík tomu – zachytit jazykově cokoli a zmocnit se čehokoli a chápat skutečnost v jejím celku a v její hloubce. Což platí – mutatis mutandis – i o literatuře jako umění jazyka, přirozeně s omezeními, která klade heterogennímu přístupu psaný projev.

V dosavadním textu jsme neužívali slova „jazyk" zcela důsledně. Jednou nám znamenalo spíše jazykový systém (langue) případně i tento systém v akci, ve svém vlastním použití, takže jsme jazyk chápali spíše úzce a všelicos jsme z něho jakožto nevlastní použití a jako „heterogenní" vylučovali. Podruhé jsme zase chápali jazyk jako to vše dohromady, tedy ve smyslu „verbální komunikace", a té jsme ovšem tendenčně vytýkali různorodost a nečistotu. Přidržíme-li se však užšího, a tedy relativně „čistého" chápání jazyka a zároveň svého dosavadního, rovněž (relativně) čistého chápání divadla, zjistíme, že ona „nečistá" příměs, která nám zanešvařovala sémiotickou čistotu jazyka a literatury, tohoto umění jazyka, nebyla nic jiného než příměs divadla.

Ke stejným výsledkům, k nimž nás přivedla naše srovnávací analýza výtvarna, slovesna a divadelna (či, chcete-li, Eidu, – od Eidos – Mimu a Logu), bychom byli dospěli, kdybychom se hned na začátku odvážili přesně vymezit oblasti divadla (či

„divadelna“) dejme tomu jako oblast token: token ikonů (či lépe token:token ikonů lidské komunikace a interakce) a oblast jazyka (oblast principu Logos) dejme tomu jako oblast „minimálních ikonů“ či „nejhorších ikonů“ téměř takříkajíc nepodobných tomu co zobrazují, schopných však zobrazit celý svět. Kdybychom vyšli z těchto ztotožnění, jevila by se oblast jazyka (a tedy i oblast literatury) jako oblast „minimálních ikonů“, se specifickým repertoárem (zvuky, grafické značky) se specifickým univerzem (zahrnujícím celý svět) a se specifickou korespondencí („měřítkem“) 1 : ∞. Naproti tomu divadlo jakožto „komunikace komunikací o komunikaci“ (což je totéž jako token:token modelování lidské komunikace a interakce) by se vyznačovalo specifickým univerzem nesrovnatelně užším (uzoučká oblast lidského stýkání), zato specifickým repertoárem znatelně bohatším (neomezeným jen na znaky verbální, ale zahrnujícím nejen všechny druhy lidské komunikace, ale i všechny její dimenze, včetně pragmatiky), a ovšem specifickým měřítkem (to jest korespondencí mezi univerzem a repertoárem) 1 : 1. Částí tohoto (zobrazeného) univerza a částí toho univerzum zobrazujícího repertoáru by byl jazyk. I on by byl (coby část univerza) zobrazován a i on by (coby součást repertoáru) zobrazoval v měřítku 1 : 1. I on by tedy fungoval jako divadlo. Škrtněme kondicionál: nejen fungoval a nejen „by“. Funguje jak divadlo, dokonce i tam, kde není součástí a funguje samostatně (jako dramatický text) a dokonce všude tam, kde je součástí jiných textů či promluv: všude, kde slovo samo sebou zobrazuje jiné slovo (ale také všude, kde např. hudba zobrazuje jinou hudbu) vzniká divadlo, ať je to uprostřed textu, promluvy či hudebního proudu: tu všude máme právo mluvit o enklávách divadla v ostatních uměních či ostatních komunikačních mediích. I zde vnímáme (či děláme) divadlo, i když v koncertní síni či z „jeviště“ literatury.

Dostali jsme se tím zpátky k východisku a tím i k závěru naší úvodní argumentace. Hranice mezi literaturou a divadlem neprobíhá tradičně uznávaným územím divadla, ale územím literatury. Divadlo není smíšená forma, není to syntéza slova, obrazu atd. – naopak literatura, pokud obsahuje enklávy divadla, je nutně forma smíšená. Divadlo není „sekundárně modelující systém“ tj. systém odvozený od jediného „primárního systému“, jímž je jazyk. Naopak divadlo – ve svých nejprimitivnějších formách (hra živočichů) je systém daleko původnější a primárnější než jazyk, takže i jazyk, kdykoli se stává součástí hry či divadla, funguje primárně jako hra a teprve sekundárně jako jazyk. Nejen přímá řeč, ale i každá její součást, každé citované slovo, každý citát pracuje metodou token:token ikonů, metodou divadla: nejdříve zaúčinkuje jako „herecká postava“, v roli „jiného slova téhož type“ a teprve pak, po tomto divadelním výkonu jako slovo samo, jako jazyk, tj. řekněme jako „nositel významu“.

To vše, co bylo řečeno, se může jevit jako útok proti jazyku a pokus o jeho znevážení. Vůbec ne. Spíše je to ocenění jeho dosud málo uznávaných schopností. Oblast umění slova se tím nezúžila a samého umění slova a „umění jazyka“ nijak neubylo. Naopak přibylo. Kromě umění „popisujícího slova“, tj. slova popisujícího svět a život (a kromě

umění prostě jen „jsoucího slova“, jímž je poezie) přibylo umění „hrajícího slova“, slova uznaného jako ta nejdůležitější herecká postava ztělesňující tu nejdůležitější dramatickou osobu – slovo. Kromě umění „frontálního slova“, slova obráceného tváří tvář k příjemci, tedy „z en-face“, známe teď i „slovo z profilu“, zobrazené a „hrané“ (z profilu) jiným slovem.

Tak jako nešlo o útok proti jazyku, nešlo ani o agresi divadla proti literatuře. Nejde nám o žádné znovurozdělení světa, ani o právo divadelních enkláv na sebeurčení, zda chtějí zůstat u literatury, nebo se připojit k divadlu. Jde o daleko méně a o daleko víc. Ne o změny hranic mezi literaturou a divadlem (autor je v tomto směru konzervativnější než Otakar Zich, který dramatický text vyňal z literatury a přidružil k divadlu, zatímco autor této práce si myslí, že text může klidně zůstat u literatury, i když by bylo nejlíp, kdyby patřil i tam i tam, místo jako dosud ani tam, ani tam), ale o uznání divadla jako univerzálního, vše pronikajícího sémiotického principu, a jako jedné ze dvou základních forem lidské komunikace, formy, která proniká vším, tedy i všemi uměními. Všemi, nejen těmi, které ke své existenci potřebují živé provozování a kde se divadlo rodí „z těla předvádění“ (tj. z těla předvádějícího) a u nichž se jistou divadelností vždycky počítalo, ale i těmi, které zůstávají krucifixovány k plátnu, kameni či papíru. A jde také o to, aby se tento princip nejen obecně uznával, ale aby se s ním, všude tam, kde se uplatňuje, teoreticky pracovalo.

II. Divadlo v jazyce

Proberme teď po řadě hlavní oblasti, kde je zapotřebí přiložit ruku k dílu.

Možnosti, které čekají: čistá teorie

První takovou oblastí je čistá teorie. Naše pojetí a naše argumenty vycházely z obecné teorie token:token ikonů či token:token modelů, sama tato teorie je ovšem vypracována zatím víceméně amatérsky.[3] Její dosavadní výklad při tom zřejmě postrádá potřebnou lucidnost a jednoznačnost, jinak by nemohlo docházet tak snadno k nepatřičným interpretacím. Základní téze teorie, že „nejlepším (...) modelem kočky je jiná (..) kočka“ vypadá jako špatný vtip zakladatele kybernetiky Norberta Wienera a Arthura Rosenbluetha,[4] fakt je ovšem, že přes tento pedagogický žertík dvou

[3] Zatím nejpodrobněji v knize OSOLSOBĚ, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí – Teorie jedné komunikační formy. Praha 1974, zejména v kapitole 1.3, 3.1 a 3.2, jakož i v anglickém resumé knihy. V současné době pracuje autor na studii Mimos – Eidos – Lagos (Two Extremes of Iconicity) pro sborník Bouissac, Paul (ed.) Iconicity. A Festschrift for T. A. Sebeok.

[4] ROSENBLUETH, A. – WIENER, N.: The Role of Models in Science. In: Philosophy of Science. Vol. XII, 1945, s. 320 n. O následcích tohoto „špatného vtipu“ pro autora přítomné studie viz též OSOLSOBĚ, I.: Segni, modelli e teatro. In: Prevignano, Carlo (ed.): La semiotica nei Paesi slavi – Programmi, problemi, analisi. Milano 1979, s. 236–240.

geniálních vědců token:token ikony existují a že se s nimi pracuje. Přesto, zdá se, klade pochopení jejich prajednoduchého základního principu některým lidem až nepřekonatelné potíže. Přitom sami token:token ikonů nesčetněkrát užili, například v knihkupectví, kde si napřed prolistovali ohmataný ukázkový exemplář a pak si vyžádali jiný exemplář dosud nedotčený (omlouvám se za tento exotický příklad): ukázkový exemplář zde fungoval jako exemplář-model onoho exempláře, který čtenář zakoupí. Pravděpodobně potíže a komplikace vznikající při chápání tohoto prosťounkého principu nemají své kořeny ani tak v naší nedbalosti, s níž pracujeme s pojmem totožnost a s výrazy jako „týž", „stejný", „jedno a totéž" a pod., jako spíš v tom, že v teorii (zejména lingvistické) jsme zvyklí myslet v typech a ne v tokens, v třídách jevů a ne v jednotlivinách, které spojujeme spíš s neblahým dědictvím krajního nominalismu. Nicméně v životě jsme ve styku s jednotlivinami, ukazujeme jedinečné exempláře, kupujeme jedinečné exempláře, pronášíme jedinečná token v jedinečných situacích, a modelujeme tyto jedinečné situace a tato jedinečná token jinými jedinečnými situacemi a jinými jedinečnými token. Zdá se tedy, že princip token:token modelů má za podobných okolností jisté existenční oprávnění, právě tak jako jiné okolnosti budou spíše mluvit pro princip token:type vzorku.

Samozřejmě, teorie token:token ikonů nemá žádný patent na výklad divadla. Alternativní řešení nabízí Nelson Goodman[5] svou teorií exemplifikace, před časem aplikovanou i na citáty a nejnověji i na divadlo. Přestože Goodman sám je nominalista, tuto teorii vypracoval jako realistickou a nikoli jako partikularistickou: myslí se tu tedy v souborech jednotlivin (v types) a nikoli v tokens, což, obávám se – aspoň z hlediska toho, komu je umění určeno – příjemce – v jedinečném kontaktu s jedinečnou událostí. Postižení této „dialektiky obecného a jedinečného" Goodmanově teorii ovšem zatím uniká.

V jednom směru je ovšem Goodmanovi třeba dát plně za pravdu: to, co vytváří z jednotlivých tokens třídu tokens, type, není vzájemná podobnost, přestože velká část tokens je si obyčejně podobná. Přesto jeden type mohou tvořit i tokens vzájemně odlišná, jako například tištěné „r" a psané token téhož type, nebo „totéž" slovo mluvené a psané. To, co rozhoduje, není podobnost, ale totožnost funkce. Jen proto můžeme psaný záznam promluvy považovat za token:token ikon promluvy mluvené.[6]

Klíčem k teorii token:token modelů by mohla být dobře rozpracovaná ontologie

[5] GOODMAN, N.: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis 1968. Týž autor: On some questions concerning quotations. In: The Monist 58 1974, s. 294–306. Srov. též: OSOLSOBĚ, I.: On Ostensive Communication. In: Studia semiotyczne, IX, 1979. Wrocław – Warszawa 1979.
Goodmanovu teorii v modifikovaném pojetí aplikoval na divadlo WOLTERSTORFF, N.: Works and Worlds of Art. Clarendon Press, Oxford 1980. Kniha se hlásí ke Goodmanovi už samým svým názvem.

[6] GOODMAN, N.: Seven Strictures on Similarity. In: N. Goodman: Problems and Projects. Indianapolis 1974.

sériového výrobku, což je disciplina, zdá se, zhola neexistující. A tak teorie token:token modelů se musí prozatím spokojovat s některými triviálními zjištěními v oblasti modality token:token modelů, jako např. že žádný token:token model nemá v sobě vestavěnou informaci o tom, zda je token:token modelem jiného prvku ze serie reálné či pouze prototypem série budoucí (či potenciální), že type sestává z normálních tokens, tj. tokens odpovídajících normě, že však sérii, třídu či přirozený druh lze někdy definovat vzorem (tj. vzorem toho, co do ní patří) a zmetkem (tj. negativním příkladem toho, co do ní nepatří).[7]

Podaří-li se rozpracovat skutečně fundovanou teorii token:token modelů, jsou možnosti její aplikace nedozírné. Už v onom stavu, v jakém je, podařilo se teorii aplikovat i mimo rámec systému, pro který byla vyvinuta, a to na interpretaci tzv. kryptocitátů objevených a popsaných Annou Wierzbickou.[8] Nerozpracovanost teorie ani rámec nedovolovaly plnou explicitnost (princip token:token modelování není nikde výslovně zmíněn), ovšem shoda závěrů, k nimž dospěla Wierzbická, s touto teorií, a také s výsledky naší porovnávací analýzy v přítomné studii je dokonalá.

Možnosti, které čekají: historie problému

Další podporu pro naši teorii najdeme v historii, tj. v různých starších formulacích obdobných poznatků, k jakým jsme dospěli my. Podpora a pomoc se tu dá snadno vrátit, pomůžeme-li přeformulovat starší tvrzení v nových termínech. Nic nového pod sluncem, a tak naše teorie byla vlastně poprvé vyslovena pěkně dávno, a to v Platonově Politeii (Ústavě).[9] Číst Platona není ovšem snadné, ne snad pro obtížnost myšlenkovou, naopak, Platonův výklad je velmi srozumitelný a názorný, založený dokonce na jednom z prvních užití komutačního testu v teorii literatury (Platon parafrázuje, jak by asi vypadal první zpěv Iliady převeden do řeči nepřímé), ale proto, že Platonův politický dogmatismus, jímž je celé zkoumání problému motivováno, vyvolá v dnešním literárním vědci či estetiku obranný reflex a jistý druh šoku, který mu brání uvažovat vážně o Platonových argumentech. Sám princip „divadla v literatuře" exponuje však Platon naprosto jasně a není k tomu co dodat, leda to, že jeho dělení poezie na „lyrickoepickou, dramatickou a smíšenou" (přidržují se parafrázování Karla Svobo-

[7] QUINE, W. V. O.: Natural Kinds. In: Quine: Ontological Relativity and Other Essays. Columbia Univ. Press, New York 1969, s. 162 n.

[8] WIERZBICKA, A.: Descriptions or Quotations. In: Greimas A. J. et. al. (eds): Sign, Language, Culture.... s. 627–644. Příspěvek A. Wierzbické má v tomto sborníku, připomenutém už v pozn. 2, velmi zvláštní postavení: v „klíči", který nabízí teorie citací a kryptocitací vypracovaná Wierzbickou, lze totiž přečíst celý sborník. Srov. moji recenzi, rovněž zmíněnou v poznámce 2, zejména její závěrečnou část „Linguistic Non-Linguistics as a Key to Semiotics (The Problem of Quotation)", s. 272–279, kde jsem se právě pokusil o takové čtení, přesvědčen o tom, že „citace jsou sémiotický problém par excellence" a že v citacích najdeme celou „sémiotiku in miniatura".

[9] PLATON: Ústava (Politeia), kniha III, kap. VI až IX, s. 392–398.

dy[10] – Platon sám neužívá žádného názvosloví, a „imitativní" i „mimetická" by jen mohlo zamlžit podstatu) plně odpovídá sémiotickému hledisku, nehledě na to, že je to jediné dělení, které odpovídá logickým požadavkům klasifikace, protože klasifikuje podle jednotného kriteria tj. „způsobu napodobení". S našim náhledem by nesouhlasil E. R. Curtius,[11] který naopak pokládá Platonovo dělení za „logicky a věcně neuspokojivé", založené na těch „nejvnějškovějších formálních znacích" (na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova, založeného na „vnitřní podstatě básnických druhů"), čehož důsledkem pak prý je, že na epos zbyl u Platona jedině „žánr smíšený". Curtiovi nejde ovšem ani tak o klasifikaci Platonovu, jako spíš o pozdně římské gramatiky a jejich názory na poezii a v této souvislosti o klasifikaci Diomedovu[12] (Ars grammatica, Lib. III), co do výsledku s Platonovou klasifikací shodnou, co do argumentace a dělidla však zcela odlišnou. Curtius ovšem mezi Platonem a Diomedem žádný rozdíl nevidí. A přece tu rozdíl je, z našeho hlediska dokonce velmi podstatný. Zatímco Platonovi je dělítkem „způsob napodobení", v Diomedově klasifikaci se pracuje s rozlišením podle osoby mluvčího, tedy podle toho, kdo mluví, zda básník sám (poeta ipse sine ullius personae interlocutione), nebo postavy (personae.. solae sine ullius poetae interlocutione), anebo jak ten tak i ony. Rozdíl nepostřehnutelný či zanedbatelný z hlediska kulturního historika nebo filologa by ovšem neměl uniknout sémiotikovi a co je jakž takž omluvitelné u Curtia, není omluvitelné u Kristevy,[13] která nevypráví o středověkých osudech antických ideí, ale hledá sémiotickou podstatu literatury, sémiotickou podstatu románu. A podstata není v tom „kdo mluví" –, že by snad někde či někdy mluvily postavy a někde jinde a někdy jindy zase autor. Vždy a všude a ve všech žánrech mluví jedině autor. Jde však o to, zda svým slovem vypráví (o věcech, dějích či o jiných slovech), a nebo zda svým slovem (to jiné slovo) hraje, anebo zda střídavě dělá to i ono. Tvrzení že „mluví hrdina" lze připustit jen jako poněkud nebezpečnou metonymii: metonymie, v jejíž podstatě je pomíjení důležitých distinkcí, je ve vědě vždycky nebezpečná, daleko víc než metafora. Nelze je však přijmout jako vědecký popis.

(A ještě poznámka: frázi „mluví básník", „mluví hrdina" Kristeva prostě převzala od Curtia, na něhož se odvolává, a Curtius ji zase převzal od Diomeda. Obrátíme-li tuto frázi proti jejím uživatelům, mohli bychom se ptát: mluví to Kristeva anebo to (v Kristevině textu) „mluví Curtius" anebo to (v textu Kristevině i Curtiově) „mluví Diomedes"? Ne. Pokaždé mluví jedině autor (Kristeva, Curtius, atd.) sám. Mluvit může jedině on – on se i podepsal –, a mluvit umí. Jde jen o to, zda to, co říká, převzal,

[10] SVOBODA, K.: Přehled antické estetiky. Praha 1932 (?)

[11] CURTIUS, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 7. vyd. Bern – München 1969, s. 437–438.

[12] KEIL, H.: Grammatici latini. Vol. I. Teubner, Leipzig 1887, s. 482.

[13] KRISTEVA, J.: Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle. Mouton, La Haye–Paris 1970, s. 86.

mechanicky převzal, opakuje po někom jiném, či dokonce opsal, anebo, zda to říká ne „svými slovy" – slova nejsou nikdy naše –, ale – pokud možno – při plném vědomí toho, co vlastně říká.)

Šestnáct století mezi Diomedem a Bachtinem určitě nebylo zcela sterilních, nejen proto, že Platonovy názory působily ještě ve francouzské renesanci,[14] takže Aristotelovo dělení poezie nemělo tak docela úplný monopol, ale také proto, že lidé vidí (i slyší) a přemýšlejí. Tak např. William Hazlitt[15] postřehl, že „Shakespeare neuvažuje, co by jeho hrdinové dělali nebo říkali, ale ihned se do nich vtělí (at once becomes them) a za ně mluví a jedná"; podobné postřehy najdeme u řady autorů, v autobiografických textech dramatiků či romanopisců, v charakteristikách kritiků, atd. Přesto se zdá, že první systematickou a skutečně teoretickou podporu pro naše hledání „divadla v literatuře" nám může nabídnout teprve Vološinov, tj. Bachtin.[16] Jeho názory jsou v plném souhlasu s naší teorií, jen terminologie („cizí řeč") je někdy poněkud metonymická a může tedy potlačit důležité rozdíly, v termínech token:token modelů naopak vyzdvižené. Sám Bachtin ovšem velice dobře rozlišuje mezi řečí hrdiny a onou řečí autora, která zastupuje a hraje řeč hrdiny. Že princip „hry na řeč hrdiny", jazykového „maskování se" za postavu či „maškaření", prostě (našeho) „divadla v literatuře" mu není cizí, dokazuje už to, že na ústřední princip svého výkladu povýšil princip karnevalu. Princip karnevalu se u Bachtina obyčejně chápe jako jasnozřivá básnická metafora. Jistě: u Bachtina je víc poetické intuice než teorie (což platí i o Bachtinově–Vološinovově čistě teoretickém díle Marxismus a filosofie jazyka, ve své době nepochybně obdivuhodném), a více než na argumenty teoretické dá na hypotézu historickou, hypotézu o „smějícím se chóru světového dramatu" a o „lidové smíchové kultuře", uchovávající menipejskou satiru od antiky až po naše časy. Ne tedy divadlo nalezené synchronní analýzou jazyka jakožto materiálu literatury, ale karneval, geniálně postřehnutý a vkonstruovaný do diachronie. Jenže podíváme-li se zblízka na Bachtinův karneval, zjistíme, že má všechny rysy našeho divadla: totéž soustředění na cizí řeč až do její parodie, týž „způsob napodobení" řeči řečí. Ostatně co jiného je karneval, než velké, masové improvizované divadlo, hrané – zároveň a navzájem – jedním pro jednoho (či pro jednu), jedním pro všechny, všemi pro jednoho a všemi pro všechny?! A tak Bachtin říká v principu totéž, jen si za korunního svědka nenařežíroval neduživou analýzu, ale robustní historii.

Jistou podporu pro naši teorii můžeme najít i v Mukařovském, kupodivu však vůbec

[14] CURTIUS, E. R.: c. d., s. 44.

[15] Hazlittův výrok o Shakespearově Antoniovi a Kleopatře přejímá z poznámky v anglickém překladu Platona v Loeb Classical Library No 237, Plato V. Republic I, Heineman, London 1969, s. 228. Podobné postřehy, ovšem systematizované, najdeme především v díle Otakara Zicha Estetika dramatického umění. Praha 1931, s. 83 n.

[16] VOLOŠINOV, V. N.: Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnyje problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke. Leningrad 1929. – BACHTIN, M.: Slovo v romane. In: Voprosi literatury, 1965, č. 8, s. 84–90.

ne v jeho studiích o dialogu a monologu.[17] Ty jsou sice vybudovány nad materiálem převážně dramatickým a obecně se pokládají za klasické práce teorie, případně i sémiotiky divadla a dramatu, ve skutečnosti to však jsou studie o dialogu a monologu v životě. O tom nejdůležitějším, co odlišuje tyto formy na divadle od těchto forem v životě, totiž o tom, že každé slovo monologu či dialogu na divadle či v dramatě je slovo-postava (či slovo-signifiant) hrající slovo-hrdinu (čili slovo-signifié), tu nepadne ani zmínečka, přestože právě to je zásadní rozdíl, navíc rozdíl sémiotický, k tomu spojený se zajímavými komplikacemi (ve většině monologů a apartů slovo neznamená slovo, ale mlčení dramatické osoby). Tím nechceme samozřejmě snižovat význam Mukařovského klasických studií pro zásadní otázky monologu a dialogu vůbec. Ostatně to, co jsme marně hledali v Monologu a dialogu, najdeme ve Vývoji prózy Karla Čapka.[18] Mukařovský zde přesně postřehl zásadní sémiotický rozdíl mezi Povídkami z jedné a Povídkami z druhé kapsy. Zatímco první jsou, jak o nich říká sám jejich autor, vlastně detektivky, tématem druhých je ve skutečnosti samo povídání, samo vypravování. E. R. Curtius by zde Mukařovskému nepochybně vytkl „schematismus", který mu „vnutil rozdělit Čapkovy povídky (..) mezi dva žánry", tj. žánr smíšený a žánr imitativní (dramatický) – abychom parafrázovali Curtiovu výtku Diomedovi za podobné zacházení s Virgiliovými Eklogami; Curtiova výtka byla – možná – v onom konkrétním případě – připusťme – i oprávněná, jisté však je, že Mukařovského zdánlivě pedantské odtržení jedněch povídek od druhých a zařazení do úplně jiné skupiny Čapkových děl šlo přímo na kořen věci. Zatímco první popisují událost rekonstruování události, tématem druhých je událost vypravování o události rekonstruování události, zatímco první svou událost popisují, druhé ji hrají. Podporu, kterou nám Mukařovský odepřel ve studiích o dialogu, nám tedy plně vynahradil ve studiích o Karlu Čapkovi. Vydatnou podporu najdeme ostatně i v Karlu Čapkovi samém. Nejen pro jeho Válku s mloky, kterou už kdysi František Götz[19] odhalil jako knižní protějšek onoho divadelního žánru, jímž je revue (je to kniha, která hraje komedii, kniha, která si například od druhé půle hraje na sbírku výstřižků), ale především pro jeho příspěvek k teorii anekdoty.[20] Zde totiž Karel Čapek odmítl počítat anekdotu mezi žánry epické, a jednoznačně ji klasifikoval jako žánr dramatický, jako miniaturní dialog, jako drama. Což je plně kompatibilní nejen s tříděním Platonovým, ale především s myšlenkami Bachtinovými, a ovšem se základní ideou této práce.

Nejpádnější argumenty pro naše pojetí najdeme ovšem v pracích moderní lingvistiky, zejména v práci Anny Wierzbické Metatekst w tekscie. To je ovšem oblast, jíž jsme se dotkli už dříve. Naproti tomu některé práce moderní tzv. lingvistiky textu nás zklamou na celé čáře. Mám na mysli zejména Van Dijkův Text a kontext,[21] kde se

[17] MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky. Díl I. Praha 1948. s. 129–163.
[18] MUKAŘOVSKÝ, J.: c. d., díl II., s. 325–356.
[19] GÖTZ, F.: Válka s mloky jako román–revue. Přítomnost, 1937.
[20] ČAPEK, K.: Marsyas aneb Na okraj literatury. Praha1931.
[21] DIJK, T. van: Text and Context. London and New York 1977.

k této otázce vůbec nedojde, přestože právě zde, v těchto textech hrajících jiné texty a tudíž v textech, jejichž kontextem je text, by našel badatel vděčné příklady pro osvětlení titulních pojmů své knihy v celé jejich relativnosti i vzájemné souhře. Kupodivu o nic lépe na tom nejsou ani práce zahrnované k opačnému pólu této oblasti, k tzv. discourse analysis. Ani zde promluvy odkazující, tak jak jsou, k jiným promluvám a hrající si – cele nebo z části – na jiné promluvy nezaujaly nikoho natolik, že by jim věnoval samostatnou práci. Že by to bylo tím, že většina prací současné lingvistiky textu i promluvy má charakter „prací o pracích" či „studií o studiích", takže z většiny z nich, místo autora „mluví" někdo jiný?

Existence metatextů soustavně upoutává zájem slovenských a polských badatelů, jak o tom svědčí publikační aktivita nitranského Kabinetu.[22] Zatím to byly převážně „metatexty mimo text" a hlavně „metatexty po textu", méně už „metatexty před textem" (náčrty, skici, osnovy, náměty): aspekt synchronní se dosud nepodařilo plně emancipovat a oddělit od aspektu diachronního, implicitně skrytého i v terminologii, kde metatext, přicházející po prototextu, má vlastně často funkci jakéhosi „deuterotextu". Podaří-li se v dalším prohlubování teorie odlišit ony metatexty, které své prototexty pouze popisují od těch, které je (každým svým slovem) hrají (byť by šlo – či právě proto, že jde o prototexty pouze fiktivní), bude to dobré jak pro teorii metatextů, tak i pro naši teorii „divadla v literatuře", která tím najde neobyčejně vhodné uplatnění.

Možnosti, které čekají: mapování enkláv. Citát mluvený a psaný

Třetí a nejdůležitější oblastí, kde třeba přiložit ruku k dílu, je deskriptivní praxe: smyslem teorie není ani její vlastní prohlubování, ani její pátrání po předcích a péče o vlastní rodokmen, ale uplatnění v praxi – a praxí čisté teorie je deskripce. A tak cílem teorie enkláv divadla v jazyce a literatuře může být jedině mapování takových enkláv. To je úkol, který se nedá stihnout na několika zbývajících stránkách, a tak jediné, oč se můžeme pokusit, je najít vhodný systém, který by toto mapování umožňoval.

Domníváme se, že nejvýhodnější základnou, odkud je možno podnikat průzkumné expedice do jiných, bohdá významnějších, určitě však rozsáhlejších teritorií divadla na území jazyka, nabízí citát.

Člověk produkuje jazyková tokens dvou velkých supersérií: mluvené a psané. V psaném jazyce můžeme při tom citovat promluvy nejen mluvené, ale i psané – a naopak.

Citát je v principu analogový model digitálního originálu, peirceovsky vyjádřeno ikon symbolu. Je to token:token model, „nejlepší model": nepřesný citát není citát, ale podvrh. Citát mluveného projevu v mluveném projevu bude mít přirozenou tendenci usilovat o přesnost ve více směrech, ne jenom ve směru „věrnosti" textové, ale také

[22] POPOVIČ, A.: Text a metatext. Slavica Slovaca, 1973, č. 4, 347–373. Týž: Teória metatextov. Kabinet literárnej komunikácie PF. Nitra 1974.

aspoň (když už nic jiného) věrnosti intonační. Intonace je ovšem jev, kterým digitální projev dostává charakteristiku spojitosti, a tak sama intonace snadno přeroste v imitaci, což ovšem otvírá dveře token:token modelování všech ostatních složek živého mluveného projevu v živé situaci, jinými slovy, dokořán otvírá dveře divadlu.

Druhá možnost je psaný v mluveném: čtu anebo zpaměti cituji psaný originál – zprávu z novin nebo klasika. Je otázka, zda do této kategorie nepatří vlastně každé doslovné čtení přednášky z připraveného textu, protože rozdíl je jen v kvantitě (krátký úryvek – celá přednáška) a v autorství (text druhého – autocitát). Buď jak buď, citace psaného textu v projevu mluveném nepůsobí dojmem divadla (leda, že by onen citovaný psaný projev byl sám jen psanou citací projevu mluveného), ale spíš dojmem vzorku, exemplifikace. Je to dáno trvalostí grafického záznamu a prchavostí projevu mluveného. Ani psaná promluva není ovšem nic jiného než jedinečné token, svou trvalostí však umožňuje mnohonásobné čtení, a tak psaný projev budí dojem ne jedinečného token, ale celého type, celé třídy svých vlastních čtení, svých re-citací. Analýza citace této kategorie otvírá tedy cestu teorii přednesu a – kdoví – možná i zkoumání přednesových umění vůbec.

„Psaný v psaném" (a „tištěný v tištěném") je citát v nejběžnějším slova smyslu. Podobně jako předchozí případ – ba ještě důvodněji – vzdoruje teorii token:token modelů, ovšem jen jejímu úzkému pojetí (ve skutečnosti teorie token:token modelů zahrnuje i možnost vzorku). Většina teorií citátů uvažuje o nich spíše v termínech types[23] než v termínech tokens. Fakt je, že i když jsem (vždycky) v kontaktu pouze s jednotlivinou, jedinečným token, nejde mi o toto jedinečné token (pokud ovšem necituji nějakou zvlášť pikantní zkomoleninu existující jen v jediném exempláři dejme tomu vinou vady papíru) a dokonce ani o ono jedinečné textové token, které citovaný autor vlastnoručně napsal či naklepal, ale o celou onu třídu, kterou tím založil. Jinak řečeno, necituji promluvy, cituji věty tj., jak praví školská definice, slovy vyjádřené myšlenky. Psaná citace psaného (či tištěného) jazykového projevu nemá proto obvykle charakter token:token modelu a nepřipadá nám jako divadlo. Spíš – trochu vzdáleně – připomíná výstavu, vystavený exponát, ovšem abstraktní exponát (abstraktní ve smyslu abstraktní myšlenky, např. nového vynálezu, nikoli ve smyslu tzv. abstraktního umění). Skutečně existuje „exponátová" („ukázková", „ukazovací") teorie citátů (J. R. Searle). Vedle citátů, které jsou jen ojedinělými ostrovy či ostrůvky v moři vlastního (v obojím slova smyslu vlastního) textu máme i celá citátová souostroví, to jest sbírky citátů (výroků, výňatků, atp). Je otázka, jaký je vlastně rozdíl mezi těmito sbírkami

[23] Nejběžnější je tradiční teorie citátů jakožto jmen: citovaná věta není věta, ale jméno této věty – jméno, které se náhodou skládá ze všech slov dané věty. To je teorie, kterou najdeme např. u Reichenbacha. Podle něho je „objekt v uvozovkách" užit jako svůj „vlastní znak" (s. 16). Srov. PELC, J.: Logika a język. Studia z semiotyki logicznej. Warszawa 1967. – Novější teorie Searlova pokládá citát prostě za ukázání dané věty (tak jako zahvízdání může být ukázáním, prezentací daného nápěvu.) Srov. SEARLE, J.: Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge, UP, 1969. Nejnovější je teorie Goodmanova (viz pozn. 5): citát podle ní svůj původní výraz denotuje a zároveň obsahuje.

citátů a antologiemi, a co odlišuje antologie od některých kolektivních prací typu sborníků, miscelaneí, pamětních spisů atp., zda to není jen aspekt kvantitativní, anebo chybějící uvozovky před každým příspěvkem. Teorie citátů nabízí tedy klíč k poznání sémiotické podstaty i tohoto druhu textů. (Podobný charakter může mít ostatně i dílo jediného autora – například knižní vydání novinových článků, divadelních kritik atd., případně i knižní – dejme tomu bibliofilské – vydání jediného obzvlášť památného článku. Bude-li takové vydání mít charakter reprintu faksimile, dojem výstavy bude jen posílen – zvláště půjde-li o faksimile rukopisu.)

Konečně čtvrtou možnou základní alternativou je citát projevu mluveného v projevu psaném (či tištěném). Základním typem tohoto citátu je „přímá řeč". Na rozdíl od předchozího se tento případ aspoň vzdáleně podobá divadlu, tedy divadelnímu textu, dramatu, ovšem „dramatu faktu". To je případ některých protokolů závažných jednání (soudních, parlamentních, konferenčních) (všimněme si, že tu užíváme slova „jednání" tak jako na divadle!) a důležitých vystoupení na těchto jednáních (všimněme si, že tyto záznamy jsou někdy přerušovány „vedlejším textem" popisujícím reagování naslouchajícího partnera, v tomto případě kolektivního partnera, tak jako texty divadelní). Není pochyb, tyto psané (tištěné) texty mají charakter token:token modelů svých jedinečných mluvených originálů: dokonce ani tištěná, tj. masově multiplikovaná podoba nesugeruje v tomto případě představu type, ale jen obrovského množství token:token modelů této jedinečné události.

Citát fiktivního a potenciálního textu

To byly čtyři základní možnosti jako počátek. Jimi se ovšem naše pokusná typologie citátů jako východisko k typologii sémantických enkláv divadla v jazyce a literatuře zdaleka nevyčerpává. Zatím jsme uvažovali o citátech jen jako o token:token modelech originálů reálných, reálně existujících. Kromě token:token modelů originálů reálných, to jest existujících v přítomnosti či minulosti, existují i token:token modely originálů teprve budoucích, tj. takových, jejichž reálnost není tak zcela zaručena, originálů pouze možných, ale neexistujících, originálů fiktivních, atd. A všechny tyto alternativy je třeba zahrnout do naší typologie.

Zvlášť zajímavé pro nás budou ovšem originály fiktivní. Obohatíme-li výchozí alternativu „čtyř hlavních světových stran" o tyto fiktivní varianty, dostaneme v prvním případě („mluvené v mluveném") jako výsledek takové druhy citátů fiktivních (mluvených) promluv, jaké existují v ústním vyprávění promíseném „přímou řečí", či takové, z jakých sestávají anekdoty (tento, podle Karla Čapka, dramatický žánr) a takové, z jakých – spolu se vší paralingvou, kinetikou, proxémikou atd., prostě s celou rekonstruovanou komunikační situací – sestává divadlo. Ano: divadlo není nic jiného než „celovečerní citát" (tj. token:token model) fiktivní mezilidské komunikace a interakce.

(Nedůvěřivý čtenář ovšem zaváhá, jak je zde možno mluvit o citátu. Citáty jsme

charakterizovali přesností, je zde tedy možno zjistit, že jde skutečně o citáty? Nijak: přesnost zde funguje v opačném směru. „Přesně tohle říká hrdina", sugeruje nám divadlo, a skutečně, hrdina přesně tohle říká. Což u některých divadelních žánrů (veršované drama, opera, opereta) nutno brát cum grano salis. Zde jde o aproximaci metodou čisté teorie k sémiotickému fungování divadla. Živé divadlo však funguje nejen sémioticky, ale i esteticky, právě tak jako každé umění, a estetický princip je do jisté míry protikladný sémiotickému — to ostatně rozpoznal už Mukařovský. Do větších podrobností si zde nemůžeme dovolit jít: toto je práce o literatuře, ne o divadle.)[24]

Zatímco fiktivní varianta první alternativy byla plná divadla, druhá alternativa (psaný v mluveném) je — zdá se — téměř prázdná. Mluvený projev — na rozdíl od psaného — obvykle improvizujeme: jak v něm tedy improvizovat čtení neexistujícího textu? Pokusí-li se žáček simulovat podobným způsobem čtení nevypracovaného domácího úkolu, je obvykle dopaden in flagranti delicto při druhé větě. Jsou ovšem výjimky. Geniálním improvizátorem tohoto druhu byl Jaroslav Hašek, a v jeho mystifikačních přednáškách by se (bylo) našlo jistě mnoho mluvených, a tedy improvizovaných citátů fiktivních výroků fiktivních osobností, samy „přednášky" obsahující tyto citace fiktivních originálů, lze však charakterizovat jako token:token modely, ovšem poněkud jiné kategorie (zásadně patří do alternativy „mluvený v mluveném", je to divadlo) a poněkud jiné subvarianty. Je snad zbytečné podotýkat, že mluvená citace (a re-citace) fiktivní předlohy (tj. neexistující předlohy) je něco jiného než veřejné či hlasité předčítání díla, které má charakter fikce reálneho (tj. beletrie).

Na rozdíl od druhé, třetí alternativa (psaný v psaném) má velmi důležitou a poměrně často využívanou fiktivní variantu. Psaný citát fiktivního psaného originálu není žádnou vzácností — snad každý román kromě fiktivních rozmluv svých fiktivních hrdinů cituje i jejich fiktivní dopisy. Bude-li celý román složen výlučně z dopisů, tak jako Goethův Werther či Laclosovy Nebezpečné známosti, bude to vlastně psaný (tištěný) ekvivalent mluveného divadla. Vskutku, díla tohoto druhu předstírají, že jsou to sbírky dopisů, hrají si na sbírky dopisů, hrají nám — a s námi — divadlo. Podobně Válka s mloky Karla Čapka si hraje v druhé části na sbírku výstřižků pana Povondry, a román téhož autora Život a dílo skladatele Foltýna si hraje na pamětní sborník. (Povšimněme si důležitého rozdílu: opravdové sborníky měly spíše charakter výstav, fiktivní sborníky mají charakter divadla: zřejmě divadlo spojujeme s fikcí, nikoli s rekonstrukcí faktů.) Na stejném principu hry je založen Poláčkův Žurnalistický slovník. Je to polemický esej (či satirická causerie) o novinářské frázi, hraje si však (poněkud parodicky) na frazeologickou příručku. Podobnou hru s námi nemusí

[24] Protichůdné působení obou principů popsal už Otakar Zich v Estetice dramatického umění (viz pozn. 15), kde se prvním principem (Zich mu říká „princip dramatičnosti") zabývá v druhé části díla, zatímco principu estetickému („princip stylizace") věnuje závěrečnou, třetí část díla.

vždycky hrát jen kniha, ale i leták, noviny či divadelní program. Existují programy, které si hrají na svatební či úmrtní oznámení, na zvláštní vydání novin, na paklík bankovek (Dobře placená procházka v Semaforu), dokonce i na jiný program (uchovaný, prý, ve výstřižkovém archivu pana Povondry — brněnská inscenace Války s mloky).

Konečně o čtvrté alternativě v její fiktivní variantě (mluvený v psaném) se není třeba zvlášť rozepisovat, protože je nejběžnější: patří sem všechny přímé řeči románů, a samozřejmě i všechny dialogy a — cum grano salis — monology dramat. Ovšem podobně sem bude (rovněž cum grano salis) patřit i všechna „nepřímá poezie" tj. poezie vložená do úst fiktivním — např. mytologickým, ale také třeba docela současným — postavám a vydávající se za jejich monology. V tom smyslu dáváme za pravdu Diomedovu dělení, nezůstáváme však hluší ani k výhradám Curtiovým. Určitě sem zařadíme i Povídky z druhé kapsy Karla Čapka, pamětlivi ponaučení Mukařovského, a odloučíme je od „kapsy první" (přesněji „jedné"), dáme si však pozor, abychom sem mechanicky řadili vše, co je jen vloženo do úst postavám rámcového příběhu. Rámec bývá někdy jen vnější záležitostí dobové konvence — a ostatně i tam, kde skutečně funguje jako rámec, může se po chvíli zcela vytratit, takže to, co začalo jako „obrazovka na obrazovce", může až do konce příběhu hrát „přes celé plátno".

To byla jedna modální varianta naší základní čtveřice, varianta fiktivní. Existují i jiné varianty, z nichž nejdůležitější je snad varianta potenciální: token, kterého v tomto případě užíváme (případně užití samo), je modelem jiného, nikoli reálného, ale pouze potenciálního token (či potenciálního užití). Pro příklady nemusíme chodit daleko: tento článek je plný výrazů v uvozovkách, výrazů, o kterých víme, či tušíme, že to při tom nejsou citáty v běžném slova smyslu, to jest citáty z reálných textů. Jsou to citáty, případně autocitáty (autocitát je citát jako každý jiný, aspoň ze sémantického hlediska) z potenciálních textů, citáty, jejichž uvozovky říkají: takhle bychom to řekli a tohohle výrazu bychom použili v kontextu, ve kterém bychom si to mohli dovolit a ve kterém by to bylo na místě; v přítomném kontextu si to však dovolit nemůžeme, nebylo by to na místě (nebylo by to přesné, důstojné, nebylo by to ve stylu), a tak si to ani nedovolujeme a neříkáme to: jenom to citujeme, tj. předvádíme či hrajeme, jak bychom to řekli, a oddělujeme to od toho, co skutečně říkáme, což vyznačujeme uvozovkami. Naše vysvětlení, že jde o token:token modely potenciálních originálů, je myslím v naprosté shodě s jazykovou intuicí, která nás nutí použít uvozovek, té zvláštní značky, která nám dovoluje říci to, co si říci nedovolujeme,[25] to jest umožňuje nám říci něco a při tom se od toho distancovat. Citáty z potenciálních promluv se nijak

[25] V psaném jazyce u skutečných „dokumentárních" citátů je skutečně pravda, že jestliže něco citujeme, tak to sami neříkáme. „Metavýskyt není výskyt", ukazuje Arne Naess (Interpretation and Preciseness, A Contribution to the Theory of Communication. Oslo 1953. Ovšem u citátů z potenciálních promluv těžko tvrdit, že „se to tak jenom říká". Pokud jde o citáty z fiktivních promluv, autor je skutečně neříká. Pouze je hraje.

neomezují na psané projevy: je jich plno i v našich projevech mluvených, jen tu není tak dobře vidět na uvozovky – proto tu může být víc vtipu, ironie, a méně alibismu. Do stejné kategorie patří i (parodická) narážka, s tím rozdílem, že jde obvykle o kratičký citát (třeba jednoslovný), obvykle neinzerovaný uvozovkami, z textu reálného.

Signály citátovosti. Specifické rysy citátu jako token:token modelu

Než přejdeme k další otázce, zrekapitulujeme krátce dosavadní postup. Nejdříve jsme se zabývali citátem a jeho materiálem, token mluveným či psaným, ve vztahu k jeho originálu a jeho materiálu, tj. k promluvě mluvené či psané. Pak jsme si položili otázku existenčního modu těchto originálů, jejich dejme tomu ontologické modality (otázky po jejich materiálu u jiných modalit jsme přešli taktním mlčením, nezdají se být příliš smysluplné, podobně jako dotazy po holohlavosti současného francouzského krále).[26] Nyní si položíme otázku těsně spojenou s otázkou ontologické modality originálů citátových token, přece však od ní odlišnou tím, že je „ve vyšším patře", totiž otázku ne už po modalitě, ale po zprávach o této modalitě. Co nám vlastně dává tuto metametainformaci, co nám signalizuje, že „toto je citát z neexistujícího, ale možného textu", co nám ostatně vůbec říká „toto je citát"? Kde bereme informaci, že těchto tokens bylo autorem – a má tedy být i příjemcem – použito jako modelů jiných tokens? Kde bereme informace o jejich povaze jako modelů – a kde bereme informace o modu existence jejich originálů?

(Jak patrno, dostali jsme se od modelů a originálů samých „o patro výš" ke zprávám o těchto modelech a originálech, zprávám pro jejich uživatele, a tím od syntaktiky a sémantiky k metasyntaktice, metasémantice a pragmatice.)

V případě jazyka, přirozeného jazyka, jsou tyto informace o modu existence oněch originálů, k nimž daná výpověď odkazuje, zamontovány ve výpovědi samé: výpověď nejen identifikuje (tj., dejme tomu, modeluje či denotuje) svůj originál, ale také o něm predikuje, vypovídá, a tuto predikaci modifikuje. Jazyk je ovšem jediný systém reprezentace, který takovouto vestavěnou informaci má a dává. Žádné jiné modely (systémy reprezentace) tuto informaci o modu existence svých originálů v sobě vestavěnou nemají.[27] Z plánku samého se nikdy nedovíte, zda to, co je na plánku zakresleno, skutečně stojí anebo zda je to jen nerealizovaný projekt. Může vám to říci legenda, přiložená dokumentace, nebo to můžete vědět odjinud, z vlastní zkušenosti s originálem, prostě zvnějšku, ne zevnitř modelu samého.

[26] „Běž podojit krávy, kterés nedostala," praví v lidové písni zlá tchýně chudobné snaše. Podojenost krav z neexistujícího věna je, jak vidět, ekvivalent holohlavosti neexistujícího současného francouzského krále: lidová píseň odhalila paradoxy deskripcí zřejmě dávno před Russellem.

[27] OSOLSOBĚ, I.: Modalita z hlediska obecné teorie modelování. Symposium o modalitě ve slovanských jazycích. Spisy filosofické fakulty UJEP v Brně, s. 43–45. Brno 1975.

Druhá otázka, kde bereme informaci o tom, že daná token máme považovat za modely jiných token a ne za ona token sama, je velmi podobná, přece však zřetelně odlišná. Týká se totiž ne modelů vůbec, ale jedině token:token modelů. U jiných modelů není rozlišení modelu a originálu problém – model je prostě zřetelně jiný. U token:token modelů je to horší a nerozlišitelnost je jejich specifická svízel. Jak máme poznat, že to, co držíme v ruce, je jen ukázkový exemplář knihy, jen model onoho exempláře, který si pak odneseme domů? Leda z razítka „Ukázkový exemplář", ne však z knihy samé.

Citát, jak víme, není jazyk.[28] Je to nejazykový model jazykového originálu. Je to jiný systém reprezentace než jazyk, ať už je to vzorek anebo token:token model. Obecné zákonitosti nejazykových způsobů reprezentace a obecné zákonitosti token:token modelů platí tedy i v případě citátu. Konkrétně řečeno: z citátu samého nikdy nepoznáte k jakému originálu, existujícímu či neexistujícímu, se vztahuje. (Můžete to vědět, můžete znát originál, ale citát sám vám to nikdy nepoví.) A za druhé: z citátu samého se nikdy nedovíte, že je to citát. Proto uvozovky, nebo kurzíva, nebo „cituji" a „konec citátu".

(Od citátů samých jsme se dostali výš, k informacím o citátech, a mimo citát, k jeho rámci a kontextu. Kupodivu další zkoumání kontextu citátu a okolí citátu nás přivede, paradoxně, zpátky dovnitř citátu.)

Obecné zákonitosti nejazykových systémů reprezentace a token:token modelů platí tedy i o citátu. Oproti jiným nejazykovým systémům reprezentace a jiným token:token modelům mají však citáty jeden důležitý specifický rys a jeden důležitý z toho plynoucí specifický vztah navíc: jsou to token:token modely „jazykové" („tj. systémy reprezentace, kde jazykové token byť nejazykovým způsobem zobrazuje jiné jazykové token téhož type), přitom existující a fungující v jazykovém „obklíčení", tj. v kontextu jazyka („opravdického" jazyka), v jazykovém okolí, od něhož mohou být – přes svou sémiotickou heterogennost, nám dobře známou už z první části této práce – zcela k nerozeznání. To má dva důsledky. Prvním z nich je snadnost (pohodlnost) a nenápadnost explicitní, verbální metametainformace. Metametainformaci, kterou citátu není dáno poskytovat „zevnitř", lze snadno dodat zvenčí, a za příznivých okolností může citát a jeho komentář splynout tak dokonale, že nám vůbec nepřipadá jako citát. Druhým důsledkem (který právě rozhoduje o těch – pro tento účel – příznivých okolnostech) je, že citát – ač sémioticky vždycky zcela heterogenní, může

[28] Že logika dávno ví o ne-jazykovém charakteru citátu, svědčí i tato pasáž z Reichenbacha, potvrzující mj. i naše tvrzení o „ready made" charakteru citátu: „Mohli bychom zavést podobného značení jiných fyzických objektů, např. kdykoli píšeme něco o písku, umístit trochu písku v místě, ve kterém by normálně figurovalo slovo „písek". (..) Taková praktika, i když v případě písku ještě únosná, by se setkávala často s povážlivými obtížemi, jako např. v případě, že bychom chtěli užít této metody k označení lvů nebo tygrů. Z těchto v podstatě technických důvodů zůstala metoda užívání uvozovek omezena na případy, kdy doprovází znaky, denotující jiné znaky." PELC, J.: c. d., s. 15–16.

se svým okolím být buď homogenní nebo heterogenní, může s ním splývat, ale také s ním může kontrastovat. Nejen graficky – jako řecké písmo v latince – a nejen jazykově, ale i obsahově (citovaná promluva může být v naprostém protikladu se smyslem kontextu, nebo citované epiteton v rozporu se smyslem promluvy) anebo kvalitativně: citovaný text nemusí být normální token svého type, ale zmetek. A tento druhý důsledek ve své konkrétní podobě (zdání homogennosti nebo kontrast) zásadně ovlivňuje užití metametakomunikačních informací o citátu. Ty mohou být – podle okolností – buď nutné anebo postradatelné. Záleží na účelu, je-li správné jich užít anebo je vynechat, tak aby nechyběly, ale také nebyly nadbytečné a pro daný účel škodlivé. Mohou být pravdivé, ale také nesprávné, a jejich přidáním či vynecháním lze i klamat i lhát i krást. Dík jim – anebo jejich vynechání – může přijít rozpoznání citátovosti včas, nebo také dodatečně, anebo vůbec ne. Záleží na účelu, který sledujeme: zda poučení nebo pobavení anebo také zmatení. Neboť citát je nejen doménou učenosti, ale i omylu, hry, ironie, parodie a humoru.

Žert, parodie, ironie, humor, mystifikace, fikce, ilokuce a iluze

Zde by měly následovat příklady, nejen letmo zmíněné, ale důkladně rozebrané. Ale nepokoušejme se o nemožné – a tak jen odkážeme na příklady uvedené v knize Divadlo, které mluví zpívá a tančí, zejména v kapitole 1.3 a 3.2, na příklady ve studii o parodii[29] (původně měla i parodický název, totiž Pokus o parodii, který však vydavatel změnil), a na zmíněnou studii Anny Wierzbické. Přesto však několik nejzajímavějších možností aspoň v obecnosti uvést musíme.

Především parodie: je přímo prototypem díla, které si hraje na jiné dílo (což je sémantická podmínka parodie), a tedy prototypem – ne-li archetypem – divadla v literatuře. Spoléhá na naši znalost předlohy (pragmatická podmínka parodie), takže by žádnou další metametainformaci vlastně nepotřebovala, přesto nám ji často pro jistotu dává (třeba podtitulem, nebo zařazením a souhrnným názvem). Je to ovšem zmetek, a pokud zobrazuje i řádné a normálně vyvinutý exemplář, zobrazuje jej jako zmetek. Pokud paroduje celou sérii, celý type (žánr, sloh) reprezentuje jej zmetkem (syntaktická podmínka parodie), ovšem zmetkem, který se tváří jako dokonalost sama.

Překvapení žertu je někdy v tom, že nám neinzeruje předem, že jde o hru a že se nám nabízí jako docela vážné tvrzení. Jeho nehoráznost je však taková, že se okamžitě dostane do rozporu se svým kontextem a že si tedy uvozovky kolem nehorázného výroku –, ale někdy i kolem celé situace kolem něho naaranžované – dodatečně vyznačíme sami. (Kterýmžto uvozovkám říká E. Goffman[30] „frame".)

Na témže principu funguje ironie (pokud ovšem celý efekt nezkazíme tím, že ironicky

[29] OSOLSOBĚ, I.: K teorii parodie. Slavica Slovaca, *8*, 1973, č. 4, s. 374–385.
[30] GOFFMAN, E.: Frame Analysis. Harmondsworth 1974.

citované slovo dáme „pro jistotu" do uvozovek,) a ony miniaturní kryptocitáty, které objevila Wierzbická, tj. citáty (autocitáty) typu „Dobrý lyžař se usmál" (příklad Wierzbické), či „Vzdělaný člověk vydal se mezitím naproti dětem ke škole" (K. Poláček: Muži v ofsajdu). Gramatický nesoulad, vytvořený přítomností hodnotícího adjektiva v gramatickém subjektu jakožto identifikační části věty nás jemně upozornil, že celá nominální fráze je vlastně citát z předchozí hádky pana Načeradce a paní Načeradcové. Samozřejmě, uvozovky by v tomto případě všecko zkazily.

Lze-li říci naprostou nehoráznost s úplně vážnou tváří, lze na druhé straně inzerovat a inscenovat zcela evidentní trpkou a vážnou pravdu uvozovkami smíchu, jako by to byl ten nejpovedenější vtip a ta největší absurdita. Pravda si hraje na hru, aby bylo možno „ridenco dicere verum".

Až dosud uvedené příklady byly symetrické v tom, že předpokládaly, že i příjemce se („až mu to dojde") dovtípí a stanoví správnou metametakomunikační diagnózu. (Poslední případ může mít ovšem i nesymetrickou variantu.) Některé varianty jsou naopak ryze asymetrické. K takovým patří například tzv. kruté žerty (kde se oběť dovtípí teprve až je už pozdě), životní komedie a mystifikace (Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona byla vlastně divadelní happeningovou parodií politické strany – nezasvěcení ji však brali vážně). Z vážné literatury, dokonce náboženské sem patří starozákonní apokryfy, což byla vážná náboženská díla, srovnatelná s díly proroků, jejichž autor se však maskoval za některou ze starozákonních postav již řádně zavedených. Například Kniha Enochova se názvem i textem tváří jako výpověď onoho Enocha, o němž je v Genesi kratičká zmínka, že byl vzat Hospodinem na nebesa, a který je tedy, jak předpokládá autor apokryfu, daleko kompetentnější než kdokoli jiný podat zprávu, jaké to tam bylo.[31] Koneckonců podobnou komedii (či spíše romantické melodrama) hrálo i každé slovo našich Rukopisů: byl to téměř přesvědčivý výkon, velmi dobře kostýmovaný, ovšem o tom, že je to pouhá hra na národní památník věděli jen jejich autoři a mlčeli až za hrob, protože každá symetrie by celou hru ihned pokazila.

Existence neviditelných a nesymetrických uvozovek kolem mystifikací nás přivádí k nejodvážnější – a také závěrečné hypotéze, nejsou-li snad kolem vší „literatury fikce" (na rozdíl od literatury faktu a naučné prózy) takovéto neviditelné, jenže symetrické uvozovky, velký frame hry, společně hrané oběma stranami. V úvaze o modalitách citovaných promluv jsme zařadili zcela netradičně fiktivnost mezi modality. Fiktivnost je však zvláštní modalita: žádný jazyk nemá zařízení na vyznačení této modality, a má-li je, prokazuje tím jen katastrofální nedostatek smyslu pro hru a pro humor. Podstata fiktivnosti je totiž v tom, že hraje smrtelně vážně hru na pravdu a fakticitu. Všechna její tvrzení musí být zcela normální konstativy, jenže všechny (pokud se týkají fiktivních entit) stejně prázdné, a všechny dohromady tvořící jeden

[31] SAFRAI, S.: Das jüdische Volk im Zeitalter des Zweiten. Neukirchen 1980.

jediný akt, akt nikoli ilokuční (in-lokutio), ale iluzívní (in-ludio, in-ludus) akt velké hry na make-believe, na to, že každé slovo, z toho, co říkám, je jiné slovo, svatosvatě pravdivé slovo, a na to, že každému z těch slov, která mi tady tu hru na pravdu hrají, do písmene věřím.

Závěrem; to už není naše téma

Naše mapování enkláv divadla v jazyce a literatuře – či přesněji enkláv principu hry a token:token modelů – je skončeno. Omezili jsme se jen na čisté případy a nechali stranou přechodové útvary mezi nepřímou a přímou řečí. Domníváme se, že přesné metody detekce citátovosti lingvistickou analýzou by objevily další enklávy – často třeba jen jednoslovné – i zde. Kromě enkláv divadla v jazyce existuje ovšem i enkláva jazyka v divadle – přímý epický vyprávěč, a tak jako existuje nevlastní přímá a polopřímá řeč v literatuře, existuje i polopřímý a „nevlastní přímý" vyprávěč na divadle.[32] To vše je však už mimo dosah našeho tématu.[33]

---

[32] Způsoby, jímž jazyk zachází s řečí mají svůj protějšek v tom, jak divadlo užívá vyprávění, ale i v tom, jak divadlo pracuje se světlem, s hudbou atd. Je to zcela logické: tím vším –, ale i o tom všem – může divadlo nejen „vypravovat", ale i „hrát". Viz Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, kapitola 1.4 a 2.4.6.

[33] Tato studie je částí volného tematického cyklu, kterým se autor snaží zachytit fenomén divadla v jeho důležitých projevech. Do cyklu patří jak studie o divadle ve vlastním slova smyslu (Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci – Variace na téma Zichovy definice dramatického díla. In: Otázky divadla a filmu – Theatralia et cinematigraphica I, Spisy filosofické fakulty brněnské university. Brno 1969, s. 11–46, podobně i kniha Divadlo, které mluví, zpívá a tančí – viz. pozn. 3) tak i studie o divadle v životě (Ostenze jako mezní případ sdělování a její význam pro umění. Estetika, 1967, s. 2–23, nejnověji Cours de théatristique générale. In: Études littéraires, Vol. 13, No 3+ (Décembre 1980), s. 413–435, v umění vůbec (studie o parodii) v hudbě.. Po divadle v životě a umění muselo tedy přijít na řadu i divadlo v jazyce a literatuře.

Kupodivu jedna oblast „divadla v literatuře" zůstala zcela mimo naši pozornost. Je to onen mezní druh divadla, jehož divadelnost se autor pokoušel zachytit zatím v jen jediné studii, totiž v cestopisném fejetonu o Disneylandu (Divadlo v Tampě a okolí očima sémiotika. Program, měsíčník Státního divadla v Brně, *47*, 1975–1976, č. 5, s. 191–197), totiž divadlo lunaparkových atrakcí, jichž nejabstraktnějším zástupcem jsou houpačky a nefigurativní kolotoče, k jichž figurativnějším případům pak patří různé jízdy smrti, tunely hrůzy, projížďky pohádkovými či podmořskými světy, na které je každý zábavní park bohatý. Podobně jako karneval je to divadlo lidové, podobně jako karneval má i toto divadlo vysoce aktivního diváka, diváka, který sám prochází dramatickými situacemi a na vlastní kůži prožívá tyto někdy abstraktní, někdy konkrétní modely situací v životním měřítku. Prototypem takovéto modelové situace je třeba „let do vesmíru (od startu až do šťastného přistání poté, co jsme šťastně přežili srážku s meteoritem) absolvovaný v rotundovém auditoriu s velkou projekční plochou v podlaze, jíž právě můžeme jakoby oknem sledovat celý „výlet"; start je zde simulován chvěním a srážka málem zborcením sedadel, do kterých jste se posadili. Kupodivu přesným protějškem této lunaparkové atrakce je iluzívní stropní malba některých kostelů období „divadelního" baroka, jen namísto dolů se musíte podívat vzhůru, a hle – klenba kostela se rozevřela a zmizela, a nad vámi se odehrává divadlo nanebevzetí či posledního soudu. A tak jako sedadla v oné lunaparkové atrakci hrála vlastně od počátku hru na jiná sedadla, na sedadla v kosmické lodi (a dokonce i váš vlastní pohled byl přinucen hrát jiný pohled, pohled pasažéra kosmické lodi), zde v tomto barokním kostele hrají skutečné sloupy, ty, co tak nepozorovatelně navazují na ty namalované, hru na jiné sloupy – na sloupy v onom kostele, ve kterém se právě otevřela klenba, a od sloupů počínaje celý interiér včetně lavic a včetně vašeho pohledu se zapojuje do té velkolepé hry na jiný kostel, kostel, ve kterém se právě odehrává událost, zázrak, mirákl nanebevzetí či posledního soudu. Snad je to příliš odvážná hypotéza, ale zdá se mi, že do této „lunaparkové kategorie" – která, jak jsme viděli, užívá často velmi mechanických a mechanizovaných prostředků, patří nejen takové mechanické prostředky návštěvníkova aktivního prožívání, jako je houpačka, tobogán či kolotoč, ale i takové mechanismy jako je rituál, jako je zautomatizovaně se vybavující modlitba, jako je taková „vlastní hra s rekvizitou", jakou je líbání kříže, nebo přijímání. Snad je to i pro atheistu příliš rouhavé spojovat představy tak nesmírně vzdálené, zdá se mi však, že tu velmi silný společný jmenovatel je – nejen v mechanizaci a automatizaci, ale i v aktivitě spoluúčinkujícího diváka. Nuže – to to má co dělat s literaturou? Nevím, ale zdá se mi, že snad na podobném principu pracuje v literatuře vnitřní monolog (i to je výlet do kosmu, jenže kosmu lidské duše, s otevřenými nebesy i peklem) – koneckonců i zde hrají jazyková tokens jiná tokens, ne tokens vnějšího jazyka, ale „jazyka nitra". A – kdoví – snad podobným lunaparkovým zařízením je i četba knihy – aspoň některá četba některé knihy, takové, která, naopak, je schopna proměnit svoje tištěná tokens v myšlená tokens vnitřního monologu čtenářovy duše.

Слово как экспонат, как герой и как актёрский образ
Островы театра в языке и литературе

Иво Осолсобе

Резюме

Автор анализирует в данной статье так называемые территории театра в определенных текстах, видах искусства, везде там, где дело касается коммуникации о коммуникации, где одно слово замещает другое слово, и высказывает убеждение, что во всех случаях можно говорить о территориях театра в других видах искусства или же в коммуникативных средствах информации. Из сказанного для автора истекает, что театр не является смешанной формой, не является синтезом слова, образа и т. д., но наоборот, смешанной формой является литература, которая содержит территорию театра – а этим является каждая цитата, прямая, полопрямая или собственная прямая речь и т. д. Это утверждение не значит „умаление" литературы, так как литература кроме „описывающего слова" использует и „играющее слово", слово в ситуации, слово изображаемое и игранное определенным словом. Автор объясняет теоретическое мышление „о языке в языке", начиная от Аристотеля и Платона через Куртиуса, Кристеву, Ван Дейка по Бухтина и Мукаржевского („чужая речь" – Бухтина и статьи о диалоге и монологе Макаржевского) и модерную лингвистику текста. При этом он объясняет семиологический статут цитаты как „аналогичную модель лигитального оригинала", как пиерцеовский „икон символа" в четырех видах: разговорный – в разговорной речи, написанный – в разговорной речи, написанный – в написанном тексте и разговорный – в написанном тексте. Наконец, автор анализирует цитату фиктивного текста, в котором, само собой, находятся все названные виды. Исходя из этого, автор считает театр (говоренное в говоренном) „целовечерней цитатой." Для литературы наиболее типичной является третья и, особенно, четвертая альтернатива (написанное в написанном и говоренное в написанном). Наконец, статья обращает внимание на экзистенциальный онтологический модус цитат во всей области литературной фикции (пародия, ирония, юмор, игра и так далее).

Das Wort als Exponat, als Held und als Schauspielgestalt
Enklaven des Theaters in der Sprache und Literatur

Ivo Osolsobě

Zusammenfassung

Der Autor analysiert die sog. Enklaven des Theaters in bestimmten Texten, Künsten, überall dort, wo es sich um die Kommunikation in der Kommunikation handelt, wo das Wort ein anderes Wort vertritt und er spricht die Überzeugung aus, dass wir in allen Fällen das Recht haben, über Enklaven des Theaters in anderen Künsten oder Kommunikationsmediem zu sprechen. Daraus erfolgt für den Autor, dass das Theater keine gemischte Form, keine Synthese des Wortes, Bildes usw. ist, sondern dass im Gegenteil die Literatur eine gemischte Form sei, die die Enklaven des Theaters enthält – und die sind jedes Zitat, jede direkte, halbdirekte oder uneigentliche direkte Rede usw. Diese Tatsache bedeutet jedoch keine „Geringschätzung" der Literatur, da die Literatur ausser dem „beschreibenden Wort" auch das „spielende Wort", das Wort in der Situation, das durch ein bestimmtes verbildlichtes und gespieltes Wort ausnützt. Weiter erörtert der Autor das theoretische Denken über die „Sprache in der Sprache", beginnend mit Aristoteles und Platon durch Curtius, Kristevová, Van Dijk bis Bachtin und Mukařovský (Bachtins „fremde Sprache" und Mukařovskýs Studie über den Dialog und Monolog) und bis zur modernen Linguistik des Textes. Dabei erklärt er das semiologische Statut einerseits als „Analogenmodell des digitalen Originals", als Peirces „Ikon des Symbols" in vier Formen: das gesprochene Zitat in der gesprochenen Äusserung, das geschriebene in der gesprochenen Äusserung, das geschriebene in der geschriebenen Äusserung und das gesprochene in der geschriebenen Äusserung. Schliesslich analysiert er das Zitat des fiktiven Textes, in dem natürlich alle erwähnten Typen vorkommen. Aus diesem Aspekt erscheint ihm das Theater (das Gesprochene im Gesprochenen) als ein „abenderfüllendes Zitat". Für die Literatur ist die charakteristischeste die dritte und namentlich die vierte Alternative (das Geschriebene im Geschriebenen und das Gesprochene im Geschriebenen). Weiter beachtet die Studie den Existenz- und ontologischen Modus der Zitate auf dem ganzen Gebiet der literarischen Fiktion (Parodie, Ironie, Humor, Spiel, usw.).

Semiotické aspekty percepcie obrazu v Rúfusovej poézii

Valér Mikula

Percepcia básnického textu sa vyznačuje, na rozdiel od percepcie textu „nebásnického“, neikonického, istými špecifikami. Najnápadnejšou zvláštnosťou je na prvý pohľad verš, ktorý reč usporadúva (predovšetkým rytmicky a zvukovo) nad zvyčajnú mieru. Napr. pri čítaní úvodného štvorveršia z Vajanského Kykymory zreteľne vnímame rytmickú a rýmovú organizovanosť textu a dostatočne jasne si uvedomujeme i to, že jeho výrazová podoba je determinovaná predovšetkým faktom veršového členenia:

Na kopci hôrnom zvečera
káže to bytnosť šedá?
Strašná jej zrutná postava,
tvár divoká a bledá.

No ani sám verš, ani isté syntaktické a lexikálne „anomálie“ (inverzie a poetizmy), ba ani vysoký stupeň neurčitosti opisovanej skutočnosti nie sú zásadnou prekážkou toho, aby sme štvorveršiu porozumeli, t. j., aby sme nemali pochybnosti o tom, čo je denotátom tohto jazykového vyjadrenia. Akokoľvek je denotát nejasný, tajomný, jazykové vyjadrenie poukazujúce naň je významovo jasné, priehľadné – zdroj nejasnosti, významovej neurčitosti je v samej skutočnosti, nie v jazyku.

Ba aj vo verši, ktorý je podľa všetkého ešte viac vzdialený od „prirodzenej“ slovenčiny než verš sylabotónický a ktorého „veršovosť“ je teda výraznejšia, v časomernom hexametri Hollého niet ničoho, čo by kládlo prekážku porozumeniu, významovej jasnosti:

Jak skoro sotva lazá pre pačícé matki škuráki!

Keď si tento na pohľad komplikovaný verš slovosledne upravíme a preložíme do strednej slovenčiny, zistíme, že ide o prostý obraz oviec („matki“), ktoré sa sotva vlečú pre plné, omínajúce vemená.

Zdá sa, že ak verš aj spôsobuje v príjme isté sémantické ťažkosti, deje sa tak len

sekundárne, a vlastne nie sú to ťažkosti sémantické, ale syntaktické a morfologické, príp. lexikálne (ak ide o slovo, ktoré nepoznáme – čo je iné ako neznámy význam známeho slova). Ani často uvádzané príklady významovej funkcie verša (napr. aktualizácia významu slov v enjambement, verš ako znak istej poetiky alebo poézie vôbec) nepopierajú tento náš názor – verš je tu použitý len ako nástroj istej významovej manipulácie, on sám však primárne nie je intenčne k takejto manipulácii zameraný.

Uveďme ešte jeden príklad – začiatok Rúfusovej básne Matka. Tentoraz oproti predchádzajúcim nejde o viazaný, ale o voľný verš:

Po strmých schodoch do neba
stúpajú matky....

Oproti predošlým je táto výpoveď korektná syntakticky i lexikálne, no je „nekorektná“ významovo. Prehľadný, až s akousi nápadnou priamočiarosťou formulovaný výraz tu kontrastuje s faktom, že k významu, na ktorý tento výraz poukazuje, sa v nijakom prípade nemôžeme dostať priamo. Aktivita, ktorú musí čitateľ vykonávať, ak chce nájsť uspokojivý denotát tejto výpovede, je kvalitatívne odlišná od predošlých dvoch prípadov. Tu nestačí aktivita gramatická a bežná slovníková skúsenosť – čitateľ musí zapojiť do procesu dekódovania tohto obrazu oveľa väčšiu časť svojej subjektivity, musí nechať obraz „prejsť“ svojím skúsenostným komplexom a ním konkretizovať jeho význam.

A to je vlastne druhé základné špecifikum, na ktoré naráža čitateľ poézie – fakt obrazného jazyka. Moderná poézia výrazne uprednostňuje obrazovú zložku pred zložkou versifikačnou a jedným z dôsledkov tejto preferencie obrazu je aj zmena obrazu čitateľa modernej poézie. Percepcia „obrazného“ textu kladie na čitateľa väčšie nároky v porovnaní s príjmom „neobrazného“ textu. Stavia pred čitateľa isté požiadavky, no zároveň mu dáva aj väčšiu slobodu. Hľadanie témy básne je sťažené, no pritom pri jej identifikovaní si môže čitateľ počínať s relatívne väčšou voľnosťou. Vie, že napr. témou citovaných Rúfusových veršov nie je kráčanie po schodoch, ale čosi iné, čo treba nájsť a čo nie je hneď naporúdzi. No vie tiež, že pri určovaní tohto „iného“ sa nezaobíde bez aktivizovania svojich individuálnych intelektuálnych a citových schopností a skúseností, čo pri uvedomení si rôznorodosti čitateľskej obce prináša ten dôsledok, že zmysel verša, obrazu, básne sa nepociťuje ako viazaný na jediný invariant, ale že je prípustný istý variačný rozptyl, prinášajúci obohacujúce aspekty a zároveň umožňujúci čitateľovi individuálne znovuprežitie témy. Čitateľ modernej poézie je čitateľ, ktorý hľadá, rieši, ktorý vniká pod povrch textu, aby tam našiel jeho zmysel, a do tohto nachádzania zapája celú sféru svojej osobnosti. Stáva sa účastníkom významového diania básne a v závislosti od svojho individuálneho profilu aj jeho modifikátorom. Básnický obraz zdanlivo nič „nehovorí“, len čaká na racionálno-emocionálne zhodnotenie, ktoré mu dá čitateľov subjekt.

Túto slobodu, možnosť aktivity a spoluúčasti čitateľa však v skutočnosti autor zužitkúva na svoje ciele. V závislosti od charakteru textu deje sa tak buď okamžite, alebo „neskôr". Okamžite sa tak deje vtedy, keď čitateľ nemá v podstate inú možnosť, ako vybrať si z variety asociačných predstáv tú predstavu, ktorú „potrebuje" dať obrazu autor, teda ten význam, ktorý je obrazu adekvátny. Neskôr sa tak deje vtedy, keď pravý význam obrazu čitateľ odhalí povedzme až na základe pointy básne alebo až po prečítaní iných autorových básní.

Škála od „okamžite" po „neskôr" je veľmi široká. Na jej začiatku stojí básnický obraz v užšom slova zmysle – obrazný jazyk, v ktorom vchádza do hry prenesený význam slov. Na konci stojí obraz tak povediac veristický, jednovýznamový, ktorý nemá inú ambíciu, len akousi slovnou piktografiou reprodukovať skutočnosť. Z našich citátov môžeme k prvému prípadu zaradiť – nazdávame sa – Rúfusove verše. Pri ich čitateľskej interpretácii môže síce dôjsť k istému variačnému rozptylu, no ich všeobecný zmysel je jasný okamžite i bez prečítania celej básne – ide o zobrazenie ťažkého, ale zmysluplného (čo im prináša satisfakciu) života matiek. K druhému prípadu môžeme zaradiť verš z Hollého selanky Slavín. Tu je však situácia komplikovanejšia, pretože čitateľ môže začať pochybovať o nutnosti interpretácie obrazu: zmyslová skutočnosť, ktorú nám Hollého obraz maľuje, tu akoby bola aj jeho zmyslom.[1]

V skutočnosti však aj Hollého obraz výdatne napasených oviec, i keď je do veľkej miery „odhalený", čosi „zahaľuje". „Zahalené", nevyjadrené je v ňom napr. to, že je príznakom (indexom) arkadickej krajiny, bez ktorej je neodmysliteľný bukolický žáner. Je síce len jedným z príznakov a mohol by napokon aj vystať, pretože jeho miesto vo významovej štruktúre básne je zameniteľné s inými obrazmi, funkčne ekvivalentnými, no akonáhle sa básnik preň rozhodol, jeho vnútorná skladba je už významovo determinovaná. Môžeme napr. alternovať obraz pasúcich sa oviec s obrazom strečkujúcich juncov alebo s rojom včiel, no nemôžeme ho nahradiť obrazom oviec s vyschnutými vemenami, ktoré „skoro sotva lazá" od slabosti.

Týmto komutačným testom sme chceli len poukázať na to, že odhalenie zmyslu obrazu, jeho funkcie v štruktúre estetického komunikátu je vždy možné, i keď nie je vždy prístupné okamžitej interpretácii. Dôležité však je, že v povedomí čitateľa je čítanie interpretovaním textu, hľadaním zmyslu, i keď nie vždy jeho nájdením. V prúde čítania percipient často odkladá toto odhalenie na neskôr. To „neskôr" však nemusí mať podobu skutočného odhalenia – stačí, že čitateľ má vedomie, že odhalenie významu je perspektívne možné, že teda napr. percipovaný básnický obraz má zmysel.

No možný je ešte jeden prípad: keď význam obrazu nebude nikdy odhalený.

[1] Vychádzame z koncepcie obrazu, ako ju nastolil F. Miko v knihe Poézia, človek, technika (Bratislava 1979, s. 115): „Obraz ako základná stavebná jednotka lyrickej básne sa ukazuje... ako simultánna syntéza ‚zahalenia' a ‚odhalenia', t. j. ako syntéza zmyslovej skutočnosti a ‚zmyslu'..."

„Nikdy" tu treba rozumieť tak, že podľa čitateľa obraz jednoducho nemá zmysel. A tento fakt čitateľ prijíma s neľúbosťou; cíti, že text neriadi v pozadí skrytý subjekt, teda že text nie je textom, nie je výpoveďou, nie je komunikáciou, ale iba nesúrodou, chaotickou masou slov.

Aktivita, „tvorivosť" čitateľa poézie má teda isté hranice a on prvý odmieta tieto hranice prekročiť. Bohatá sféra konotácií, vyprovokovaná autorom a realizovaná čitateľom, musí byť prostredníctvom rozličných textových i mimotextových signálov riadená, podrobená selekcii. Spájanie vybraných, selekvovaných konotácií sa musí diať už podľa „vôle" autora, ak má mať text zmysel. Na tento problém z viacerých strán narážajú mnohí autori, uveďme pars pro toto iba jeden názor: „Básnický jazyk, premyslene znásilňujúc normy objektívneho kódu a znemožňujúc uspokojujúcu komunikáciu danej správy, núti čitateľa, ktorý nechce pristať na nezmysel, dávať slovám... náležitý význam."[2] „Náležitým významom" je tu, pravdaže, význam obrazný, čiže význam obrazu.

Expedient umeleckého textu má dostatok prostriedkov, ktorými môže donútiť čitateľa prejsť do roviny konotácií a ešte aj v tejto rovine má možnosti isté konotácie forsírovať a iné potláčať. Medzi najúčinnejšie prostriedky, vyvolávajúce konotačnú aktivitu čitateľa, patrí básnický obraz. Pri jeho interpretácii čitateľ aktivizuje čo najširšiu možnú škálu jeho významov, resp. významov jeho komponentov, aby tak zo širokého základu mohol s čo najväčšou spoľahlivosťou vybrať adekvátny význam, tzn. ten význam, ktorý zodpovedá funkčnému zapojeniu obrazu do vyšších štruktúr celku básne.

Prechod do roviny konotácií je prechodom k tzv. jazyku druhého stupňa: výrazovými prostriedkami primárneho jazyka vytvorený obraz sa stáva výrazom (signifiant) ďalších významov. Napríklad obraz strmých schodov z citovanej Rúfusovej básne už nebude primárne označovať tento konkrétny zmyslový fakt, ale širšiu životnú skutočnosť – istý spôsob života. Na tejto sekundárnej úrovni, na úrovni jazyka druhého stupňa podľa S. Żółkiewského už „riadiaca sila vnútrotextových signálov nedisponuje takými nátlakovými prostriedkami ako v primárnom systéme jazyka. Čitateľ si nevyberá vždy tie kódy a nie vždy v takom hierarchickom poriadku, ako by sugerovali zodpovedajúce vnútrotextové signály."[3] Textová „gramatika" je tu naozaj uvoľnenejšia, ale nie je ľubovoľná. Proti takému výkladu, ktorý by bol popretím faktu, že poézia je semiotickým systémom, sa radikálne postavil napr. M. B. Hester: „... trvám na mienke, že obraznosť metafory je determinovaná. Nezávislosť asociácií je iste premenlivá v prípade rozličných básnikov a čitateľov, ale v skutočnosti nikdy nie je úplná.... Percipovaná metafora obnažuje štylizovanú alebo intencionálnu štruktúru obraznosti.... Metafora ako štylizovaná estetická forma uniká náhodnosti skladu

[2] COHEN, J.: Structure du language poétique. Paris 1966. Cit. podľa PERELMAN, Ch.: Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii. Pamiętnik Literacki, *62*, 1971, z. 3, s. 251.

[3] ŻÓŁKIEWSKI, S.: Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Warszawa 1979, s. 537.

obrazov. Iba v nehodnotných metaforách, v ktorých sa básnikovi nepodarilo vnútiť svoju vôľu materiálu, objavujú sa nezávislé obrazy.“[4]

Ak sa máme vrátiť k nášmu príkladu, pri hľadaní náležitého významu obrazu „strmé schody“ by si čitateľ mohol hypoteticky vybrať aj iný kód, ako je kód citovo-etický, napr. kód športový (matky-horolezkyne), signály okolitého textu ho však dostatočne zreteľne nasmerúvajú k adekvátnej interpretácii. Čitateľ je usmernený predovšetkým obrazom neba, ktoré tu zrejme nie je konkrétnym kresťanským nebom, pritom však autor využíva kultúrny kód tradične pripisujúci nebu pozitívne vlastnosti (odmena za spravodlivý život). Usmerňovateľom je tiež sama syntagma „strmé schody“, nápadne formálne i významovo podobná biblickej syntagme „úzka brána“. A napokon i slovo matka navodzuje predovšetkým citovo-etickú konzumpciu.

Čitateľ teda nie je rovnocenným partnerom autora v komunikačnej reťazi. Nie je ním geneticky, svojím miestom na konci komunikačného procesu, a nie je ním predovšetkým funkčne v dôsledku faktu, že kód, resp. kódy, podľa ktorých sa formuluje text, vyberá autor. Vyberá ich, pravda, so zreteľom na čitateľa, s istou stratégiou voči nemu (v čom je implicitný predpoklad dorozumenia sa autora s čitateľom), takže čitateľ takto nepriamo vplýva aj na autorský výber kódu, čo však nič nemení na skutočnosti, že varieta kódov, ktorú má k dispozícii autor pri tvorbe textu je nepomerne širšia ako varieta, s ktorou môže úspešne pracovať čitateľ pri dešifrovaní konkrétneho textu. Možnosti percepcie môžeme z tohto hľadiska typizovať do troch krajných polôh:

1. čitateľ textu porozumie, tzn., že odhalí a prijme autorov kód;

2. čitateľ textu neporozumie, tzn., že neodhalí alebo na dešifrovanie použije nesprávny kód;

3. čitateľ textu „nerozumie“, tzn., že odhalí, ale neprijme autorov kód, nesúhlasí s takým spôsobom kódovania. Tento tretí spôsob percepcie väčšinou spontánne vedie k tvorbe kontraverzných metatextov: ku kritike, polemike, persifláži, paródii, travestii a pod.

Autor má imanentný záujem na správnom dekódovaní textu, no ako vidíme z prípadu 3, nie je to vždy v jeho moci. Nemusí to však byť len chcene nesprávne dekódovanie. Viacvýznamovo orientovaný, vo sfére konotácií sa pohybujúci básnický text ľahko umožňuje i nezámernú dezinterpretáciu. Toto nebezpečenstvo je tým väčšie, čím hlbšie „väzí“ autorský výraz v konotačnej sfére, v jazyku druhého stupňa a čím viac pracuje nie so zaužívanými znakovými konvenciami, ale s konvenciami vytvorenými ad hoc.

Možno teda povedať, že čím väčšie označujúce jednotky (metafory, obrazy i celé básne) autor používa, tým je jeho jazyk menej „presný“ a tým viac má tendenciu vymaniť sa z jeho kompetencie. Riziko straty kontroly nad dekódovaním je vôbec

[4] HESTER, M. B.: The Meaning od Poetic Metaphor. The Hague, Mouton 1967. Cit. podľa poľského prekladu Obrazowość i wolne skojarzenia. Pamiętnik Literacki, *62*, 1971, z. 3, s. 236—237, 246.

odvrátenou stránkou používania jazyka druhého stupňa, druhotnej semiózy, ktorej lícom je zase schopnosť bytostne aktivizovať príjemcu, schopnosť úspornými prostriedkami (konotačným rozptylom) obsiahnuť veľký záber z reality a dynamicky, za spoluúčasti percipienta ju organizovať. Toto riziko vystupuje nielen vtedy, keď máme dočinenia s veľkými signifiants a kde značná voľnosť (resp. čitateľská neistota) pri ich korelovaní so signifiés ľahko môže prejsť až k ľubovôli, ale objavuje sa už pri tak povediac prvom kroku druhotnej semiózy: pri prechode od doslovného významu slova k významu prenesenému, obraznému, teda vlastne pri zrode obrazu.

Túto problematiku sa pokúsime sledovať na básni M. Rúfusa Matka. Podotýkame, že nám nejde o vyčerpávajúcu analýzu a interpretáciu tejto básne. Všimneme si ju len z hľadiska problému, aké má prostriedky autor pre riadenie významovej konkretizácie básne — alebo užšie, básnického obrazu — a aké úskalia, predovšetkým zo strany čitateľskej reakcie, prináša používanie týchto prostriedkov. Na lepšiu orientáciu uvádzame celú báseň:

Matka

Po strmých schodoch do neba
stúpajú matky. Jednou rukou v chlebe,
druhou vždy pripaľujú sviečočku
pod nosom najmladšieho.

A po všetkom, keď už sa stáva z nich
len pláštik spomienky, na odchod prehodený
cez plece samôt,
— vždy ešte matky a dávno nie už ženy —
košeľu veľkých smutných detí pohladia
tak náruživo ako v baladách
pohládza milá milého
šabličkou, šabľou sťatého...

Už sám fakt, že čítanie poézie je javom komunikačným, že v ňom ide o prenos znakov, orientuje percipienta na hľadanie významov. Textové signály rôzneho druhu upozorňujú percipienta na roviny, v ktorých sú príslušné významy situované. Najevidentnejším signálom, že význam treba hľadať nad doslovnou rovinou textu, je už spomínaná nekorektnosť v používaní sémantickej zložky jazyka, v dôsledku ktorej v primárnom jazyku evidujeme protirečenia a nezmysly. Keďže „svojou vnútornou štruktúrou sa mnohé štylistické figúry (najmä metafory a oxymorá) principiálne nelíšia od jazykových chýb“,[5] ich výskyt stavia čitateľa pred nutnosť rozhodnúť sa, či ide

[5] APRESIAN, J. D.: Jazykovaja anomalia i logičeskoje protivorečie. In: Tekst. Język. Poetyka. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1978, s. 151.

naozaj o chybu, alebo o zámer, o „poéziu". V skutočnosti sa však takéto rozhodovanie neodohráva zakaždým pri narazení na jazykovú anomáliu. To sa odohralo iba raz a paušálne pre každý ďalší prípad vtedy, keď sa čitateľ „rozhodol", že text, s ktorým vchádza do kontaktu, je poéziou. (Ponechávame teraz bokom nami uvedený prípad 3, keď sa čitateľ môže dodatočne rozhodnúť, že nejde o poéziu a v tej chvíli začne uplatňovať na text bežné, nelicenčné kritériá jazykovej a logickej správnosti.) Čitateľ poézie vie, že pokladať napr. metaforu za nezmysel by bolo od neho povrchnosťou. Preto za zjavným nezmyslom hľadá skrytý zmysel.

Takéto chápanie textu má transcendentné pozadie. Jav a podstata, zmyslová skutočnosť a zmysel, konkrétne a abstraktné, forma a obsah, výraz a význam – uvažovanie v rámci takýchto dichotómií je nevyhnutné tam, kde sa vec, znak, slovo, veta, básnický obraz stávajú prostriedkom, médiom prenosu informácie. Symbolická podstata komunikácie je jej najväčšou prednosťou; stačí, keď si napr. uvedomíme geniálnu ekonomickosť znakových dorozumievacích systémov oproti dorozumievaniu ostenzívnemu. Inou vecou už je nutnosť rozlišovať v rámci semiotického prístupu ku skutočnosti, čo znakom je a čo nie je. Je totiž rozdiel medzi v zásade správnym tvrdením, že každá vec, každá skutočnosť sa môže stať znakom, a názorom, že každá vec, celé univerzum je znakom. Takýmto pansemiotickým, nematerialistickým pohľadom na svet sa vyznačovala stredoveká kultúra. Pre stredovekého človeka „vnímanie pozemského sveta malo odhaliť svet podstát iného, vyššieho plánu. Tie nebolo možné postihnúť priamo, cesta k ich poznaniu viedla od viditeľného k neviditeľnému (per visibilia ad invisibilia)."[6] Stredoveká kultúra chápala celú sféru reality ako komunikát, ako jazyk, ktorým s nami komunikuje vyšší, božský svet, ako znak, ktorý nás pri „čitateľskej interpretácii" odkazuje na čosi vyššie.

Pozastavili sme sa pri stredovekom, symbolickom chápaní sveta najmä preto, aby lepšie vynikla skutočnosť, že v semióze, tvorbe znakov je implikovaná hierarchizácia reality. Základná os tejto hierarchizácie, polarita „vysokého" a „nízkeho" je prítomná v každom primárnom znaku (t. j. v každom vzťahu výraz-význam), i keď si ju zvlášť neuvedomujeme. Výraznejšie ju však už pociťujeme tam, kde dochádza k prechodu na vyšší významový stupeň, kde dochádza k oslabeniu primárnej motivácie znaku, kde je ten do veľkej miery zbavený obsahu a stáva sa z neho označujúci prvok nejakého vyššieho významu, stáva sa členom znakovej sústavy druhého, resp. ďalších stupňov. Jazyk poézie – jazyk metafory, básnického obrazu, štylistickej figúry nie je primárnym jazykom. Jeho citeľne hierarchizujúca intervencia do skutočnosti býva v literárnej vede a kritike reflektovaná v takých výrazoch ako: organizovanie sveta, znižovanie entropie, videnie sveta a pod. Je zaujímavé, že hierarchizujúcu funkciu estetického znaku, konkrétne metafory si uvedomovali už antickí autori. Podľa nich v metafore „doslovný význam základného výrazu sa môže vzťahovať na veci pokladané buď za vznešené

[6] GUREVIČ, A. J.: Kategorie středověké kultury. Praha 1978, s. 54.

a ušľachtilé, alebo za nízke a vulgárne. V súvislosti s tým má metafora zvláštnu schopnosť vyvyšovať alebo znižovať."[7]

Hodnototvorná zložka, usporadúvanie vecí na osi „vysoké-nízke" je jednou z najfrapantnejších čŕt, ktoré si pri dotyku s poéziou Milana Rúfusa všimneme. Tak ako v stredovekej symbolike alegória odrážala „hornú časť reťaze bytia pomocou konkrétnych obrazov, použitých z jej dolnej časti",[8] podobnú distribúciu zložiek znaku – aj keď nejde o alegóriu – môžeme konštatovať i v Rúfusovom obraze o matkách, ktoré sú „jednou rukou v chlebe". Doslovné chápanie tu nedáva nijaký zmysel, aspoň nie zmysel vážny. Až keď slovo „chlieb" metonymicky nahradíme slovom „cesto", dostaneme uspokojivý denotát. Takto sme si však len rekonštruovali pravdepodobnú genézu celého obrazu, jeho logickú stavbu, ktorá však práve použitím slova „chlieb" namiesto „cesto" prestáva byť logická! Dešifrovaná zmyslová skutočnosť (miesenie cesta), ku ktorej sme dospeli „retrográdnou" analýzou celého textového segmentu, je však len základom metafory. Metaforický obraz vzniká až prehodnotením tejto zmyslovej skutočnosti, jej zvýraznením, t. j. dodaním náležitého (z hľadiska autora) významu. Slovo „chlieb" anticipuje celý tento prehodnocovací proces a dostatočne presne ho i riadi. Upozorňuje nás, že metaforický, náležitý význam celého obrazu nie je orientovaný regresívne, smerom k jednoznačnej denotácii (miesenie cesta), ale bude smerovať progresívne ku konotačnej transcendencii východiskovej zmyslovej skutočnosti. Pravý význam obrazu sa teda nachádza „kdesi" v oblasti čitateľských konotácií, a práve preto ho už nemôžeme určiť s takou presnosťou a jednoznačnosťou; vieme však približne, že ide o prácu matky na zachovaní živobytia a života. (Túto interpretáciu nepriamo podporuje i syntaktická forma obrazu, ktorá je alúziou na frazeologický zvrat „jednou nohou v hrobe".) „Vysokosť" obrazného významu segmentu „jednou rukou v chlebe" je v takom disparátnom, rušivom pomere k „nevysokosti", komickosti doslovného významu, že čitateľ, ak chce mať z básne jednotný zážitok, tento doslovný význam nesmie jednoducho evidovať. Ideálne sa tu dosahuje za cenu popretia, tabuizovania reálneho.

Rúfusova báseň – i jeho poézia vôbec – je teda významovo konštruovaná na opozícii vysokého a nízkeho, pričom však sa táto opozícia v jeho textoch realizuje charakteristicky tým spôsobom, že báseň sama – jej faktúra slovná, štylistická, obrazná, významová – spočíva oboma nohami vo sfére vysokého. To spôsobuje, že „nízke" asociácie musí mať čitateľ, ak chce pochopiť štruktúru Rúfusovej metafory, ak chce nájsť (nízky) základ, na ktorom sa buduje (vysoký) význam básne, obrazu. Túto črtu Rúfusovej poézie vystihol už recenzent jeho debutu V. Mináč, keď napísal, že „je

[7] DOBRZYŃSKA, T.: Antyczne wątki myślenia o metaforze w pismach staropolskich. In: Studia o metaforze I. Red. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1980, s. 24.

[8] TINDALL, W. Y.: The literary Symbol. Columbia University Press, New York 1955. Cit. podľa J. Strzetelski: Angielskie i amerykańskie badanie nad metaforyką. Pamiętnik Literacki, *57*, 1966, z. 1–2, s. 298.

v jeho poézii čosi, čo starí nazývali vznešenosťou".[9] Rúfus robí vysokými aj javy predtým zväčša pokladané za „nízke" (napr. chudobu alebo v päťdesiatych rokoch smútok) – a v tom je polemická zložka jeho tvorby. Práve táto skrytá polemickosť spôsobuje istú jednostrannosť podania – nátlak na percipienta, pred ktorým sa „nízke" veci, Rúfusom povýšené, v básni objavujú iba ako vysoké. Hodnotenie, táto imanentná zložka básnického obrazu, sa tu paradoxne stráca: obraz neponúka čitateľovi Rúfusovo subjektívne prehodnocovanie veci, javu, ale už jeho hodnotu.

Táto tendencia Rúfusovej poézie sa prejavuje i v stavbe obrazu. V analyzovanom obraze slová „cesto" a „chlieb" majú viditeľne odlišné konotácie. Chlieb, to je čosi hotové, dokončený tvar, jedna zo základných zložiek obživy človeka. Je to slovo s veľkou kultúrnou minulosťou, ktoré sa bežne používa i metaforicky na symbolizovanie výsledkov ľudskej práce i práce samej. Cesto je amorfná masa v stave zrodu, nepoužívateľná a akosi predkultúrna: neprišlo ešte do styku s ohňom, jedným z prvých (a základných) výdobytkov kultúry. Chlieb má zmysel sám osebe, je zmyslom ľudskej práce a jeho význam pre človeka je taký samozrejmý, že keď jeho pomenovanie použijeme na označenie nejakej skutočnosti, chceme tým zdôrazniť jej významnosť, dôležitosť. Cesto má zmysel len podmienečne, len vďaka tomu, že raz bude chlebom. Pri troche zjednodušenia môžeme teda povedať, že konotácie slova „cesto" sú z dolnej časti „reťaze bytia", na osi vysoké-nízke sa nachádzajú bližšie k pólu „nízkeho", kým pri slove „chlieb" je to naopak. Použitie slova „chlieb" namiesto „cesto" odhaľuje istú pomenovaciu tendenciu Rúfusovej poézie, tendenciu dostať sa už v rovine výrazu do „hornej časti bytia", do sféry „vysokého", teda tam, kam by malo vyústiť prehodnocovanie, realitu hierarchizujúce významové dianie básne až vo svojom výsledku. Zmysel, „odhalenie" tu až príliš anticipujúco intervenuje do zmyslovej skutočnosti, do výrazovej, „zahaľujúcej" zložky obrazu, čo spôsobuje jej sémantické preťaženie. „Nedočkavosť" dostať sa k zmyslu spôsobuje deštrukciu zmyslovej skutočnosti, denotovanej jazykovou výpoveďou. Takáto deštrukcia je spoľahlivým sémantickým návodom pre percipienta, dokonca takým spoľahlivým, až percipient stráca podstatnú časť slobody pohybu vo významovej konotačno-denotačnej škále, potenciálne vyvolanej obrazom: je mu odrieknutá denotačná realizácia obrazu a v konotačnej sfére je pomerne jednoznačne nasmerovaný k realizácii „vysokého" významu.

K „hornej časti bytia", k vlastnému významu textu sa dostaneme jeho obrazným, metaforickým chápaním, v „dolnej časti" ostávame, ak ho chápeme doslovne: vidíme len „telo" reči, nie jej „ducha". Rúfus takto tabuizuje doslovné chápanie textu na viacerých miestach; zakrývať oči pred „telom" patrí k základným sémantickým inštrukciám jeho poézie. Napríklad v básni, ktorá v knihe Zvony predchádza našu báseň, má takýto obraz muža schádzajúceho dolu cestou s naloženým povozom: „Na hlave ako kardinálsky klobúk / má chlieb." Alebo v novšej tvorbe, v knihe Sobotné

[9] MINÁČ, V.: Súvislosti. Bratislava 1976, s. 343.

večery nájdeme báseň o smrteľne zranenej krave: „Kľačala / na doskách humna, nedotkla sa sena. / Tridsaťpäť rokov prešlo bezmála, / čo takto kľačí vo mne."

Vysokú mieru inštruktívnosti Rúfusovho obrazu, dôvody, prečo básnik zaujíma takýto v istom zmysle didaktický vzťah k čitateľovi, pomôže snáď osvetliť nasledujúci citát z jeho úvahy, v ktorej konštatuje, že náš filmový divák nie je „schopný vnímať umelecký obraz ako znak" a že „chápe obraz na plátne vecne a predmetne, teda jednoducho povedané: v ženskom stehne vidí akurát ženské stehno, v prsníku prsník a prekladá si to, vôbec nepočujúc umelca, do svojej reči, do svojho pocitového sveta. Lenže skôr, ako na neho z Olympu zakričíte: hlupák!, rozmyslite si pár vecí. Prinajmenšom to, či ste osobne urobili aspoň niečo pre to, aby videl a počul."[10]

V tomto smere Rúfus robí dosť a niekedy – ako sme videli – až veľa. Práve v príkladoch, ktoré sme uviedli, najzreteľnejšie vystupuje ambivalentnosť básnikovej situácie – na jednej strane stavia obraz tak, aby čitateľ evidoval, že ide o znak, a na druhej strane sa chce vyhnúť nami už spomínanému riziku, vystupujúcemu pri druhotnej semiotizácii, riziku straty autorskej kontroly nad denotáciou, nad výpovednou platnosťou znaku.

Naliehavosť a početnosť signálov orientujúcich čítanie textu na čítanie významu môže spôsobiť, že čitateľ sa vypojí z aktívnej účasti na významovom dianí básní. Neidentifikuje ani nekonfrontuje sa s emocionálno-racionálnym obsahom jednotlivých zložiek textu, ale vníma už len „vôľu", ktorá organizuje významové smerovanie textu. Interpretačné inštrukcie, ktoré text obsahuje, sa takto môžu v percepcii ikonizovať: čitateľ ich už nevníma ako návod na čítanie básne, ako kód, pomocou ktorého môže text dešifrovať, ale ako znak, ktorým báseň označuje seba samú. Tieto signály „znamenajú", že báseň je hlboká, že smeruje k čomusi hodnotovo vyššiemu.

Vysoká, pretože existenciálne fundamentálna je napokon aj základná opozícia, na osi ktorej sa významovo konštituuje Rúfusova báseň Matka: opozícia život-smrť. A už v prvej vete básne je naznačený aj pohyb po tejto osi: od života k smrti. Smrť sa tu pritom traktuje ako niečo, k čomu sa treba dostať vlastným úsilím, k čomu sa treba doslovne prepracovať. Pohyb k smrti nie je teda pohybom descendentným, ale transcendentným. Bolo by to prekvapujúce v iných súvislostiach, nie však u Rúfusa, ak si uvedomíme jeho spätosť (konštatovanú Baginom a potvrdenú Šmatlákom) s kultúrotvornými mýtmi našej civilizácie, čo konkrétne pre jeho básnickú koncepciu znamená, že „zahrnuje v sebe a svojím spôsobom syntetizuje aspoň určité podstatné významy z mýtu prometeovského, sizyfovského i kristovského".[11]

V „prírodnej" a prirodzenej axiológii predstavuje smrť krajný pól záporného hodnotového poľa. Kultúrna axiológia sa opakovane pokúša prehodnotiť nezvratnosť negatívneho faktu smrti buď jeho eufemizovaním či relativizovaním, alebo priamo presunutím do kladného hodnotového poľa. Pri tejto neľahkej a zložitej manipulácii –,

[10] RÚFUS, M.: O literatúre. Bratislava 1974, s. 79.
[11] ŠMATLÁK, S.: Pozvanie do básne. Bratislava 1971, s. 96.

ktorá je už vpravde manipuláciou ideologickou – prichádza k slovu predovšetkým etika, ktorej systém vychádza vždy primárne z idey kolektívu, nie z aspektu indivídua (pre toho je smrť vždy neodvolateľným hodnotovým mínus). Ako hovorí Bagin: „Tragizmus ľahostajnosti je u Rúfusa vždy väčší ako tragizmus nebytia. Platí to univerzálne: môžeme prestať byť ľuďmi, skôr než by sme zomreli."[12] Je evidentné, že posledná Baginova veta neplatí univerzálne: nemôžeme prestať byť ľuďmi vôbec, môžeme nimi prestať byť len z hľadiska istého ideového, etického systému, ktorý istým spôsobom definuje podmienky „ľudskosti" človeka. Pre nás je však dôležité, že Rúfus využíva etické systémy, vyplývajúce zo zmienených mýtov európskeho kultúrneho dedičstva na presunutie smrti do kladného hodnotového poľa. V prítomnej básni, najmä v jej úvodnom obraze (ktorý nemôžeme pochopiť bez znalosti mytologickej topiky kresťanstva) takto pracuje najmä s kresťanskou etikou. Nejde tu ani tak o religiozitu, ako o to, že v reáliách kresťanskej mytológie našiel básnik všeobecne známy (a preto komunikačne mimoriadne efektívny) obrazový aparát, ktorým by mohol podať – povedané slovami S. Šmatláka – „svedectvo o autentickosti bytia" a premáhať „kliatbu večného zániku".[13] Smrť sa takto v úvodnom obraze básne „etizuje", získava zmysel, stáva sa „vysokou". Ide tu o jej presunutie do kladného hodnotového poľa „etickou cestou" – tým, že ju autor usúvzťažňuje s dobrom. No okrem toho v závere básne, v posledných troch veršoch sa smrť stáva „vysokou" aj „estetickou cestou" – tým, že vďaka citátu (či umelému citátu) z ľudovej balady je usúvzťažnená s krásou. Nemáme tu už do činenia so smrťou v jej biologickej naliehavosti, ale s alúziou na jej obraz v ľudovej slovesnosti.

Ikonizácia (dokonca dvojnásobná: pieseň v básni) smrti je teda rovnako účinným spôsobom jej oddialenia od záporného hodnotového pólu ako etizácia. Ba ešte účinnejším: ak „čitateľ pristupuje k literárnemu textu s úmyslom empaticky sa stotožniť s postavami diela a osobitne prežívať ich životné situácie",[14] potom literatúra, umenie je jediný priestor, kde môžeme „prežiť" (svoju) smrť. Umenie takto oslabuje silu smrti bez toho, aby ju znevažovalo. Pravda, takto si počína umenie „vysoké", literárne tradované. Odlišný, antipatetický, výsmešno-popierajúci postoj k smrti má – ako to ukázal Bachtin – „nízka", ľudová kultúra. Tento postoj však nie je postojom Rúfusovým, smrť uňho nikdy nie je veselá. (Aspoň nie po zbierku Zvony; pozoruhodná je však z tohto hľadiska báseň Ovos zo zbierky Stôl chudobných, ktorú analyzoval J. Števček.[15] Táto báseň by prekvapujúco mohla byť priam ilustráciou karnevalového poňatia života ako veselej, bláznivej jednoty umierajúceho, rodiaceho a rodeného. Je tu však jeden charakteristický detail: v básni sa karnevalové poňatie vzťahuje na „život"

[12] BAGIN, A.: Priestory textu. Bratislava 1971, s. 27.
[13] ŠMATLÁK, S.: c. d., s. 96.
[14] MIKO, F.: Recepčné a osobnostné zrenie dieťaťa. Zlatý máj, *24*, 1980, č. 5, s. 285.
[15] ŠTEVČEK, J.: Estetika a literatúra. Bratislava 1977, s. 313–323.

ovsa, ľudskej skutočnosti sa báseň dotýka až v prenesenom význame, a ten je už vážny.)[16]

Môžeme teda konštatovať, že ak je „vysoká" základná významová polarita básne (život-smrť), ešte „vyšší" je autorov postoj k tenzívnemu zdroju tejto opozície, k smrti. Vyrovnanie sa s faktom smrti sa začína jej etickým prehodnotením a ústi k jej prehodnoteniu estetickému – smrť sa stáva krásna v etickom i estetickom zmysle slova.

Vo vzťahu k denotačnému významu slov a obrazov sme u Rúfusa konštatovali istú tabuizačnú tendenciu; tu, v rovine preneseného významu to neplatí. Rúfusova báseň nezapiera existenciu smrti, ale v istom zmysle ju popiera – popiera jej nezmyselnosť, umiestňuje ju do roviny nie zmyslovej skutočnosti, ale zmyslu. Smrť, ktorá má zmysel – či to nie je vo sfére tvorby obrazu, básne opakovanie činov mýtických kultúrotvorných hrdinov? U Rúfusa je teda vysoká aj funkcia básne, poézie – funkcia kultúrotvorná.

Tu treba doplniť, že okrem spomínaných kultúrnych mýtov je v Rúfusovej tvorbe výrazne prítomný i takrečeno slovenský, „vegetačný" mýtus, ktorého tvorcom je do veľkej miery sám básnik. Oproti heroicko-tragickej obeti tu ako najvyššia hodnota vystupuje schopnosť prežiť. Nebolo by iste bez významu určiť, ako sa u Rúfusa tieto dva typy mýtov dopĺňajú, ako sa princíp individuálnej obete dopĺňa folklórnym princípom kolektívneho prežitia, jedinečné všeobecným, v akej súvislosti s týmto kolektívnym princípom je napr. funkcia plurálu (matky miesto matka, ktorá je v nadpise) v tu analyzovanej básni atď. To by sme sa však priveľmi vzdialili od nami sledovaného cieľa. Celý náš analytický exkurz smeroval k poukazu, že signály „vysokosti" sú v tejto Rúfusovej básni dostatočne výrazné a že teda čitateľ aj bez toho, aby vnikol do významovej štruktúry básne, alebo že by sa usiloval poslúchnuť interpretačné inštrukcie autora, vďaka výraznosti týchto signálov „cíti", že báseň rieši vážnu, hlbokú problematiku. Báseň takto označuje seba samú.

Nie je to iste zámerom autora a cieľom básne. Deje sa to „mimochodom", nie však náhodne. Je to zákonitý dôsledok istého spôsobu výstavby básnického obrazu, a to takého spôsobu, keď je – ako sme si ukázali – výraz významovo prehustený, teda prehustený významom (keď zmysel, obsah obrazu je ostentatívne anticipovaný už v jeho výraze, forme). Inou formou významového prehustenia je použitie veľmi komplikovaného obrazu, ktorého konzekventné pochopenie by si vyžadovalo neúmerné a vzhľadom na čítanie poézie nešpecifické úsilie. V našej básni je to napr. obraz „pláštik spomienky, na odchod prehodený cez plece samôt". Akokoľvek jazyková syntax sugeruje hierarchické usporiadanie predstáv v tomto zloženom obraze, pokus o pochopenie jeho logiky si vyžaduje mimoriadnu koncentráciu a aj tak ostáva

[16] Tamže, s. 323, „len užitočnosť, núdza, chudoba, potrebnosť odôvodňujú tú zvláštnu situáciu samoúčelnosti (spev), ktorou je poetično, umenie, najvyšší a súčasne najsprostredkovanejší prejav života."

v čitateľovi pocit jeho nedostatočnej, neuspokojujúcej interpretácie. Hierarchizujúca, organizujúca funkcia poézie sa tu realizuje neúplne práve kvôli „prehierarchizovaniu" znaku. Až sem, k tejto básni zo Zvonov (1968) dovidel v čase Rúfusovho debutu (1956) A. Matuška, ktorý na margo jeho poetiky napísal, že „mu niekde hrozí preštylizovanie".[17] Vôľa k riadeniu konotácií čitateľa sa tu stretáva s opačným účinkom: čitateľ si vytvára samostatné konotácie obrazov „spomienka", „odchod", „samota", príp. „pláštik, prehodený cez plece", nejakým spôsobom si ich aj spojí a vytvorí si súhrnný význam celého obrazu. Pravda, nebude to význam taký presný, ako by napovedala prepracovaná syntaktická podoba obrazu. Tá sa tiež ikonizuje – naznačuje čosi o metodickom úsilí autora o kauzalitu, koncíznosť, vysokú usporiadanosť vo významovej oblasti.

Analýzou „vysokej" významovej štruktúry sme dospeli ku konštatovaniu vysokej funkcie poézie u Rúfusa. Ak je „vysoký" význam, je „vysoký" aj výraz? Je, resp. chce byť. Vysoký je štýl: uplatňuje sa v ňom sféra knižná (knižná syntax v 2. strofe) i sféra folklóru, pravda, jeho „vyššia" časť – nie napr. lascívne pesničky, ale balada (3. strofa), nie nadávky, ale príslovia (1. strofa). (Nie náhodou je príslovie najobľúbenejším Rúfusovým štylistickým prototextom: v ňom totiž na malej ploche dochádza k tomu, o čo sa usiluje aj Rúfusova báseň – k syntéze etického s estetickým.) Vysokému štylistickému nasadeniu Rúfusovej básne, t. j. vysokej téme i jej vysokej jazykovej realizácii, zodpovedá tendencia budovať básnický obraz tak, aby sa jeho významové smerovanie zreteľne dištancovalo od prípadných „nízkych" konotácií. Paradoxne to prináša ten dôsledok, že i keď je jazyková realizácia témy vysoká, nie vždy je vysoká jej „obrazová" realizácia, t. j. spôsob komunikovania témy prostredníctvom tvorby špecifických estetických znakov (obrazov), ktoré by boli „syntézou zjavného a skrytého, zmyslového a racionálneho, ontologického a semiotického... v jednom alebo niekoľkých slovách."[18] Spôsob tvorby týchto znakov, t. j. to, čo by sme mohli nazvať syntaxou obrazu, je niekedy, ako sme videli, až „privysoký" – a konečné významové dôsledky už nie sú „vysoké". V snahe o prezentáciu vysokého zmyslu, o odhaľovanie „skrytého", „racionálneho", „semiotického", zabúda autor na prítomnosť „zjavného", „zmyslového", „ontologického", na agresivitu „nízkej" zmyslovej skutočnosti, ktorá má primárne tendenciu byť sebou samou, nie znakom čohosi iného, a ktorá využíva na takúto semiotickú regresiu každú príležitosť! Pritom nechtiac (a pričinením autorovým) sa „spojencom" tejto zmyslovej skutočnosti stáva aj čitateľ, pretože je, ako si pamätáme, nútený pri interpretácii básnického obrazu realizovať „nízke" konotácie, ak sa chce dostať k zamlčanému východisku, k jeho základu, na ktorom potom autor buduje prenesený, „vysoký" význam.

Ak máme uzavrieť naše pozorovanie, Rúfus sa nevzdáva celkom motivovanosti znaku, nevyprázdňuje úplne obsah primárneho znaku, pretože tento primárny význam potrebuje pri výstavbe konkrétneho obrazu. No vzápätí od čitateľa „žiada", aby na tento primárny obsah zabudol a takýto znak s tabuizovaným obsahom používa ako signifiant vyššieho významového radu, na označovanie „podstát bytia",[19] teda na označovanie vecí, ktorých sa pre ich vysokú abstraktnosť a subtílnosť nemôžeme zmocniť priamym pomenovaním, ale je to možné iba takouto nepriamou cestou. Tak či onak, zo strany autora tu dochádza ku katachréze, abuzii, čiže k nadužitiu pomenovacej potencie jazyka. O tom, či ide o nadužitie prípustné, účinné, alebo nie, rozhodujú delikátne otázky estetickej miery – je to estetická problematika par excellence, zahŕňajúca v sebe široký jazykový, spoločenský, historický i kultúrny kontext. Analýza štruktúry obrazu, spôsobu básnického pomenovania je estetickou analýzou, ktorá sa pokúša racionalizovať a exaktne formulovať empirické čitateľské cítenie estetickej miery, jej zachovávanie alebo prekročenie. Pri takom spôsobe jej prekročenia, ako sme to ilustrovali na básnickom obraze Milana Rúfusa, dochádza zo strany percipienta k javu, ktorý by sme mohli nazvať prekročením prahu obrazného vnímania. Ako hovorí Mukařovský, „básnický obraz, ktorý stratil samozrejmosť vlastného pomenovania, stráca i básnickú účinnosť".[20] Veľká znakotvorná progresivita autora, zotrvávanie iba v rovine obrazu, v rovine prenesených významov vedie čitateľa k regresu do primárneho jazyka, a tým k rozkladu významovej štruktúry textu.

[17] MATUŠKA, A.: Od včerajška k dnešku. Bratislava 1978, s. 198.
[18] MIKO, F.: Poézia, človek, technika. Zlatý máj, *24*, 1980, č. 5, s. 115–116.
[19] ŠMATLÁK, S.: Súčasnosť a literatúra. Bratislava 1975, s. 403.
[20] MUKAŘOVSKÝ, J.: Kapitoly z české poetiky 1. Praha 1948, s. 169.

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV Bratislava

Семиотические аспекты перцепции образа (в поэзии Руфуса)

Валер Микула

Резюме

Автор обращает внимание на семиотические аспекты поэтического в поэзии Руфуса с перцепции читателя. Он приходит к выводу, что поэзия Руфуса не отказывается от мотивирования знака, не упраздняет полностью содержание примарной взрывчатости, так как это примарное значение ему необходимо при сооружении конкретного содержания. Но одновременно поэт предполагает, что читатель об этом примарном содержании забудет и такой знак с запрещенным содержанием использует в качестве сигнифики значения для обозначения „сущности бытия", предметов, которые из-за их высокой абстрактности и субтильности он не в состоянии передать прямым наименованием. Поэтому автор использует различные средства языка, т. е. в большой мере использует языковую потенцию. То, является ли эта мера приемлемой, действенной, или нет, решают деликатные вопросы эстетической меры – эстетической проблематики с широким языковым, общественным, историческим и культурным контекстом. Анализ структуры образа является эстетическим анализом, который стремиться рационализировать и строго теоретически формулировать эмпирическое читательское чувство эстетической меры. При ее преодолении, которое автор в случае Руфуса характеризует как преодоление порога образного внимания, он приходит к регрессу в примарный знак а этим – к разложению значения структуры текста.

Semiotische Aspekte der Perzeption des Bildes (in der Poesie von Rúfus)

Valér Mikula

Zusammenfassung

Der Autor beachtet die semiotischen Aspekte des dichterischen Bildes in der Poesie von Rúfus aus der Perzeption des Lesers. Er kommt zur Ansicht, dass die Poesie von Rúfus nicht auf die Motivivität des Zeichens verzichtet, sie leert den Inhalt der primären Denotation nicht vollkommen aus, da sie diese primäre Bedeutung bei dem Aufbau des konkreten Inhaltes benötigt. Doch setzt er gleichzeitig voraus, dass der Leser auf diesen primären Inhalt vergisst, und er benützt ein solches Zeichen mit dem tabuisierten Inhalt als Signifiant der Bedeutungsreihe, zur Bezeichnung der „Wesen des Seins", jener Sachen, deren wir uns wegen ihrer hohen Abstraktion und Subtilität durch eine direkte Benennung nicht bemächtigen können. Der Autor benützt deshalb die Katachresis, den Abusus, also er gebraucht übermässig die Sprachpotenz. Darüber, ob es sich um einen zülässigen, wirkungsvollen Abusus handelt oder nicht handelt, entscheiden delikate Fragen des ästhetischen Masses – der ästhetischen Problematik par excellence mit einem breiten Sprach-, gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Kontext. Die Analyse der Struktur des Bildes ist eine ästhetische Analyse, die bestrebt ist, das empirische Fühlen des ästhetischen Masses des Lesers zu rationalisieren und exakt zu formulieren. Bei dessen Überschreitung, die der Autor im Falle von Rúfus als eine Überschreitung der Schwelle der Bildauffassung charakterisiert, kommt es zu einem Regress in die primäre Sprache und damit zu einer Zersetzung der Bedeutungsstruktur des Textes.

Vzťah vypovedávania a výpovede v neorealistickej próze

Pavol Koprda

Dnes sa všeobecne prijíma názor, že neorealistickú prózu nemožno definovať osobitosťami poetiky, že „neorealizmus bolo skôr široké, ideovo nerovnorodé hnutie s neurčitými kontúrami, zahŕňalo rôzne osobnosti, prúdy a skúsenosti“,[1] že jediný horizont, ktorým sa dá definovať, je jeho humanizmus. V najlepšom prípade sa pod pojmom rozumie „obnovenie tradície realizmu 19. storočia v širokom zmysle slova“ (tam), jej prenesenie na nové témy. Tým sa neorealizmus vo vedomí kritikov stáva aj retardujúcou etapou vo vývine talianskej prózy.

Po vojne sa však pod týmto slovom rozumelo niečo iné: že je to próza, ktorá vychádza z dokumentu, kroniky, črty, že tzv. hraničné literárne útvary určujú jej vlastnosti. Z tohto kritéria sme vychádzali pri výbere textu pre analýzu. Je ním Debenedettiho poviedka 16. ottobre 1943,[2] ktorá vyšla prvý raz v decembri 1944 v rímskom časopise Mercurio. Námet si berie z rasovej perzekúcie v posledných rokoch vojny.

Všetko, čo je v literárnom texte, konštituuje ho ako svojím zmyslom jednotný, koherentný celok. K tomuto názoru sa pridáva aj A. J. Greimas, keď tvrdí, že neostáva iné, len moment vypovedávania, zistený v texte, pokladať za osobitný prípad a súčasť vypovedaného. Znamená to, že aj odosielateľa správy treba pokladať za súčasť správy, že sa netreba usilovať hľadať významovú relevantnosť vzťahu vypovedávania a výpovede pre interpretáciu zmyslu textu? Štúdia sa bude zaoberať pozorovaním prítomnosti tohto vzťahu, keďže sa zdá, že práve cezeň sa ukazuje odlišnosť neorealizmu a veristickej poetiky, ktorá zakazovala autorovi myslieť a cítiť inak, ako „myslí a cíti“ sujet. Pravda, nemožno si myslieť, že existuje akýsi ideálny neorealistický text, ktorý by bol charakterizovaný permanentným rozporom medzi svojimi rovinami a kategóriami. Naopak, všetky takéto prózy, aj naša, sú vo svojich východiskách kompozične zovreté.

[1] FERRETTI, G. C.: Introduzione al neorealismo. Riuniti 1974 (77), s. 8.
[2] DEBENEDETTI, G.: Opere di G. D., IV. Il saggiatore. Milano 1973.

K segmentácii: ukážku sme rozdelili na deväť sekvencií. Sekvencia nie je semioticky relevantná výpoveď. Je to časť prehovoru, koherentná voči novej postave, ktorá sa v ňom objaví, novému deju, novej pozícii rozprávača, novému priestoru, času a pod. Je to nová povrchová manifestácia širšej semiotickej súdržnosti, ktorá sa volá izotopia a ktorej hranice sa nemusia zhodovať s hranicami sekvencie. Členenie na sekvencie je pomocné kritérium rozboru. Koncepciu tzv. sémantickej izotopie vypracoval Greimas. Je to taká koherencia, v ktorej sú lexémy zjednotené jedinou semémickou bázou.[3] Len čo sa objaví lexéma, čitateľná naraz dvojako (vo významoch dvoch semém), táto ekvivocita umožní nástup druhej izotopie (druhej sémantickej koherencie). Príklad na objasnenie: v detektívnom žánri autori programovo využívajú obsahovú nejednoznačnosť výpovedí postáv, aby v čitateľovi vyvolali pochybnosť, či ide o postavu konajúcu v izotopii „zločin“, alebo v izotopii „nevina“. Takto vzniká jav, ktorý Greimas bráni – pluriizotopnosť umeleckého prehovoru (nie je zhodná s počtom ani s rozmiestnením sekvencií).

Žiadna izotopia nie je definovaná svojím pomenovaním, ale každá svojou vnútornou stavbou. A možno nadviazať na uvedený príklad, niet dvoch próz, v ktorých by bol „zločin“ identický. O tom rozhodujú výstavbové jednotky izotopie – sémy, semémy – a ich konfigurácia. Ťažšie je už exaktne dokázať, že to alebo ono slovo textu sa sémanticky vyčerpáva v danom, a nie v inom obsahu. Tu je dôležité založiť rozbor na evidentnosti vnemu, a to najmä pri prvej výpovedi textu, tzv. generačnej matrici.

Prvá sekvencia

„Ešte pred pár týždňami sa každý piatkový večer otvárali všetky veľké brány synagógy – tie od námestia del Tempio.“

Z tejto prvej výpovede možno vyvodiť niekoľko skúsenostne evidentných východiskových vzťahov. Predstavuje sa nám časové určenie, ktoré možno nazvať „nedávna minulosť“; dve priestorové určenia – synagóga; námestie. Lexémy (-ické spojenia) „pred pár týždňami“, „synagóga“, „námestie del Tempio“ sú teda vyjadrovaním semém „nedávna minulosť“, „priestor 1“, „priestor 2“ – sú ich prvými lexikalizáciami. Vzájomný pomer dvoch priestorových určení je vyjadrený ich pomerom k deju: „brány sa otvárali“. Činný princíp je tu synagóga. Túto vlastnosť prvého priestoru možno nazvať „interiorita“, vlastnosť druhého priestoru „byť ten, voči ktorému sa dej koná“, možno nazvať exteriorita. Ak miesto výrazu vlastnosť semémy použijeme pojem kontextová séma (cs), môžeme zhrnúť: skonštruovaná seméma „priestor“ je zložená zo semém „priestor 1“ a „priestor 2“, ktoré sú k sebe v takom vzťahu, v akom

[3] GREIMAS, A. J.: Du sens. Paris 1970, s. 10: „Pod izotopiou sa rozumie všeobecne zväzok sémantických redundantných kategórií...“

sú ich kontextové sémy. Medzi csl a cs2 existuje junkcia: csl chce zahrnúť do seba cs2; vyšším zmyslom existencie cs2 je csl; je to orientovaný vzťah csl ← cs2.

„Prečo veľké brány, a nie bočné vchody, ako každý iný večer?"

Keďže medzi kontextovými sémami priestoru je vzťah podriadenosti, budeme ho predpokladať aj medzi korešpondujúcimi sémami času (resp. ich lexématickými manifestáciami „piatkový večer" – „iné večery"). Csl si tu nazveme „obkolesené", cs2 „obkolesujúce".

Spomínané štyri kontextové sémy nepochybne rovnakou formou vzťahu (csl → cs2) prekonávajú izolovanosť semém „priestor" a „čas" a naznačujú existenciu spoločnej a nadradenej semémy, ktorú treba z textu vyčítať a nazvať ju. Celá prvá sekvencia, ktorú tu rozoberáme, je konotovaná gramatickou formou minulého času (v originále imperfektom – podobou minulého času, ktorá označuje, že opísaná udalosť nemá k prítomnosti bezprostredný vzťah, je nenávratne uzavretá vo svojom čase. Je to paradoxný výsledok, ak si uvedomíme, že verbálne vyjadrenie nám vnucovalo vnímať čas ako nedávnu minulosť). Všetky časopriestorové vzťahy, ako sú tu opísané, platia len za podmienky, že platí skonštruovaná seméma „dávna minulosť".

„Lebo každý piatok, keď sa zatrblietala prvá hviezda, slávieval sa návrat sabbatu."

Časopriestorová štruktúra je vystavaná, treba ju naplniť hodnotovým obsahom, naratívnym programom subjektu. Od začiatku si všímame, že sémy tejto štruktúry sú opozičné, a napriek tomu sa ich vzťah v texte manifestuje ako vzťah závislosti. Môžeme preto predpokladať subjekt, ktorý svojou činnosťou mení opozičný vzťah na podradený: v rozmere „interiorita; obkolesené" sme sa dočítali, že „brány „sa" otvárali", na rozmer „exteriority; obkolesujúce" sa vzťahuje, že „sabbat „sa" slávieval". Sú tu teda dve „sa", prvé manifestácie dvoch subjektov, ktoré sa usilujú spolu komunikovať. Každý z nich vyvíja ústretovú aktivitu, a tak menia sémicky definovanú opozičnosť svojho bytia na inú vzťahovosť. Pritom iniciátor komunikácie je subjekt definovaný priestorovou interiórnosťou a časovou obkolesenosťou. Nazveme ho preto odosielateľom.

Text nám ďalej ponúka príležitosť bližšie sa zoznámiť s funkciou odosielateľa: „chlapčenský zbor z chóru hlaholil hymnus...: Poď, druh môj, poď v ústrety sabbatu... Bolo to mystické pozvanie prijať sabbat, ktorý prichádza ako nevesta" (21).

Odosielateľ si, ako vidieť, želá, aby sa s ním subjekt spojil, aby sa interiorizoval, aby zobral na seba jeho znamenie. Poslom, ktorý ho prináša, je nevesta. Všimnime si, aké sú charakteristické znaky posla. Je to dôležité, lebo subjekt dostáva od odosielateľa sému „interiorita;..." ako dar za činnosť – za spoznávaciu činnosť. Spoznaním posla si vlastne vyslúži výsadu ovládnutia celej semémy časopriestoru:
S (subjekt): cs2 (exteriorita; obkolesujúce) + csl (interior.; obk-né). Možno si teraz odpovedať na otázku, prečo si odosielateľ želá komunikáciu: skonštruovaná seméma „dávna minulosť" získa svojho ľudského správcu a realizátora.

Posol má takéto znaky: prináša dar (interiorita) – obligatórny znak; zdá sa, že ostatné znaky sú fakultatívne, resp. že sú realizáciou znakov historického okamihu na poslovi. Ak subjekt spozná podľa nich posla, je to záruka, že spoznal historický okamih, interpretoval ho, a teda si zaslúži dar. Časopriestor „dávna minulosť" sa realizuje v poslovi takto: prichádza ako nevesta (teda v bielych šatách, v závoji, ticho), prichádza v piatok večer, prichádza v trblete chrámových svetiel, a teda jeho odosielateľ je boh.

Ak bol v poslovi identifikovaný posol boha, jeho hodnotová pozícia nemôže byť iná ako „život". Dar, ktorý prináša, je dar života. Subjekt, ktorý posla spozná, získa do daru vlastnosť, kvalifikáciu, schopnosť transformovať sa z jednej hodnotovej pozície do druhej.

Druhá sekvencia

„Ale v onen piatkový večer 15. októbra prišla do bývalého rímskeho geta žena oblečená v čiernom, rozstrapatená, rozgajdaná, premoknutá. Nemôže zo seba vydať slova, vzrušenie jej berie reč, na ústach sa jej robí pena. Pribehla zo Zátiberia. Pred chvíľou videla u panej, u ktorej slúži, ženu jedného karabiniera, a tá jej povedala, že jej muž videl jednému Nemcovi v ruke zoznam dvesto židovských rodín, ktoré majú byť odvlečené" (21-22).

Táto sekvencia je jasne vymedzená novou postavou a jej úlohou. Zároveň sú v nej doteraz chýbajúce lexikalizácie základnej sémickej opozície (žena v čiernom; odosielateľ: Nemci). Preto sa až teraz môžeme pokúsiť uzavrieť rozbor prvej sekvencie a hodnotiť ju ako predstavenie subjektu a jeho postavenia: v tejto sekvencii sa každá lexéma vzťahuje iba na jeden pól časopriestorovej semémy „dávna minulosť". Alebo inak – každá má význam iba v opozícii s lexémou, ktorá nesie opačnú sému. Len lexéma „židia" má povahu semémickú. Len tento výraz v jednom tvare koncentruje celú semému „dávna minulosť". Je vlastníkom oboch opozičných sém – interiority i exteriority. Len túto lexému možno označiť za S (subjekt) a možno povedať, že povahu subjektu stratí, ak si neudrží vzťah k obom pólom významovej osi. V prvej sekvencii je situácia subjektu „dobrá":

Sm „dávna minulosť":	„interiorita; obkol-né$_{vs}$ csl	„exterior.; obk-ce" cs2
	synagóga	vs námestie
	piatkový večer	vs iné večery
	nevesta	vs ? („žena v čiernom")
	„sa" – odosielateľ	vs ? („vláda Ríše")
	chlapčenský zbor (židia)	vs „sa" (židia)

Možno preto urobiť homologáciu semémy „dávna minulosť“ a subjektu:

$$\frac{\text{„dávna minulosť“}}{\text{subjekt „židia“}} : \frac{\text{csl}}{\text{chlapčenský zbor (židia)}} + \frac{\text{cs2}}{\text{„sa“ (židia)}}$$

Židia sú pánmi života a smrti, ak platí pre daný výsek textu seméma „dávna minulosť“.

Máme východisko pre štúdium druhej sekvencie. Kto je „žena v čiernom“? Je posol? Ak áno, čí? Porovnajme jej znaky so znakmi božieho posla – nevesty. Žena v čiernom radí židom – „Ujdite!“ (H23) – to znamená – rozplyňte sa medzi ostatnými ľuďmi. Bezpochyby je to „dar“, ktorý vyzerá byť darom života. Ak je teda poslom, kto je jej odosielateľ? „Pribehla zo Zátiberia“ (rímska štvrť). Jej odosielateľa by sme teda mohli nazvať „ľudia“. Alebo je jej odosielateľom boh v ľudskej maske? (jav známy v židovsko-kresťanskej tradícii). V každom prípade žena prináša posolstvo, ktoré nám umožňuje rozpoznávať možnú zmenu skonštruovanej semémy „dávna minulosť“ na skonštruovanú semému „nedávna minulosť“. Stojí odosielateľ „ľudia“ z hľadiska subjektu v pozícii „života“? Z doterajšieho rozprávania vieme, že všetko, čo nemá spojenie so sémickou kvalitou interiorita, patrí do inej hodnotovej pozície ako „život“.

Skutočnosť je však taká, že významové kvality subjektu „židia“ nie sú raz navždy dané, ale ako sa ukázalo na začiatku prvej sekvencie, sú odvodené od nadradenej semémy času a priestoru. Ako vidíme, nová sekvencia priniesla nové definície času a priestoru: obidve kontextové sémy času, ktoré boli v danej minulosti opozičné (obkolesené vs obkolesujúce) sa zmenili na jedinú sému, na „to, čo je ohrozené“ –, teda jedným slovom na „obkolesené“. Obe kontextové sémy priestoru (interiorita vs exteriorita) sa v nových časopriestorových súvislostiach zmenili na „to, čo je zvonka ohrozené“, na „interioritu“. Ak je teda dar, ktorý prináša žena v čiernom, darom života, ona, aj keď prichádza od ľudí, môže byť celkom dobre pokladaná za božieho vyslanca.

Ak je ľudský vyslanec zároveň vyslancom boha, v lexéme „žena v čiernom“ sa stretávame s typickým spomínaným prípadom slova, ktoré je ekvivocitné, patrí naraz do dvoch skonštruovaných semém – do dávnej i do nedávnej minulosti a signalizuje nástup novej izotopie, definovanej tentoraz vnútorným usporiadaním semémy „nedávna minulosť“. Nazvime si ju „izotopia reálneho času a priestoru“ a dodatočne si pomenujme tú, ktorá spadá pod definíciu semémy „dávna minulosť“, izotopiou ideálneho času a priestoru. Sekvencie sa budú striedať, ale tieto dve základné izotopie ostanú v diele prítomné až do konca.

Výpoveď: „... jej muž videl jednému Nemcovi v ruke zoznam dvesto židovských rodín, ktoré majú byť odvlečené“, je veľmi informatívna. Po prvé, žena v čiernom ňou

$$\frac{\text{„život“}}{\text{„ľudské spoločenstvo“}} \text{ vs } \frac{\text{„smrť“}}{\text{„Nemci“}} .$$

jasne dokumentuje, že séma „exteriorita“ má v reálnej izotopii dve figurativizácie:

Treba teda skúsiť hľadať kritérium sémantického rozlíšenia týchto lexém, keďže obe sa synkreticky spájajú so sémou „vonkajškovosti“ (voči bytiu židov). Ako uvidíme, žena v čiernom radí židom: „Ujdite!“ Teda ľudské spoločenstvo žiada exteriorizáciu všetkých židov; Nemci žiadajú exteriorizáciu dvesto židovských rodín. Teda hodnotová kategória „život“ by bola v reálnej izotopii manifestovaná semémou „ľudia“ a mala by túto sémantickú definíciu:

$$\text{Sm} \quad \frac{\text{život}}{\text{ľudia}} : \text{sl „exteriórnosť“} + \text{s2 „neohraničenosť“}. \text{ A naopak:}$$

$$\text{Sm} \quad \frac{\text{smrť}}{\text{Nemci}} : \text{sl „exteriórnosť“} + \text{s2 „ohraničenosť“}.$$

Židia žijúci v podmienkach ideálnej izotopie dištinktívnu sému s2 neberú do úvahy, preto z ich hľadiska je všetko, čo je vonku z geta, rovnaké – poznamenané hodnotovou pozíciou „smrť“. Preto si možno rozdiel oboch izotopií v rovine manifestácie znázorniť takto:

$$\frac{\text{ľudia} \frown \text{Nemci}}{\text{ideálny priestor}} \text{ vs } \frac{\text{ľudia} \smile \text{Nemci}}{\text{reálny priestor}} .$$

Po druhé, výpoveď prináša aj ďalšiu informáciu: židia sú pre Nemcov objektom hodnoty (0). Vraveli sme si, že pre reálny časopriestorový rozmer nebudú židia subjektom dovtedy, kým do seba neintegrujú sému tohto kontextu. Zmocniť sa objektu hodnoty (0 : židia) – taký je cieľ Nemcov. Nazvime si tento cieľ naratívny program (NP), lebo on bude dominovať v najväčšej časti umeleckého rozprávania tejto poviedky. Subjekt tohto programu si označíme S2 (Nemci).

Druhá sekvencia nám predstavila novú „izotopiu reálneho priestoru“, jej vnútorné členenie, nový subjekt S2 a základy jeho naratívneho programu.

Tretia sekvencia

Rímski židia si z antických čias, keď pre nich platil zákaz vychádzať v noci, uchovali zvyk vracať sa domov skoro večer, a tak „si pripomínať, že noc nie je pre židov, že v noci im hrozí odvlečenie, pokutovanie, uväznenie, bitka. A tak títo židia, obžalovaní, že intrigujú potme proti poriadku a bezpečnosti sveta, sú už dobre dlho denné tvory. Od samého brieždenia ... ich nájdeš všetkých na ulici, ako vykrikujú, vyvolávajú sa nahlas po menách, škriepia sa, diskutujú a sú v jednačkách veľmi tvrdohlaví, aj keď nejde o nič súrne. Ale títo židia ľúbia život: ten život, z ktorého ich noc vylúčila. Cítia potrebu (života), ktorá v nich vrie“ (22-23).

Kým prvá sekvencia bola konotovaná imperfektom, druhá gramatickým tvarom nedávnominulého času, tretiu poznamenáva rozprávač. Možno si predovšetkým všimnúť, že rozprávač je tu veľmi „nepresný". Keď chceme zahrnúť do analýzy rozprávačovo hľadisko, mohli by sme postupovať takto: prvá sekvencia je „tvrdenie"; druhá je jeho negácia (výpoveď druhej sekvencie sa dá z rozprávačovho hľadiska redukovať na tvrdenie: „život nie je taký, ako ho namaľovala kultúrna história židov"). Greimas tvrdí o vzťahu štruktúry artefaktu a histórie, že historický okamih je jej limitom,[4] jej haťou. Druhá sekvencia túto zásadu pekne potvrdzuje: významovo-výrazová štruktúra rozprávania sa v nej vyvíja tak, ako káže historický okamih. Rozprávač sa ukrýva do anonymity, podriaďuje sa disjunkcii, ktorú medzi „dávnu minulosť" a „nedávnu minulosť" kladie historický okamih. Tretia sekvencia je vzbura proti automatizmu dikcie historického okamihu: „títo židia, obžalovaní, že potme intrigujú proti poriadku a bezpečnosti sveta,...". Kto ich obžaloval? Z tejto výpovede vyplýva, že celé ľudské spoločenstvo. Sú obžalovaní z intríg proti Nemcom? Nie – proti celému ľudstvu. Rozprávač teda odmieta robiť významovú dištinkciu medzi lexémami „Nemci" a „ľudia". Popiera významové vyústenie druhej sekvencie, ktorú pred chvíľou v zhode s historickým okamihom sám vytvoril ako negáciu prvého tvrdenia. Možno hovoriť o rozklade jednotnej názorovej pozície rozprávača pod ťarchou historických súvislostí.

V podstate tu rozprávač pripravuje pôdu pre budúci vývin deja (židia odmietnu ponuku „ľudského spoločenstva" začleniť sa doň, rozplynúť sa v ňom, a tak sa zachrániť pred Nemcami). Nejde tu teda o dáke absolútne odtrhnutie sa rozprávačovho názoru od sujetu, takže sa tu potvrdzuje Greimasova téza o nutnosti pokladať moment vypovedávania za osobitný prípad vypovedaného. Napriek tomu nemožno nebrať do úvahy, že sa tu rozprávačovo stanovisko mení. V kontexte svetovej prózy to iste nie je nové. No v podmienkach talianskej prózy štyridsiatych a päťdesiatych rokov, keď mali prevahu prózy s fixným zorným uhlom rozprávača, treba tento fakt pokladať za kritérium na vyčlenenie vývinových tendencií v novej próze (na vyčlenenie neorealizmu).

Z textu sekvencie sa dá vyčítať, že najskôr bola jedna substancia – „societa" a mala dve formálne manifestácie: „árijci"; „židia". Najskôr dvojakosť formálnej manifestácie nebola substančne motivovaná. Dôkazom toho je, že sémy „deň" (s1) a „noc" (s2) v oboch formových manifestáciách odkazovali na jedinú hodnotovú kategóriu „život".

Neskôr boli židia obžalovaní, že intrigujú. Je azda možná takáto významová

[4] Tamže, s. 110: „Teda rovnako, ako sa dá štruktúra atómu pochopiť ako kombinatorika, ktorej univerzum, manifestované v prítomnom čase, je len jej čiastkovou realizáciou, sémantická štruktúra, predstavená podľa porovnateľného modelu, ostáva otvorená, a uzatvára ju len história.... história zatvára dvere pred novými významami, obsiahnutými ako virtuality v štruktúre."

interpretácia: formová manifestácia „ľudské spoločenstvo" („árijci") začala pociťovať svoje substančné špecifikum v séme „intrigy". Všimnime si však oblasť výrazu:

$$\frac{\text{„(boli obžalovaní), že intrigujú"}}{\text{„intrigovali"}} \simeq \frac{\text{zdanie}}{\text{bytie}}$$

Indikatívna výrazová forma v texte prítomná nie je; výpoveď je prítomná v spájacom spôsobe. Hádam možno za obsahový ekvivalent tejto formy vyjadrovania pokladať rovinu „zdania", a teda – substancia „árijci" vznikla a platí v rovine zdania. Napriek tomu:

$$\frac{\text{„boli obžalovaní}}{\text{„(zdalo sa im), že boli obžalovaní"}} \simeq \frac{\text{bytie}}{\text{zdanie}}$$

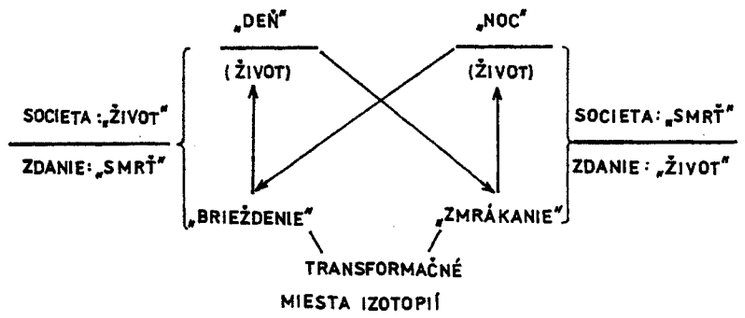
Aj keď je nositeľom substancie „ľudské spoločenstvo" zdanie, pragmatické prejavy tejto zdanlivej substancie sú veľmi reálne. Obsahová forma „židia" dostala sémou „obžaloba" substančný charakter, ktorý bol neskôr afirmovaný i hodnotovo: zákaz nočného vychádzania môžeme na základe výpovede „ľúbia život, z ktorého ich noc vylúčila" interpretovať ako zisk hodnotovej pozície „nie život", pričom zákaz vyjsť z domu sa dá označiť aj sémou „interiorita". Ak vezmeme do úvahy výpoveď: „Od samého brieždenia ich nájdeš všetkých na ulici...", môžeme urobiť takúto homológáciu:

$$\frac{\text{život}}{\text{exteriorita}} \text{ vs } \frac{\text{nie život}}{\text{interiorita}}.$$

Táto závislosť je však celkom opačná ako v prvej sekvencii. Nevieme si tento jav vysvetliť inak, iba tak, že vedomie S_1 o sebe je rozdvojené. Existujú dve reality S_1: v prvej S_1 existuje len ako jedna z možných formových manifestácií nedeliteľnej substancie „societa". Tu je vedomie S_1 vedomím podľa bytia. V druhej sa S_1 vníma na základe naoktrojovanej substančnej „inosti", teda v základe tohto vedomia je zdanie.

Tretia sekvencia nám teda predstavuje detailne zložitý naratívny program S_1. Je postavený na analýze dvoch izotopií, nezlučiteľných, ako to znova ukazuje táto tretia sekvencia, a napriek tomu sa usiluje byť jednotný. V tejto sekvencii sa rozprávanie znova stáva definíciou známych izotopií, ktoré sme si pomenovali „reálny" a „ideálny priestor" a ktoré by v tomto stave výskumu azda bolo vhodné premenovať na „societa" (čiže vedomie S_1 adekvátne bytiu) a „zdanie". Majú „zapínač" svojho paralelného chodu – výraz „noc":

Lexéma „noc" je prítomná aj v pláne „societa", kde označuje hodnotovú kategóriu „život"; aj v pláne „zdanie", kde označuje „nie život", resp. „smrť". Židom „ľudské spoločenstvo" na základe zdania prisúdilo sému „noc", ktorá ich má substančne odlíšiť svojím odkazom na inú kvalitu ako „život". Židia svoje substančné odlíšenie prijímajú, neprijímajú však fakt, ktorý s ním ide ruka v ruke —, že ich bytie sa každú noc zmení na čosi iné ako je „život". V rámci izotopie „zdanie", ktorú prijali, predsa možno urobiť operáciu zámeny hodnôt: v prvej sekvencii sme si všimli, že židia sa schádzajú do synagógy „all' accendersi della prima stella" —, teda „na mrku", aby prijali dar „života". Naopak, tretia sekvencia ukazuje, že len čo sa začne brieždiť, vychádzajú na ulicu, aby si vyplnili svoju túžbu za „životom". Židia teda žijú v dvoch izotopiách, pričom „zmrákanie" — inchoatívny aspekt „noci" — a „brieždenie" — terminatívny aspekt noci, sú transformačnými miestami izotopií. Hodnotový model bytia židov (ich NP) je výsledok skríženia dvoch izotopií:



Naratívny program židov (NP S_1) teda spočíva v tom, aj ostať subjektom, aj sa zbaviť nepríjemného sprievodného biľagu! Tam, kde sa deň stretáva s nocou a už začína platiť štatút, podľa ktorého sú židia substančne určeným subjektom, treba dosiahnuť takú „interioritu", v ktorej nebude platiť „interiorita ≃ smrť" teda interioritu „synagógy". Tak budú navonok splnené všetky vonkajšie podmienky platnosti subjektového štatútu, a pritom efekt nebude „smrť", ale „život".

Tam, kde sa noc stretáva s dňom, a ešte platí séma, podľa ktorej sú židia subjektom, treba sa zbaviť izotopie ideálneho priestoru (zdania), postavenej na závislosti „exteriorita ≃ smrť". Bola užitočná v noci, je neželateľná cez deň. Ostane nezodpovedaná otázka, či ono „vykrikovanie, hádanie sa, jednačky" je naozaj prejavom „života", alebo iba túžbou za ním v dominancii ideálneho priestoru. Záverečné konštatovanie: NP S_1 je sofistika, pokus oklamať „ľudské spoločenstvo" i „boha" (vyhovieť obom).

Štvrtá sekvencia

„Aj v ten večer boli všetky rodiny doma pohromade.... Rozstrapatená žena preto nemala veľa roboty, aby dala dokopy veľký počet ľudí a mohla upozorniť na nebezpečenstvo.... Ale nik nechcel veriť, všetci sa tomu smiali. Aj keď býva Nebeská (Celeste-Celestína) v Zátiberí, blízkych má v Gete a všetci ju dobre poznajú. Všetci vedia, že je tárajka, že nadnáša a je fantastka... Ako možno Nebeskú brať vážne? (Verte mi! Zmiznite! vravím vám... Prisahám, že je to pravda! Na hlavu mojich detí!) Budete to ľutovať! Keby som bola pani, verili by ste mi. Ale že nemám ani líru a nosím tieto zdrapy... a ako ich zlostne ukazuje, roztrhá si ich ešte viac" (23-24).

Sekvencia by sa dala nazvať „Odmietnutie daru". Otázku treba postaviť tak, či sekvencia nejako dynamizuje vyformovanú a relatívne stabilnú hĺbkovú štruktúru poviedky, alebo či je voči nej nadbytočná.

Najskôr však treba dokončiť odpoveď na otázku, položenú v tretej sekvencii — aký je výsledok rozprávačovho vyjdenia z anonymity a jeho pokusu o konjunkciu dvoch protikladných izotopií. Príčina hodnotovej neustálenosti subjektu vypovedávania (s. de l' énontiation) — rozprávača — trvá. Vyplýva z toho, že čas rozprávaný sa musí zhodovať s časom historických udalostí, kým čas rozprávania je len kronikou bez možnosti ovplyvniť ich. Z toho vyplýva, že „sujet de l' énoncé" — kolektívna postava „židia" — nevlastní naratívny program, adekvátny reálnym vzťahom, vládnúcim v izotopnej štruktúre rozprávania, kým rozprávač ho azda vlastní, ale nemá možnosť stať sa „sujet de l' énoncé":

príčina konfliktnosti rozprávača	:	adekvátny NP / nie je subjekt vypovedaného	vs	neadekvátny NP / je subjekt vypovedaného	:	príčina konfliktnosti kolektívnej postavy

Nebyť takéhoto prístupu rozprávača k narácii cez svoju hodnotovú nerovnováhu, nemali by sme pred sebou taký neskresľujúci obraz situácie. Taký je prínos neorealizmu do prozaickej „intertextuality".

Po tom, ako sme si rekonštruovali hĺbkovú štruktúru poviedky a jej odraz v naratívnom programe S_1, môžeme sa vrátiť k vyslovenej otázke a konštatovať, že obsah tejto sekvencie je v hĺbkovej štruktúre dávno zakotvený, a teda jeho povrchová manifestácia je naozaj redundantná: odpoveď židov nemôže byť iná ako odmietnutie. Odísť z geta, roztratiť sa v Zátiberí (teda „medzi ľuďmi"), to je stotožnenie sa s izotopiou „societa" a strata programu v izotopii „zdania". Nemá preto väčší zmysel uvažovať o rozpoznávacom procese, ktorý „židov" viedol k odmietnutiu, a to i napriek tomu, že „žena v čiernom" má veľa znakov božieho posla, a teda, že odmietnutie roztratiť sa medzi „ľuďmi" môže byť dosť ľahko interpretované ako odmietnutie príkazu „boha", resp. ako neplnenie jeho príkazu „interpretovať menlivé štruktúry tohto sveta" (konečne — zo židovskej histórie boží príkaz „odísť" nie je neznámy).

Rozprávač si tu dovolil odklon od fabuly: „v skutočnosti" je totiž časový sled udalostí iný. Najskôr urobili židia dohodu s Nemcami, potom za jej splnenie dostali od Nemcov dar, až potom prišla žena v čiernom so svojím darom. Podľa nášho názoru môže byť táto rozprávačova licencia klasifikovaná ako paralelná manifestácia obsahovej kategórie „odmietnutie" v rovine výrazu. Cieľom analýzy artefaktu je nakoniec dosiahnuť taký stav, keď možno neintuitívne vypovedať o zmysle, ktorý má povahu intencionálnu – ideologickú, axiologickú. Takýto zmysel sa semioticky manifestuje tam, kde sa stretávajú dva plány výpovede.[5] Pritom transformácia výrazu na obsah môže byť azda pochopená ako úsilie o vyjadrenie prechodu mimojazykového referenta do sémantickej štruktúry.[6]

V našom prípade má rozprávač možnosť štyroch volieb spôsobu výrazu pri rešpektovaní jedinej substancie (t. j., že dar ženy bude v každom prípade odmietnutý, dar Nemcov zakaždým prijatý). Skrátene možno štyri možnosti formy výrazu znázorniť takto:

(1) sujet verný fabule:	dar ženy v čiernom: odmietnutie dohoda s Nemcami dar od Nemcov – prijatie	sujet odporujúci fabule (3)
(2) a naopak, t. j.:	dohoda s Nemcami;...	a naopak (4)

Keby bol rozprávač zvolil ten postup, že by bol najskôr predstavil dohodu S_1 s S_2, obsahová interpretácia by sa robila asi takto: „S_1 odmietol dohodu so ženou, „lebo" už mal dohodu s Nemcami". Alebo: „Dar „života" prišiel neskoro". Je to jedna z možných interpretácií a sémanticky je korektná a platná i v našom prípade. Ale rozprávač dal svojou aktivitou v oblasti výrazu (zámena časového sledu – zámer, aby čitateľ neregistroval „ozajstnú" časovú následnosť) na vedomie, že si želá, aby sa interpretácia „odmietnutia" robila len podľa povahy hĺbkovej izotopnej štruktúry, v ktorej konanie podľa izotopie „societa" (roztratenie sa v Zátiberí – medzi ľuďmi) je ekvivalentné nihilácii subjektu S_1 – hodnotovej kategórii „smrť". Takýmto spôsobom (stretnutím sa obsahového a výrazového plánu) sa vyformoval ideologický zmysel výpovede „odmietnutie" („všetci sa tomu smiali"): „nezáleží na tom, že ženin dar bol najpravdepodobnejšie darom života; treba ho interpretovať dôsledne podľa NP S_1, v ktorom je zakódovaný ako „smrť". Treba rešpektovať bezvýchodiskovú situáciu židov v čase rozprávanom."

[5] Tamže, s. 8: „Zmenu zmyslu (znaku) zisťujeme na základe zistenia zmeny (medzery) označujúceho."
GREIMAS, A. J.: Essais de sémiotique poetique. Larousse 1972, s. 14: „... Z takto chápaného izomorfizmu vyplýva potom definícia prehovoru ako stretnutia sa dvoch paralelných prehovorov na pláne manifestácie (fonémického a sémického). Každý z týchto prehovorov je podriadený svojej vlastnej hĺbkovej rovine (povahe svojej fémy alebo sémy). Stretnutie sa dvoch rovín (prehovorov) dáva zmysel prehovoru."

[6] K tomu GREIMAS, A. J.: Du sens. Paris 1970, s. 45.

Zároveň treba opraviť predchádzajúce tvrdenie: výpoveď štvrtej sekvencie – povrchová manifestácia sémy „odmietnutie" – nie je napriek všetkému zdaniu celkom redundantná voči hĺbkovej štruktúre poviedky – zintenzívňuje jej vnútorné napätie.

Piata sekvencia

„Prešlo odvtedy trinásť mesiacov,... Bolo vtedy jasné, čo bláznivej behalo po rozume: dvadsať dní predtým sa major Kappler pohrozil predsedovi Obce,... že vyberie dvesto židovských rukojemníkov. Počty súhlasili – odtiaľ to nedorozumenie... Hrozba však už bola zažehnaná. (.../židia) sú nedôverčiví v malých veciach a naivne dôverčiví vo veľkých. Voči Nemcom boli dôverčiví takmer vyzývavo. Má to viac príčin. (Bití dejinami), cítia zúfalú potrebu ľudskej sympatie.... zabudnúť sa v ľuďoch, veriť ich sľubom – to je dôkaz sympatie. (Tak sa, bohužiaľ, správali aj k Nemcom; tu zohral úlohu aj židovský komplex Autorít, ktoré mali nad nimi právo života a smrti.) Preto... si Autoritu predstavovali ako všemohúce božstvo. ... Neveriť jej, keď sľubuje, znamená padnúť do hriechu, ktorý sa skôr-neskôr zráta... A nakoniec: ideou judaizmu je idea spravodlivosti. Poslanie židov bolo preniesť ju do západnej civilizácie. Pre toto všetko Nemcom verili –, a najmä pre to, čo sa stalo 26. septembra. Cítili sa ako zaočkovaní proti každej perzekúcii. Opaku nemohli veriť, bol by nespravodlivosťou. Ukázať strach by bolo polemizovať proti Nemcom... a hrešiť proti Autorite. Preto sa v ten večer židia smiali posolstvu bláznivej Nebeskej. (Prosíme, prepáčte toto odbočenie..."); (24-26).

Až teraz, keď je už interpretácia zmyslu „odmietnutia" urobená, predkladá rozprávač alternatívne vysvetlenie: „Hrozba však už bola zažehnaná". Rozložíme si túto vetu obsahovo: po prvé – obsahuje v sebe určité konštatovanie, že príčinou odmietnutia je časový vzťah dvoch ponúk; po druhé – vypovedá, že dôležitejšie, ako uchovať si fyzické bytie, je uchovať si bytie v izotopii ideálneho priestoru (zdania). Možno teda povedať, že jeden vetný výraz nesie v sebe dva obsahy, pričom prvý je implicitne obsiahnutý v druhom (o. 2 $\supset$ o. 1) ako vonkajšia manifestácia príčiny vo svojej podstate.

Sekvencia však obsahuje najmenej ďalšie tri príčiny „odmietnutia":
1. „potreba ľudskej sympatie";
2. „strach pred Autoritami";
3. „idea spravodlivosti".

Tu sa stretávame s opačným postupom ako pred chvíľou: to, čo je formálne uvádzané ako tri príčiny, je v skutočnosti jednou. Obsah „idea spravodlivosti" zjednocuje všetky tri svoje samostatné výrazové manifestácie.

Tu sa núka krátke odbočenie: neorealizmu sa vyčíta, že je založený na dokumentárnom, resp. kronikárskom fakte, a aj keď to má na jednej strane realistický efekt (vnem artefaktu ako bezprostredného odrazu implicitnej sémantiky reality), na druhej strane

prevaha pozitívnych, nesystematizovaných faktov je príčinou, že neorealistická próza vytvára a propaguje mýtus nepoznateľnosti a iracionality tohto sveta. V tejto sekvencii máme možnosť vidieť, ako sa nesystematizované výrazy a obsahy reality takmer nekontrolovateľne vtláčajú do prehovoru. Naraz však môžeme vidieť aj to, ako tento „reálno-iracionálny" tlak vyvoláva veľmi silnú systematizačnú aktivitu rozprávača. Voľakde tu má korene naše tvrdenie, že základy metódy prozaického neorealizmu sú vo vývinovom kontexte prózy stále perspektívne.

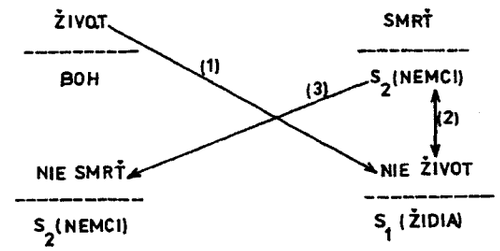
Možno teda povedať, že piata sekvencia je manifestácia (lexikalizácia) NP S_1. Bytie S_1 v dvoch izotopiách naraz je spôsobené úlohou „priniesť na svet spravodlivosť", úlohou, ktorú S_1 dostal od svojho odosielateľa „boha" a ktorú možno interpretovať skusmo ako úlohu „vychovať, pacifikovať netolerantných", tých, čo nechcú uznať, že bytie jedného subjektu sa môže odvíjať naraz vo viacerých plánoch. Lexikálnou manifestáciou „netolerantnosti" sú tu „Nemci" – S_2. Prvý subjekt je kvôli svojej úlohe nútený ostať v hraniciach geta. Geto je, ako sme videli v prvej sekvencii, vnútorne členené na „interioritu" (synagóga) a „exterioritu" (námestie, všetko ostatné). Vďaka paralelnému „fungovaniu" S_1 v dvoch izotopiách naraz sa tomuto subjektu podarilo urobiť vonkajškovosť (v izotopii ideálneho priestoru povinne chápanú ako „smrť") podobnou „životu". Ak si uvedomíme, že vonkajškovosť chápaná hodnotovo ako „život" je výsada „ľudského spoločenstva", vzniká zaujímavá možnosť chápať S_1 ako súčasť „ľudského spoločenstva". S takouto interpretáciou kalkuluje S_1, keď sa rozhodne ostať v gete: byť v gete, a zdať sa byť neodlíšiteľný od ostatného ľudstva. To je semiotická hádanka, ktorú S_1 ponúka Nemcom. Možno ju znázorniť takto:

	exteriorita / smrť	exteriorita / život
sm_1 geto / ideálny priestor	obligatórne	fakultatívne
sm_2 geto / reálny priestor		obligatórne

Škriepky, jednačky na uliciach geta cez deň – tým sa geto podobá vonkajšiemu, reálnemu priestoru. Fakultatívnou prítomnosťou tejto semémy v priestore „geto" vzniká dojem, akoby geto bolo súčasťou „reálneho priestoru" a židia súčasťou „society". A práve na tejto fakultatívnej prítomnosti „exteriority" chápanej ako „život" vo svojom subjektovom bytí postavil S_1 svoj naratívny program: aj byť sám sebou, aj sa zdať byť súčasťou „society", kde vonkajškovosť vystupuje ako „život" obligatórne. Neodísť z geta znamená vytvárať v okolí názor, že geto je súčasť reálneho priestoru, že S_1 si nie je vedomý svojej odlišnosti. Naopak – ukázať strach (odísť)

znamená negovať konjunkciu „židia", „societa". Ponuka ženy musela byť odmietnutá, je jedno, či prišla pred dohodou s S_2, či po nej. Odmietnutie odísť je podstatnou zložkou NP S_1. Týmto aktom dáva výzvu netolerantnému (Nemcom), aby interpretoval jeho bytie v relácii „reálny priestor-societa", dáva mu „semiotickú hádanku" a čaká na jeho reakciu.

Z naratívneho programu S_1 azda vyplýva takáto figurativizácia hodnotového modelu:



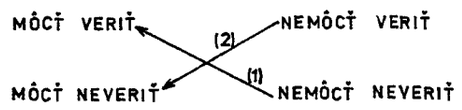
Model nie je nič iné, ako hodnotové a postavové zobrazenie výpovede: „Poslanie židov bolo preniesť (ideu spravodlivosti) do západnej civilizácie".
(1) Záruka, že židia budú spoľahlivo plniť úlohu božieho posla, je, že participujú na božej pozícii „život";
(S) NP S_1 – pokus o pacifikáciu S_2 – je realizovaný spomínanou semiotickou hádankou, tým, že S_1 naoko vystupuje ako účastník významovej kvality $\frac{\text{exteriorita}}{\text{život}}$.
Tým, že túto pozíciu zdôrazňuje, vyvoláva zdanie, že geto je súčasť „reálneho priestoru". S_1 vydáva zdanie za bytie;
(3) S_2 má povinnosť reagovať – už preto, že S_1 je preň 0 (objekt hodnoty). Úloha pre S_2 je postavená tak, aby sa S_2 premiestnil do pozície tolerantného – „nie smrť".

Záverečné pasáže sekvencie („... Nemcom verili –, a najmä preto, čo sa stalo 26. septembra") naznačujú, že S_2 naozaj reagoval a S_1 jeho reakciu uhádol tak, ako to ukazuje tretia transformačná os hodnotového modelu. NP S_2 – zmocnenie sa židov – má, ako sa ukazuje, tri fázy: virtuálnu, aktualizačnú, realizačnú. Virtuálny sa program nacistov stáva už tým, že židia, aby si uchránili svoj subjektový štatút, ostávajú v ideálnom priestore. Aktualizačná fáza nastupuje v tom okamihu, keď Nemci vyšlú signál o tom, že bytie S_1 v gete pochopili ako bytie v reálnom priestore a židov ako súčasť society; keď sa židia presvedčia o tom, že Nemcom môžu veriť. Sekvencia sa naozaj nesie v modalite „môcť veriť". Dá sa z nej rekonštruovať ucelený „semiotický štvorec":

– „Neveriť (Autorite) znamená padnúť do hriechu" = „nemôcť neveriť".
– „Nemcom verili" (po 26. septembri) = „môcť veriť".

– „Opaku nemohli veriť", t. j. nemôcť veriť, že nemožno veriť = „nemôcť neveriť".

– „Preto sa ten večer smiali posolstvu bláznivej Celestíny" = t. j. smiali sa ponúkanej možnosti „môcť neveriť".



Prvá transformácia (1) je očividne tá, ktorá bola realizovaná v NP S_1 a ktorá je sémanticky koherentná so všetkými výpoveďami poviedky, dominovanými izotopiou „ideálneho priestoru" (zdania). Druhá transformácia je navidomoči tá, ktorú S_1 odmietol a ktorá je včleniteľná do izotopie reálneho priestoru: odísť do Zátiberia, neuzavierať s Nemcami žiadne dohody, postaviť sa voči nim do pozície „môcť neveriť", teda do pozície otvoreného odboja. Zobrazenie izotopie ideálneho priestoru a zdania v modalite „môcť veriť" sa zdá byť užitočné, lebo dovoľuje ľahšie pochopiť, že prijatie naratívneho programu v tejto izotopii je pre S_1 spojené s riskantnou zmenou pozície:

židia sú v podstate v situácii, keď im séma $\frac{\text{exteriorita}}{\text{život}}$ dovoľuje participovať na

živote society. Len čo však postavia na tejto báze svoj naratívny program, t. j. začnú o svojom bytí na základe tejto sémy vyhlasovať, že sa v ničom nelíši od bytia v priestore „societa", berú si na seba záväzok neodísť z geta, dokázať, že tvrdenie myslia vážne, záväzok správať sa tak, akoby zdanie ich bytia bolo naozaj bytím (správať sa podľa pozície „môcť veriť"). Obrazne povedané: stávajú sa kusom slaniny v stupke, ktorú nastavili na dravca.

S_1 sám seba prinútil správať sa, akoby bola skutočnosť to, čo je len zdanie (program).

Šiesta sekvencia

„... večer 26. septembra 1943 boli predseda rímskej židovskej obce... a... pozvaní na nemecké vyslanectvo. Prijal ich major SS Herbert Kappler... Potom prešiel k veci: rímski židia sú dva razy vinní – ako Taliani za zradu Nemecka, a ako židia – rasa večných nepriateľov Nemecka. Preto im vláda Ríše uložila výkupné 50 kg zlata, splatné 28. októbra o 11. hod. V prípade nesplnenia – razia a odvlečenie 200 židov do Nemecka.... (na otázku, aký je pomer lír k zlatu, Kappler odpovedal: „Talianske líry Veľká Ríša nepotrebuje; a keby predsa – môže si ich vždy natlačiť"); (26-27).

Židia uložili S_2 takú úlohu, že najprimeranejším znakom jej splnenia by bola reakcia S_2 – dohoda. Navodená situácia má naozaj znaky najregulárnejšej dohody, akú si možno predstaviť. S_1 vchádza do priameho styku s odosielateľom S_2 – „vládou Ríše"

prostredníctvom jej vyslanca – majora Kapplera. Uzavretú dohodu S_1 interpretuje takto:

$$\left(\frac{S_1}{\text{vina}} \simeq \frac{S_2}{\text{smrť}} \right) \rightarrow \left(\frac{S_1}{\text{výkupné}} \simeq \frac{S_2}{\text{nie smrť}} \right)$$

Správna interpretácia je však takáto:

$$\left(\frac{S_1}{\text{vina}} \simeq \frac{S_2}{\text{smrť}} \right) \rightarrow \left(\frac{S_1}{\text{trest}} \simeq \frac{S_2}{\text{smrť}} \right)$$

Sekvenciu je najvhodnejšie nazvať Program nacistov (NP S_2). Na jeho pochopenie si treba uvedomiť, že S_2 sa pohybuje v reálnom priestore: „obkolesujúce" + „exteriorita", ktoré preň znamenajú „život", ale pre S_1 tie isté sémické kvality znamenajú „smrť". Úloha, ktorú S_2 dostal od svojho odosielateľa („vlády Ríše"), bude mať preto jednoduchú realizáciu: premiestniť S_1 do toho rozmeru, ktorý znamená nihiláciu jeho subjektového štatútu. Využiť pritom záväzok S_1, že ostane v tom priestore, v ktorom je

– v gete; tváriť sa pritom, že zdanie $\frac{\text{exteriorita}}{\text{život}}$, ktoré S_1 ponúkol na interpretáciu,

pochopil S_2 ako bytie v rozmere „societa".

Kľúčom k rozvinutiu tejto koncepcie je v texte lexéma „výkupné", ktorá sa dá sémicky interpretovať dvojako: raz ako „výkupné" (tu sa výraz zhoduje s obsahom); raz ako „trest" (obsah sa nezhoduje s výrazom). Séma „výkupné" znamená, že Nemci sa po odovzdaní zlata stanú priateľmi židov, tolerantní, že budú s nimi zaobchádzať z pozície „ideálneho priestoru" (nevedomky). Každá lexéma môže mať neohraničené množstvo sémických vzťahov. Platné sú však len tie, ktoré sú historicky realizované (t. j. realizované v texte). A v tomto kontexte je realizovaná viac ráz séma „trest": židia sú „dva razy vinní" (teda „výkupné" nemusí byť jedno – môže po ňom prísť druhé – napr. deportácia); židia sú „veční nepriatelia" (teda 50 kg zlata nie je „výkupné", ale „trest", nemôže vyvolať transformáciu S_2 z pozície „smrť" do pozície „nie smrť", resp. „nepriateľstvo" → „priateľstvo"; výraz výpovede „V prípade nesplnenia odvlečenie..." je negatívny, t. j. pozitívne tvrdí len o odvlečení. Séma „trest" je bezpochyby homologovateľná v rámci izotopie reálneho priestoru, a teda svedčí o tom, že S_2 sa pohybuje neomylne v tomto priestore a z neho nazerá na S_1).

V kontexte je však výraz výkupné realizovaný aj ako séma „výkupné": veď ide o dohodu (ústnu), a dohoda je primeraný znak, že S_2 podľahol dezinformácii, ktorú S_1 vyslal o svojom bytí; negatívna forma výrazu „v prípade nesplnenia odvlečenie" môže implicitne zahŕňať komplexnú výpoveď: „a v prípade splnenia neodvlečenie". Tieto dve realizácie sémy „výkupné" by naznačovali, že S_2 (nevedomky) toleruje „ideálny priestor" bytia židov a že prešiel do pozície „nie smrť". Sekvencia je takto vlastne

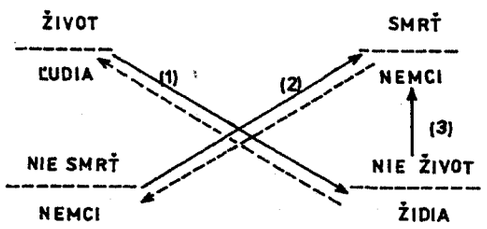
sémickou expanziou lexémy „výkupné“, pričom záver sekvencie je klasická realizácia tzv. kondenzácie. Dialóg: „– Aká je hodnota lír v zlate? – Talianske líry Veľká Ríša nepotrebuje; a keby predsa, môže si ich vždy natlačiť“ možno parafrázovať takto: „– Aká je hodnota dohody? – (Je v zlate.) Dohody Veľká Ríša nepotrebuje; a keby predsa, môže ich hocikedy porušiť.“ Ak pristaneme na to, že „natlačiť líry“ je obsahovo ekvivalentné s výrazom „porušiť dohodu“, potom v tejto výpovedi S_2 sám seba definuje ako porušovateľa dohôd. Inak povedané, v prehovore S_2 neplatí ani jedna výpoveď, ktorá by potvrdzovala, že lexéma výkupné obsahuje sému „výkupné“.

Ako vieme, židia sa po odovzdaní zlata cítili „ako zaočkovaní proti každej perzekúcii“. S_2 teda sformuloval svoju odpoveď rovnako ako S_1 svoju žiadosť – do hádky-úlohy, veľmi ťažkej a veľmi neľudskej:

	ideálny priestor	reálny priestor
	výkupné	trest
zlato (bez svojho atribútu „výkupné“)		obligatórne
zlato (so sémou „výkupné“)	fakultatívne	

S_1 teda nezistil, že lexéma zlato nemá pri sebe sému „výkupné“, ale len výraz, naplnený neadekvátnym obsahom.

Na záver sa možno pokúsiť zobraziť NP S_2 v hodnotovom modele figurativizovanom podľa izotopie reálneho času a priestoru:



S_1 vyšle falošnú informáciu o povahe svojho bytia. Žiť bez zvyšku životom „society“ mu však jeho subjektový štatút nedovoľuje (1). Nemci to vedia, preto sa podobnou falošnou informáciou dostanú do neskutočnej pozície „nie smrť“. Dohoda sa uzavrela v neexistujúcich pozíciách S_1 a S_2. Preto dohoda neexistuje. Všimnime si: voľakedy, keď chcelo ľudské spoločenstvo vtlačiť židom biľag smrti, vytlačilo ich na základe zdania z izotopného rozmeru „societa“, kde platí $\frac{\text{exteriorita}}{\text{život}}$. Teraz, keď chcú

Nemci vtlačiť židom ten istý biľag, ich metóda je – zdanlivé uznanie prítomnosti židov v tom rozmere, z ktorého boli dakedy vyhnaní. Aby mohli byť odsúdení na smrť, musí im byť priznaná kvalita „život“. Zmysel fiktívnej dohody je, že urobila bytím zdanie –, že oficiálne prisúdila židom kategóriu „život“, aby mohli byť transportovaní na „smrť“ z ich skutočnej pozície, ktorá sa životu nepodobá – „nie život“ (3). Iný je teda zmysel dohody v ideálnom priestore židov, iný v priestore Nemcov.

Siedma sekvencia

(Vten istý večer zasadli, diskutovali) „... a vyhlásili, že urobiť to nie je možná vec. Ale energickejší prevážili, takže čoskoro bol vyhlásený začiatok zbierky. (Najskôr pribúdalo zlata pomaly)... ale práve vtedy Vatikán oficiálne oznámil, že má k dispozícii židom 15 kg zlata... Teraz už vedel o nemeckom násilí celý Rím... Prišli viacerí „árijci“... Skoro ponížene prosili, či by nemohli aj oni... Žiaľ, nenechali mená... Prichádza na um slovo G. Eliota: „mlieko ľudskej dobroty“. (Hneď bola daná do obehu správa, že sa neprijímajú peniaze, lebo hrozilo, že sa zbierané zlato ocitne na čiernom trhu. Keď však zlata pribúdalo, začali sa prijímať i peniaze na špekulačné nákupy zlata.)... Na veľkej pomoci pri týchto špekulačných nákupoch bola kamelotka z Ponte Garibaldi. V utorok doobeda bolo zlata dosť... Zbierková miestnosť bola zamknutá. Pred dvere si posadali zástupcovia Obce a dali sa raňajkovať. Mali svedomie na pokoji... Keď sa zráta jedno s druhým, urobila sa dobrá robota“ (27-29).

Aktualizačná časť narácie sa predchádzajúcou sekvenciou skončila. V nej už S_1 prijal antidar – smrť. Začína sa realizačná fáza NP S_2. Zaujímavé je, že sa odvíja tak, ako by sa práve realizoval NP S_1. Židia zdanlivo zbierajú na svoje výkupné, v skutočnosti na nich S_2 už vykonáva prvý trest. Sujet siedmej sekvencie však o neadekvátnosti svojej formy nehovorí nič, iba ju realizuje. Vieme o nej len z analýzy hĺbkovej štruktúry. Znova máme teda pred sebou rozprávačovu konotáciu, ktorá navonok vystupuje ako dokumentárny prehovor. Je to však rozprávačsky chcená a významovým dosahom presne definovateľná dokumentárnosť. Teda iná, ako sú pôvodné neorealistické dokumentárne zápisy, v ktorých sa ideový zmysel prehovoru hľadá veľmi ťažko. V tejto „dokumentárnej“ sekvencii sa vzťah k hĺbkovej štruktúre dá naopak definovať dosť ľahko: reálnemu obsahu sekvencie „cesta na smrť“ mali zodpovedať primerané výrazové postupy. Ak sa tak nestalo, znamená to, že rozprávač sa postavil proti automatizmu hĺbkovej štruktúry, zaujal axiologicky definovateľnú pozíciu „sympatia s odsúdenými na smrť“.

Zdá sa, že Greimas si nie je celkom istý, či odosielateľa výpovede možno zaradiť bez zvyšku do sémantiky textu.[7] Toto miesto rozboru by sa privrávalo skôr za pozitívnu

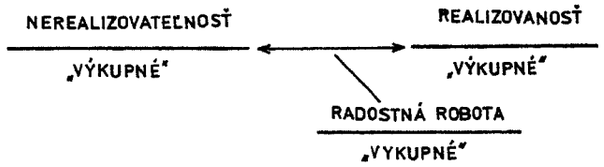
[7] GREIMAS, A. J.: Essais de sémiotique poetique. Larousse 1972, s. 20.

možnosť. Veď tu ide len o to, že Debenedettiho rozprávač favorizuje jednu z možných (existujúcich) izotopií. Rozprávanie siedmej sekvencie neprotirečí konštituovanej hĺbkovej štruktúre diela, len ju hodnotovo „podfarbuje". Táto operácia konfrontácie sujetu s fabulou je však príznačná pre celú tradíciu realistickej prózy. Talianska literárna historiografia hovorí v takomto prípade o „labilnej rovnováhe rozprávača". Týka sa to napríklad „neorealistickej" fázy Calvinovej tvorby. Neorealistická próza však ide ďalej. Aj pre Debenedettiho, ako uvidíme neskôr, je takéto prvé otrasenie rozprávačovej suverenity len prvým krokom k celkovej negácii vytvorenej štruktúry rozprávania, čo je zároveň vážny pokus toho, kto rozpráva (nie rozprávača) vyradiť sa zo sémantiky rozprávaného, pokus provokatívne poukázať na dimenzie mimotextovej reality, ktoré ostali umelecky nerealizované. Neorealistická próza chce rušiť mýtus exhaustívnosti a nedotknuteľnosti vyrozprávaného. V poviedke nášho autora je takýmto typickým neorealistickým „znesvätením" konštituovanej poetiky – typickým neorealistickým dokumentom – väčšia časť tzv. „realizačnej fázy NP S_2" – najmä rozsiahle pasáže príbehu „signory S.", ženy, ktorá sa postavila Nemcom na odpor. Zaprela svoje židovstvo – postavila svoj NP v izotopii „societa – reálny priestor" – pritom však nie je nikde povedané, že táto postava prestala byť svojím sémickým určením „židovka", hoci sa to sémanticky dokázať nedá. To je otvorená negácia vytvoreného kompozičného modelu poviedky; a takých je viac. Pokúsime sa ich postupne odhaľovať.

Naša sekvencia je prechodom k celkovej negácii: v skutočnosti by sa mala volať „cesta na smrť", hodnotovo-sémantický zásah rozprávača jej však dáva pomenovanie „radostná robota". Rozprávač tu svoju „neadekvátnu" koncepciu postavil na známom zlom interpretovaní ekvivocitnej lexémy „zlato" – ako „výkupné": zozbierať 50 kg zlata za jeden a pol dňa je naozaj ťažké, a už tým sa úloha zdá byť skôr „výkupným" ako „trestom". Porovnajme si prvú a poslednú výpoveď sekvencie: „... vyhlásili, že urobiť to nie je možná vec" (a); „Mali svedomie na pokoji.... keď sa zráta jedno s druhým, urobila sa dobrá robota" (b). Obidve výpovede sú obsahovo polarizované: prvá vyjadruje nemožnosť niečo urobiť, druhá zase realizáciu nemožného. Vytvárajú tak ucelenú bipolárnu sémantickú os s_1 vs s_2. Zároveň však „mať svedomie na pokoji" i „urobiť dobrú robotu" naisto odkazuje, že celá premena „neuskutočniteľného" na „uskutočnené" sa odohrávala ako povrchová manifestácia (polarizovaná) jedinej sémy z hlbších rovín narácie – „výkupného". Ak chceme ísť ešte bližšie ku generatívnemu modelu rozprávania, môžeme povedať, že nech zbieranie zlata prechádza bársakými peripetiami subjektívnych pocitov či objektívnych udalostí, celé je dominované vierou, že Nemci prešli voči židom do pozície „nie smrť", že niet prekážok na víťaznej ceste naratívneho programu S_1, formulovaného v rozmeroch izotopie „ideálneho priestoru – zdania".

Na základe toho, čo sme si doteraz povedali, teda na základe jednotnej sémickej bázy manifestácií „neuskutočniteľnosť – uskutočnenosť" môžeme všetkému, čo sa v tejto sémickej polarite odohráva, prisúdiť jednotné pomenovanie „radostná robota":

Istotne ide o silné abstrahovanie, keď si uvedomíme, že je to pokus o obsahové zjednotenie výrazovo takého diferencovaného materiálu, akým je vnútro (expanzívny, definičný priestor) tejto sekvencie. Ukazuje sa, že dokument je taký: alebo sa dajú výrazovo nejednotné a izolované fakty zjednotiť jedinou sémickou bázou, a vtedy sú viacnásobnou manifestáciou, utvrdením konštituovanej hĺbkovej štruktúry, ako je to tu; alebo výrazovej nejednote a izolovanosti dokumentárnych zápisov zodpovedá aj neexistencia spoločnej sémickej, resp. izotopnej bázy, a vtedy ide o popretie existujúcej hĺbkovej štruktúry, ako je to v záverečných fázach tejto poviedky, alebo o popretie jej existencie vôbec (napr. v Sternovom Seržantovi v snehu).



Ak sa dá „ochota Vatikánu", „pomoc árijcov", „dobrota G. Eliota", „odmietanie peňazí", „prijímanie zlata", „kamelotka z Ponte Garibaldi",... označiť ako viacnásobná manifestácia konania v duchu sémy „výkupné", potom nie je nenáležité zjednodušenie, ak všetky tieto zdanlivo izolované príbehy zjednotíme pod denomináciou „radostná robota". Pravda, definičný priestor tejto sekvencie nie je len opisný dokument. Obsahuje ešte jednu samostatnú a závažnú výpoveď: že aj priestor mimo geta – „Zátiberie", „ľudia", „Vatikán" – sa nechal oklamať rovnako ako židia. Rozprávač teda ešte raz afirmuje správnosť rozhodnutia židov odmietnuť ponuku „života" od ženy v čiernom: tá bola spojená aj so stratou subjektívneho štatútu, a ako sa tu ukazuje, napriek tomu nezaručovala ani sľubované holé fyzické prežitie (nemôže ho zaručiť ten, kto sa sám nechá oklamať).

Ôsma sekvencia

(Tri autá so zlatom prichádzali k Vile Wolkonski) ... „Kappler nielenže sa neznížil k formalite prijať, „inkasovať" zlato, ale ani nepovažoval za potrebné ukázať sa." (odkázal židov na sekretariát na via Tasso) ... „Po prvej kontrole Nemci tónom, ktorý nepripúšťa repliky, vyhlásili, že škatúľ bolo len deväť." ... nakoniec sa potvrdilo..., že škatúľ bolo naozaj desať... Lenže kapitán Schultz odmietol dať potvrdenku o prijatí. (Prečo?... Najpravdepodobnejšie treba vysvetlenie odmietnutia hľadať v udalostiach, ktoré nasledovali, keď pripustíme, že pre Nemcov, vynálezcov teórie „zdrapu papiera", nemohla byť nejaká dohoda alebo príjemka záväzkom či zábranou") (30-32).

Netreba osobitne dokazovať, že všetko, čo sa deje v ôsmej sekvencii, je silno poznačené redundantnosťou voči významovej stavbe predchádzajúceho textu, i voči

jeho hodnotovej platforme: znova sa odvíja sujet naraz v dvoch rovinách. Jednu z nich reprezentuje NP S_1, druhú NP S_2: židia odovzdávajú zlato ako „výkupné", Nemci ho prijímajú ako „trest". Konečný efekt, že zlato bolo nakoniec prijaté, dovoľuje židom znova klamlivú interpretáciu – „dohoda bola realizovaná". Naopak, všetky znaky procesu prijímania odkazujú na neexistenciu dohody, teda na interpretáciu – „prijímanie zlata je výkon prvého trestu": – dohoda bola uzavretá na vyslanectve, čiže v bezprostrednom kontakte s odosielateľom S_2 („Veľkou Ríšou"). Tak by sa mala aj „ratifikovať" – vstúpiť do platnosti. Ak sa tak nestalo – dohoda neplatí;

– Kappler – posol „Veľkej Ríše", je prítomný, ale odmietne ukázať sa zoči-voči. Skrytá prítomnosť S_2 je hrozba – dohoda neplatí;

– sekretariát je miesto, kde sa neratifikujú dohody, iba sa kontroluje realizácia hotových programov. Neodôvodnené obštrukcie pri preberaní zlata – to je „kontrola správnosti vykonania trestu" – dohoda neplatí;

– vykonávateľ nezákonného trestu nevydáva potvrdenia. Konečne – potvrdenku o vykonaní trestu by bolo možné ľahko pochopiť ako potvrdenku o nedotknuteľnosti, ako dohodu. Treba odstrániť dvojznačnosť – dohoda neplatí;

– konečne – zlato bolo prevzaté. Dohoda teda môže aj platiť.

Rovnako ako lexéma výkupné nemala nič spoločné so sémou „výkupné", nemá s ňou nič spoločné ani lexéma „prijatie zlata". Je len inováciou radu lexém s funkciou „opájajúceho rožka". Dvojzmyselná lexéma výkupné, použitá v Kapplerovej výpovedi, túto funkciu splnila dobre, lebo židia sa nad spôsobom prijímania zlata iba začudujú, ale inak ďalej veria. Celá sekvencia je viacnásobnou redundanciou výsledku „semiotickej hádanky":

$$\frac{\text{zlato „výkupné"}}{\text{zlato „trest"}} .$$

Ak sa sekvencia ukazuje byť vo svojej „dejovej" časti výrazne redundantná, záverečný priamy vstup rozprávača túto vlastnosť dokonale odstraňuje. V predchádzajúcej – siedmej – sekvencii sme si prítomnosť rozprávača v prehovore označili ako hodnotové „podfarbenie" štruktúry diela, ako „zlabilnenie" rozprávačovej pozície. Zároveň bolo povedané, že je to príprava ďalekosiahlych negácií kompozičnej schémy diela ako nedostatočnej, neschopnej adekvátne odraziť zložitosť mimotextovej udalosti.

Rozprávač tu neguje všetko, čo povedal predtým: „... pre Nemcov, vynálezcov teórie „zdrapu papiera", nemôže byť jedna potvrdenka zábranou" (32). Táto výpoveď zasahuje nielen predchádzajúci motivický kontext, ale celú štruktúru textu: skutočnosť, že S_2 je známy falošník, porušovateľ dohovorov a dohôd, spôsobuje, že komunikácia neexistuje, lebo nie sú reguly. Výrazy: „prijatie-neprijatie", „otvorená-skrytá prítomnosť S_2",... „potvrdenka-nepotvrdenie" nenesú v sebe vôbec sémy odkazujúce na ich prináležanie k sémickým radom „výkupné" alebo „trest". Význam

má len jedno: odhaliť, že bytie S_2 sa odvíja v modalite „môcť robiť (zlo)" a zničiť tento subjekt ako rušiteľa komunikácie, teda postaviť program S_1 na reálnej izotopii.

V konečnom dôsledku tým však rozprávač neguje tézu, na ktorej stojí celá konštrukcia poviedky, že totiž židia prechodom do bytia v izotopii „societa" strácajú automaticky špecifikum, na základe ktorého sa vydeľujú ako samostatný subjekt. Konečne, rozprávač tým neguje sám seba, svoju predchádzajúcu pozíciu, tým, že deštruuje kompozičný model, ktorého tlmočníkom bol.

Takejto negácie obsahov, takejto „desémantizácie" rozprávačskej kategórie vo „veľkej próze", obkolesujúcej „umelecky bezvýznamnú" neorealistickú prózu, zdá sa, niet. Prózy Jovineho, Pratoliniho – Paveseho, Cassolu,... sa týmto vlastnostiam vyhýbajú (boja sa ich). Čitateľ je „vyvedený z konceptu", jeho vnímanie významovej hry ako „pravdy" je narušené. Neorealizmus tak okrem iného ukázal, že nová próza by mala čitateľa od interpretačnej pasivity odvykať.

Deviata sekvencia

„Čudná postava... sa objavila 11. októbra v priestoroch Obce. Od hlavy po päty v uniforme, ktorej núkavá a nezmieriteľná elegancia obťahovala hermeticky postavu – fyzickú, ale najmä morálnu. Bolo to slovo „verboten" preložené do uniformy: človeku, individuálnej minulosti, ktorá v ňom žije, vstup zakázaný.... zakázané vidieť iné ako svoju izolovanú prítomnosť. (Kým jeho ľudia prevracajú knižnicu Rabínskeho Kolégia a knižnicu Obce, dôstojník... hladká papirusy a inkunábuly, listuje v rukopisoch a vzácnych vydaniach... Neskôr sa ukázalo, že dôstojník SS bol vážený znalec semitskej filológie a paleografie.) V knižniciach... boli ochraňované cenné dokumenty... o celých dejinách rímskych židov od samého začiatku. (... uniforma priškripla semitológa... rukopisy a pergameny putujú do bavorského Mníchova.)... Prečo pri toľkom prenasledovaní nemysleli na útek?... Boli leniví... Blúdiaci žid je dnes unavený... Stáročné utekanie a vyhnanstvá dedov vyvolali otravu v svaloch synov.... A potom, bola tu piata kolóna (ktorá vlievala presvedčenia)... Svojou silou, takou zdrvujúcou, svojou autoritou, takou absolútnou, to mohli urobiť oveľa horšie... Nebolo osobitných dôvodov neveriť" (32-35).

V piatej sekvencii rozprávač definoval bytie S_1 ako bytie v modalite „môcť veriť"; v tejto sa podoberá na definovanie bytia S_2 v modalite „môcť robiť". Základný problém S_2 je – realizovať svoj NP (vykynoženie židov), a pritom nebrať židom možnosť interpretovať tento program ako dôkaz existencie „dohody" (dôkaz, že $S_2 \simeq$ „nie smrť"). Napriek tomu, že vec vyzerá neracionálne, Nemcom sa to podarilo: „... mohli to urobiť oveľa horšie... Nebolo veľmi prečo neveriť." – taká je posledná výpoveď sekvencie.

Židia teda správne rozoznali u S_2 ako determinujúcu kvalitu modalitu „môcť robiť". Zároveň sa z tej istej výpovede dozvedáme, že židia si túto definíciu S_2 vysvetľujú ako

hodnotovo kladnú (čiže S_2 – „nie smrť"). (V grafickom znázornení to označuje os 1 – pozn.) Doterajší kontext nás nikde neupozornil, že S_2 svoj vykynožovací program vykonáva z donútenia. Máme preto právo predpokladať, že S_2 je voči S_1 v pozícii „smrť" z vlastnej vôle. Inak povedané, že pozitívna strana semiotického štvorca (môcť nerobiť-môcť robiť) je ozajstným východiskom NP S_2 (že táto strana je ekvivalentná reálnej pozícii S_2 – „smrť"); (2). Čo potom doviedlo židov k sebaklamu?

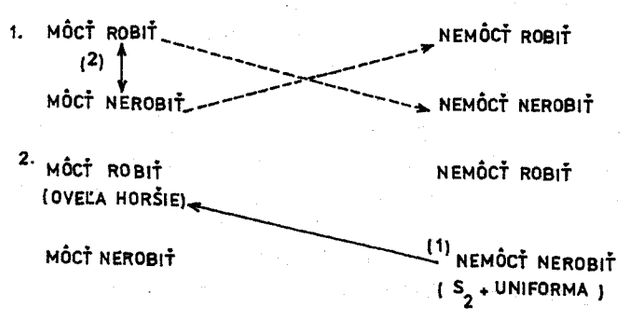
Prvá časť sekvencie je definíciou znaku „uniforma". Obsahom znaku uniforma je séma „nevôľa". Kto nosí uniformu, „nemôže nerobiť" to, čoho je uniforma symbol. Lenže znak uniforma pokrýva celú semému „Nemci" – inak povedané – uniforma je (fakultatívne) aj nositeľ sémy „vôľa": ten, kto si ju oblieka, vyjadruje svoju „vôľu" plniť spoločný program. S_2 svoj NP v postave semitológa oblečeného do uniformy ukryl za jednu z možných obsahových náplní ambigvnej lexémy uniforma, za sému „nevôľa" = „nemôcť nerobiť" (3). Knižnice boli nakoniec tak či onak odvlečené. Ale v interpretácii židov boli odvlečené tým, kto nemal iné východisko. Všimnime si ešte raz výpoveď „mohli to urobiť oveľa horšie" (napríklad namiesto knižníc odvliecť židov): podľa tohto vetného znaku sa manifestovala existencia „dohody", a to negatívne. „Nemôcť nerobiť" znamená: odvliecť knižnice; „môcť robiť" znamená: odvliecť židov. Je to, pravda, zlá interpretácia a v konečnom dôsledku z nej vyplýva zámena hodnôt: ak Nemci neodvliekli S_1, dali tým vedieť, že vôľová pozícia S_2 „môcť robiť" sa hodnotovo transformovala („smrť → nie smrť"); (1).

Keby bol S_1 prijal správny variant, že S_2 robí podľa slobodného uváženia, bol by musel svoj program nevyhnutne postaviť v podmienkach izotopie reálneho priestoru:

$$\frac{\text{môcť neveriť}}{\text{nemôcť veriť}} \simeq \frac{\text{môcť nerobiť}}{\text{nemôcť robiť}},$$

lexikalizované: S_1 by sa bol musel roztratiť medzi ľuďmi „v Zátiberí", robiť tak, aby S_2 „nemohol robiť" (4).

Môžeme zhrnúť: prvý model bude štatút S_2 v izotopii reálneho priestoru, druhý model bude vyjadrovať efekt tohto štatútu v podmienkach ideálneho priestoru (z pozície S_1):



Odvliecť „dokumenty o dejinách rímskych židov od samého začiatku" znamená „zbaviť židov minulosti", zbaviť ich právnej bázy, dôkazu, že im „societa" prisúdila štatút bytia v izotopii „zdanie". Pripomeňme si obsahovú náplň tohto štatútu: cez deň ostala židom možnosť žiť tak, ako žije „ľudské spoločenstvo $\left(\frac{\text{exteriorita}}{\text{život}}\right)$, kým v noci dostávali od spoločnosti znak „smrti", ktorý si kompenzovali svojím bytím v izotopii ideálneho priestoru $\left(\frac{\text{interiorita}}{\text{život}}\right)$. V sekvencii, v ktorej Nemci zosnujú proti židom „výkupné", sa hovorí, že „židia sú dvojnásobne vinní – raz ako Taliani,..." Pre úsporu miesta sme neuviedli, že rozprávač hneď oponuje, že ani nie dva mesiace predtým boli židia na nátlak Nemcov zbavení talianskeho občianstva (26). Krádež dokumentov a zbavenie občianstva – to berie židom celú izotopiu zdania, priestor, v ktorom bolo možné komunikovať s „nežidmi" – pokúšať sa transformovať idiolekt židov na sociolekt – na jazyk celej spoločnosti. Pripomeňme si však, že teraz, keď židom ostala iba izotopia ideálneho časopriestoru, stratili (pre „nežidov") aj štatút substančne definovaného subjektu.

Z Debenedettiho diela sa táto situácia dá bohato doložiť: v článku nazvanom Osem židov napríklad píše, že „Pod nacistami sa židia cítili ako podmet či prísudok, nominatív, akuzatív či datív sloganu smrti: „zažeňme židov", „vykynožme židov". Židia nemajú žiadne znaky príbuznosti s ľudským spoločenstvom, preto u nich možno trestať „zločin narodenia sa" (il delitto di essere nati) c. d., s. 82.

Zakončenie

Máme pred sebou ešte dve tretiny textu, preto treba krátko určiť jeho dimenzie:

– zvyšok poviedky je podrobným vyrozprávaním vlastnej deportácie židov od razie v gete až po posledné informácie o vlakovom transporte smrti. V tomto pláne je text veľmi redundantný, lebo rozpráva o tom, čo je už dávno zakódované – o realizačnej fáze NP S_2;

– časté rušivé vstupy rozprávača do sémantickej koherentnosti prehovoru dostanú v tejto časti poviedky podobu systematického rozprávania o bytí židov v izotopii „reálny priestor-societa". Príbeh „pani S.", ktorá sa postavila Nemcom na odpor, to je niečo, čo celkom protirečí kompozičným zásadám poviedky. A predsa to už nie je priamy nervózny vstup rozprávača do ustálenej štruktúry textu, ako to bolo doteraz, ale kompozične zovretý tvar. Venujme pozornosť aspoň tejto dimenzii „zvyšku" poviedky, lebo v závere, smerujúcom ku klasickému zakončeniu, sa ukazuje byť silno disonantná. Zdá sa, že Debenedetti si nevyhnutnosť disonancií nielen v literatúre, ale aj v živote, uvedomuje: „Náš omyl by bol, keby sme chceli hľadať nejaké pravidlo v najstrašnejšom z rozmarov" (c. d., s. 53).

Príbeh „pani S.“: Upozornená výkrikom: „Stryná, poď von! Nemci berú všetkých preč!“ vybehne na ulicu. Má šťastie. Nemci, ktorí strážia jej dom, sú „dobrí Nemci“. Informujú ju, že chcú odviecť všetkých židov, a pustia ju na ulicu. Zistí, že Nemci dajú tým, čo sú na ulici, pokoj. Vyvolá na ulicu svoju rodinu, ale sama, akoby s darom nezraniteľnosti, vráti sa ešte raz do domu, zachrániť príbuzného. Vtom prichádza sedem Nemcov urobiť raziu. Zbijú ju. S. zistí, že jej meno nie je na zozname. Pýtajú sa jej, či je židovka. „Nie som židovka“ – zaprie svoje židovstvo. Nemci ju posielajú preč. Vtedy sa k nej pritúlia štyri deti zo susedných bytov. S. ich vydáva za vlastné a zachraňuje ich pred Nemcami. Keď sú na slobode, S. po pár krokoch padne vyčerpaná od vypätia.

Prvá otázka: koná „pani S.“ v izotopii „reálny priestor“, či nie? Druhá otázka: je „S.“ „židovka“? (1) Nie – lebo stráca všetky atribúty, ktorými je seméma „židia“ definovaná. (2) Áno – lebo motívom jej konania je „boj proti smrti“ – je to séma – konektor dvoch izotopných rozmerov: toho, v ktorom sa pohybujú „árijci“; toho, v ktorom sa pohybujú „židia“. „Pani S.“ má svoj vlastný naratívny program: doviesť subjekt $\frac{\text{Nemci}}{\text{smrť}}$ do modality „nemôcť robiť“. Spĺňa božiu úlohu „pacifikovať Autority“? Áno. Je teda židovka. Tretia otázka: seméma „árijci“ ostáva nezmenená, alebo aj ona dostala od historického okamihu novú kontextovú sému[8] – svoj „historický uzáver“? Áno: „... Jeden árijec zasiahol, protestoval, že jedno z dievčat je jeho, a podarilo sa mu ho zachrániť...“ (54). A teda: nejde o vplynutie sm „židia“ do sm „árijci“, ide o ekvivalenciu týchto semém v jednej spoločnej kontextovej séme (závislej od historického okamihu) – „boj proti smrti“. Akoby pred nami vyvstala nová izotopia, povedzme „odboj“ –, ktorá ponúka čitateľovi nové (spätné) čítanie celého textu poviedky len vo svojej línii, schopnej zahrnúť do seba všetky sémantické koherencie, ktoré boli predtým v texte zistené.

Prečo teda pokladáme príbeh „pani S.“ za disonantný? Veď keby sa text poviedky končil ním, bolo by to klasické harmonizujúce, detenzívne, uspokojujúce zakončenie. Ale narácia pokračuje a končí sa celkom bez kompromisu – zatratením vyše tisíc židov; výpoveďou „árijca“ – rušňovodiča Zazzu –, ktorú možno jednoznačne interpretovať takto: „vedel som, že veziem židov, ale mal som pocit, že veziem na bitúnok dobytok. Keď sa rozprávač v príbehu „pani S.“ zmenil z buriča na súčasť sémantiky textu, ukázalo sa, že jeho permanentné uvažovanie o možnosti bytia židov v inej izotopii ako „ideálnej“ je napriek všetkej premyslenosti tragické vo svojej nerealizovanosti. Ak bola povaha historického okamihu taká, že dovoľovala zjednotiť semému „židia“ a sm „árijci“ bez straty subjektového štatútu, prečo sa tak nestalo? Tak treba rozumieť tejto epizóde pani S. ako otázniku. Aktivita odosielateľa literárnej správy tak ústi po dlhom a namáhavom usilovaní o sklad v kapitulácii, vo vyzdvihnutí jednotlivého faktu (židia boli napriek všetkému odvlečení na smrť).

Taká je neorealistická próza. Usiluje sa z odrážaného javu stvárniť to, čo je uchopiteľné. Ale každý jav v sebe nesie okrem svojich jasných vzťahov aj svoju iracionálnu izolovanosť. Preto neorealistická próza nemá nikdy uhladenú a zomknutú kompozičnú štruktúru, ktorá sa tvári, akoby presah cez ňu neexistoval.

[8] GREIMAS, A. J.: Sémantique structural. Paríž 1966, s. 79: „Sm (transferovaná) = (Ns + Cs) Cs_1 . Cs_1,... sú nové klasémy, poskytnuté seméme novým kontextom.“

Отношение высказываемого и высказывания в неореалистической прозе

Павол Копрда

Резюме

Автор анализирует отношение высказываемого (как процесса) и высказывания (текста) в итальянской неореалистической прозе на примере новеллы Дебенедетти „16 октября 1943", которая тематически связана с рассовыми репрессиями в последние годы войны. Он описывает конкретное историческое событие – высылку римских евреев нацистами в лагеря смерти.

Анализируя текст повести – новеллы автор исходит из семиотики (в сущности – семантики) Й. А. Греймса, прежде всего из его основного тезиса, что литературное произведение является конкретным целым, образованным моментом высказываемого (l'enontiation) как особой составной части текста, т. е. высказанного, или же конкретного высказывания. Он избирает такой прием работы, что отрывок текста делит на семиотические секвенции, которые постепенно анализирует, как частичные проявления высказанной программы. Высказанная программа реализируется прежде всего при помощи серии изотопии, избыточности семантических категорий – как проявления более широкой семиотической связи, которую автор анализирует как „активизирующую модель".

Автор идет к семантическому разбору своего „плюраизотопического" текста, сегментуя его в лексику, семему и сему, которые при помощи процесса гомологизации редуцирует в основную взыскательную программу.

Die Beziehung des Aussagens und der Aussage in der neorealistischen Prosa

Pavol Koprda

Zusammenfassung

Der Autor analysiert die Beziehung des Aussagens (als Prozesses) und der Aussage (des Textes) in der italienischen neorealistischen Prosa auf dem Beispiel der Novelle von Debenedetti „16. Oktober 1943", die das Sujet aus der Rassenpersekution in den letzten Kriegsjahren, aus einem konkreten historischen Ereignis schöpft, und zwar aus der Deportation der römischen Juden durch die Nazisten in die Todeslager.

Bei der Analyse des Textes der Erzählung/Novelle geht der Autor aus der Semiotik (im Grunde der Semantik) von J. A. Greimas aus, vor allem aus seiner Grundthese, dass das literarische Werk ein koherentes Ganzes ist, das durch das Moment des Aussagens (l'enontiation) als eines besonderen Bestandteiles des Textes, d. h. des Ausgesagten, also der konkreten Aussage gestaltet ist. Methodologisch geht er so vor, dass er die Textprobe in semiotische Sequenzen aufteilt, die er sukzessiv als Teilmanifestationen des „narrativen Programmes" analysiert. Das narrative Programm realisiert er vor allem mit Hilfe einer Serie von Isotopien, von semantischen Redundanzkategorien – als einer Manifestation einer breiteren semiotischen Verbundenheit – die der Autor als „Aktantionsmodell" analysiert.

Der Autor bemüht sich um eine semantische Analyse seines „pluriisotopischen" Textes, indem er ihn weiter auf Lexeme, Sememe und Seme segmentiert, die er durch den Prozess der Homologisierung auf das narrative Grundprogramm reduziert.

Funkce jazyka v žurnalistické tvorbě — výchozí metodologická hlediska

Miloslav Bednář

I. Teoretická východiska

Zabývat se výchozími metodologickými hledisky zkoumání funkce jazyka v žurnalistické tvorbě znamená vstupovat na terén, který dosud nebyl systematicky zpracován. Zatím se tato oblast vyčerpává stylistickými doporučeními, případně lingvistickými studiemi, které přirozeně, nevycházejí z význačné specifiky funkce jazyka v žurnalistice, nýbrž tuto oblast popisují z příslušného odborného hlediska. Nechci tím tvrdit, že jazykovědný přístup k jazyku žurnalistiky je neoprávněný. Domnívám se však, že vzhledem k výraznému společensko-politickému zakotvení žurnalistických sdělení by byl adekvátnější jiný vědní přístup, než přístup vysloveně lingvistický. V případě socialistické žurnalistiky lze příslušné odborné hledisko založit na marxistickém východisku, které již svou povahou explicitně vychází ze syntetizujícího pojetí smyslu společenského dění. Následující pojednání shrnuje výsledky studie, zpracované na uvedené téma a je zároveň pokusem seznámit širší odbornou veřejnost s problematikou specifických teoretických východisek žurnalistického jazyka a s jejich souvislostí s žurnalistickou praxí, a tak podnítit případnou diskusi.

Žurnalistický jazyk lze pojmout z hlediska filozofických kategorií obsahu a formy. Tento přístup je vhodný proto, že uvedená pojmová dvojice tvoří místo přechodu mezi vrcholnou filozofickou reflexí a každodenním světem našeho života, všech jeho projevů, tedy i žurnalistikou. Vycházím z pojetí sociálního určení formy a obsahu, jak je lze odvodit z díla klasiků marxismu-leninismu.

U Marxe jsou pojmy obsahu a formy sociálně zakotveny pomocí párových kategorií společenského bytí a společenského vědomí, in concreto výrobních sil a výrobních vztahů. Marx v této souvislosti mluví o výrobních vztazích jako o vývojových formách výrobních sil. Sociálně určeným obsahem je zde u Marxe „způsob výroby materiálního života" nebo-li „výrobní síly". Sociálně určenou formou je „sociální, politický a duchovní životní proces vůbec, vědomí lidí, existující výrobní vztahy a vlastnické vztahy", které jsou jednak vývojovými formami výrobních sil, jednak pouty výrobních sil.[1]

[1] MARX, K. – ENGELS, B.: Spisy. Sv. 13. Ke kritice politické ekonomie. Praha 1963. s. 36–37.

V tomto duchu se o formě a obsahu zmiňuje také Engels. Leninův přínos spočívá v rozvinutí sociálního určení obsahu, který definuje jako „ducha, ideje, tradici a materiální podstatu společenského hnutí". Další Leninův přínos spočívá v určení obsahu práce za sovětskou moc, který musí být „tak pevný, tak působivý, že se může a musí uplatnit v kterékoliv formě, v nové i staré, že může a musí přetvořit, zvládnout a podřídit si všechny formy, nejen nové, ale i staré, ne proto, aby se ze starými smířil, nýbrž proto, aby dovedl všechny možné, nové i staré formy dát do služeb plného a konečného, rozhodného a definitivního vítězství komunismu".[2]

Co se týče marxistického pojetí jazyka, je třeba upozornit na Marxovo určení řeči jako „praktického vědomí", které existuje „i pro jiné lidi" a je proto „i pro mne samotného teprve existující skutečné vědomí".[3] Dále je třeba si připomenout, že podle Marxe „řeč vzniká, stejně jako vědomí teprve z potřeby, z nevyhnutelnosti styku s druhými lidmi".[4]

U Marxe je tudíž jazyk praktickým společenským vědomím člověka. Vzhledem k tomu, že „společenský život je v podstatě praktický", je jazyk základním společenským vědomím lidí.[5]

Lze tedy konstatovat, že jazyk je bytostně společenským produktem. Společnost je u Marxe „součinnost většího počtu individuí", a „sám tento způsob součinnosti je „výrobní silou".[6] Vezmeme-li nyní v úvahu, že jednak je u Marxe základním sociálním obsahem způsob výroby materiálního života nebo-li společenské bytí lidí, čili materiální výrobní síly, jednak je základní sociální formou sociální, politický a duchovní životní proces, vědomí lidí, existující výrobní vztahy a vlastnické vztahy, pak z toho pro jazyk plyne následující určení: je-li jazyk „praktické vědomí, existující i pro jiné lidi, tedy i pro mně samého teprve existující skutočné vědomí",[7] je potom takovýto produkt součinnosti většího počtu lidí přímo nevyhnutelným důsledkem, který plyne z potřeby nevyhnutelnosti styku s druhými lidmi.

Jazyk je proto spojnicí, přechodem a prostředkujícím pohybem mezi společenským bytím lidí a vědomím, je tedy propojením základního Marxova sociálního učení obsahu a formy, v tomto základním smyslu je tudíž jazyk jak obsahem, tak formou.

Z hlediska fundamentální syntetizující funkce jazyka jako pohybu mezi společenským vědomím a společenským bytím lze rozlišit dva základní přístupy zkoumání, a to jednak aspekt vědomí lidí, tj. základního sociálního určení formy, jednak hledisko základního sociálního určení obsahu, tj. společenského bytí lidí, lidské součinnosti.

Uvedené závěry velmi úzce souvisejí s tzv. pragmatickým aspektem jazykového

[2] LENIN, V. I.: Spisy. Sv. 31. Dětská nemoc „levičáctví" v komunismu. Praha 1955. s. 98.
[3] MARX, K. – ENGELS, B.: Spisy. Sv. 3. Německá ideologie. Praha 1958. s. 44.
[4] Tamtéž.
[5] Tamtéž, s. 19.
[6] Tamtéž, s. 43–44.
[7] Tamtéž, s. 44.

znaku. Pragmatický aspekt jazykového znaku je syntetizujícím osmyslením aspektu syntaktického, sémantického a sigmatického, tedy aspektů zachycujících vztahy znaků určitého jazyka, vztah znaku a myšleného odrazu ve vědomí člověka a vztah k předmětům skutečnosti, které mají znaky skrze myšlenkové odrazy. Pragmatický aspekt vychází z funkce jazyka jako prostředku komunikace, a sice z hlediska výběru určitých jazykových znaků vzhledem k tomu, zda se hodí „k probuzení zájmu u partnera komunikace tak, aby se tento účastnil aktu komunikace".[8]

Nyní se ozřejmuje, že pragmatický aspekt jazykového znaku, který je základním určením uvedených hledisek, vystihuje základní funkci jazyka, tedy prostředkující pohyb mezi společenským vědomím a společenským bytím, tj. mezi základním sociálním pojetím formy a obsahu. Vzbuzení partnerova zájmu, který by vedl k jeho vstupu do komunikačního procesu nelze, přirozeně, abstraktně omezovat na vyhraněně jazykovou komunikaci. Tento zájem je třeba chápat jako postoj k partnerovi, k myšlenkám, které reprezentuje. Jde tudíž o komunikaci v širokém slova smyslu, jde o zapojení partnera komunikace do určitého způsobu lidské součinnosti. Vzhledem k tomu, že Marx definoval lidskou součinnost jako společnost, jako společenské bytí, jde v případě jazykové komunikace o ovlivnění partnerova vědomí, které je určitou reprezentací vědomí společenského, jde o změnu, jež by vedla k recipientově účasti, na určitém způsobu lidské součinnosti, tedy na určitém způsobu společenského bytí. Takto se v případě jazyka blíže upřesňuje jeho základní funkce prostředkujícího pohybu mezi společenským bytím a společenským vědomím.

Jazyková komunikace navozuje určité společenské vědomí, které by buď podporovalo, nebo svazovalo skutečný rozvoj společenského bytí, tedy lidské součinnosti, každopádně by se však této součinnosti zúčastnilo. Je tomu tak proto, že forma, kterou producent jazykového sdělení užívá vůči recipientu, je z hlediska svého smyslu podmíněna Marxovým základním sociálním určením formy, společenským vědomím, totiž záměrem změnit vědomí recipienta. Zároveň lze prokázat, že obsah jazykového sdělení je z hlediska svého smyslu podmíněn Marxovým základním sociálním určením obsahu, společenským bytím, totiž záměrem způsobit účast recipienta na určitém způsobu společenské součinnosti, společenského bytí.

Přitom se vykazuje priorita obsahu vůči formě. Forma jazykového sdělení je sice z hlediska svého smyslu podmíněná základním sociálním určením formy, totiž záměrem, změnit vědomí recipienta, které je projevem společenského vědomí, avšak tato změna je podmíněna obsahem jazykového sdělení, jenž je určen záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí.

Jestliže například reklama sděluje chodci, že kouření určitých cigaret je radost sama, je její forma, totiž ztotožnění s obecným pojmem radosti, záměna kouření s pojmem radosti, záměna, jež je změnou vědomí recipienta, podmíněna tím, že půjde o cigarety určitého druhu: je tedy tato forma jazykového sdělení (též vizuální, například přitažlivá fotografie kouřící dvojice), forma, která podněcuje změnu vědomí recipienta, vázána na obsah jazykového sdělení. Požitek skutečné radosti, jenž zároveň předvádí kouřící dvojice, je podmíněn tím, že budeme kouřit pouze určitý druh cigaret. Avšak budeme-li kouřit pouze určitý druh cigaret, zapojíme se tím do podnikání výrobců těchto cigaret tak, že tuto jejich obchodní, v důsledcích společenskou činnost budeme podporovat. Zúčastníme se tedy jistého druhu lidské součinnosti, tedy společenského bytí.

Podmíněnost formy jazykového sdělení formou v základním určujícím smyslu a podmíněnost této základní formy obsahem jazykového sdělení, jenž je však podmíněn Marxem určeným základním vymezením obsahu, se nám na uvedeném příkladě ozřejmuje dostatečně přesvědčivým způsobem.

Důkladná analýza jakéhokoli jiného druhu jazykového sdělení dojde bezpochyby k témuž výsledku: Forma jazykového sdělení je podmíněna záměrem změnit vědomí recipienta, avšak tato změna je podmíněna obsahem jazykového sdělení, jenž je opět podmíněn záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Tímto způsobem se v případě jazyka konkretizuje priorita obsahu vůči formě. Takto je jazyk prostředkujícím pohybem mezi společenským vědomím a společenským bytím, to jest mezi základním Marxovým sociálním určením formy a obsahu. Tímto způsobem je též forma a obsah jazykového sdělení podmíněna základním Marxovým pojetím formy a obsahu, tedy zároveň prioritou obsahu vůči formě.

Uvedeným způsobem se konkretizuje pragmatický aspekt jazykového znaku. Rozhodující pro úspěšné navození zájmu recipienta, zájmu, jenž by vedl k jeho účasti na určitém způsobu lidské součinnosti, je forma jazykového sdělení. Tato forma musí být přiměřená obsahu jazykového sdělení. Musí se tedy jednat o takovou organizaci elementů daného jevu či předmětu žurnalistického sdělení, která navozuje takový zájem o obsah sdělení, jenž by vedl k tomu, že by se recipient zúčastnil určitého druhu společenské činnosti. V případě socialistické společnosti jde o takovou činnost, jež by vedla k plnému a konečnému, rozhodnému a definitivnímu vítězství komunismu, a tak skutečně podporovala rozvoj socialistické společnosti. S tím souvisí funkce jazyka jako nástroje řízení.[9]

V této souvislosti je důležité ozřejmit si vztah mezi jazykem a efektivností žurnalistické tvorby. Základní činnost žurnalistiky spočíva v hromadném působení na diferencované publikum. Cílem tohoto působení je společenská proměna, jejímž předpokladem je změna ve vědomí příjemců jazykového žurnalistického sdělení. Je-li žurnalistika efektivní, znamená to, že dosahuje změny ve vědomí svého diferencovaného publika. Z hlediska syntetizující pragmatické funkce jazyka jde o to, vzbudit

[8] KLAUS, G.: Síla slova. Praha 1975, s. 20.

[9] „Ke vzniku jazyka vedla, jak ukázali klasikové marxismu nutnost operativního dosažení koordinovaných činností, akcí. V jazyce se soustředil řídící obsah zvukových signálů, ústních nařízení a příkazů. S rozvojem komunikativní schopnosti řeči a významu jazyka jako akumulátora vědomostí a poznatků rostla také řídící úloha slova. Slovo se stále více stávalo také prostředkem řízení." JEŽ, J.: Jazykový projev a propaganda. Rukopis ÚTPŽ, Praha 1976, s. 6—7.

u recipienta zájem, jenž by vedl k jeho účasti v komunikačním procesu, k jeho zapojení do určitého způsobu lidské součinnosti, společenského bytí. Z toho vyplývá, že jazykové sdělení je efektivní potud, pokud dosahuje uvedeného účinku, jímž je takový pohyb ve vědomí recipientů, který by byť z dlouhodobého hlediska, vedl k určitému společenskému postoji příjemce. Změna společenského postoje jednotlivců je předpokladem společenské změny. Tak se ozřejmuje, že efektivnost žurnalistiky a efektivnost jazyka spadají z uvedených hledisek v jedno.

Forma žurnalistického jazykového sdělení se vyznačuje tím, že je masová. Jejím recipientem je tudíž různorodá společenská veřejnost. Z toho vyplývá, že podnícení recipienta k určitému druhu postojů a společenské činnosti je složitý úkol, srovnáme-li jej se situací, kdy se producent jazykového sdělení setkává tváří v tvář se svými několika nejdůležitějšími komunikačními partnery. Obtížnost je dána velkým počtem a rozmanitostí veřejnosti, s níž se jazykové žurnalistické sdělení setkává.

Rafinovaná buržoazní propaganda takovou situaci řeší způsobem, jenž se ozřejmil na uvedeném příkladu reklamy na cigarety. Používá totiž takovou formu jazykového sdělení, tedy takovou organizaci elementů obsahu jazykového (a také nejazykového) sdělení, která určuje pojem, jenž vzbuzuje jednoznačně pozitivní emotivní společenský ohlas (v našem případě pojem radosti) a tento pojem ztotožní s předmětem jazykového sdělení (v našem případě s cigaretami určité značky). Musí se však jednat o takový pojem, který je široký a vágní a není tudíž ve společenském vědomí přesně definován, tudíž vzbuzuje pouze emoce a nikoli důsledně a zodpovědně odůvodněné představy. Takový pojem se skvěle hodí k tomu, aby v jeho rámci docházelo k významovým posunům (v našem případě ve prospěch cigaret určité značky). Jazyk socialistické žurnalistické tvorby takové metody odmítá.

Předkládaná teoretická východiska pro zkoumání jazyka v žurnalistické tvorbě je třeba porovnat s výsledky empirických šetření, která souvisejí s danou oblastí. Jde o následující empirické výzkumy: výzkum srozumitelnosti žurnalistického projevu[10] a výzkum sémantických ukazatelů,[11] jejichž autorkou je Dr. Z. Lišková, sociologická sonda působnosti prostředků masové informace a propagandy v okrese Kolín,[12] výzkum apercepce rozhlasových zpráv v Československém rozhlase,[13] výzkum účinnosti jazykové stránky žurnalistických příspěvků, provedený sekcí žurnalistiky při Univerzitě K. Marxe v Lipsku,[14] výzkum argumentativnosti provedený tamtéž[15] a výzkum rozhlasového vysílání do Jugoslávie.[16]

Interpretující srovnání výsledků zmíněných výzkumů s uvedenými teoretickými

[10] LIŠKOVÁ, Z.: Zrozumiteľnosť novinárskeho prejavu. Bratislava 1973.

[11] LIŠKOVÁ, Z.: Novinársky prejav z hľadiska sémantických ukazovateľov. Bratislava 1976.

[12] PERKNEROVÁ, J.: Závěrečná zpráva ze sociologické sondy působnosti prostředků masové informace a propagandy v okrese Kolín. Praha 1975.

[13] BOZDĚCH, V.: O jazyce rozhlasového vysílání. Praha 1972.

[14] WEBWR, U. – RAU, P.: Probleme der sprachlich stilistischen Gestaltung journalistischer Beiträge

závěry dochází k následujícím poznatkům: žurnalistické jazykové projevy jsou méně srozumitelné a tudíž méně účinné, převažují-li podstatná jména, která působí staticky oproti slovesným druhům, které svou dynamickou podstatou zvyšují srozumitelnost, a tak účinnost žurnalistického žánru. Je tomu tak proto, že dynamická podstata slovesných druhů je lidské psychice bližší než enumerativní statičnost substantiv. Dynamičnost sloves totiž snadno vykazuje analogie s akcí lidského jednání, které je vlastním živlem člověka jako společenské bytosti, je vlastním projevem, neustálým projevováním jeho společenského bytí.

Zjištění, podle něhož jsou nejsrozumitelnější takové informace, které jsou jednoduše formulovány, úzce souvisí s dalším poznatkem, jenž ukazuje, že pro srozumitelnost je primárním požadavkem správně volená větná skladba. Jednoduchá formulace informace je totiž taková, která je na první pohled zřejmá, jednoznačná, logická. Správně volená větná skladba, to jest skladba logická, jednoznačná, a tak zřejmá, je primárním předpokladem srozumitelnosti.

Na čem se zakládá tato jednoznačná evidence, která se vykázala jako základní předpoklad srozumitelnosti, na němž závisí účinnost žurnalistického sdělení? Taková evidence je samozřejmým přístupem k předkládané skutečnosti přijetím její fakticity. Přijetí je samozřejmé proto, že se buď předkládána skutečnost nebo způsob jakým je předkládána, nebo obojí, jednoznačně shoduje se zkušenostmi recipienta, s jeho zážitky, tj. se zkušenostmi jeho styku se světem. Takové zkušenosti přecházejí v postoje ve více méně ustálené přístupy ke všemu, s čím se člověk setkává. Tyto postoje jsou základním momentem motivace lidského jednání, která se souhrnně projevuje v různých formách společenského bytí. Z toho vyplývá, že evidence jednoduché formulace informace a správně volené větné skladby, tj. evidence, která se prokázala jako základní předpoklad srozumitelnosti, na níž závisí účinnost žurnalistického sdělení, je evidencí na základě souladu s postoji recipienta, s jeho příspěvky do pohybu společenského bytí a s jeho reflexí této oblasti.

Z toho plyne, že účinnost žurnalistického sdělení závisí na míře souladu obsahu a formy sdělení s postoji recipienta, které se více či méně zprostředkovaně projevují jako součást společenského bytí a reflexe společenského bytí dané společnosti. Z uvedeného hlediska se ukazuje, proč je třeba hledat hlubší příčinu nesrozumitelnosti v celkově málo vyhraněné koncepci materiálů. Vyhraněná koncepce materiálů se projevuje takovým podáním, které nepřipouští víceznačný výklad, jež je jednoznačné, a tak zřejmé. Jednoznačnost koncepce je předpokladem souladu jejího obsahu a formy s postoji recipienta, souladu, v němž spočívá možnost účinnosti žurnalistického

unter dem Aspekt ihrer Wirksamkeit. Theorie und Praxis des sozialistischen Journalismus, *5*, 1973, s. 23–27.

[15] Probleme der journalistischen Argumentation. I, II, Leipzig 1975.

[16] External radio broadcasting and international understanding. Broadcasting to Yugoslavia. Reports and papers on mass communication. No. 81, Unesco 1977.

sdělení. Teprve nyní je zcela jasné, proč docházejí autoři výzkumů k závěru, podle něhož je v zájmu novináře seznámit se s teoretickými hledisky i s názorem recipienta, neboť syntézou těchto poznatků lze získat předpoklady profesionálního mistrovství. Je tomu tak proto, že se profesionální mistrovství, které se projevuje jako účinnost žurnalistického sdělení, zakládá mimo jiné na schopnosti autora, zajistit soulad obsahu a formy sdělení s postoji recipienta, které se více či méně zprostředkovaně projevují jako součást společenského bytí a reflexe společenského bytí dané společnosti.

Zjišťují-li zmíněné výzkumy, že výrazová pestrost posiluje účinnost žurnalistického sdělení, je tomu tak proto, že výrazová pestrost působí věrohodněji na zkušenosti recipientova vědomí, má větší naději na soulad s ním než výrazová jednotvárnost, a tak má tato forma jazykového sdělení mnohem větší schopnost ovlivnit postoj adresáta a podnítit jeho účast na určitém způsobu společenského bytí. Totéž se týka účinnosti konstrukčních jazykových prvků. Bylo zjištěno, že jejich účinnost se zakládá na jejich emocionálním náboji. Emocionální náboj totiž vždy bezprostředně zasahuje recipienty, a tak přispívá k tvorbě jejich postoje a tím i účasti na společenském dění ve srovnání s neosobními, a tedy vnějšími jazykovými prostředky. Takto se vysvětlují i další výsledky výzkumů, jenž ukazují, že první osoba množného čísla působí intenzivně jako výzva a zainteresovává recipienty. Další zjištění výzkumů, podle něhož střídaní časů upoutává zájem čtenáře, patří do téže kategorie. Monotónnost časového líčení se tím porušuje, a tak vzniká záujem na základě podobnosti se zkušeností a zážitky recipienta, jehož vědomí neprobíhá nikdy v jednom čase, nýbrž je souborem minulých vzpomínek, přítomných zážitků a anticipací budoucnosti. Účinnost slovosledných změn se rovněž zakládá na porušení obvyklých a tím únavu vzbuzujících vyjadřovacích forem. Tato změna, jako každá změna, vzbudí pozornost adresáta neboť nevědomky podněcuje naději na případnou možnost ztotožnění se skutečným pohybem sdělovaného obsahu, s pohybem, který je vlastní vědomí recipienta a jeho osobního a společenského bytí. Mechanismus ztotožnění je dále příčinou účinnosti osobního zájmena první osoby plurálu a přivlastňovacího zájmena první a druhé osoby singuláru. Obdobně je tomu v případě účinnosti přímé řeči, řečnické otázky, konstatování určitých faktů, přímé otázky zaměřené do řad čtenářů a celých úseků v první nebo druhé osobě jednotného čísla.

Účinnost, jež vyplývá z podpoření sémantiky výrazu úvozovkami se zakládá na zdůraznění takto označeného jazykového útvaru. Znaková zdůraznění spočívají v osobním náboji, který je úvozovkami opatřenému výrazu propůjčen jak v pozitivním, tak v negativním smyslu. Osobní náboj má totiž vždy mnohem blíže k tomu, aby korespondoval s vědomím recipienta, než v případě neosobního konstatování. Obdobně je tomu u účinnosti heslovitého vyjádřování, které se vyznačuje tím, že působí jako výzva a tím zvyšuje pravděpodobnost svého skutečného proniknutí do recipientova vědomí. Totéž se týka účinnosti různých druhů oslovení.

Informovanost recipientů závisí podle výsledků výzkumů na následujících proměnných: na komplexu společensko-politických aktivit recipientů (politická příslušnost

a pracovní aktivita) a na charakteru práce, na vzdělání, na pohlaví, věku a rodinném stavu. Tato závislost zároveň prokazuje pole, na němž lze uplatňovat snahy o efektivnost působení PMIP. Tímto polem je, jak se ukázalo, jednak společenské bytí (zde komplex politických aktivit recipientů a charakter jejich práce), jednak společenské vědomí recipientů (zde vzdělání), jež úzce souvisí s individuálním vědomím, jehož determinantou jsou také pohlaví, věk a rodinný stav.

Dále bylo zjištěno, že neexistuje jednoznačná souvislost mezi efektivností jazykových sdělení a jejich délkou, morfologickou a syntaktickou dekondenzací a je proto třeba hlouběji zasáhnout zejména do jejich kompoziční struktury. Hlubší kompoziční struktura jazykových rozhlasových sdělení je tedy původním zdrojem jejich efektivnosti. Jde o hlubší kompoziční strukturu jednak z hlediska recipienta, tedy z hlediska jeho individuálního vědomí a společenského bytí, jednak z hlediska komunikátora, konkrétně z hlediska jeho schopnosti komponovat jazyková sdělení tak, aby se zvýšila pravděpodobnost souladu jejich účinků se zkušenostmi, zážitky a postoji recipientů.

Výzkumy prokázaly tematickou kontinuitu jako nezbytný předpoklad pro působivost argumentace v žurnalistice. Tematická kontinuita je stále pokračující a procesu společenského vývoje odpovídající rozšiřování žurnalistických informací. Závěry výzkumů zřetelně vykazují formální a obsahovou pestrost jako nezastupitelný předpoklad účinnosti prezence tematické kontinuity. Tak se opět prokazuje souvislost účinnosti žurnalistické argumentace jak s oblastí individuálního a společenského vědomí, tak s oblastí společenského bytí.

Podstatnou složkou, která výrazně přispíva k účinnosti žurnalistické argumentace, je emocionalita. Je tomu tak proto, že vědomým vzbuzením nebo posílením pocitů, které spočívají na pozitivním nebo negativním hodnocení, lze dosáhnout změny vztahů příjemce ke skutečnosti. Konkrétně se jedná o podnícení radosti, nenávisti, nadšení, lásky, soucitu, smutku, hněvu, ošklivosti atd.

Vzhledem k tomu, že tyto pocity většinou bezprostředně souvisejí a přecházejí ve společenské jednání, vystupuje i zde, a to po výtce plasticky souvislost jazykového působení s jeho zakotvením a cílovým odrazem v oblasti společenského bytí, a to prostřednictvím ovlivnění individuálního a společenského vědomí recipientů.

Dále bylo zjištěno, že k jednotlivému a konkrétnímu může recipient získat nejprve především emocionální poměr. Zde se proto nabízí efektivnější možnost jeho osobního oslovení než v případě obtížně pochopitelného pojmového dokazování.

Takto se opět ozřejmuje oblast individuálního společenského vědomí jako klíčová sféra pro možnost skutečně efektivního ovlivnění zapojení recipientů do určitého způsobu společenského bytí. Získání určitého typu osobního kontaktu s recipientem je již samo o sobě prvkem společenského bytí, prvkem, který přímo souvisí s oblastí společenského jednání.

Ukazuje se, že funkce jazykových žurnalistických sdělení tkví ve společenské oblasti. Toto zakotvení spočíva ve více či méně zprostředkovaném záměru podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí pomocí ovlivnění oblasti jeho

společenského vědomí. Společenská efektivnost se tak prokazuje jako základní hledisko při posuzování funkce jazyka v žurnalistické tvorbě.

Společenské vědomí recipienta se ovlivňuje prostřednictvím ovlivnění jeho individuální vědomí takovými jazykovými prostředky, které se vyznačují, jak prokázaly uvedené výzkumy, správnou a jednoduchou větnou skladbou, přičemž se v rámci možností žurnalistických žánrů užívají slovesné druhy, obecné pojmy se konkretizují, osoby a děje se nestylizují, konkrétně se dokumentuje jejich jedinečnost a problematičnost, právě tak jako osobní zaujetí autora příspěvku a souvislost prezentovaného s problémy recipienta. Pro udržení pozornosti je zapotřebí používat stále nové, neotřelé a jedinečné formy jazykové prezentace, které vycházejí ze zmíněných vlastností. Zde se ozřejmuje souvislost mezi efektivností žurnalistických sdělení a žurnalistickým mistrovstvím. Tímto způsobem se dosahuje souladu žurnalistického jazykového sdělení se zážitky a zkušenostmi recipienta.

Efektivnost žurnalistického sdělení závisí na míře souladu obsahu a formy sdělení s postoji recipienta, které se více či méně zprostředkovaně projevují jako součást společenského bytí a reflexe společenského bytí dané společnosti. Soulad zde nemusí znamenat souhlas, nýbrž podnícení osobního zaujetí, osobního postoje, který se promítá do společenského postoje recipienta, a tak více či méně zprostředkovaně ovlivňuje jeho jednání, jeho účast na společenském bytí dané společnosti.

Efektivnost žurnalistického působení se v případě efektivnosti jazykového žurnalistického sdělení projevuje jako dosahování určitých společenských cílů z hlediska celospolečenských zájmů. V případě efektivnosti jazykového sdělování se prokazuje oprávněnost uvedeného konkrétního výkladového schématu funkce jazyka jako prostředkujícího pohybu mezi oblastí společenského bytí a společenského vědomí. Zároveň se zakotvují, a tak vysvětlují důležité poznatky, získané zmíněnými empirickými výzkumy, a sice z hlediska efektivnosti jazyka v žurnalistické tvorbě.

Při posuzování funkce jazyka v žurnalistické tvorbě se jako základní hledisko vykazuje efektivnost. V této souvislosti se ozřejmilo postavení pragmatického aspektu jazykového znaku. Toto zjištění je významným závěrem pro teorii žurnalistiky. Podle všeho se centrum žurnalistiky jako vědy musí stát pragmatika prostředků masové informace a propagandy, tj. teorie efektivnosti těchto masových komunikačních prostředků, teorie ovlivňování vědomí a jednání lidí pomocí prostředků masové informace a propagandy. Tuto teorii je teprve třeba soustavně a komplexně propracovat v návaznosti na praxi žurnalistiky jako vědy, tj. v návaznosti na empirické výzkumy v této oblasti. Zároveň si výzkum musí ujasnit konkrétním koncepčním způsobem svůj vztah k teorii žurnalistiky.

Systémový přístup k teorii a praxi žurnalistiky neznamená pouze vzájemné propojení všech subsystémů, nýbrž takové propojení musí mít jednoznačnou konkrétní strukturu výrazně hierarchické povahy. Zde je opět nezbytné upozornit na klíčové postavení pragmatiky jako ústřední discipliny, integrující teorii a praxi žurnalistiky jako vědy.

Psychologická a sémiologická empirická šetření by měla systematicky vyústit v sociologických výzkumech, které by přímo souvisely s pragmatikou prostředků masové informace a propagandy. Zároveň by pragmatika integrovala filozofická a obecně teoretická východiska žurnalistiky. Tato koncepce by vyhovovala pojetí žurnalistiky jako nástroje praktické politiky, byla by jeho koncepční vědeckou realizací.

Co se týče uvedených teoretických závěrů o souvislosti sociálního určení formy obsahu v díle klasiků marxismu-leninismu s jazykem žurnalistiky, jeho efektivností a žurnalistickým mistrovstvím, bylo by samozřejmě ideální, kdyby došlo k realizaci empirického šetření, jež by vycházelo ze zmíněných teoretických základů. Takto by verifikace koncepčních východisek postoupila na vyšší stupeň, než je interpretující srovnávání, přestože i takový způsob je relevantní. Zároveň by se tím prohloubily a případně korigovaly teoretické výklady. Přitom by šlo o významný příspěvek k ustavení socialistické pragmatiky prostředků masové informace a propagandy, tj. teorie efektivnosti těchto nástrojů praktické politiky v socialistické společnosti.

II. Verifikace pojmového aparátu

Vzhledem k tomu, že cílem studie je uchopení problematiky funkce jazyka v žurnalistické tvorbě, je zřejmé, že východiskem a cílem není lingvistický přístup, který tkví v postupech formální logiky a je tedy implicitne založen na přírodovědné metodologii. Problematiku funkce jazyka v žurnalistické tvorbě je třeba pojmout z hlediska společenského zakotvení (nikoli tedy omezení) jazykové oblasti, z hlediska společensko-vědní dialektické metodologie. To však neznamená ignoranci vůči výsledkům lingvistických zkoumání. Je zřejmé, že přírodovědná metodologie je de facto společenským jevem, a proto je zcela přiměřené zakotvit výsledky lingvistických zkoumání, jenž z této metodologie evidentně vycházejí, ve společenské oblasti, a tak zároveň těchto výsledků použít jako verifikačních prostředků, nikoli však jako východisek či cílů společenskovědní práce. Z uvedených hledisek se nyní pokusíme o verifikaci základních pojmů, které se v této studii vyskytují.

Jde o následující pojmové celky: forma jazykového sdělení, obsah jazykového sdělení, vědomí recipienta, účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Tyto pojmové útvary jsou určeny funkcí pragmatického aspektu jazykového znaku, která spočívá ve vzbuzení recipientova záujmu, který by vedl k jeho zapojení do určitého způsobu lidské součinnosti. Uvedené pojmové celky se nyní budou zkoumat z následujících deskriptivně sémantických hledisek: „Nechť je S větným celkem určeným ve smyslu svého sémanticky interpretovaného frázového ukazatele PM a nechť jsou velké C a C' libovolné distinktní složky S. Pak:
(D 1) C je sémanticky anomální vzhledem k PM tehdy a jen tehdy, jestliže výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM neobsahuje žádný výklad, tj. je nulový.

(D 2) C je sémanticky nedvojsmyslné vzhledem k PM tehdy a jen tehdy, jestliže výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM obsahuje přesně jeden člen.
(D 3) C jen způsoby sémanticky dvojsmyslné vzhledem k PM tehdy a jen tehdy, jestliže výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM obsahuje n členů pro n větší nebo rovno dvěma.
(D 4) C a C' jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM' tehdy a jen tehdy, jestliže výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM a výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM mají nejméně jeden člen společný; PM může být rovno PM'.
(D 5) C a C' jsou zcela synonymní vzhledem k PM a PM' tehdy a jen tehdy, jestliže výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C) v PM a výkladový soubor spojený s uzlem označeným (C') v PM' jsou identické. PM může být rovno PM'."[17]

Tato hlediska nyní uplatníme na uvedené pojmové celky použité pro popis funkce jazyka v žurnalistické tvorbě.

A. „Forma jazykového sdělení"

Tento pojmový celek se v předcházejícím textu vyskytuje v následujících souvětí, které má charakter definice: „Forma jazykového sdělení je podmíněná záměrem změnit vědomí recipienta, avšak tato změna podmíněna obsahem jazykového sdělení, jenž je opět podmíněn záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí".[18] Zkoumejme nyní pojmový celek „forma jazykového sdělení", který označíme C, z hlediska zmíněných deskriptivně sémantických definic.

Ad (D 1): „výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje výklad na základě podmíněčné souvislosti se záměrem změnit vědomí recipienta, přičemž je tato změna podmíněná obsahem jazykového sdělení, jenž je opět podmíněn záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Z toho vyplývá, že C není sémanticky anomální vzhledem k PM.

Ad (D 2): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje jeden podmiňující člen, totiž změnu vědomí recipienta, který je podmíněn dalším členem, totiž obsahem jazykového sdělení, jenž je opět podmíněn záměrem, podnítit účast racipienta na určitém způsobu společenského bytí. Výkladový soubor, spojený s (C) v PM tedy obsahuje jeden člen, tj. změnu vědomí recipienta. Další souvislosti se odehrávají v PM' a v PM". Z toho vyplývá, že C je sémanticky nedvojsmyslné vzhledem k PM.

Ad (D 4): Nechť je „forma jazykového sdělení" označena jako C a „obsah jazykového sdělení" jako C'. Pak v případě (D 4) výkladový soubor spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' mají jeden člen společný a sice „změnu vědomí recipienta". Z toho vyplývá, že C a C' jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

Ad (D 5): Výkladový soubor spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' nejsou identické, pretože (C) je podmíněno záměrem změnit vědomí recipienta a tato změna je podmíněna (C'), které je podmíněno záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Z toho vyplývá, že C a C' nejsou zcela synonymní vzhledem k PM a PM'.

Závěr:

1. pojmový celek „forma jazykového sdělení" je sémanticky nedvojsmyslný vzhledem k PM;
2. pojmový celek „forma jazykového sdělení" a pojmový celek „obsah jazykového sdělení" jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

B. „Obsah jazykového sdělení"

Zkoumejme nyní tento pojmový celek, který označíme C z hlediska uvedených deskriptivně sémantických definic ve zmíněné definici této studie.

Ad (D 1): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje výklad na základě podmíněčné souvislosti se záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Z toho vyplýva, že C není sémanticky anomální vzhledem k PM.

Ad (D 2): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje jeden podmiňující člen, totiž záměr, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Výkladový soubor, spojený s (C) v PM tedy obsahuje jeden člen. Z toho vyplývá, že C je sémanticky nedvojsmyslné vzhledem k PM.

Ad (D 3): Výkladový soubor, spojený s (C) v PM obsahuje, jak se ukázalo v případě (D 2) jeden člen, z toho vyplývá, že C není n způsoby sémanticky dvojsmyslné vzhledem k PM.

Ad (D 4): Nechť je „obsah jazykového sdělení" označen jako C a „účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí" jako C'. Pak v případě (D 4) výkladový soubor spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' mají jeden člen společný, a sice (C). Z toho vyplývá, že C a C' jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

Ad (D 5): Výkladový soubor spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' nejsou identická, protože (C) je podmíněno záměrem, podnítit účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí, zatímco (C') je konečným cílem (C). Z toho vyplývá, že C a C' nejsou zcela synonymní vzhledem k PM a PM'.

[17] KATZ, J. – POSTAL, P.: An integrated theory of linguistic descriptions. Cambridge–Massachusetts 1965, s. 26.
[18] Viz. s. 6–7 této studie.

Závěr:

1. pojmový celek „obsah jazykového sdělení" je sémanticky nedvojsmyslný vzhledem k PM;
2. pojmový celek „obsah jazykového sdělení" a pojmový celek „účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí" jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

C. „Účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí"

Zkoumejme nyní tento pojmový celek, který označíme C z hlediska uvedených deskriptivně sémantických definic ve zmíněné definici naší studie.

Ad (D 1): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje implicitní výklad na základě teleologické souvislosti s posláním žurnalistiky, jejímž konečným cílem je účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Z toho vyplývá, že C není sémanticky anomální vzhledem k PM.

Ad (D 2): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje implicite teleologický člen a sice konečný cíl žurnalistické práce. Výkladový soubor spojený s C v PM tedy obsahuje jeden člen. Z toho vyplývá, že C je sémanticky nedvojsmyslné vzhledem k PM.

Ad (D 3): Výkladový soubor spojený s (C) v PM obsahuje, jak se ukázalo v případě (D 2) jeden člen. Z toho vyplývá, že C není n způsoby sémanticky dvojsmyslné vzhledem k PM.

Ad (D 4): Nechť je účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí" označená jako C a konečný cíl žurnalistiky jako C'. Pak v případě (D 4) výkladový soubor, spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' mají jeden člen společný, a sice (C). Z toho vyplývá, že C a C' jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

Ad (D 5): Výkladový soubor spojený s (C) v PM a výkladový soubor spojený s (C') v PM' nejsou identické, protože (C) je sice konečným cílem žurnalistiky, avšak nelze je s ním ztotožňovat ve smyslu redukce, tj. „konečný cíl žurnalistiky nelze redukovat na účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí. Tento cíl musí zároveň zahrnovat pohyb ve vědomí recipienta, tj. jeho subjektivní postoj. Z toho vyplývá, že C a C' nejsou zcela synonymní vzhledem k PM a PM'.

Závěr:

1. pojmový celek „účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí" je sémanticky nedvojsmyslný vzhledem k PM;

2. pojmový celek „účast recipienta na určitém způsobu společenského bytí" a pojmový celek „konečný cíl žurnalistiky" jsou synonymní ve výkladu vzhledem k PM a PM'.

Deskriptivně sémantické analýzy ukázaly, že výchozí pojmové celky studie jsou sémanticky nedvojsmyslné a že se mezi nimi prokázala synonymita, která však neznamená, že jde o pojmové celky zcela synonymní. Zkoumané pojmové celky na sebe totiž stupňovitě navazují, a takto spolu souvisejí. Takový je smysl jejich vykázané synonymity.

Z těchto závěrů vyplývá, že základní pojmové celky studie jsou jednoznačné. Jejich vztahová souvislost je souvislostí pojmového celku, který vychází z cíle a smyslu funkce jazyka v žurnalistické tvorbě, který, jak se ukázalo na závěr předchozí kapitoly, je totožný se smyslem a cílem žurnalistiky. Lze tedy závěrem tvrdit, že výchozí pojmový aparát studie se prokázal jako sémanticky nosný.

Функция языка в журналистском творчестве – исходные методические точки зрения

Милослав Беднарж

Резюме

Статья теоретически разбирает функцию языка в журналистском творчестве и является попыткой познакомить читателя с проблематикой специфических теоретических исходных точек журналистского языка и их связями с журналистской практикой. При этом она не выбирает чисто лингвистические исходные точки, но исходит из бинарных теорий содержания и формы так, как мы их видим в марксистской философии, прежде всего, у Маркса, Енгельса и Ленина, т. е. языка, как „практического сознания", которое существует и для „других людей". Поэтому язык является посредником движения между общественным бытием людей и сознанием, единством содержания и формы. Из этого для автора истекает, что он прежде всего стремиться к прагматическому аспекту языкового знака, который исходит из функции языка, как средства коммуникации, причем в журналистском коммуникации дело касается влияния на сознание партнера (читателя). Высказывается мысль, что форма языкового проявления – статья в журналистике обусловливается целью изменить сознание реципиента, но эта перемена обусловлена содержанием языковой статьи. Действенность журналистского высказывания зависит от меры соотношения содержания и формы высказывания и отношения реципиента, при этом важным условием данного соответствия является однозначность концепции материала. Поэтому действенность журналистской статьи основывается на способности автора обеспечить соответствие содержания и формы сказанного с отношением реципиента, которое в большей или меньшей мере проявляется как составная часть общественного бытия и рефлексия общественного бытия данного общества.

Автор далее анализирует различные составные, которые значительно способствуют действенности журналистской аргументации, проявляющейся как достижение определенных общественных целей с точки зрения всеобщественных интересов.

Die Funktion der Sprache in dem journalistischen Schaffen – Methodologische Ausgangsaspekte

Miloslav Bednář

Zusammenfassung

Die Studie ervägt theoretisch die Funktion der Sprache in dem journalistischen Schaffen und ist ein Versuch, die Leser mit der Problematik der spezifischen theoretischen Ausgangspunkte der journalistischen Sprache und mit ihren Zusammenhängen mit der journalistischen Praxis bekanntzumachen. Dabei wählt sie keine rein linguistischen Ausgangspunkte, sondern geht aus den binären Kategorien des Inhaltes und der Form aus, wie wir ihnen in der marxistischen Philosophie, vor allem bei Marx, Engels und Lenin begegnen, d.h. aus der Sprache als des „praktischen Bewusstseins", das auch für „andere Menschen" existiert. Die Sprache ist deshalb eine vermittelnde Bewegung zwischen dem gesellschaftlichen Dasein der Menschen und dem Bewusstsein, der Einheit des Inhaltes und der Form. Daraus ergibt sich für den Autor, dass er sich vor allem auf den pragmatischen Aspekt des Sprachzeichens konzentriert, das aus der Funktion der Sprache als des Mittels der Kommunikation ausgeht, wobei es sich in der journalistischen Kommunikation um die Beeinflussung des Bewusstseins des Partners (des Lesers) handelt. Er spricht die Erkenntnis aus, dass die Form des Sprachausdruckes (der Nachricht) in der Journalistik durch das Vorhaben bedingt ist, das Bewusstsein des Rezipienten zu ändern, doch diese Änderung ist von dem Inhalt der Sprachnachricht bedingt. Die Wirksamkeit der journalistischen Aussage hängt von dem Mass des Einklanges des Inhaltes und der Form der Aussage mit der Stellung des Rezipienten ab, wobei die wichtige Voraussetzung dieses Einklanges die Eindeutigkeit der materiellen Konzeption darstellt. Die Wirkungskraft der journalistischen Nachricht ist deshalb auf der Fähigkeit des Autors begründet, den Einklang des Inhaltes und der Form der Aussage mit der Stellung des Rezipienten zu sichern, der sich mehr oder weniger vermittelnd als Bestandteil des gesellschaftlichen Daseins und Reflexion des gesellschaftlichen Daseins der gegebenen Gesellschaft offenbart.

Im weiteren analysiert der Autor verschiedene Komponenten, die zur Wirksamkeit der journalistischen Argumentation ausdrucksvoll beitragen, die sich schliesslich als Erreichung bestimmter gesellschaftlicher Ziele vom Gesichtspunkt der gesamtgesellschaftlichen Interessen äussert.

K metodike rozboru novinárskej výpovede

Zora Lišková

Hodnotu jazykového stvárnenia prejavu môže odborník v tejto oblasti posúdiť s okamžitou platnosťou na základe istých jazykových ukazovateľov len na všeobecnej rovine, lebo dôslednejšia analýza si žiada dlhší časový limit za predpokladu, že sú k dispozícii nosné metodické postupy. Pomocou nich sa text analyzuje, pričom na základe rozboru možno potom dospieť k syntetizujúcim záverom o jeho hodnote. Pri novinárskych textoch je otázka adekvátneho jazykového stvárnenia o to nástojčivejšia, že len primeranou formou reprodukovaný obsah zabezpečuje účinky na čitateľa v zmysle základných funkcií masových komunikačných prostriedkov. Preto sa aj v rámci obsahovej analýzy tlače venuje v súčasnosti pozornosť nielen obsahovým štruktúram, ale aj kvalitatívnym ukazovateľom, z ktorých jazyk zaberá celkom osobitné postavenie ako základný komunikačný prostriedok v ľudskej spoločnosti a základný vyjadrovací prostriedok tohto masového média.

Odovzdávanie obsahov vedomia sa viaže na jazykové znaky a na základe ich frekvencie sledovanej z rozličných pohľadov podľa stanoveného cieľa možno texty klasifikovať a usudzovať na ich potenciálnu účinnosť. Na stanovenie účinnosti jazykového znaku je z jeho troch dimenzií rozhodujúca predovšetkým tá, ktorá ho spája s používateľmi, teda pragmatická dimenzia. Systém jazykových znakov sa využíva na rozličné ciele, pričom cieľ je rozhodujúcim činiteľom pri výbere znakov, nie je však jediný určujúci. Intenzita komunikačného vplyvu nezávisí totiž len od komunikovaného obsahu, ale aj od spôsobu, akým sa obsah dáva na vedomie, teda od jeho stvárnenia, od jazykových prostriedkov, ktoré sa v texte využívajú. Tieto zabezpečujú jeho účinnosť úzko súvisiacu so zrozumiteľnosťou prejavu, pričom zrozumiteľnosť možno chápať ako základnú podmienku adekvátneho reprodukovania obsahu.

Za prvotné ukazovatele pri posudzovaní zrozumiteľnosti prejavu možno pokladať fyzické vlastnosti slova a vety, teda ich dĺžku a frekvenciu, ako aj spôsob spájania viet a ich vzájomné prepájanie. Spoľahlivým ukazovateľom vlastností textu a jeho

potenciálnych účinkov je aj slovnodruhové zastúpenie sledované vzhľadom na využívanie morfologických kategórií plnovýznamových slov, opierajúce sa o ich štylistickú hodnotu v konkrétnej výpovedi. Istými signálmi na posudzovanie zrozumiteľnosti je napríklad aj sekvencia grafém, entropia či redundancia určená na základe rozmiestnenia slovných druhov, ako aj možnosť posúdiť intenzitu pôsobenia slov v rámci vetnej výpovede, založenú na príznakovosti, umiestnení slova a jeho absolútnej frekvencii v texte.

Priblížiť sa k sémantickej štruktúre textu, posúdiť výrazovú silu výpovede s dedukciou na jej potenciálne účinky umožnila sústava výrazových kategórií modifikovaná na účely novinárskej výpovede na základe pôvodnej Mikovej sústavy vypracovanej pre literárne texty (Miko, 1972). Pomocou nej bolo možné odhaliť istý systém vo využívaní jazykových prvkov platný pre publicistický štýl a diferencujúci sa v rámci jednotlivých žánrov tohto štýlu. Uvedený postup zakladajúci sa na hodnotení výrazovými kategóriami umožnil upozorniť aj na tie časti v novinárskom texte, v ktorých sa nedostatočne využíva sila výrazu, alebo kde výraz nepôsobí na čitateľa jednoznačne. K záverom zameraným na novinársku prax prispel aj výskum adresáta, pri ktorom sa recipienti nezatrieďovali ako zvyčajne do demografických skupín, ale členili sa na základe psychických vlastností. Ich odpovede potvrdili nosnosť sústavy výrazových kategórií ako pracovnej metódy na posudzovanie výrazovej sily výpovede. V zásade je možné zostaviť základnú schému, ktorá sa opakuje vo všetkých prejavoch rovnakého štýlu a ku ktorej sa potom pridružujú ďalšie výrazové kategórie charakterizujúce bližšie tému, osobnosť autora, jeho ponímanie látky, obdobie, prostredie atď. Podobne ako schémy pre publicistický štýl a jeho žánre možno na základe výskytu výrazových kategórií stanoviť schémy aj pre umelecký, hovorový, odborný či administratívny spôsob vyjadrovania a v jeho rámci pre ďalšie útvary. Výskyt výrazových kategórií umožňuje teda posúdiť výrazovú silu textu a poukazuje na jeho potenciálne účinky. Tieto účinky sú ovplyvnené aj prítomnosťou konštrukčných a štylisticko-pragmatických prvkov, ktoré treba osobitne sledovať, keďže hodnotenie výrazovými kategóriami sa realizuje na štandardizovaných – zjednodušených – vetách približujúcich sa základnej myšlienkovej štruktúre, z ktorej sa uvedené prvky pri hodnotení vyčleňujú.

Rovnako ako jazykový systém možno chápať aj ďalšie komunikačné systémy v ľudskej spoločnosti ako systémy znakov, hoci nie sú založené na fonických znakoch. Nebolo by azda správne označiť ich jednoznačne za nejazykové, keďže sú vždy založené na jazykovej interpretácii (napr. matematické vzorce, cestná signalizácia a pod.). Aj obraz je prostriedkom nejazykovej komunikácie, hoci jeho význam sa dá reprodukovať opäť jazykovými prostriedkami. Základnou vlastnosťou, ktorou sa líši jazykový systém od ostatných zobrazovacích systémov, je lineárny charakter jazykového prejavu, keďže jazykové znaky vnímame postupne a nie celostne, pričom s istými prvkami artikulácie podobne ako s diskrétnymi prvkami sa možno stretnúť aj v nejazykových systémoch, napríklad pri obrazovej transkripcii skutočnosti. Teda aj

iné zobrazovacie systémy vytvárajú špecifický komunikačný systém, napríklad sochárstvo, maliarstvo či fotografia. Keďže ide o znakové systémy, možno aj v nich obsiahnuté jednotlivé prvky hodnotiť primerane modifikovanou škálou výrazových kategórií, ktorá sa osvedčila v jazykovom znakovom systéme. Táto možnosť sa využila pri posudzovaní a dedukcii na potenciálne účinky pri takom druhu novinárskej výpovede, kde vystupuje slovo a obraz na stránkach tlače v jednote. Vytvárajú nedeliteľný celok slovno-obrazovej výpovede, zobrazujúcej istú skutočnosť pomocou fotografického obrazu a k nemu prislúchajúcemu podpisku.

Jednotlivé prvky fotografie a základné textové jednotky, na ktoré bol rozložený text, hodnotili sa sústavou výrazových kategórií, pričom hodnotenie výrazovej sily jedného aj druhého zúčastneného vyjadrovacieho prostriedku sa verifikovalo v rámci základných vlastností spoločných pre slovo a obraz. Boli to napríklad dynamickosť – statickosť, nápaditosť – šablónovitosť, fabulárnosť – lakonickosť a pod. Takto bolo možné posúdiť slovnú aj obrazovú zložku slovno-obrazovej výpovede z hľadiska výrazovej sily a overiť si takéto zistenia na základe vlastností charakterizujúcich slovo a obraz ako celok (Lišková, Záchejová, Kačániová, 1980, rukopis).

Uvedené postupy umožnili teda pomocou presne definovaných ukazovateľov posúdiť stvárnenie výpovede a vyjadriť sa k jej potenciálnym účinkom. Posledný z nich sa zameral na dva vyjadrovacie prostriedky využívané na stránkach tlače prevažne na reprodukovanie takých obsahov, ktoré majú názorne a pritom precízne informovať adresáta o istej udalosti. Aj keď sa podarilo posúdiť pomocou kvalitatívnych ukazovateľov, ako je napríklad aktuálnosť, úplnosť a sústava základných charakteristík slova a obrazu ten druh novinárskej výpovede, kde vystupuje slovo a obraz v jednote, zamerala sa klasifikácia výrazovými kategóriami na slovo a obraz v rámci každého vyjadrovacieho prostriedku osobitne. Keďže však ide o jednu výpoveď, na ktorej sa zúčastňujú dva vyjadrovacie prostriedky, bolo by potrebné na posúdenie ich spoločného pôsobenia postihnúť ich ako celok aj z hľadiska výrazovej sily, prípadne ďalších vlastností.

Možno azda vychádzať z predpokladu, že text aj obraz je systémom znakov. Znakový systém obrazu môžeme transkribovať do jazykovej podoby a tým vytvoriť základ pre jednotné posúdenie kvalít spoločnej výpovede. Skôr, ako sa pokúsime aplikovať takýto postup na konkrétnom príklade, podporíme naše úvahy niekoľkými myšlienkami zo štúdie Alain-Marie Bassyho Du texte à l'illustration, ktorá síce nepatrí už k najnovším, no pre nami riešenú problematiku je veľmi podnetná. Orientuje sa na literárne texty sprevádzané ilustráciou a zdôrazňuje paralelné pôsobenie textu a obrazu (Bassy, 1974).

Vo vzťahu k obrazu môže mať jazykové vyjadrenie funkciu relais alebo funkciu ancrage; túto terminológiu použil ako prvý Roland Barthes (Barthes, 1964). Text spĺňa funkciu relais, t. j. prepojenia v prípadoch, keď sa obraz s textom vzájomne dopĺňajú. Text vysvetľuje, rozvíja tému či pokračuje v téme znázornenej obrazom. O ancrage – zakotvení – možno hovoriť, ak sa pomocou textu identifikujú,

pomenúvajú a v osobitných prípadoch kodifikujú jednotlivé zložky obrazu. V prípade slovno-obrazovej informácie nemožno takto jednoznačne ohraničiť funkciu podpisku, lebo text a obraz sa musia vzájomne dopĺňať, v istých prípadoch sa pomocou textu vysvetľuje skutočnosť zachytená obrazom. Súčasne však slúži text, v prípade slovno-obrazovej výpovede podpisok, na identifikáciu osôb či dejov na obraze, resp. na fotografii. Možno však predpokladať, že sa v jednotlivých prípadoch prejavujú výraznejšie prvky jedného či druhého druhu vzájomnej väzby.

Podľa toho, či ide medzi obrazom a textom o prepojenie alebo o zakotvenie, vzniká medzi nimi vzťah kontinguity či analógie. V prípade kontinguity nemá obraz za úlohu reprodukovať text, neslúži ani ako jeho ekvivalent. Text opisuje čiastočne skutočnosť zachytenú obrazom, dopĺňa ho, prípadne dokončí alebo precizuje ešte niektorý fakt zachytený obrazom.

Ak skutočnosť znázornená obrazom má svoje zakotvenie v texte, vystupuje obraz so slovom vo vzájomnej analógii. Podľa toho, či je medzi obrazom a textom vzťah kontinguity alebo analógie, vytvárajú oba systémy znakov alebo jedinú syntagmu, alebo tvoria dve paralelné, vzájomne zameniteľné, paradigmatické výpovede. Na základe týchto skutočností možno azda usudzovať, že fotografický obraz a k nemu prislúchajúci podpisok na stránkach tlače stvárňujúci materiály informatívneho typu vytvára v naprostej väčšine prípadov syntagmu, pričom text a obraz budú vo vzťahu kontinguity. Čítanie obrazu sa prispôsobí čítaniu jazykového typu a tento spôsob ovplyvní aj smer čítania fotografického obrazu. Nebolo by preto azda správne pri čítaní fotografie spravodajského typu vychádzať z pevnej infraštruktúry založenej na presnom rozložení prvkov na obraze a podriadenej estetickým pravidlám platným pre umeleckú fotografiu. Prirodzene, že aj fotografia informatívneho typu obsahuje isté estetické prvky, no dôraz je na autentickosti výpovede, ako aj na vecnom a jednoznačnom zobrazení skutočnosti. Smer čítania fotografie bude teda ovplyvnený jednak textom, ale predovšetkým dominantou obrazového znázornenia meniacou sa od prípadu k prípadu. Taký postup nie je v rozpore s tvrdením, že obraz vnímame celostne a text lineárne. Po celostnom vneme obrazového znázornenia skutočnosti pristupuje adresát už k istej špecifikácii a zameriava pozornosť na jednotlivé prvky, pričom sa o vysvetlenie obracia na príslušný podpisok. Redukovanou formou časových a miestnych údajov bude v texte reprodukovaná atmosféra či priestor zachytený na fotografickom obraze, s čím treba rátať pri transkripcii obrazu do jazykovej podoby.

Podotkli sme už, že štúdia A. M. Bassyho je zameraná na literárne texty a ilustrácie v nich. Tieto nemusia samostatne, a najmä jednoznačne vypovedať o istých skutočnostiach, ako napríklad sa žiada od slovno-obrazovej informácie na stránkach tlače. Existuje diametrálny rozdiel medzi ilustráciou literárneho diela a fotografickým znázornením skutočnosti, a preto možno využiť z uvedenej štúdie len niektoré podnetné myšlienky pri riešení problematiky spoločného fungovania slova a obrazu v tlači. Pri posudzovaní vlastností slovno-obrazovej výpovede budeme sa usilovať na základe podpisku reprodukovať v zhode s ním skutočnosť zachytenú fotografiou.

Oprávnenosť takéhoto postupu podporuje azda práve rozdiel vo funkcii, ktorý je zrejmý medzi umeleckým obrazom a fotografiou na stránkach tlače. Odlišnú funkciu umeleckého obrazu podčiarkuje aj výrok D. Diderota, ktorý dokazuje, že problematika slova a obrazu upútavala pozornosť už francúzskych encyklopedistov: Pri opise obrazu určím najskôr sujet; prechádzam k hlavným postavám, od nich k postavám vedľajším v danej skupine; k skupinám spojeným s prvou skupinou sa nechávam viesť súvislosťami, k výrazu, charakterom, drapériám, farbám, k rozdeleniu tieňov a svetla, k doplnkom až nakoniec k celkovému dojmu (Bassy, 1974, s. 312). Ako vidieť, D. Diderot sa pri transkripcii obrazu necháva viesť jeho dominantou. Ilustrácia v rámci literárneho diela je vlastne implikáciou textu do tohto zobrazovacieho systému, existuje tu teda tesné prepojenie, pričom zobrazovací systém obrazu je pre prepis do jazykovej roviny svojou povahou heterogénny. Úlohou semiotickej analýzy musí byť najprv objasniť signifikantnú štruktúru tohto systému (teda hodnotové zoradenie), zvládnuť semiotickú reartikuláciu či transkripciu obrazu a potom odhaliť a v krajnom prípade svedčiť o myšlienke, ktorá tvorí jadro zobrazeného. Tieto úvahy vychádzajú, ako sme už zdôraznili, z literárnych textov, kde text tvorí základ pre ilustráciu. V tlači vzniká ako prvá fotografia a až od nej sa odvíja slovný sprievod, resp. podpisok, čo sa prejavuje do istej miery aj v transkripcii obrazu do znakového systému jazyka (napr. vecnosť a informatívnosť fotografického záberu).

Na základe uvedených skutočností a predovšetkým na základe funkcie, ktorú spĺňa slovno-obrazová výpoveď na stránkach tlače, možno teda pri jej posudzovaní vychádzať z nasledujúcich postulátov: Text a obraz sa vzájomne dopĺňajú, aj keď sú mnohé prvky duplicitné; text vysvetľuje skutočnosť znázornenú na obraze, identifikuje osoby a deje. Obraz s podpiskom vytvára syntagmu a spojenie medzi textom a obrazom je veľmi tesné. Čítanie obrazu sa alebo prispôsobuje čítaniu jazykového sprievodu, alebo sa zakladá na dominujúcich prvkoch. Jazykovou transkripciou obrazu treba vystihnúť aj jeho atmosféru, pričom treba v intenciách podpisku reprodukovať skutočnosť zachytenú fotografiou, keďže nejde o posúdenie umeleckého diela, ale o posúdenie hodnôt slova v spojení s príslušnou fotografiou z hľadiska ich funkcie na stránkach tlače. Pri transkripcii obrazu by bolo azda vhodné zamerať pozornosť v prvom rade na skupiny osôb, prípadne predmetov, na ich dynamické väzby, ktoré naznačujú isté sekvencie v konaní, prípadne statiku zobrazovaného faktu. Nehodnotíme teda kvalitu či nekvalitnosť fotografického záberu, ale jeho obsah v spojení s prislúchajúcim textom vzhľadom na poslanie istého útvaru na stránkach tlače, ktorý sme nazvali v už uvedenom obsahovo-analytickom výskume slovno-obrazová informácia.

Pokúsime sa teda preniesť tieto úvahy na konkrétny príklad. V Práci z 5. februára 1980 je fotografia dvoch mužov, ktorí si podávajú ruky, pričom jeden z nich sa usmieva, môže však aj niečo hovoriť, súdiac podľa pohybu úst. Pozadie nasvedčuje, že sa obaja nachádzajú v miestnosti vyloženej drevom, teda v nejakej miestnosti určenej na prijímanie oficiálnych hostí, resp. v pracovni. Podpisok k fotografii znie: Súdruh J. Lenárt víta nového generálneho konzula ZSSR v Bratislave Vadima Stepanova. V prípade podpisku ide o typický faktografický podpisok charakteristický pre oficiálne materiály, ktorý predkladá adresátovi len základné fakty. Autor slovnej výpovede neuplatňuje v nijakom smere svoje pocity či vlastné stanovisko k udalosti, ktoré sa prezentuje napríklad čiastočne už v rozšírenom, ale najmä v rozvitom podpisku, ktorého existencia v tlači sa ešte len slabo črtá, ako dokázal výskum slova a obrazu na stránkach slovenských denníkov. Ukázalo sa totiž, že fotografiu v novinách sprevádzajú prevažne faktografické a rozšírené podpisky, no hodnotenie výrazovej sily pomocou výrazových kategórií naznačilo existenciu ďalšej možnej diferenciácie pomocou rozvitého podpisku podporujúceho účinnosť spoločnej výpovede.

Aby bolo možné posúdiť hodnoty slova v spojení s obrazom ako nedeliteľnej výpovede, treba podpisok rozložiť na základné textové jednotky, ktorými sú skupina agensa, verba, objektu, adresáta a nástroja, a podobne treba rozložiť aj obraz na jednotlivé prvky zodpovedajúce takémuto vyjadreniu. Pri analyzovaní obrazu, ktorý adresát vníma síce celostne, ale vzápätí si ho rozkladá, možno vychádzať v uvedenom konkrétnom prípade zo smeru čítania textu, keďže obidva základné prvky na fotografii, obidve osoby sú na zábere rovnako dominantné. Rozkladáme teda paralelne text a obraz:

text		**obraz**
agens	— súdruh J. Lenárt ←	~~muž~~
verbum	— víta ↔	usmieva sa, tisne ruku
objekt	— Vadima Stepanova →	~~druhému mužovi~~
artribút	— nového generálneho konzula ZSSR	
určenie	— v Bratislave	~~v miestnosti obloženej drevom~~ = ~~v pracovni~~

Z týchto dvoch výpovedí transkribovaných do spoločnej jazykovej roviny možno zostaviť jednu spoločnú výpoveď; agens aj objekt bude vychádzať zo znenia podpisku, kde je pojem muž z fotografického záberu už celkom konkrétne určený, resp. stal sa vlastným pomenovaním. Pri tlmočení skupiny verba treba naproti tomu vziať do úvahy obrazové znázornenie, lebo to špecifikuje a stupňuje konštatovanie zachytené textom, je v ňom niečo viac. Ak sa niekto usmieva a tisne ruku druhej osobe, možno predpokladať, že svojho partnera nevíta len formálne, ale (veľmi) srdečne. Transkripcia objektu sa bude v našom prípade pridržiavať slovnej výpovede, ako sme už spomenuli, lebo v tomto prípade je slovná výpoveď obsažnejšia ako obrazová a predkladá adresátovi potrebné fakty, ktoré bližšie identifikujú osobu na fotografii. Ďalšie údaje sa dozvedá adresát z atribútu k objektu v texte, že totiž ide o generálneho konzula ZSSR menovaného v Bratislave; pozadie záberu ako také nenavodzuje nijakú atmosféru a možno sa domnievať, že ujde pozornosti väčšiny čitateľov, a preto nie je

potrebné pojať ho do transkripcie. Z hľadiska požiadaviek kladených na novinársku výpoveď je azda potrebné upozorniť, že sa v rámci sledovanej slovno-obrazovej výpovede neuvádza časový údaj, teda nemožno ani z textu, ani z obrazu vyčítať, kedy k stretnutiu došlo. Vzhľadom na požiadavku aktuálnosti, ktorú majú spĺňať materiály uverejňované v tlači, možno sa domnievať, že sa stretnutie uskutočnilo v dňoch tesne predchádzajúcich, no tento fakt nie je zrejmý ani z fotografického záberu, ani z podpisku a adresátovi môže chýbať. Na základe teórie o štruktúre novinovej strany chápanej ako systém znakov eliminuje sa čiastočne uvedený nedostatok. Aj strany v novinách chápeme ako systém znakov, medzi ktorými existujú isté väzby a súvislosti (Horecký, 1979), a vtedy v rámčeku uverejnená krátka správa umiestnená hneď vedľa slovno-obrazovej podrobne uvádza všetky podstatné skutočnosti. Keďže však slovno-obrazová informácia právom si vindikuje osobitnú existenicu a sebe vlastnú vypovedaciu schopnosť, treba aby spĺňala aj požiadavku po úplnosti výpovede najmä preto, že sa na nej podieľajú dva vyjadrovacie prostriedky, pričom jeden môže doplniť fakty, ktoré sa nepodarilo zachytiť druhému z nich.

Konečná transkripcia slovno-obrazovej výpovede do spoločnej slovnej roviny môže teda znieť: Súdruh J. Lenárt (veľmi) srdečne víta Vadima Stepanova, nového generálneho konzula ZSSR v Bratislave. Takto skonštruovaný nový text zohľadňujúci obsah slovnej aj obrazovej zložky môže potom slúžiť ako východisko pre ďalšie, už spoločné hodnotenie. Možno sa zamerať na dĺžku slov a viet, ako aj na rozsah slovnej zásoby, možno sledovať slovno-druhové zastúpenie, nadväzovanie viet, ako aj konštrukčné a štylisticko-pragmatické prvky vo výpovedi. Prirodzene, s istým rizikom subjektívneho prístupu, ktorému sa nemožno celkom vyhnúť pri transkripcii obrazového znázornenia skutočnosti do slovnej roviny, ani napríklad pri posudzovaní výrazovej sily textu na základe sústavy výrazových kategórií. No toto riziko nie je natoľko význačné, ako potvrdili výskumy adresáta (Lišková, 1977), aby podstatnou mierou ovplyvnilo získané výsledky. Na ich verifikáciu môže slúžiť opäť výskum adresáta, v tomto prípade zameraný na to, ako adresát chápe či vníma obraz a ako by ho transkriboval do slovnej roviny. Pri hodnotení obrazovej výpovede sprevádzanej faktografickým, ale najmä rozšíreným a rozvitým podpiskom možno potom poukázať nielen na kvalitu slovného sprievodu, ale aj na prípadnú slabú informačnú nasýtenosť fotografického obrazu a vyvodiť dôsledky pre prácu so slovno-obrazovou výpoveďou. Navyše sledovaním minutáže pri ozvučenom kinetickom obraze pomôže takýto postup postihnúť súvislosť medzi skutočnosťami zachytenými pomocou oboch vyjadrovacích prostriedkov, ako aj tie problematické miesta, kde sa vyjadrovacie prostriedky významovo rozchádzajú v neprospech komunikovaného obsahu. Máme tým na mysli prípadné sondy do televíznych programov sledujúce sústredenie pozornosti adresáta na prezentované skutočnosti.

Transkripcia slovno-obrazovej výpovede do jednotnej textovej podoby umožňuje navyše v rámci základných textových jednotiek (agens, verbum, objekt atď.), ale aj na základe iného členenia číselné vyjadrenie kvalít výpovede tak, ako každá iná analýza textu. Pritom sprvu segmentovaný text na jednej strane a paralelne s ním segmentovaný obraz na strane druhej zreteľne poukáže na mieru obsažnosti textového či obrazového znázornenia skutočnosti a môže z hľadiska efektívnosti výpovede priamo usmerňovať jej tvorcov.

V hlavných črtách naznačený postup, ako sledovať a posudzovať text v spojení s obrazom, by bolo potrebné ďalej a hlbšie rozpracovať a hlavne preverovať, hoci sa domnievame, že premietnutie obrazových znakov do jazykovej roviny, teda ich transkripcia do jazykového znakového systému môže narážať len sporadicky na nepodstatné ťažkosti. Pritom však umožní vysloviť úsudok o spoločných kvalitách slovno-obrazovej výpovede, teda takej, v rámci ktorej vytvárajú oba vyjadrovacie prostriedky nedeliteľný celok.

LITERATÚRA

BARTHES, R.: Rhétorique de l'image. Communication, 1964, č. 4, s. 40–51.

BASSY, A. M.: Du texte à l'illustration: Pour une sémiologie des étapes. Semiotica, *11*, 1974, č. 4, s. 297–334.

HORECKÝ, J.: Noviny ako obraz a znak. Otázky žurnalistiky, *22*, 1979, č. 4, s. 8–13.

LIŠKOVÁ, Z.: Výrazové kategórie – signály účinnosti v novinárskom prejave. Bratislava, Novinársky študijný ústav 1977.

LIŠKOVÁ, Z. – ZÁCHEJOVÁ, V. – KAČÁNIOVÁ, J.: Funkcia jazyka a obrazu ako činiteľ pri utváraní kultúrneho profilu socialistického človeka. Bratislava, Novinársky študijný ústav, rukopis.

MIKO, F.: Malý výkladový slovník výrazovej sústavy. Nitra, Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík Pedagogickej fakulty 1972.

К методике разбора журналистского высказывания

Зора Лишкова

Резюме

На основе частоты языковых знаков, разбираемых с различных точек зрения в соответствии с данной целью, тексты можно классифицировать и посудить их потенциальную действенность. При розборе действенности текста решающим является прагматический размер языкового знака. Подобно языковой системе можно понимать и другие коммуникационные системы человеческого общества как системы знаков, хотя они не основываются на фонических знаках, но вопреки этому опираются в итоге на звуковую интерпретацию. Таким знаковым системом является, например, фотография на страницах печати, которая будучи связанной с текстом, образует единое целое словно-иллюстрационной информации. В процессе разбора качества этого вида журналистского высказывания появились проблемы с переключением исследования полученных ценностей в границах слова и иллюстрации. В данной статье была сделана попытка разрешить эти проблемы при помощи транскрипции образа в языковую форму, тем самым образовалась основа для отдельного разбора качества общего высказывания. По конфронтации с теоретическими постулатами мы приступили в данной статье к образцу решения на конкретном примере, при этом возникший новый текст, образованный на основе оригинального текста и словами интерпрированного образа может послужить исходной точкой для общей оценки.

Транскрипция словно-образного высказывания в единую текстовую форму дает возможность создать числовое выражение качества так, как при любом другом анализе текста. Сегмантованый текст и параллельно с ним сегмантованый образ показывают меру комплексности текстового или образового изображения действительности и результаты могут уже прямо направить создателей такого высказывания с точки зрения его воздействия.

Zur Methodik der Analyse der journalistischen Aussage

Zora Lišková

Zusammenfassung

Auf Grund der Frequenz der Sprachzeichen, die von verschiedenen Gesichtspunkten gemäss dem festgesetzten Ziel verfolgt werden, können die Texte klassifiziert und seitens ihrer potentiellen Wirksamkeit beurteilt werden. Bei der Beurteilung der Wirkungskraft des Textes ist die pragmatische Dimension des Sprachzeichens entscheidend. Ähnlich wie das Sprachsystem können auch weitere Kommunikationssysteme in der menschlichen Gesellschaft als Zeichensysteme aufgefasst werden, auch wenn sie nicht auf den phonischen Zeichen gegründet sind, doch trotzdem stützen sie sich in der Schlussfolge auf die Sprachinterpretation. Ein solches Zeichensystem ist zum Beispiel die Photographie auf den Seiten der Presse, die im Falle einer Verbindung mit dem Text eine Einheit der Wort-Bild-Information bildet. Bei der Beurteilung der Qualitäten dieser Art der journalistischen Aussage erschienen Probleme mit der Durchschaltung der durch die Forschung im Rahmen des Wortes und Bildes festgestellten Werte. In der angeführten Studie waren wir bestrebt, dieses Problem mit Hilfe der Traskription des Bildes in die Sprachform zu lösen, womit die Grundlage für eine einheitliche Beurteilung der Qualitäten der gemeinsamen Aussage geschaffen wurde. Bei der Konfrontation mit den theoretischen Postulaten traten wir in der Studie zu einer Lösungsprobe auf einem konkreten Beispiel bei, wobei der neugeschaffene Text, der auf Grund des ursprünglichen Textes und des mit Worten interpretierten Bildes entstanden ist, als Ausgangspunkt für ihre gemeinsame Wertung dienen kann.

Die Transkription der Wort-Bild-Aussage in eine einheitliche Textform ermöglicht weiter eine numerische Äusserung der Qualitäten in dem Sinne, wie sie jede andere Analyse des Textes ermöglicht. Der segmentierte Text und parallel mit ihm das segmentierte Bild weist auf das Mass der Komplexität der Text- oder Bilddarstellung der Realität hin un die Ergebnisse können schon direkt die Autoren einer solchen Aussage vom Gesichtspunkt ihrer Wirkungskraft gleichschalten.

Semiotické aspekty architektúry

Vlaďa Šimkovičová

Prvé kroky semiotiky architektúry ako samostatnej disciplíny sa datujú od konca päťdesiatych rokov, keď v Taliansku prudko vzrástla nespokojnosť so sterilnosťou a fádnosťou architektúry „medzinárodného štýlu". Táto kríza sa stáva neskôr chronická aj v iných kapitalistických krajinách, ktoré nemajú také silné antické a klasické dedičstvo. Do centra pozornosti sa dostáva podrobné štúdium procesov vzniku a fungovania architektonických znakov a v konečnom dôsledku spätne ovplyvňujúce samu architektonickú tvorbu. Podobné analýzy prebiehajú aj v socialistických štátoch; vývin tejto architektúry je však podstatne homogénnejší a spomínané spätné pôsobenie štúdia znakov vychádza z iných celospoločenských súvislostí.

Zo semiotického hľadiska je napríklad zaujímavý postmodernizmus, dnes už pomaly na ústupe, ktorý tiež intenzívne využíva znakovosť architektúry. Propagovaním „polysémantického jazyka" sa dostáva k neobyčajne pestrej palete výsledkov charakterizovaných technickou virtuozitou, ale absenciou snáh riešiť celospoločenské ciele. Kaleidoskopická produkcia, adresovaná „konkrétnemu človeku" zahŕňa všetko: od citácie historických motívov cez nekonvenčné žartíky a iróniu až po komerčný štýl, otvorene priznaný a vyzdvihovaný. Programom tejto architektúry je nostalgický návrat k minulosti, bohatšej na zaužívané architektonické významy.

Treba však podotknúť, že architektonická semiotika nie je len vynálezom talianskych teoretikov, znudených dobovým stavom architektúry a samotný postmodernizmus jediným šťastným alebo nešťastným prejavom jej konkrétnej aplikácie. Ťažiskové otázky jej predmetu, t. j. priznanie znakových vlastností architektonickým objektom, analýzy rozšírenia a premenlivosti tých-ktorých znakov, neboli neznáme. Intuitívne sa s nimi pracovalo už dávnejšie, najmä však v teórii a praxi architektúry 19. storočia. Okrem množstva mylných myšlienkových konštrukcií boli to skôr náhodné, aj keď často bystré postrehy a nie komplexné systémové pohľady, vychádzajúce z gnozeologických, psychologických a sociokultúrnych súvislostí. Aj ikonológia a ikonografia sa zaoberala problematikou znakovosti, avšak syntetické pohľady mohla

umožniť len teória architektúry a semiotika na určitom stupni vývinu. Za povšimnutie stojí fakt, že už roku 1936[1] vyšli z pera K. Honzíka a J. Mukařovského hlbšie analýzy znakovej charakteristiky architektonických objektov a jej úlohy nositeľa spoločensky závažných obsahov.

Po úvodných príspevkoch, aplikujúcich semiotiku na oblasť architektúry, sú to v šesťdesiatych rokoch najmä práce Ch. Norberga-Schulza a U. Eca, majúceho výrazný podiel na jej konštituovaní. Sedemdesiate roky poznamenali príspevky G. Broadbenta a najmä populárneho kritika Ch. Jencksa. Početné práce z tejto oblasti – často sa inšpirujúce lingvistikou – sú i vo Francúzsku, napr. A. Renier. Situácia a vôbec orientácia v dnešnej semiotike architektúry nie je jednoduchá. Vyplýva to jednak zo širokého rozsahu a obsahu architektonickej teórie a všeobecnej semiotiky, resp. semiotiky architektúry, z existencie množstva smerov, budovaných na protichodných základoch rozvíjaných rozdielnymi metodologickými postupmi, a čo je pre semiotiku architektúry charakteristické, i z celkovej nevyjasnenosti pojmového aparátu a jeho nezáväzného používania. V našej a zahraničnej literatúre sa dodnes stretávame asi s piatimi desiatkami autorov zaoberajúcich sa touto problematikou.

U nás sa semiotike architektúry venuje pozornosť v pražskom Kabinete teórie architektúry pri Výskumnom ústave výstavby a architektúry. Výsledkom práce tohto Kabinetu[2] sú príspevky skúmajúce a rozvíjajúce možnosti vyžitia semiotiky architektúry v marxistickej teórii architektúry. Sovietski autori (V. F. Markuzon, A. V. Ikonnikov) poukazujú na prínos semiotiky v aplikácii na architektonickú tvorbu, ktorá by priaznivo pôsobila na osobnosť človeka, na hlbšie poznanie a prežívanie architektonického a urbanistického prostredia. Takéto podnetné prístupy k štúdiu architektonických znakov majú stáť na jasných dialektickomaterialistických východiskách a aj pohotovo kriticky zhodnotiť existujúcu situáciu vo svete.

Pri úvahách o architektúre je podstatné, že práve aj pre ňu markantne platí, že rozsah a obsah jej pojmu je determinovaný spoločensko-historicky, čiže je relatívne veľmi premenný. Vydelenie architektúry ako osobitnej oblasti činnosti súviselo so spoločenským vývinom. Najprv dochádza k osamostatneniu staviteľských činností. K týmto napr. ešte Vitruvius okrem vlastného staviteľstva zaraďoval aj zostrojovanie stavebných mechanizmov a prístrojov na meranie času. Z týchto staviteľských činností sa postupne vyvíja architektúra nie ako ich protiklad, ale ako osobitná činnosť, ktorej ťažisko sa posúva do nadstavby, na uspokojovanie sociálnych a kultúrnych potrieb. Z týchto aspektov sa javí architektúra nielen ako „kontajner funkcií", súbor klimatických filtrov, ale aj kultúrny symbol zhmotňujúci sociálnu štruktúru svojej

[1] HONZÍK, K.: Forma jako noeticko-orientační znak. In: Kvart, III, 1936, č. 4; MUKAŘOVSKÝ, J.: Estetická norma a hodnota. In: Mukařovský, J.: Úvahy a přednášky, 1936.

[2] Z viacerých prác možno uviesť napr.: DVOŘÁK, B.: Východiská estetiky architektury. Praha 1973; DVOŘÁK, B.: Využití estetické hypotézy KT a VÚVA v estetice životního prostředí, zvláště architektury. Výstavba a architektura, 1974, č. 10; DVOŘÁK, B. – VALEROVÁ, R.: Estetické vztahy člověka a jeho životního prostředí, zvláště architektury. Kulturní hodnoty soudobé architektury. Praha 1977.

spoločnosti. Keďže architektonický objekt sa realizuje na uspokojenie určitých potrieb, stáva sa konkretizáciou a kompromisom predstáv i možností investora, autora, stavebníka a užívateľa, v závislosti od množstva determinánt prírodných, ekonomických, sociálnych, politických a kultúrnych. Významné momenty pri jeho tvorbe zohrávajú osobné vlastnosti a dispozície autora, jeho imaginácia, fantázia, vnímavosť, bez ktorých by tento objekt mohol byť len ilustráciou sociálno-ekonomickej situácie.

Problémy architektúry sú teda zložité, majú široký rozsah, súvisia s deľbou práce, úrovňou ekonomických vzťahov, priamo zasahujú do sféry umenia, pričom sa jednotlivé architektonické činnosti v závislosti od svojho cieľa prelínajú. Využívajú svoje kooperujúce vedné disciplíny a umenia. Keďže architektúra je zložitá činnosť dynamického a polydimenzionálneho charakteru, môžeme pri jej skúmaní uplatniť systémový prístup, rozšírený od šesťdesiatych rokov najmä v urbanizme. Všetky produkty ľudskej činnosti sa za určitých okolností stávajú znakmi, to znamená, že aj na architektonických objektoch môžeme vymedziť znakový systém. Táto operácia neznamená redukciu architektúry, platí to, pravda, potiaľ, pokiaľ by znakový systém nebol vyhlásený za najpodstatnejší z hľadiska architektúry ako špecificky tvorivej činnosti. Architektúra, na rozdiel od prirodzeného jazyka, nie je len nástrojom spoločenskej komunikácie. Pri vymedzení systému je dôležitý účel stanovujúci hľadiská a príslušnú systémovú hierarchiu. Pre skúmanie komunikačného aspektu architektonických objektov a ich funkcie neverbálneho kultúrneho textu je vymedzenie takého systému adekvátne, (i keď odporcovia semiotiky radi argumentujú známym konštatovaním, že úlohou architektúry je predovšetkým stvárňovať a nie zobrazovať architektonické dielo „nie je zdaním vecí, ale vec sama", pričom výnimku tvorí iba pamätníková a sakrálna architektúra, kde vystupuje do popredia mimetický aspekt. Chrám nebies v Pekingu, Borodobur na Jáve a i. je[3] domus Dei, imago mundi, je zámerne konštruovaný príbytok boha alebo model sveta).

Proces vzniku architektonických znakov je veľmi zrozumiteľný napr. z úvah architekta O. Novotného: „... je ťažké ubrániť sa tomu, aby sa vecné tvary nestali časom symbolickými. Presný funkcionálny tvar nemá v sebe symbolický zámer, a predsa je v ňom zárodok symbolickosti. Stáva sa znakom, ktorý len čo je identifikovaný a zapamätaný, prenáša sa vedome a nevedome na iné diela..."[4]

Východiskom semiotickej analýzy je definícia znaku ako pracovnej jednotky. Znakom v architektúre je tá časť jej hmotovej štruktúry, ktorá sa stane nositeľom informácie pre určitý subjekt v danom historickom období a v konkrétnej situácii. Teda môže sa ním stať ktorákoľvek vnímateľná zložka architektonického diela. Architektúru vnímame prevažne vizuálne a vplyvy ostatných zmyslov nemajú natoľko konvenčný charakter. Závisia od fyziologických požiadaviek človeka, kladených na prostredie

[3] Semiotickými aspektmi sakrálnej architektúry sa zaoberá WALIS, M.: Semantic and Symbolic Elements in Architecture. Semiotica, VIII, 1973, č. 3.

[4] NOVOTNÝ, O.: O architektuře. Praha 1959, s. 347–348.

(teplotné, vlhkostné, zvukové optimum). Tieto vplyvy sú dotvárané konkrétnymi subjektívnymi momentmi a konvenciami – predovšetkým zrakovou, ktorá je v architektúre podstatne väčšia ako napríklad v ostatných výtvarných umeniach. Popri vizuálnych konvenciách sa tu navrstvujú súbory návykov vytvárajúce životný spôsob a i.

Semiotika architektúry analyzuje predovšetkým z komunikačného hľadiska empirické vzťahy medzi formou a obsahom architektonických diel. Obsahovo-formálne interrelácie, najmä otázky – čo je architektonická forma a v akom vzťahu je k svojmu obsahu, boli rozlične chápané a dodnes sú živo prediskutúvané.

Nórsky teoretik Ch. Norberg-Schulz rozoznáva tri stupne poňatia architektonickej formy:

– ako proporcia (existujú ideálne proporcie a dokonalá krása je len matematicky definovaná – názor rozšírený v matematike),
– ako priestor (stredoveké a novoveké teórie),
– ako viacvrstvová štruktúra (množstvo súčasných interpretácií).

Sullivanova „forma sleduje funkciu" je len určitou časťou jedného aspektu vzťahu obsah – forma, ktorú možno dobre sledovať funkčnou morfológiou. Na druhej strane „formy manifestujú to, čo je možné vo vzťahu k nim urobiť"[5] a na báze zaužívaných zvyklostí očakávať.[6] Architektonická forma sémanticky sprostredkúva rôzne mimoestetické a estetické hodnoty.[7] Semiotická analýza formálno-obsahových vzťahov v architektúre môže teda priniesť nové pohľady, pričom do úvahy treba zahrnúť aj samotné organizačné princípy foriem.

Znakový systém architektúry má v porovnaní s inými (verbálnymi) umeniami menší poznávací aspekt. Pracuje s iným nesignifikatívnym materiálom (subsystém signifiantov) ako kameň, drevo, hlina, oceľ, železobetón, sklo, umelé hmoty a i. Zákonitosti jeho skladby podmieňuje tektonika a kompozícia a samotná signifié vyplýva z iných spoločenských potrieb, predovšetkým z utilitárnosti. Má aj nižšiu mieru subjektivity, podobne ako napr. hudba, s ktorou (a s ostatnými interpretačnými umeniami) ho spája nutnosť jeho spredmetnenia početnou skupinou realizátorov. Tento až viacstupňový realizačný vzťah (investor, autor, staviteľ, užívateľ) je dôsledkom deľby práce.

K ďalším podstatným vlastnostiam tohto znakového systému patrí jeho možnosť dlhej existencie v čase a statickosť (v zmysle zmeny polohy i konotatívno-denotatív-

[5] NORBERG-SCHULZ, Ch.: Logik der Baukunst. München 1968.

[6] Je napríklad známe, že schopnosť človeka používať nástroj je inštinktívna. To znamená, že druh nástroja je diktovaný inštinktom. Tvary pracovných častí nástroja závisia od jeho účelu a tvary rukoväti od pohybových návykov – takže je ťažké osvojiť si iné návyky, používajúc ten istý nástroj. Teda pohybové návyky sa odrážajú v tvare rukoväte, ktorý ich vlastne určuje. V tvare rukoväte kosy je zafixovaný určitý pohyb umožňujúci najefektívnejšie konanie. Tento pohyb začínajúci kosec ešte neovláda, príslušný návyk sa vytvorí až používaním nástroja. Univerzálnosť návyku jednotlivcov sa prenáša na skupinu a spätne prináša konformnosť jednotlivca.

[7] Teorém Kabinetu teórie architektúry Výskumného ústavu výstavby a architektúry.

nom), i keď sú to veľmi relatívne charakteristiky –, pretože pre súčasnú architektúru je podstatná skôr dynamika a transformabilita, a práve „časová dimenzia sa stáva jedným z hlavných meradiel priestorovej organizácie prostredia", keď architektúra nadobúda charakter procesu a nie je iba statickým objektom.[8]

K problematike základnej znakovej jednotky sa vyslovilo mnoho autorov. Táto jednotka nie je striktne vymedzená a závisí od subjektu a konkrétnej situácie (znakom môže byť farba, stĺp, fasáda, budova, mesto). Pokus o zavedenie jednotky pomocou geometrického členenia priestoru nebol úspešný, pretože negáciou topologických a konvenčných vzťahov značne redukuje architektúru. Keďže v architektúre neexistuje dvojitá artikulácia, je zrejmé, že znakový systém architektúry nefunguje na báze prirodzeného jazyka; architektonický znak nie je slovo, skôr formula, idióm. Otázka architektonického kódu je stále otvorená. U. Eco[9] rozoznáva tri základné architektonické kódy: technický, typologický, sémantický – čo je vlastne parafráza známej a ešte stále výstižnej definície priekopníka modernej architektúry O. Wagnera (architektúra je účel, konštrukcia, poézia).

Pre Ch. Jencksa[10] je architektúra natoľko „pluralistickou zmesou", že pre jej teóriu a kritiku je zbytočné vyzdvihovanie určitého kódu a jedine pre proces samej tvorby môže byť podnetná akcentácia toho-ktorého z jedenástich (k tomuto číslu dospel Ch. Jencks) základných kódov.

Na architektonických znakoch môžeme dobre uplatniť Peirceovu klasifikáciu znakov na ikony, indexy, symboly, i keď sa v skutočnosti málo vyskytujú v čistej podobe – ikon býva aj symbolom – podobne aj index (napr. stĺp – pôvodne index – v závere uvedenom Holleinovom interiéri symbolizuje Grécko, resp. ďaleké krajiny – cestovanie).

Pôvodné funkcie, pre ktoré bolo dielo realizované, tvoria denotát, na ktorý sa postupne navrstvujú i konotatívne zložky, vyplývajúce najmä z asociácií na samu formu objektu i jeho využitia.

Z rozličných hľadísk rozdeľujeme architektonické znaky na vlastné a nevlastné (dopĺňajúce), a to zámerné – (design, reklamy) a nezámerné (vplyvy prírody, užívateľov). Architektonické znaky môžeme vyčleňovať rovnako na rovine návrhu (projektu), ako aj realizácie; keď majú rozličnú materiálovú povahu, ale na tom istom objekte sú v reverzibilnom sémantickom vzťahu.

Syntaktická analýza ako formálny opis znakového systému sa zaoberá paradigmatickými a syntagmatickými vzťahmi v pôdorysoch, fasádach, interiéri, detailoch, všíma si kompozičné prostriedky a tvaroslovie.

[8] O tejto problematike píše ŠEVČÍK, J.: Kompoziční principy otevřených systémů v architektuře. Architektúra a urbanizmus, 1976, č. 10.

[9] ECO, U.: Function and Sign: The Semiotic of Architecture. In: Signs, Symbols and Architecture, 1980, s. 38–39.

[10] JENCKS, Ch.: The Architectural Sign. In: Signs, Symbols and Architecture, 1980, s. 107–110.

Sémantická analýza je zameraná na vzťah architektonický znak – zastupovaná realita.

Pragmatická analýza – a v ďalšom sa zameriame predovšetkým na ňu – nadväzuje na predchádzajúce a všíma si vzťah znak – subjekt v konkrétnych spoločensko-historických súvislostiach. Zahŕňa širokú oblasť pôsobenia architektúry na vedomie ľudí. Súčasťou pragmatiky je vyhodnocovanie pomocou sémantického diferenciálu, ktorý sa používa najmä pri analýze konotatívnych zložiek architektonických diel, kódovaných a dekódovaných v konkrétnych spoločensko-historických súvislostiach. Vychádza z predpokladu čiastočnej zistiteľnosti konotatívnych zložiek architektonických znakov pomocou jazykových prostriedkov. Táto metóda je rozpracovaná aj u nás. Sémantický diferenciál sa môže stať vhodnou pomôckou pri projektovaní, no jeho použitie by sa nemalo absolutizovať. Pravdepodobne by nebolo možné postaviť pri použití sémantického diferenciálu roku 1889 Eiffelovu vežu a roku 1977 Centre Beaubourg. Tvarové charakteristiky stavieb sú relatívne veľmi konvenčné a pre širokú verejnosť pomerne stabilné. Eiffelova veža sa vžila. Čo však predchádzalo tomuto návyku? V časoch svojho vzniku bola terčom ostrých útokov a petícií so snahou likvidovať ju, a to tak zo strany širokej verejnosti, ako aj mnohých významných osobností umeleckého života. Dnes vieme, že pre vývin modernej architektúry 20. storočia mala práve Eiffelova veža veľký význam. Sémantický diferenciál[11] sa môže stať jedným z nástrojov hodnotenia architektonickej kritiky. Či preň bude platiť Einsteinov výrok (adresovaný Corbusierovmu moduloru) „...uľahčuje dobré a sťažuje zlé..." alebo jeho význam bude v inej polohe – ukáže až jeho ďalšie rozpracovanie a použitie.

Poznávací a rovnako aj komunikačný aspekt architektonického diela je historicky premenný. V začiatočných fázach spoločenského vývinu neexistovali iné systémy odovzdávania a uchovávania informácií, iba veľké stavby zhmotňovali vtedajšie skúsenosti a vedomosti (astronomické poznatky zachované v egyptských pyramídach a mayských stélach). Neskôr sa stali veľkolepé stavby – ako sú napr. gotické katedrály – dôležitým nástrojom ideologického pôsobenia, a to prakticky až do objavenia kníhtlače, resp. rádia, filmu, televízie, teda do rozšírenia hromadných oznamovacích prostriedkov, ktoré postupne preberajú túto funkciu. Po tisícročiach bežne zrozumiteľného jazyka, „veľkých" architektonických slohov a hľadania (historizmus) prichádza v dvadsiatych rokoch nášho storočia purizmus, neoplasticizmus, funkcionalizmus s odmietaním exotiky a zatuchnutého eklekticizmu, a to so svojimi geometricky čistými formami, s hygienickou a stereotypnou riadkovou zástavbou, kde ideálny byt je „machine à habiter" a mestá strácajú svoje kultúrnohistorické millieu pod pravouhlou sieťou anonymných ulíc, určených pre automobilistov. Oproti rétorickému až teatrálnemu architektonickému jazyku eklektikov, používa funkcionalizmus lakonický, abstraktný jazyk, prístupný predovšetkým exaktnému mysleniu profesionála a nie

[11] LOUDOVÁ, J. – BENEŠ, M.: Sémantický diferenciál z hlediska metodologie hodnocení architektury. Architektúra ČSR, 1978, č. 1.

priemernému divákovi, ktorý sa na všetko pozerá klasickoromantickými okuliarmi. Popri prevratných a prínosných zmenách bol funkcionalizmus terčom známych kritík, vedených z rozličných pozícií už v medzivojnovom období a nielen vo svojich extrémnych modifikáciách (ekonomizmus, formalizmus) slabo uspokojoval vyššie psychické potreby a dostatočne nekomunikoval s používateľom, málo využívajúc spolupôsobenie s ostatnými výtvarnými umeniami (aj keď to pre špičkové funkcionalistické realizácie neplatí). Monofunkčnou segregáciou rozkladal mestský organizmus (rozpad tradičnej ulice a blokovej zástavby), negoval potreby človeka identifikovať sa s prostredím, jasne štruktúrovaným v ľudských dimenziách a genius loci mu bol ľahostajný. Vo svojej zjednodušenej podobe maximálneho ekonomizmu mal záporné vplyvy na psychiku užívateľov. Vo formalistických realizáciách pseudofunkcionalizmu stavby síce vzhľadovo pripomínajú pôvodnú funkcionalistickú architektúru, ale v skutočnosti si svoj účel neplnia (napr. hypertrofia sklenených plôch bez vzťahu ku klimatickým podmienkam vyvoláva potrebu energeticky náročných, ovzdušie znečisťujúcich sekundárnych systémov, zabezpečujúcich užívateľom teplotné, vlhkostné, zvukové optimum).

Všetky tieto fakty ovplyvňujú ďalší vývin. Hľadanie prístupných výrazových prostriedkov čiastočne obracia pozornosť k historickému dedičstvu, ktoré poskytuje v širokej škále osvedčené formy. Tieto cyklicky sa opakujúce návraty, aktualizujúce otázku slohu, prebehli veľmi výrazne – v iných súvislostiach a s inými cieľmi – napríklad v tridsiatych až päťdesiatych rokoch v ZSSR a v socialistických krajinách (začiatky socialistického realizmu v architektúre) a od šesťdesiatych rokov v kapitalistických štátoch. Spomínané návraty sa vysvetľujú ako možný dôsledok istého permanentného trendu výtvarného umenia k naratívnosti. Obidva rovnocenné znakové systémy – vizuálne (obrazné, existujúce v priestore) a verbálne (existujúce v čase)[12] sa nachádzajú vo vzájomnom pôsobení. Proces ich interakcie je dôležitým aspektom umenia a stupeň tejto transformácie je pre dané obdobie charakteristický.

Treba však poznamenať, že mnohé semiotické pojmy, napriek ich vysokej frekvencii, sa prakticky používajú len povrchne, čo zvádza k nesprávnemu chápaniu tejto disciplíny ako axiológie, filozofie či anachronického slovníka konformizmu. Semiotika nevyzdvihuje a nezavrhuje ten-ktorý architektonický jazyk; jej aplikáciou sa len dôslednejšie analyzuje posledný člen wagnerovskej definície architektúry – poézia.

Semiotika architektúry má uplatnenie v oblasti projekčnej – pri navrhovaní architektonických diel, ktoré by priaznivo pôsobili na prežívanie architektonicko-urbanistickej reality. V súčasnosti sa môže využiť aj v aktuálnej otázke ďalšej

[12] O problematike dvoch znakových systémov – výtvarného umenia ako analogického znakového systému a literatúry ako diskrétneho, nemotivovaného alebo len čiastočne motivovaného znakového systému – porov. KRAUSOVÁ, N.: Lessing stále živý. In: G. E. Lessing: Lakoón, Hamburská dramaturgia, Listy o najnovšej literatúre. Bratislava 1980, s. 5–24.

industrializácie stavebníctva (typizácia). Pri výskume dejín architektúry má závažnú úlohu v analýze vývinových tendencií, širších celospoločenských súvislostí i pri štúdiu samého procesu tvorby.

Jednotlivé architektonické objekty obsahujú rozličné množstvo sémantických problémov rôznorodého a rovnorodého charakteru, čo je spolu s cieľom toho-ktorého výskumu určujúce pre efektívnosť semiotických analýz.

Na ilustráciu problematiky jeden pohľad na konkrétnu architektúru, ktorá aj po 9 rokoch je predmetom diskusií. Holleinova Rakúska cestovná kancelária na Opernring-u vo Viedni bola dokončená vo februári 1978.[13] Je ukážkovým exemplárom sugestívneho, dekoratívneho riešenia priestoru. Holleinove koncepcie vychádzajú z mnohoznačnosti a premenlivosti priestoru (jeho rozširovanie, prevyšovanie, prehlbovanie fototapetami, rozrušovanie, iluzívna hra zrkadiel, skratky, členenie a zalamovanie stropu). Hala na Opernring-u je skôr neutrálna – má jasne vymedzený, aj keď dômyselne artikulovaný priestor. Zaujímavo pôsobí kombinácia nevlastných architektonických znakov, resp. divadelných rekvizít (záchranný pás na zábradlí, zavesené orly, palmy) s vlastnými znakmi (stĺpruina, altán, vtipné vyriešenie kúta časťou ihlana – pyramídy, pokladničné prepážky v tvare mriežky chladiča na Rolls-Royce).

Je to potpourri priemyselného designu, užitého umenia a architektúry, prevedené v mixáži materiálov (rôzne druhy mramorov, mahagónové, smrekové drevo, hliník, mosadz –v matnej, leštenej patinovanej úprave, farebný oceľový plech, sklo, plexisklo a iné umelé hmoty). Navodzuje tajomnú atmosféru naratívnym podtextom, dotvorenú rafinovaným osvetlením. Pozoruhodná je transformácia materiálov – rakúska zástava, drapéria i palmy sú z kovu. Použité znaky – väčšinou ikonicko-symbolické, autor skomponoval do scenára, umožňujúceho viacúrovňovú interpretáciu a vôbec ich rozpoznanie, v závislosti od kultúrno-profesionálnej charakteristiky subjektu. Časť prvkov scenára je viazaná na interiér a má identifikačné funkcie (drapéria označuje predaj divadelných vstupeniek, záchranný pás oddelenie lodných lístkov). Ale väčšina repertoáru je koncipovaná ako voľné pásmo spomienok a asociácií z ciest štandardných veľkých cestovných kancelárií. Pohľadnicové stereotypy cestovania evokujúce exotiku a ďaleké krajiny (pyramídy – Egypt, palmy – Afrika, fragment dórskeho stĺpu – Grécko, strecha altánu – Orient) sa prelínajú s citáciou viedenskej a anglickej architektúry; (zastropenie je citáciou Wagnerovej sporiteľne z roku 1906 – odkaz na Viedeň – a v palme prečíta erudovaný architekt citáciu Nashovho kráľovského pavilónu v Brightone z roku 1818). Tento kolážový klasicizmus, hypertrofia nevlastných architektonických znakov, scénografizujúce chápanie priestoru je typickou ukážkou tvorby H. Holleina.

[13] Podrobné fakty a obrázkovú dokumentáciu tejto realizácie prináša Architectural Design, 1980, č. 5–6; Architectural Review, 1980.

V súčasnej architektúre je pomerne zložitá orientácia. V niektorých krajinách sa rýchlo striedajú módne vlny, v iných je architektonická tvorba homogénnejšia a tesnejšie spätá s tradíciami.

Väčšine architektov (teda nielen teoretikom) je však dnes už jasné, že otázky znakovosti pri svojej tvorbe nemôžu podceňovať.

Семиотические аспекты архитектуры

Владя Шимковичова

Резюме

Статья занимается основными вопросами семиотики архитектуры. Архитектура как вид искусственной среды имеет многие функции. Ее знаковая функция в прошлом была недооцениваемая, а сегодня она стоит в центре интереса как теоретиков архитектуры, так и проектантов. Более глубокое изучение знаковых систем ведет к новым средствам выражения в современной архитектуре. Такие влияния можно отметить в трудах многих архитекторов. К найболее дискуссированым реализациям относятся и в статье анализированные интерьеры Х. Холлейна.

Die semiotischen Aspekte der Architektur

Vlaďa Šimkovičová

Zusammenfassung

Der Artikel behandelt das Grundbereich der semiotischen Probleme der Architektur. Architektur, als eine Art künstlicher Umwelt hat viele Funktionen. Die Zeichenfunktion der Architektur war in der Vergangenheit ausser Acht gelassen, heute ist sie doch im Zentrum des Interesses der Theoretiker und Projektanten. Tieferes Studium der Zeichensysteme hat auch zu neuen Ausdrucksmitteln der zeitgenössischen Architektur geführt, was auch die Arbeiten mehrerer Autoren dokumentieren. Zu den meisten diskutierten Realizationen gehören die Interieure des H. Holleins.

Výberová bibliografia slovenskej semiotiky

Etela Viskupová

I. Jazykoveda

a) Všeobecná jazykoveda

HORECKÝ, Ján
Teória modelovania v jazykovede. – Jazykovedný časopis, *16*, 1965, č. 1, s. 63–72.

O komplexnom symbole v generatívnej gramatike. In: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis. Jazykovedný zborník. Bratislava, SPN 1968, s. 71–76.

O komunikatívnom aspekte vo vzťahu jazyka a myslenia. – Jazykovedný časopis, *22*, 1971, č. 2, s. 121–127.

Z novších diskusií o štrukturalizme a jeho koreňoch. (Spoluautor Ján Bosák.) – Jazykovedný časopis, *28*, 1977, č. 1, s. 63–75.

Základy jazykovedy. – Bratislava, SPN 1978. 184 s.

Spôsob jestvovania jazyka. – Jazykovedný časopis, *30*, 1979, č. 2, s. 97–101.

Spoločnosť a jazyk. – Bratislava, Veda 1982. 122 s.

KRUPA, Viktor
Kategória systému v jazykovede z hľadiska filozofie. – Jazykovedný časopis, *25*, 1974, č. 1, s. 11–19.
O spôsobe existencie štruktúry v jazyku. – Jazykovedný časopis, *30*, 1979, č. 2, s. 102–107.

NOVÁK, Ľudovít
Základná jednotka jazykového systému a jazyková typológia. – Sborník Matice slovenskej I. Jazykoveda, *14*, 1936, č. 1, s. 3–14.

K základným otázkam štrukturálnej jazykovedy. – Sborník Matice slovenskej I. Jazykoveda, *15*, 1937, č. 1–2, s. 3–23.

Typologická charakteristika slovenčiny. – In: Studia Academica Slovaca 6. Bratislava, Alfa 1977, s. 389–405.

PAULINY, Eugen
Systém v jazyku. – In: O vědeckém poznání soudobých jazyků. Praha, Nakladatelství ČSAV 1958, s. 18–28.

Methoden in der Erforschung der Sprachentwicklung. – Acta Linguistica, *14*, 1964, s. 223–234.

RUŽIČKA, Jozef
Hlavné črty slovenského jazykovedného štrukturalizmu. – Filozofia, *32*, 1977, č. 2, s. 184–190.

b) Onomastika

BLANÁR, Vincent
Osobné mená. K základom semiologickej onomastiky. – Bratislava 1945. 138 s. (Rkp.)

Problematika výskumu živých mien. – Zborník materiálov z 3. slovenskej onomastickej konferencie v Banskej Bystrici 4.–6. febr. 1972. Banská Bystrica, Pedagogická fakulta 1972, s. 7–50.

Metodologické otázky onomastiky. – Jazykovedný časopis, *26*, 1975, č. 2, s. 130–138.

Výskum designatívnej stránky živých osobných mien. – Slavica Slovaca, *10*, 1975, č. 1, s. 20–37.

Predmet i metody onomastiki. – Slavia, *47*, 1978, č. 1, s. 5–13.

c) Fonetika. Fonológia

HORECKÝ, Ján
The phonological System of Literary Slovak. In: Recueil Linguistique de Bratislava 3. Bratislava, VSAV 1972, s. 37–49.

Generatívny opis fonologického systému spisovnej slovenčiny. – In: Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikanae. Jazykovedný zborník 4. Bratislava, SPN 1975, s. 5–41.

KRÁĽ, Ábel
Model rečového mechanizmu. – Bratislava, VSAV 1974. 187 s.

Kategórie jednotlivého a všeobecného a vzťah fonetiky, fonológie a ortoepie. – Slovenská reč, *43*, 1978, č. 1, s. 3–13, č. 2, s. 88–93.

Výrazová stránka reči. – Slovenský jazyk a literatúra v škole, *26*, 1979/1980, č. 1, s. 4–10.

Niektoré otázky fonológie pražskej školy podľa slovenskej fonológie Eugena Pauliniho. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 1, s. 58–68.

O dynamike zvukového plánu súčasnej spisovnej slovenčiny. Jazykovedný časopis, *32*, 1981, č. 2, s. 145–150.

O princípoch fonológie pražskej školy a ich aplikáciách I. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 2, s. 120–129.

O princípoch fonológie pražskej školy a ich aplikáciách II. – Jazykovedný časopis, *32*, 1981 č. 1, s. 13–24.

NOVÁK, Ľudovít
Fonológia a štúdium slovenčiny. – Slovenská reč, *2*, 1933/1934, č. 4, s. 97–107, č. 5, s. 143–157, č. 6, s. 161–171.

O zvukových hodnotách spisovnej slovenčiny. – Slovenské smery umelecké a kritické, *1*, 1933/1934, č. 4, s. 222–229.

PAULINY, Eugen
Fonologický vývin slovenčiny. – Bratislava, VSAV 1963. 358 s.

Slovenská fonológia. – Bratislava, SPN 1979. 212 s.

RUŽIČKA, Jozef
Z problematiky slabiky a prozodických vlastností. – Bratislava, SAV 1947. 134 s.

SABOL, Ján
Typy neutralizácií v slovenskom fonologickom systéme. – In: Studia Academica Slovaca 3. Bratislava, Ústav školských informácií 1974, s. 405–417.

Súčinnosť fonologickej a morfologickej roviny spisovnej slovenčiny. – In: Studia Academica Slovaca 5. Bratislava, Alfa 1976, s. 421–450.

d) Morfológia

BLANÁR, Vincent
K jazykovej výstavbe slovenských rodinných mien. – Jazykovedný sborník, *1–2*, 1946/1947, s. 26–38.

Poznámky k morfematickej štruktúre slova. – Receuil Linguistique de Bratislava, 1, 1948, s. 179–189.

HORECKÝ, Ján
Morfematický sklad slovenského lexika. – Jazykovedný sborník, *1–2*, 1946/1947, s. 447–460.

Slovotvorná sústava slovenčiny. Podstatné meno. Prídavné meno. Sloveso. – Bratislava, VSAV 1959. 217 s.

Morfematická štruktúra slovenčiny. – Bratislava, VSAV 1964. 194 s.

MIKO, František
Rod, číslo a pád podstatných mien. – Bratislava, VSAV 1962. 252 s.

MORFOLÓGIA
Morfológia slovenského jazyka. – Bratislava, VSAV 1966. 896 s.

PAULINY, Eugen
Štruktúra slovenského slovesa. Štúdia lexikálno-syntaktická. – Bratislava, SAVU 1943. 112 s.

Slovesný čas v slovenčine. – In: Pocta Františkovi Trávničkovi a Frankovi Wollmanovi. Brno, Komenium 1948, s. 343–350.

Slovenské časovanie. – Bratislava, Štátne nakladateľstvo 1949. 58 s.

K voprosu o suščnosti častej reči. – Slovo a slovesnost, *39*, 1978, č. 3–4, s. 255–258.

RUŽIČKA, Jozef
Vzťahy medzi morfológiou a syntaxou. – Slovo a slovesnost, *26*, 1965, č. 2, s. 119–123.

e) Syntax

KAČALA, Ján
Grammatische und semantische Aspekte der syntaktischen Kondensation. – Zeitschrift für Slawistik, *20*, 1975, s. 797–800.

Gramatická a sémantická perspektíva vety. – Jazykovedný časopis, *27*, 1976, č. 1, s. 9–18.

Obsah a forma v syntaxi. – Slovenská reč, *43*, 1978, č. 6, s. 352–358.

KOČIŠ, František
O hierarchii základných syntaktických vzťahov. – Slovenská reč, *34*, 1969, s. 372–380.

Komplexnosť a systémovosť v štruktúrnom spracovaní syntaxe. – Jazykovedný časopis, *25*, 1974, č. 2, s. 176–183.

Syntaktický a sémantický prvok v syntagme. – Slovenská reč, *43*, 1978, č. 1, s. 14–22.

KRUPA, Viktor
Preklad a rozdielnosti v lineárnom usporiadaní vety. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 2, s. 140–146.

MIKO, František
The generative structure of the slovak Sentence. Adverbials. – The Hague–Paris–Bratislava, Mouton 1972. 150 s.

Generatívna metóda a štandardná štruktúrna analýza pri opise syntaxe. – In: Referati sa zasedanja medunarodne komisije za iznačjevanie gram. structure slov. jezika. Beograd, SANU 1974, s. 133–139.

PAULINY, Eugen
La phrase et l'enontion. – Receuil Linguistique de Bratislava, *1*, 1948, s. 59–66.

RUŽIČKA, Jozef
Syntax ako časť gramatiky. Rozbor a kritika Bröndelovej teórie gramatiky. – Slovo a tvar, *2*, 1948, č. 1, s. 17–20.

K štruktúre vetných typov. – Slavica Slovaca, *7*, 1972, č. 3, s. 199–201.

Reflexive Verben und Reflexive Verbalformen. – In: Satzstruktur und Genus Verbi. Studia Gramatica 13. Red. R. Lötsch – J. Ružička. – Berlin, Akademie Verlag 1976, s. 131–135.

f) Sémantika

BLANÁR, Vincent
Hjelmslevova jazyková teória a otázka sémantiky. – Linguistica Slovaca (Bratislava), *4–6*, 1946/1948, s. 381–385.

Mechanizm izmenenija značenija leksičeskoj jedinicy. – Jazykovedný časopis, *24*, 1973, č. 1, s. 3–17.

Od myšlienkového odrazu k lexikálnemu významu. – Jazykovedný časopis, *27*, 1976, č. 2, s. 99–116.

Významová zmena ako problém porovnávacej lexikológie. – Slavica Slovaca, *11*, 1976, č. 1, s. 25–32.

Dynamika lexikálneho významu. – Slovo a slovesnost, *39*, 1978, č. 3–4, s. 241–243.

Apelatívna a propriálna sémantika. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 1, s. 3–13.

BOSÁK, Ján
Obsahová a výrazová stránka segmentácie slovných tvarov. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 2, s. 115–119.

BUDOVIČOVÁ, Viera
Predmet lingvistickej sémantiky. – Jazykovedný časopis, *12*, 1961, č. 2, s. 123–139.

K teórii jazykového významu. – Jazykovedný časopis, *13*, 1962, č. 1, s. 109–125.

BUZÁSSYOVÁ, Klára
Príspevok ku vzťahu gramatického a lexikálneho významu slova. – Jazykovedný časopis, *23*, 1972, č. 2, s. 186–188.

Sémantická štruktúra slovenských deverbatív. – Bratislava, Veda 1974. 240 s.

DOLNÍK, Juraj
Slovný význam a jeho explikácia. – Jazykovedný časopis, *29*, 1978, č. 2, s. 112–122.

Podmet a jeho sémantický ekvivalent. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 1, s. 14–20.

Kontextová sémantická vlastnosť slovesa. – Jazykovedný časopis, *32*, 1981, č. 1, s. 25–32.

HORECKÝ, Ján
Sémantické príznaky, ich jazykový a myšlienkový základ. – Slavica Slovaca, *11*, 1976, č. 1, s. 14–18.

IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária
Apelativizácia vlastných mien ako lexikálno-sémantický proces. – In: Štvrtá slovenská onomastická konferencia. Bratislava, VSAV 1973, s. 219–232.

JAKABČINOVÁ, Tatiana
O vzťahu medzi významom a slovotvornými možnosťami motivizujúcich slov. – Slovenská reč, *41*, 1976, č. 5, s. 269–276.

KAČALA, Ján
Zámernosť a nezámernosť ako komponenty sémantiky slovesa. – Jazykovedný časopis, *31*, 1980, č. 2, s. 131–139.

Sémantika a tvorenie slovies typu znevýhodniť a znevýhodnieť. – Slovenská reč, *46*, 1981, č. 1, s. 18–28.

KRÁĽ, Ábel
Signál – znak – slovo. – Jazykovedný časopis, *25*, 1974, č. 2, s. 99–115.

KRUPA, Viktor
Jazyk, myslenie a skutočnosť. Z kritiky teórie jazykovej relativity. – Jazykovedný časopis, *27*, 1976, č. 2, s. 157–170.

O forme a obsahu v jazyku. – Slovenská reč, *44*, 1979, č. 5, s. 267–270.

MATHÉ, Svätoslav
Mnohoznačnosť a vágnosť jazykových výrazov. – Jazykovedný časopis, *28*, 1977, č. 1, s. 24–31.

Kategorizácia jazykových výrazov v sémantike možných svetov. – Jazykovedný časopis, *30*, 1979, č. 2, s. 108–119.

MISTRÍK, Jozef
Pokus o sémantickú analýzu predikačných kategórií pomocou exaktných metód. – Jazykovedný časopis, *18*, 1967, č. 2, s. 120–127.

Posun sémantiky slova pri transponovaní textu. – Dialog 1968, č. 1, s. 71–80.

MLACEK, Jozef
The linguistic Sign and the phraseological Unit. – In: Jazykovedný zborník 3. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikanae. Bratislava, SPN 1971, s. 7–31.

NOVÁK, Ľudovít
Vzťah jazyka k mimojazykovej skutočnosti. – In: O vědeckém poznání soudobých jazyků. Red. A. Dostál. Praha, Nakladatelství ČSAV 1958, s. 30–32.

ORAVEC, Ján
Die semantische Struktur der primären Präpositionen in der slowakischen Sprache. – In: Receuil Linguistique de Bratislava 4. Bratislava, VSAV 1973, s. 259–266.

RUŽIČKA, Jozef
O jazykovom znaku. – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 1, s. 3–8.

Základná sémantická črta slovies. K poznaniu Štúrovej gramatickej teórie. – In: Jazykovedný zborník 6. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikanae. Bratislava, SPN 1968, s. 163–169.

g) Teória textu

BAJZÍKOVÁ, Eugénia
Nadväznosť odsekov z hľadiska vývinovej syntaxe. – Slovenská reč, *48*, 1983, č. 3, s. 141–146.

BAKOŠ, Mikuláš
Aktuálny význam estetického princípu v textológii. – Česká literatúra, *14*, 1966, č. 1, s. 20–23.

FINDRA, Ján
Odsek ako prvok epickej štruktúry. – In: Segmenty a kontext. Litteraria 15. Bratislava, VSAV 1973, s. 66–119.

Funkčná vyváženosť výrazu v náučnom texte. – Slovenská reč, *45*, 1980, č. 5, s. 257–268.

Odsek a odstupňovanie textu. – Slovenská reč, *45*, 1980, č. 2, s. 71–80.

HOCHEL, Braňo
Plagiát a metatextový aspekt. Pokus o typológiu javu. – Slovenská literatúra, *28*, 1981, č. 2, s. 115–127.

HORECKÝ, Ján
Obsahová a textová analýza. – Otázky žurnalistiky, *16*, 1974, č. 1, s. 27–33.

IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária
Štruktúra textu epickej prózy. – In: Otázky prózy. Litteraria 5. Bratislava, VSAV 1962, s. 64–84.

Teória textu a teória štylistiky. – Slovenská literatúra, *18*, 1971, č. 3, s. 289–300.

KNOTEK, Štefan
Semiotický aspekt sociálneho kontextu literárneho diela. – Romboid, *6*, 1971, č. 5, s. 57–62. Tiež in: O interpretácii umeleckého textu 3. Bratislava, SPN 1972, s. 15–22.

KRAUSOVÁ, Nora
Stavba sujetu ako výber z paradigmy. Mannova Smrť v Benátkach. – Slovenská literatúra, *18*, 1971, č. 1, s. 32–50.

Dve segmentačné roviny epického textu. – Slovenská literatúra, *19*, 1972, č. 3, s. 221–245.

K segmentácii epických textov. – In: Segmenty a kontext. Litteraria 15. Bratislava, VSAV 1973, s. 31–65.

Textológia a poetika. – Slovenská literatúra, *20*, 1973, č. 3, s. 290–297.

Genéza literárneho textu. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 1, s. 34–50.

Literárny text ako proces a produkcia. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 2, s. 178–190.

Sémantika literárneho textu. – Slovenská literatúra, *29*, 1982, č. 3, s. 193–213.

Teória textu vo francúzskom štrukturalizme. – In: Kritika buržoáznych koncepcií v literárnej vede. Litteraria 23. Bratislava, Veda 1982, s. 160–178.

Znakovosť v procese literárneho odrazu. – Slovenská literatúra, *30*, 1983, č. 1, s. 58–74.

LIBA, Peter
„Vysoké" a „nízke" v literatúre. – Slovenská literatúra, *25*, 1978, č. 2, s. 215–233.

LIŠKOVÁ, Zora
K problematike sémantického rozboru textu. – Otázky žurnalistiky, *16*, 1974, č. 2, s. 10–17.

Novinársky prejav z hľadiska sémantických ukazovateľov. – Bratislava, Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky 1976. 191 s.

Výrazové kategórie – signály účinnosti v novinárskom prejave. – Bratislava, Novinársky študijný ústav 1977. 90 s.

MIKO, František
Odsek, téma, štýl. – In: Segmenty a kontext. Litteraria 15. Bratislava, VSAV 1973, s. 5–30.

Výrazová štruktúra textu. – In: Jazykovedné štúdie 12. Peciarov zborník. Bratislava, Veda 1974, s. 284–301.

Die Funktion der Wiederholung in der Lyrik. – Estetika, *13*, 1976, č. 2, s. 100–112.

The Programme of the Text. – Nitra, Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1978. 100 s.

MISTRÍK, Jozef
Exakte Methode einer Texttypologie. – Zeitschrift für slawische Philologie, *36*, 1972, č. 2, s. 318–331.

Exakte Typologie von Texten. – München, Otto Sagner Verlag 1973. 157 s.

Štruktúra textu. – Bratislava, Československý rozhlas 1975. 95 s.

POPOVIČ, Anton
Text a metatext. Typológia medziliterárnych vzťahov ako predmet umenovedných výskumov. – Slavica Slovaca, *8*, 1973, č. 4, s. 347–373.

Teória metatextov. – Nitra, Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1974. 101 s.

Modelovanie sveta v texte. – Estetika, *13*, 1976, č. 4, s. 239–243.

Šalingová, Mária pozri Ivanová-Šalingová, Mária

ŽILKA, Tibor
Druhotná informácia estetického komunikátu. – Romboid, *6*, 1971, č. 5, s. 63–68. Tiež in: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 108–115.

Tradícia ako štýlotvorný činiteľ. – Romboid, *15*, 1980, č. 8, s. 49–54. Tiež in: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 285–301.

Komunikačné relácie textu. – Slovenská literatúra, *28*, 1981, č. 3, s. 254–261.

h) Štylistika

FINDRA, Ján
K začiatkom odborného štýlu v spisovnej slovenčine. – In: Jazykovedné štúdie 11. Jónov zborník. Bratislava, VSAV 1971, s. 122–142.

Rozbor štýlu prózy. Prostriedky a postupy Jašíkovho individuálneho štýlu. – Bratislava, SPN 1971. 213 s.

Individuálna tvorba a vývin funkčného jazykového štýlu. – In: Jazykovedné štúdie 12. Peciarov zborník. Bratislava, Veda 1974, s. 315–326.

O funkčných možnostiach polysémie a homonýmie. – Slovenská reč, *43*, 1978, č. 3, s. 129–139.

HORECKÝ, Ján
Výrazová sila slovenčiny. – In: Studia Academica Slovaca 5. Bratislava, Alfa 1976, s. 129–138.

IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária
Hľadanie výrazu. O štýle súčasnej prózy pre mládež. – Bratislava, Mladé letá 1964. 177 s.

K analýze štýlu drámy. – Slovenská reč, *29*, 1964, č. 3, s. 151–165.

The Basic Characteristics of the Category of Individual Linguistic Style. – Asian and African Studies, *1*, 1965, s. 131–138.

K problematike štylistického zafarbenia. – Československá rusistika, *10*, 1965, s. 88–92.

Štylistika. – Bratislava, Obzor 1965. 226 s.

Z problematiky dvoch štylistických kategórií. – In: Jazykovedné štúdie 8. Bratislava, VSAV 1965, s. 189–201.

Teórie a metódy štylistických analýz. – Slovenská literatúra, *16*, 1969, č. 6, s. 611–635.

Teória – metódy – analýza – interpretácia. – Romboid, *5*, 1970, č. 6, s. 37–42.

Z výskumov expresivity. – In: Jazykovedné štúdie 12. Peciarov zborník. Bratislava, Veda 1974, s. 302–314.

KOČIŠ, František
Jazyk v interpretácii umeleckého textu. – Slovenská reč, *35*, 1970, č. 6, s. 374–380.

KOCHOL, Viktor
Štúrov štýl publicistický. – Linguistica Slovaca (Bratislava), *4–6*, 1946/1947, s. 254–279.

Problém jazyka a štýlu v slovesnom umení. – Literárnohistorický sborník SAV, *10*, 1953, č. 3–4, s. 280–304.

MIKO, František
Vedecký štýl Jaroslava Vlčka. Pokus o štrukturálno-historický rozbor. – Jazykovedný sborník, *1–2*, 1946/1947, č. 1, s. 38–61.

Dialóg, dialogičnosť a jazyk. – Jazykovedný sborník, *1–2*, 1946/1947, č. 3–4, s. 460–463.

Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl. – Bratislava, SPN 1969. 292 s.

Text a štýl. K teórii literárnej komunikácie. – Bratislava, Smena 1970. 167 s.

Výrazové konštanty štýlu Alexandra Matušku. – Slovenská literatúra, *17*, 1970, č. 1, s. 33–53.

Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou. – Bratislava, Tatran 1973. 296 s.

Sujet a sloveso. – In: Problémy sujetu. Litteraria 12. Bratislava, VSAV 1971, s. 68–83.

Štýlové konfrontácie. Kapitolky z porovnávacej štylistiky. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1976. 346 s.

Vývinový aspekt diela v perspektíve štýlu. – In: O interpretácii umeleckého textu 5. Bratislava, SPN 1976, s. 7–32.

Style, Literatur, Communication. – Bratislava, SPN 1978. 184 s.

MISTRÍK, Jozef
Kompozícia jazykového prejavu. – Bratislava, SPN 1968. 172 s.

Štylistika slovenského jazyka. 2. vyd. – Bratislava, SPN 1976. 445 s.

Hypersyntax a štylistika. – In: Československé přednášky pro 8. mezinárodní sjezd slavistů, Záhřeb 1978. Lingvistika. Praha, Academia 1978, s. 213–220.

Dialóg. – Slovenská reč, *45*, 1980, č. 1, s. 3–12.

NOVÁK, Ľudovít
Z rečových a kompozičných čŕt Eleny Maróthy-Šoltésovej. – Živena, *25*, 1935, č. 1, s. 26–31.

PAULINY, Eugen
K forme dvoch prác Margity Figuli. – Slovenský jazyk, *1*, 1940, s. 177–186.

K forme dvoch románov Ľuda Ondrejova. – Slovenský jazyk, *1*, 1940, s. 91–96.

K forme Gašparovho Červeného korábu. – Slovenský jazyk, *1*, 1940, s. 41–48.

Skice k štúdiu formy u Kukučína a Timravy. – Slovenský jazyk, *1*, 1940, č. 7–8, s. 284–289.

O jazyku prejavov náboženských. – Kultúra, *14*, 1942, č. 6–7, s. 270–276.

Prvky rokovacieho štýlu vo veľkomoravskej pamiatke. – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 3, s. 86–88.

Štruktúra Timravinej poviedky „Nemilí". Venované osemdesiatročnej Timrave. – Literárnohistorický sborník, *4*, 1947, č. 2–3, s. 65–83.

Vyjadrenie tendencie u Tajovského. – Slovo a tvar, *2*, 1948, č. 1, s. 11–16.

Východiská štylistického rozboru. – In: Jazyk a štýl modernej prózy. Bratislava, VSAV 1965, s. 80–82.

SABOLOVÁ, Oľga
Lyrická hovorovosť Švantnerovej prózy. – Slovenská reč, *45*, 1980, č. 1, s. 20–27.

ŠMATLÁK, Stanislav
Príspevok k štýlu slovenského literárneho realizmu. – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 1, s. 14–21.

ŽILKA, Tibor
Tradície a štýl. Ku genéze a znakovej funkcii opisu. – Slovenská literatúra, *27*, 1980, č. 3, s. 243–255.

II. Estetika. Filozofia umenia

BENIAKOVÁ, Nora
Lessingov Laokon a estetické náhľady 18. storočia. – Literárnohistorický sborník, *4*, 1947, s. 139–151.

HRUŠOVSKÝ, Igor
Sémantická povaha jazyka vedeckého a básnického. – In: Sen a skutočnosť. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Universum 1940, s. 28–30. Tiež in: Igor Hrušovský: Problémy, portréty, retrospektívy. Bratislava, VSAV 1965, s. 190–196.

Niektoré problémy sémantických teoretických štruktúr. – In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Skarabeus a FKM 1941, s. 146–149.

K dialektike umeleckého novátorstva. – In: Problémy literárnej avantgardy. Bratislava, VSAV 1968, s. 66–70.

K diskusii o štrukturalizme. – Filozofia, *24*, 1969, č. 4, s. 368–374.

Filozofia a estetika. – Romboid, *8*, 1973, č. 1, s. 53–58.

Dialektika bytia a kultúry. – Bratislava, Tatran 1975. 172 s.

Iniciatíva v umení. – Slovenská literatúra, *22*, 1975, č. 2, s. 163–195.

KARVAŠ, Peter
K problematike estetickej kategórie komického. – Slovenské divadlo, *28*, 1980, č. 4, s. 440–457.

KRAUSOVÁ, Nora
Od Lessinga k Brechtovi. Štúdie. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1959. 221 s.

Krausová, Nora pozri tiež Beniaková, Nora

ŠIMÚNEK, Eugen
Náčrt sémantickej problematiky umenia. – Filozofia, *28*, 1973, č. 1, s. 69–74.

Filozofické problémy estetiky. – Bratislava, Pravda 1976. 128 s.

ZÁGORŠEKOVÁ, Marta
K niektorým pojmom Mukařovského poetiky. Venované životnému jubileu akademika Jana Mukařovského. – Filozofia, *27,* 1972, č. 4, s. 404–408.

III. Literárna veda

a) Metodológia literárnej vedy. Teória a dejiny literatúry. Literárna kritika

BAKOŠ, Mikuláš
K problémom slovenskej kritiky. – Slovenské smery umelecké a kritické, *4,* 1936/1937, č. 7, s. 262–272.

K vývinu a situácii slovenskej literatúry. – Slovenské smery umelecké a kritické, *5,* 1937/1938, č. 6–7, s. 250–262.

Problémy vývinovej periodizácie slovenskej literatúry. Niekoľko teoretických poznámok. – Trnava, F. Urbánek 1944. 30 s.

O kontinuite literárneho vývinu. – Slovenská literatúra, *11,* 1964, č. 2, s. 167–171.

Literárna história a historická poetika. K metodológii literárnej vedy. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973. 256 s.

ČEPAN, Oskár
Literatúra – systém – dejiny. – Slovenská literatúra, *19,* 1972, č. 5, s. 500–506.

ČERVEŇÁK, Andrej
Ontologický aspekt tradície. K problematike expedienta literárnej komunikácie. – In: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 111–117.

DIEŤA
Dieťa, literatúra, autor. Interpretácie. – Bratislava, Mladé letá 1971. 131 s.

KOCHOL, Viktor
O popularizácii literatúry. – Slovo a tvar, *3,* 1949, č. 1, s. 1–4.

KOPÁL, Ján
Literatúra a detský aspekt. – Bratislava, SPN 1970. 195 s.

Tradícia a vývin v literatúre pre deti a mládež. – In: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 250–272.

Vekovosť v procese literárnej tvorby pre deti a mládež. – Zlatý máj, *27,* 1983, č. 2, s. 74–78, 98.

KRAUSOVÁ, Nora
K otázke predmetnosti literárneho diela. – Slovenská literatúra, *11,* 1964, č. 6, s. 531–532.

K teórii informácie v literárnej vede. – Slovenská literatúra, *11,* 1964, č. 1, s. 3–14.

K základom semiológie. – Romboid, *1,* 1966, č. 1, s. 81–87.

Mimézis a metajazyk. – Slovenské pohľady, *82,* 1966, č. 3, s. 315–338.

Pražská fonologická škola a francúzsky štrukturalizmus. – Romboid, *2,* 1967, č. 4, s. 47–52.

„Interpretácia" a „analýza" literárneho diela. – Romboid, *5,* 1970, č. 4, s. 14–22.

K teórii sujetu. Téma, fabula, sujet, dej. – In: Problémy sujetu. Litteraria 12. Bratislava, VSAV 1971, s. 5–35.

Sovietska semiológia (semiotika) a jej vplyv na súčasnú literárnu teóriu. – Slovenská literatúra, *18,* 1971, č. 3, s. 179–188.

O niektorých teoretických aspektoch romantizmu. – In: Literárny romantizmus. Litteraria 16. Bratislava, Veda 1974, s. 18–33.

Semiológia – semiotika v marxistickej teórii literatúry. – Slovenská literatúra, *22,* 1975, č. 2, s. 105–118.

Teória znakov v súčasnej literárnokritickej praxi. – Slovenský jazyk a literatúra v škole, *24,* 1977/1978, č. 5, s. 132–136.

LIBA, Peter
Procesuálnosť populárnej literatúry. In: O interpretácii umeleckého textu 5. Bratislava, SPN 1976, s. 185–218.

Populárna literatúra a kontext socialistickej literatúry. – Romboid, *13,* 1979, č. 5, s. 32–39.

Vývin – pokrok – literárna tradícia. – Romboid, *13,* 1979, č. 6, s. 32–38. Tiež in: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 57–84.

Popularizačný aspekt v náučnej literatúre pre deti. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 93–113.

Kontexty populárnej literatúry. – Bratislava, Tatran 1981. 253 s.

LITERÁRNA
Literárna a literárnomúzejná tradícia. Zborník prác z 5. konferencie o literárnom vzdelaní. (Problémy literárnej tradície) v Dolnom Kubíne 1978. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980. 381 s.

Literárna komunikácia. Štúdie. – Martin, Matica slovenská 1973. 173 s.

LITERÁRNE
Literárne vzdelanie. – Martin, Matica slovenská 1976. 256 s.

MIKO, František
Funkčný a výrazový synkretizmus v barokovej literatúre. – In: Literárny barok. Litteraria 13. Bratislava, VSAV 1971, s. 194–231.

Cesta k modelu literárnej komunikácie. – Slovenská literatúra, *18*, 1971, č. 3, s. 261–270. Tiež in: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 10–22.

Slovenský romantizmus a pojem estetických možností. – Slovenská literatúra, *20*, 1973, č. 4, s. 389–392.

Dimenzie literárnej komunikácie. – Estetika, *12*, 1975, č. 3, s. 154–167.

K povahe estetickej informácie. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 3, s. 263–278.

Štýl – komunikácia – dielo. (Spoluautori Peter Zajac, Anton Popovič, Ján Kopál, Peter Liba.) – Slavica Slovaca, *11*, 1976, č. 2, s. 123–134.

Štrukturalizmus a súčasná literárna veda. – Slovenská literatúra, *24*, 1977, č. 3, s. 257–285.

Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia. (Spoluautor Anton Popovič.) – Bratislava, Tatran 1978. 385 s.

Hra a poznanie v detskej próze. – Bratislava, Mladé letá 1980. 279 s.

Poetika najmenších. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 17–35.

Hodnoty a literárny proces. – Bratislava, Tatran 1982. 372 s.

Pozitivizmus a marxistická literárna veda. Spor o ontologický štatút literárneho diela. – In: Kritika buržoáznych koncepcií v literárnej vede. Litteraria 23. Bratislava, Veda 1982, s. 99–114.

Štrukturalizmus a súčasná literárna veda. – In: Kritika buržoáznych koncepcií v literárnej vede. Litteraria 23. Bratislava, Veda 1982, s. 115–140.

O AKTUÁLNYCH
O aktuálnych otázkach literárnej komunikácie. (Beseda – prispeli Anton Popovič, Ján Kopál, Peter Liba, Pavol Plutko, Tibor Žilka, Viliam Obert, Peter Zajac.) – Romboid, *16*, 1981, č. 9, s. 31–39.

O interpretácii umeleckého textu 1–6. Zborník(y) Kabinetu literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre. – Bratislava, SPN 1968, 1970, 1972, 1973, 1976. 193 + 254 + 179 + 163 s.

POPOVIČ, Anton
Štrukturalizmus v slovenskej vede 1931–1949. Dejiny. Texty. Bibliografia. Martin, Matica slovenská 1970. 174 s.

Niektoré aspekty systematiky literárnovednej disciplíny. (Spoluautor Peter Zajac.) – Estetika, *15*, 1978, č. 3, s. 173–188.

Tradícia v literárnej komunikácii. – In: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 9–21.

POVAŽAN, Michal
O tzv. skutočnosti v umení. – Slovenské smery umelecké a kritické, *5*, 1937/1938, č. 6–7, s. 274–280.

ŠMATLÁK, Stanislav
K problémom hodnotenia v literárnej histórii. – Slovo a tvar, *2*, 1948, č. 2, s. 33–38.

Poznámky o interpretácii literárneho diela. – Romboid, *1*, 1967, č. 2, s. 28–34. Tiež in: O interpretácii umeleckého textu 1. Bratislava, SPN 1968, s. 3–15.

K problémom syntézy literárnych dejín. Niekoľko predbežných poznámok. – In: Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Philologica, *20*, 1968. Bratislava, SPN 1970, s. 301–308.

Komunikačný štatút literárnej kritiky. – Slovenská literatúra, *18*, 1971, č. 1, s. 10–31. Tiež in: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 83–107.

K typológii slovenského literárneho realizmu. – In: Studia Academica Slovaca, *1*, 1972, s. 255–268. Tiež in: Slovenská literatúra, 19, 1972, č. 4, s. 338–354.

Literárnohistorické predpoklady typológie slovenského realizmu. – In: Literárny romantizmus. Litteraria 16. Bratislava, Veda 1973, s. 51–70.

ZAJAC, Peter
Komunikačné problémy epiky a lyriky. – Slovenská literatúra, *24*, 1977, č. 2, s. 194–212.

Tradícia – čas – priestor. In: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O. Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 23–44.

Utváranie literárneho vedomia dieťaťa. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 150–170.

ZELINA, Miron
Psychológia literárnej komunikácie. Pokus o model. – Romboid, *6*, 1971, č. 1, s. 24–29. Tiež in: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 124–132.

b) Literárna genológia

HVIŠČ, Jozef
Genológia a komparatistika. – In: O medziliterárnych vzťahoch. Zborník venovaný 6. Medzinárodnému kongresu Slavistov. Bratislava, SPN 1968, s. 25–36.

Genologický prístup k literatúre. – Romboid, *6*, 1971, č. 6, s. 39–48.

Zur Frage der Genre. Bedingtheit des Übersetzungsprozess. – Slavica Slovaca, *6*, 1971, č. 4, s. 316–325.

Žánrová genéza slovenskej historickej prózy. – Slavia, *40*, 1971, č. 2, s. 179–183.

Transformácia druhovej štruktúry v preklade. – Slavica Slovaca, *7*, 1972, č. 4, s. 334–352.

Genologická interpretácia romantickej literatúry. – In: Československé prednášky pro 7. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academie 1973, s. 237–243.

Genologická interpretácia literatúry. – In: Komparatistika a genológia. Literárnovedný zborník 4. Acta Facultatis Universitatis Philosophicae Šafarikanae. Bratislava, SPN 1973, s. 15–35.

Slowackie odmiany polskich krakowiaków. – Pamiętnik Literacki, *64*, 1973, č. 2, s. 235–248.

Žánre z aspektu literárnej praxe. – Romboid, *8*, 1973, č. 1, s. 37–40.

Literárna genológia a komparatistika. – Slavica Slovaca, *10*, 1975, č. 2, s. 129–141.

Slovenská romantická poézia. – Slavica Slovaca, *10*, 1975, č. 4, s. 390–400.

Vývinová diferenciácia slovenskej romantickej poémy. – Slavia, *44*, 1975, č. 1, s. 17–25.

Problémy literárnej genológie. – Bratislava, Veda 1979. 144 s.

Slovenská modifikácia poľských krakoviakov. Konfrontácia žánrových foriem. – Slavica Slovaca, *15*, 1980, č. 4, s. 368–385.

Žánrová diferenciácia literatúry predškolského veku a výtvarný aspekt. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 238–249.

KRAUSOVÁ, Nora.
K teórii literárnych druhov. – In: Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch a druhoch. Litteraria 3. Bratislava, VSAV 1960, s. 311–352.

K teóriám o vývine epiky. – In: Otázky prózy. Litteraria 5. Bratislava, VSAV 1962, s. 29–63.

O najnovších teóriách genologickej systematiky. – Slovenská literatúra, *11*, 1964, č. 4, s. 488–496.

Próza nových modelov, či rozklad epického tvaru? Príspevok k žánrovej problematike. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 4, s. 405–430.

Kraskova poézia a žánrová forma. „Nátlak prvej formy." – In: Ivan Krasko. 1876–1976. Litteraria 20.–21. Bratislava, Veda 1978, s. 86–93.

ZAJAC, Peter
Komunikačný model literárnych žánrov. – Slovenská literatúra, *27*, 1980, č. 4, s. 341–358.

c) Teória lyriky

BAKOŠ, Mikuláš
K vývinu slovenských teórií básnického rytmu. Teórie Petra Kellnera-Hostinského. – Literárnohistorický sborník, 1–2, 1939/1940, s. 249–252.

Vývin slovenského verša. Martin 1939. 141 s.

Nadrealistický verš. – In: Sen a skutočnosť. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Skarabeus 1940, s. 23–34.

K otázkam skúmania básnického diela. (Spoluautor Nora Beniaková.) – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 4, s. 118–120.

Literárna genéza Sládkovičovej strofy. – In: Štúdie o Sládkovičovi. Bratislava, SAVU 1950, s. 5–28.

Vývin slovenského verša od školy Štúrovej. 3. dopl. vyd. – Bratislava, VSAV 1966. 304 s.

BENIAKOVÁ, Nora
K problematike dnešného výkladu básnického diela. – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 2, s. 49–52.

Ako rozoberáme verš. – Bratislava, Jozef Orlovský 1948. 68 s.

K rozboru významovej stránky Maríny. – In: Štúdie o Sládkovičovi. Bratislava, SAVU 1950, s. 29–36.

Sonet v slovenskej poézii. Od klasicizmu k symbolizmu. – Literárnohistorické štúdie (Bratislava) 1950, s. 5–57.

Pozri tiež Krausová, Nora

BREZINA, Ján
K funkcii adjektív a slovies v poézii Fraňa Kráľa. – Literárnohistorický sborník, *2–3*, 1945/1946, č. 1–2, s. 98–101.

K problematike slovenskej modernej poézie. – Slovenské pohľady, *67*, 1946, č. 11–12, s. 567–568.

K otázke druhového charakteru Sládkovičovej Maríny. – Literárnohistorický sborník, *4*, 1947, č. 2–3, s. 84–92.

Otázka skutočnosti a genetického procesu Novomeského básnickej skladby Stretnutia. – Slovenská literatúra, *24*, 1977, č. 6, s. 629–649.

Básnické dielo Laca Novomeského. – Bratislava, Veda 1982. 424 s.

ČEPAN, Oskár
Poézia a próza. – In: Otázky prózy. Litteraria 5. Bratislava, VSAV 1962, s. 7–28.

Jazykové predpoklady montáže v poézii. – In: O literárnej avantgarde. Litteraria 9. Bratislava, VSAV 1966, s. 43–72.

Fonológia a montáž v poézii. – Slovenská literatúra, 13, 1966, č. 2, s. 167–172.

HORECKÝ, Ján
Prvky antickej epiky v Hollého Svatoplukovi. – Literárnohistorický sborník, 1–2, 1946/1947, s. 51–69.

Hexameter Jána Hollého. – Literárnohistorické štúdie, 1950, s. 58–71.

IVANOVÁ-Šalingová, Mária
O jednej analýze sémantickej výstavby básne. – In: Teorie verše I. Sborník brněnské versologické konference. Brno, Universita J. E. Purkyně 1966, s. 185–188.

Model sémantickej štruktúry básne. Všeobecné východiská. – In: Teorie verše II. Sborník brněnské versologické konference. Brno, Universita J. E. Purkyně 1968, s. 39–44.

KLÁTIK, Zlatko
Typ Kráľovskej balady Zakliata panna vo Váhu a divný Janko. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 4, s. 342–355.

O sémanticko-štylistickej viacplánovosti balady Janka Kráľa. Interpretácia Zverbovaného. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 3, s. 300–311.

KOCHOL, Viktor
Integrácia zmyslu v poézii Laca Novomeského. – Literárnohistorický sborník, *2–3*, 1945/1946, č. 1, s. 17–47.

Dnešná problematika Maríny. – In: Andrej Sládkovič: Marína. Doslov. Bratislava, SAV 1946, s. 159–181.

Intonácia v štúrovskom verši. – Literárnohistorický sborník, *1–2*, 1946/1947, s. 105–133.

O básnickom obraze. – Slovo a tvar, *1*, 1947, č. 2, s. 52–57.

Zvuková stránka Maríny. – In: Štúdie o Sládkovičovi. Bratislava, SAVU 1950, s. 37–53.

Štruktúra Sládkovičovej Maríny. In: Kochol, Viktor: Problémy a postavy slovenskej obrodeneckej literatúry. Bratislava, VSAV 1965, s. 121–137.

Slovo a básnický tvar. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1966. 293 s.

Sylabizmus a tónizmus. – Slavica Slovaca, *1*, 1966, č. 2, s. 154–163.

Syntax a metrum. – Slovenská literatúra, *13*, 1966, č. 6, s. 567–581.

Metrum a rytmus v básnickom preklade. – In: Rytmus a metrum. Litteraria 11. Bratislava, VSAV 1968, s. 5–45.

Štruktúra verša a jej premeny. – Romboid, *3*, 1968, č. 2, s. 54–58.

Nad Beniakovým veršom. – Slovenská literatúra, *16*, 1969, č. 4, s. 385–404.

Krčméryho verš. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 2, s. 138–153.

Nadrealistická kompozícia. – Romboid, *10*, 1975, č. 3, s. 6–14.

KRAUSOVÁ, Nora
Vývin slovenského sonetu. – Bratislava, Tatran 1976. 159 s. Pozri tiež Beniaková, Nora.

MARČOK, Viliam
O kompozícii a zobrazovacej metóde Janka Kráľa. – In: Sborník Pedagogického inštitútu v Banskej Bystrici. Bratislava, SPN 1963, s. 32–51.

O možnostiach štrukturálnej analýzy nadrealistickej poézie. – Slovenská literatúra, *13*, 1966, č. 2, s. 173–180. Tiež in: Problémy literárnej avantgardy. Bratislava, VSAV 1968, s. 388–394.

Sémantické princípy pomenovacieho aktu v modernej poézii. – In: Československé přednášky pro 6. Mezinárodní sjezd slavistů v Praze. Praha, Academia 1968, s. 357–361.

Základné tendencie básnického pomenovania. – Slovenské pohľady, *84*, 1968, č. 6, s. 12–17.

MIKO, František
Poézia, človek, technika. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1979. 332 s.

MIKULA, Valér
Stachova obraznosť. – Romboid, *16*, 1981, č. 3, s. 56–62.

PLUTKO, Pavol
Autorský subjekt v poézii pre deti. (Ľubomír Feldek: Uspávací drozd). – In: Dieťa, literatúra, autor. Interpretácie. Bratislava, Mladé letá 1970, s. 15–32.

Báseň a literárna konvencia. (Vojtech Mihálik: Veršovanka na uvítanie atómovej bomby). – In: O interpretácii umeleckého textu 2. Bratislava, SPN 1970, s. 115–122.

Vzťah témy a kontextu v lyrickej poézii. – Romboid, *6*, 1971, č. 2, s. 25–33.

Projekcia autorského subjektu v sociálnej lyrike. (Laco Novomeský Pošušky.) – In: O interpretácii umeleckého textu 3. Bratislava, SPN 1972, s. 77–84.

Hodnotový aspekt sociálneho kontextu v lyrickej poézii. – In: O interpretácii umeleckého textu 4. Bratislava, SPN 1973, s. 37–52.

Problémy lyriky. K typológii poézie Vojtecha Mihálika. – Nitra, Pedagogická fakulta 1972. 184 s. (Rkp.)

Vzťah témy a kontextu v lyrickej poézii. – In: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 69–82.

Cesta k básnickému tvaru. Kontext, téma, lyrický subjekt. – Bratislava, Smena 1979. 152 s.

POVAŽAN, Michal
Problematičnosť poézie Janka Kráľa. – Slovenské smery umelecké a kritické, *4*, 1936/1937, č. 4, s. 145–152.

Príspevok k sémantike Kráľovej poézie. – Nové Slovo (Trnava), *1*, 1939/1940, č. 6–7, s. 150–153, č. 8, s. 196–199.

K básnickému profilu Rudolfa Dilonga. – In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Skarabeus 1941, s. 6–9.

Poézia a nadrealizmus. – In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Skarabeus 1941, s. 112–115.

REISEL, Vladimír
Poézia Laca Novomeského. Rozbor básnickej štruktúry. – Bratislava, SAVU 1946. 155 s.

ROSENBAUM, Karol
Vzťah slovenského literárneho romantizmu k nemeckému literárnemu klasicizmu. – Literárnohistorický sborník, *2–3*, 1945/1946, č. 3–4, s. 134–151; *4*, 1947, č. 1, s. 27–41, č. 2, s. 116–138, č. 4, s. 205–221.

SABOL, Ján
Základy exaktného rozboru verša. (Spoluautor František Štraus.) – Bratislava, SPN 1969. 106 s.

Prozodická sústava slovenčiny. – Bratislava, Československý rozhlas 1977. 99 s.

ŠMATLÁK, Stanislav
Niekoľko poznámok o skúmaní básnickej formy. – Slovo a tvar, *3*, 1949, č. 4, s. 140–146.

Pozvanie do básne. Stretnutie s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka. – Bratislava, Smena 1971. 244 s.

Vývin a tvar Kraskovej lyriky. – Bratislava, Tatran 1976. 225 s.

ŠTRAUS, František
K rytmickej funkcii rýmu a eufónie v poézii Ivana Krasku. – Slovenská literatúra, *13*, 1966, č. 4, s. 349–360.

Významová hodnota protikladných veršovaných foriem. – Slovenská literatúra, *13*, 1966, č. 2, s. 148–166.

Rytmický charakter slovenského a ruského trocheja. – Slavica Slovaca, *3*, 1968, č. 2, s. 182–190.

K výskumu a interpretácii slovenského sylabotonického verša. (Spoluautor Ján Sabol.) – Slovenská literatúra, *15*, 1968, č. 3, s. 243–249.

Voľný verš v súčasnej slovenskej poézii. Genéza a charakteristika. (Spoluautor Ján Sabol.) – In: Rytmus a metrum. Literaria 11. Bratislava, VSAV 1968, s. 81–198.

TURČÁNY, Viliam
Jesenského metafora. – Slovenská literatúra, *5*, 1958, č. 1, s. 3–22.

Kraskova metafora. – Slovenská literatúra, *11*, 1964, č. 2, s. 105–128.

Rým a metafora. Vzťahy medzi zložkami v básnickej skladbe. – In: Z historickej poetiky II. Litteraria 8. Bratislava, VSAV 1965, s. 76–155.

Rým v poetizme. Náčrt k dejinám rýmu v medzivojnovom období. – In: O literárnej avantgarde. Litteraria 9. Bratislava, VSAV 1966, s. 73–135.

Výmena veršového systému. – Slovenská literatúra, *13*, 1966, č. 5, s. 417–457.

Medzislovný predel v poézii Jána Hollého alebo poznámky k fonologickej metrike. – Slovenská literatúra, *17*, 1970, č. 2, s. 213–220.

Sylabizmus a sylabotonizmus Jána Kollára. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 2, s. 115–137.

Rým v slovenskej poézii. – Bratislava, VSAV 1975. 438 s.

Podnety antickej poézie v diele Jána Hollého. – In: Československé přednášky pro 8. Mezinárodní sjezd slavistů, Záhřeb 1978. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1978, s. 97–105.

WINCZER, Pavol
Poetika básnických smerov 20. storočia v poľskej a slovenskej poézii 20. storočia. Bratislava, Veda 1974. 174 s.

ŽILKA, Tibor
Rekurentnosť foném v poézii. – In: Metryka Słowiańska. Wrocław etc., Ossolineum 1971, s. 103–117.

Štatistický výskum morfologickej štruktúry poézie. – Jazykovedný časopis, *23*, 1972, č. 2, s. 26–56.

d) Teória epiky

ČEPAN, Oskár
Jazykové predpoklady montáže v próze. – Problémy sujetu. Litteraria 12. Bratislava, VSAV 1971, s. 90–134.

Kukučínove epické istoty. – Bratislava, Tatran 1972. 270 s.

K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy. Ornamentalisti, lyrizátori, naturisti a sujetoví básnici. – Slovenská literatúra, *21*, 1974, č. 2, s. 154–165.

ČERNÝ, G.
Rytmus a vetná stavba v próze. (Spoluautor František Miko). – In: Rytmus a metrum. Litteraria 11. Bratislava, VSAV 1968, s. 267–296.

FINDRA, Ján
Rozprávač a sujet. – In: Problémy sujetu. Litteraria 12. Bratislava, VSAV 1971, s. 169–204.

HVIŠČ, Jozef
Vývinové premeny slovenskej historickej prózy. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 1, s. 69–82.

KLÁTIK, Zlatko
Charakter rozprávača v Kukučínovej dalmatinskej poviedke. – Slovenská literatúra, *16*, 1969, č. 5, s. 485–499.

Typológia sujetu v Kalinčiakových historických novelách. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 2, s. 179–200.

KRAUSOVÁ, Nora
Epika a román. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1964. 168 s.

K problému rozprávača v modernej epike. – Slovenské pohľady, *80,* 1964, č. 10, s. 64–67.

Rozprávač v románe. – Slovenská literatúra, *12,* 1965, č. 2, s. 125–153.

Príspevky k literárnej teórii. Poetika románu. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1967. 254 s.

Systematika epického rozprávača a semiologický aspekt. – Slovenská literatúra, *16,* 1969, č. 3, s. 299–307.

Rozprávač a románové kategórie. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1972. 239 s.

Montáž v literatúre a vo filme. Kompozičný princíp v diele Thomasa Manna. – Slovenské divadlo, *24,* 1976, č. 2, s. 194–206.

MIKO, František
Rytmus v próze. – In: Literatúra a jazyk. Litteraria 6. Bratislava, VSAV 1963, s. 5–61.

K syntaxi avantgardnej prózy. – In: O literárnej avantgarde. Litteraria 9. Bratislava, VSAV 1966, s. 169–195.

Hra a poznanie v detskej próze. – Bratislava, Mladé letá 1980. 277 s.

MRLIAN, Rudolf
Chrobákov „Drak sa vracia" očami folkloristu. – Elán, *14,* 1943/1944, č. 4, s. 3.

ŠMATLÁK, Stanislav
Motivická výstavba a kompozičná osnova prózy Jána Červeňa. – Slovo a tvar, *3,* 1949, č. 3, s. 80–102.

Sémantický rozbor prózy Jána Červeňa. – Slovo a tvar, *3,* 1949, č. 2, s. 52–64.

Próza Františka Švantnera. – Slovo a tvar, *4,* 1950, č. 3–4, s. 124–136.

ŠÚTOVEC, Milan
Genéza postavy v Švantnerovej Neveste hôľ. – Slovenská literatúra, *22,* 1975, č. 5, s. 424–438.

Priestorové vzťahy a vònkajšia realita v Švantnerovej Neveste hôľ. – Slovenská literatúra, *23,* 1976, č. 5, s. 507–521.

Od folklóru k umeniu, od mýtu k realite. – In: Poézia Chrobákovej prózy. Bratislava, Tatran 1977, s. 85–132.

Romány a mýty. – Bratislava, Tatran 1982. 272 s.

TOMIŠ, Karol
Švantnerove rozprávačské postupy v novele Atka. – Slovenská literatúra, *17,* 1970, č. 3, s. 268–283.

Sujet v monologických prozaických formách. – In: Problémy sujetu. Litteraria 12. Bratislava, VSAV 1971, s. 240–277.

WINCZER, Pavol
Prenikanie foriem konzumnej literatúry do „vysokej" literatúry v umeleckej próze po druhej svetovej vojne. Autorova stratégia voči čitateľovi. – Slavia, *47,* 1978, č. 1, s. 45–52.

Prenikanie konvencií populárnej literatúry do umeleckej literatúry v próze po 2. svetovej vojne. Autorova stratégia voči čitateľovi. – Slovenská literatúra, *25,* 1978, č. 6, s. 693–716.

ZAJAC, Peter
Vývinové a aktuálne hodnoty Bajzovho románu René mládenca príhody a skúsenosti. – In: O interpretácii umeleckého textu 5. Bratislava, SPN 1976, s. 219–242.

Koncepcia Ballekových Agátov. – Slovenská literatúra, *29,* 1982, č. 6, s. 501–516.

e) Teória a dejiny drámy. Divadelná veda

BAKOŠOVÁ, Zuzana
K niektorým otázkam osobnosti a tvorivosti v herectve. – Slovenské divadlo, *25,* 1977, č. 3, s. 322–344.

Racionálny aspekt v herectve ako dôvod sporu. – Slovenské divadlo, *26,* 1978, č. 3, s. 337–347.

Pantomíma ako prvok a systém. – In: Teória dramatických umení. Bratislava, Tatran 1979, s. 351–364.

KARVAŠ, Peter
K vývinu našej drámy. – Slovenské pohľady, *62,* 1946, č. 1–2, s. 40–66.

K problému divadelnosti. Kapitola z „Úvodu do estetiky divadla". – Slovenské pohľady, *63,* 1947, č. 10, s. 616–626.

K charakteristike dramatického textu. – Slovo a tvar, *1,* 1947, č. 4, s. 106–114.

Úvod do základných problémov divadla. – Martin, Matica slovenská 1948. 226 s.

Priestory v divadle a divadlo v priestore. I. K problematike svojrázu a špecifickosti divadelného umenia. – Bratislava, Výskumný ústav kultúry 1976. 245 s. (Rozmnož.)

Priestory v divadle a divadlo v priestore. II. Človek v divadle a spoločnosti. Bratislava, Výskumný ústav kultúry 1977. 347 s. (Rozmnož.).

KRAUSOVÁ, Nora
Brechtova „nearistotelovská poetika"? – Slovenské divadlo, *26,* 1978, č. 3, s. 307–315.

MISTRÍK, Miloš
Uplatnenie dramatického textu v divadelnom predstavení. – Slovenské divadlo, *25,* 1977, č. 2, s. 154–163.

MRLIAN, Rudolf
Štruktúra javištného umenia. – Slovenské pohľady, *56,* 1940, č. 5, s. 305–311.

PALKOVIČ, Pavol
Dráma – divadelná hra. – In: Teória dramatických umení. Bratislava, Tatran 1979, s. 105–131.

PAŠTÉKA, Július
Tvorivé princípy a vzťahy v sústave dramatických umení. – In: Teória dramatických umení. Bratislava, Tatran 1979, s. 47–66.

RAMPÁK, Zoltán
Forma a funkcia dialógu v súčasnej slovenskej dráme. – Literárnohistorický sborník, *1*, 1944, s. 65–75.

O javiskovom štýle. – (Naše divadlo), *16*, 1944, č. 6.

Príspevok k sociológii divadla. – Slovenské pohľady, *61*, 1945, č. 7–10, s. 234–260.

K charakteru štúrovskej drámy. – Martin 1947. 118 s.

K sémantike, kompozícii a smyslu Barčovej dramatickej tvorby. – Literárnohistorický sborník, *4*, 1947, s. 185–204.

Náčrt dejín slovenského divadla. – Bratislava, SAVU 1948. 50 s.

Znak v umeleckej výstavbe divadla. – Slovo a tvar, *2*, 1948, č. 4, s. 109–116.

K Stodolovej dramatickej technike. Vzťah medzi skutočnosťou a dialógom. – Slovenské divadlo, *17*, 1969, č. 2, s. 211–220, č. 3, s. 341–353.

Expresionistické motívy v dramatike J. Barča-Ivana. – Slovenské divadlo, *19*, 1971, č. 1, s. 10–46.

Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe. – Martin, Osveta 1972. 305 s.

Pokus o Najdúcha. – Slovenské divadlo, *21*, 1973, č. 1, s. 84–103.

Variácie Júliusa Barča-Ivana. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1973. 248 s.

Dramatik Štefan Králik. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1975. 243 s.

Hlavné znaky súčasnej slovenskej drámy. – In: Studia Academica Slovaca 4. Bratislava, Alfa 1975, s. 327–347.

Dráma, divadlo, spoločnosť. – Bratislava, Tatran 1976. 438 s.

Tvorba Ivana Bukovčana. – Bratislava, Slovenský spisovateľ 1978. 464 s.

ZAJAC, Peter
Bertold Brecht – lyrický a dramatický text. – Slovenské divadlo, *26*, 1978, č. 3, s. 316–336.

ŽILKA, Tibor
Bábková hra ako umelecký artefakt. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 218–235.

f) Teória prekladu

HVIŠČ, Jozef
Niektoré problémy všeobecnej teórie prekladu. – Slavica Slovaca, *1*, 1966, č. 4, s. 309–331.

KOCHOL, Viktor
Prekladová substitúcia klasického diela. Na okraj slovenského prekladu Máchovho Mája. – Slovenská literatúra, *11*, 1964, č. 4, s. 468–487.

Preklad a verš. – Slovenská literatúra, *15*, 1968, č. 3, s. 276–288. Tiež in: Československé přednášky pro 7. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1973, s. 253–259.

KOLLÁR, Dezider
Prekladový význam – jeho podstata a problémy. – Slavica Slovaca, *5*, 1970, č. 1, s. 48–65.

MIKO, František
La théorie de l'expression et la traduction. – In: Nature of Translation. Bratislava – Hague, VSAV-Mouton 1970, s. 61–77.

Tolerancie a limity textu v procese prekladu. – In: Studia Academica Slovaca 9. Bratislava, Alfa 1977, s. 343–360.

Od prekladateľskej praxe k teórii prekladu. – Slovenská literatúra, *25*, 1978, č. 4, s. 471–478.

Výmena konotačného idiolektu v preklade. – Slovenská literatúra, *26*, 1979, č. 1, s. 31–33.

Zmysel básne a jeho realizácia v origináli a preklade. (Spoluautor Ladislav Zeman.) – Slavica Slovaca, *14*, 1979, č. 2, s. 75–91.

POPOVIČ, Anton
On the Conception „shift od expression" in Translation. – Slavica Slovaca, *3*, 1968, č. 2, s. 164–169.

Rytmické posuny v preklade. Petőfi a Hviezdoslav. – In: Rytmus a metrum. Litteraria 11. Bratislava, VSAV 1968, s. 46–80.

Translation Analysis and Literary History. A Slovak Approach to the Problem. – Babel, *14*, 1968, č. 2, s. 68–76.

Preklad a výraz. – Bratislava, VSAV 1968. 249 s.

Poetika umeleckého prekladu. – Bratislava, Tatran 1971. 166 s.

Die Stellung der Übersetzungstheorie im System der Literaturwissenschaft. – Slavica Slovaca, *7*, 1972, č. 4, s. 378–395.

Model literárnej komunikácie a preklad. – In: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 163–178.

Prenos vedeckých informácií a preklad. – Slavica Slovaca, *8*, 1973, č. 3, s. 253–255.

Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. 2. preprac. a rozš. vyd. – Bratislava, Tatran 1975. 293 s.

K typológii odborného a umeleckého prekladu. – In: Preklad odborného textu. Bratislava, SPN 1977, s. 191–194.

Špecifičnosť prekladov literatúry pre deti predškolského veku. – Zlatý máj, *22*, 1978, č. 4, s. 242–245. Tiež in: Umenie pre najmenších. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 114–120.

IV. Folklór. Etnografia

BURLASOVÁ, Soňa
K poetike a štýlu slovenských pohrebných nariekaní. – In: Československé přednášky pro 8. Mezinárodní sjezd slavistů, Záhřeb 1978. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1978, s. 183–191.

GAŠPARÍKOVÁ, Viera
Integračné tendencie v ľudovej próze. Na pozadí slovanských relácií. – In: Československé přednášky pro 8. Mezinárodní sjezd slavistů, Záhřeb 1978. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1978, s. 163–171.

JAKUBÍKOVÁ, Kornélia
Teoretické východiská ku štúdiu obyčajov. – Slovenský národopis, *28*, 1980, č. 4, s. 612–621.

KOCHOL, Viktor
K sémantike slovenskej ľudovej poézie. – Národopisný sborník (Martin), *6–7*, 1945/1946, s. 14–27.

KOMOROVSKÝ, Ján
Bájka z hľadiska historickej poetiky. – Slovenská literatúra, 6, 1959, č. 4, s. 427–441.

Kaukasische Paralellen der Begräbnisgebräuche von Crna Gora (Montenegro). – In: Ethnologia Slavica 2. 1970. Bratislava, SPN 1971, s. 177–188.

Die historisch-komparative Methode in der Erforschung der geistigen Kultur der Slawen. – In: Ethnologia Slavica 3. 1971. Bratislava, SPN 1972, s. 35–44.

K problémom historickej poetiky ľudových žalospevov u východných a južných Slovanov. – Slovenský národopis, *19*, 1971, č. 1, s. 43–56.

K sémantike svadobných obradov. – Makedonski folklor, *5*, 1972, č. 9–10, s. 9–14.

Improvizácia v svadobnom folklóre Slovanov. – In: Československé přednášky pro 7. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1973, s. 281–293.

Die Inszenierung eines Scheinkempfes um die Brau in der traditionellen slawischen Hochzeit. – In: Ethnologia Slavica 4. 1972. Bratislava, SPN 1973, s. 159–178.

Mytologie jako náboženství a folklór. – In: Světové mytologie. Praha, Orbis 1973, s. 5–24.

Slované. – In: Světové mytologie. Náboženstvo-mytologické systémy národů světa. Praha, Orbis 1973, s. 394–413.

Die slawische Hochzeitszeremonie „posľ'ň". – In: Ethnologia Slavica 5. 1973. Bratislava, SPN 1974, s. 147–161.

Sémantický rad vo výskume ľudových obradov. – Národopisné aktuality, *13*, 1976, č. 1, s. 27–34.

Tradičná svadba u Slovanov. – Bratislava, Univerzita Komenského 1976. 308 s.

Zur Typologie des Volksfestes „Die Königswahl". – In: Ethnologia Slavica 7. 1975. Bratislava, SPN 1977, s. 185–201.

KOPÁL, Ján
Konkrétnosť ako princíp umeleckého zobrazovania vo folklórnej poézii pre deti. – Slavica Slovaca, *11*, 1976, č. 4, s. 358–363.

K typológii folklórnej riekanky. – In: Umenie a najmenší. Bratislava, Mladé letá 1980, s. 80–92.

KOSOVÁ, Mária
Historické povesti s tureckou tematikou. K teórii fabuly a sujetu. – Slovenský národopis, *20*, 1972, č. 3, s. 375–387.

Magické usmrcovanie protivníka na diaľku. Rozbor úkonu imitačnej mágie. – Slovenský národopis, *21*, 1973, č. 4, s. 513–534.

The construction of sujet, the decisive factor of differentation in Genres. – World Anthropologie. Structure in Oral Literature. The Hague, Mouton 1973.

Predpoklady historickej povesti v súčasnosti. K teórii fabuly a sujetu historických povestí s tureckou tematikou. – In: Československé přednášky pro 7. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1973, s. 291–300.

Vzťah etnografie a lingvistiky z aspektu semiológie. – Slovenský národopis, *21*, 1973, č. 3, s. 375–382.

Slovenská paremiológia a perspektívy jej ďalšieho rozvoja. – Slovenský národopis, *23*, 1975, č. 4, s. 553–563.

Nad pojmami tradícia – premeny – súčasnosť. – In: Premeny ľudových tradícií v súčasnosti. I. Československo. Bratislava, Veda 1977, s. 111–121.

Tendencie v súčasnej štrukturálnej folkloristike. – Slovenský národopis, *25*, 1977, č. 3, s. 427–433.

Fenomén sociálna v systémových kategóriách folklóru. – Slovenský národopis, *26*, 1978, č. 3, s. 498–502.

Sujetová výstavba ako diferenciačný činiteľ žánrov. – In: Československé přednášky pro 8. Mezinárodní sjezd slavistů, Záhřeb 1978. Lingvistika. Praha, Academia 1978, s. 179–186.

Kategória rozprávača folklórnych žánrov. – Slovenský národopis, *29*, 1981, č. 1, s. 29–33.

KOVAČEVIČOVÁ, Soňa
Zákonitosť diania a vnútorná podmienenosť zmien jednotlivých javov v krojovej oblasti. – Národopisný sborník (Martin), *6–7*, 1946, č. 1, s. 74–83.

Semiologické problémy važtianskeho kroja. – Národopisný sborník (Martin), *8*, 1947, č. 3, s. 81–90.

Ľudový odev v Hornom Liptove. – Bratislava, SVKL 1955. 292 s.

Typy a varianty ľudového odevu na strednom Slovensku. – Vlastivedný časopis, *11*, 1962, č. 2, s. 58–62.

Vývin typu ľudového odevu na východnom Slovensku. – Vlastivedný časopis, *11*, 1962, č. 3, s. 115–120.

Historickosť a typickosť ľudovej architektúry na Slovensku. – Slovenský národopis, *15*, 1967, č. 3, s. 417–453.

Ľudové bývanie na Slovensku. – Slovenský národopis, *26*, 1978, č. 4, s. 636–641.

KREKOVIČOVÁ, Eva
K fenoménu kolektívnosti pri skúmaní folklórnych javov v súčasnosti. – Slovenský národopis, *28*, 1980, č. 3, s. 393–411.

LEŠČÁK, Milan
Funkcie dedinských folklórnych skupín v súčasnej kultúrnej štruktúre. – In: O súčasnom stave folklórnych skupín na Slovensku. Bratislava, Osvetový ústav 1972, s. 91–94.

Problémy vzťahu teórie folkloristiky k štylizovanému folklóru. – In: O spoločenskej funkcii folklórnych súborov. Bratislava, Osvetový ústav 1972, s. 38–45.

Vrstvy štylizovaného folklóru a ich súčasné spoločenské funkcie. – Rytmus, *10*, 1972, č. 11, s. 4–5.

Výskum súčasného stavu folklóru na Slovensku. Problémy, metódy, ciele. – Slovenský národopis, *20*, 1972, č. 2, s. 185–195.

K rozdielu medzi folklórnou a literárnou komunikáciou. – In: Literárna komunikácia. Martin, Matica slovenská 1973, s. 133–162.

Niektoré teoretické problémy súčasného stavu folklóru. – In: Československé přednášky pro 7. Mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura. Folklór. Historie. Praha, Academia 1973, s. 331–337.

Medzi folklórnou a regionálnou literatúrou. – Slavica Slovaca, *11*, 1976, č. 4, s. 343–347.

Teoretické problémy súčasnej slovenskej folkloristiky. – Slovenský národopis, *24*, 1976, č. 3, s. 337–346.

Miesto štrukturálnej analýzy v etnografii. – Slovenský národopis, *25*, 1977, č. 2, s. 316–319.

Sovietska folkloristika a rozvíjanie marxistickej teórie folklóru. – Slovenský národopis, *25*, 1977, č. 4, s. 539–552.

K niektorým aspektom vývinu slovenskej ľudovej kultúry po roku 1945. – Slovenský národopis, *28*, 1980, č. 3, s. 365–371.

Ľudová etika a etiketa z hľadiska systémového prístupu. – Slovenský národopis, *31*, 1983, č. 1, s. 85–90.

LIBA, Peter
K niektorým otázkam typológie príjemcu folklórneho textu. – Slovenský národopis, *29*, 1981, č. 1, s. 71–79.

LUTHER, Daniel
Znakovosť variantov betlehemských hier. – Slovenský národopis, *23*, 1975, č. 1, s. 79–91.

Prvky konštituovania tradície v súčasnosti. Na príklade analýzy fašiangových obyčajov. – Slovenský národopis, *26*, 1978, č. 2, s. 302–315.

MARČOK, Viliam
Kompozícia ľudovej piesne. – Slovenské pohľady, *85*, 1969, č. 12, s. 36–46.

Základy poetiky ľudovej piesne. – Slovenské pohľady, *85*, 1969, č. 11, s. 86–97.

Kompozícia ľudovej piesne. – Slovenské pohľady, *86*, 1970, č. 1, s. 114–123.

Významové zameranie pomenovania v ľudovej piesni. – Slovenské pohľady, *86*, 1970, č. 2, s. 111–120.

Výstavba kontextu v ľudovej próze. – In: Segmenty a kontext. Litteraria 15. Bratislava, VSAV 1973, s. 120–165.

Základný princíp lyrizmu v ľudovej poézii. – Slovenská literatúra, *23*, 1976, č. 5, s. 544–560.

O ľudovej próze. – Bratislava, Mladé letá 1978. 283 s.

Estetika a poetika ľudovej poézie. – Bratislava, Tatran 1980. 233 s.

MELICHERČÍK, Andrej
Literárny charakter metodickej práce v slovenskej folkloristike. – Slovenské pohľady, *55*, 1939, č. 5, s. 257–264.

Funkčné premeny v dnešnom dedinskom speve. – Národopisný sborník (Martin), *2*, 1941, č. 2, s. 116–141.

Slovenský folklór. – In: Slovenská vlastiveda II. Bratislava, SAVU 1943, s. 259–331.

Teória národopisu. – Liptovský Mikuláš, Tranoscius 1945. 169 s.

Etnografia ako veda. – Národopisný sborník (Martin), *6–7*, 1946, č. 1. s. 1–13.

Príspevok k skúmaniu funkcií ľudovej rozprávky. – Národopisný sborník (Martin), *6–7*, 1946, č. 2–4, s. 117–132.

Svadobný obrad ako znak. – Národopisný sborník (Martin), *6–7*, 1946, č. 1, s. 28–38.

Funkcia nefolklórnej piesne v dedinskom prostredí. – Národopisný sborník (Martin), *8*, 1947, č. 2, s. 69–80.

K voprosu ob issledovanii narodnych poverij. – Recueil Linguistique de Bratislava, 1, 1948, s. 199–210.

Jánošíkovská tradícia na Slovensku. – Bratislava, SAVU 1952. 301 s.

Niektoré otázky štúdia a výskumu ľudového divadla na Slovensku. – Slovenské divadlo, *5*, 1957, č. 7, s. 92–100.

K problematike špecifičnosti umeleckého obrazu vo folklóre. – In: Československé přednášky pro 4. Mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě. Praha, NČSAV 1958, s. 389–402.

Tradičné a netradičné v ľudovej kultúre. – Slovenský národopis, *14*, 1966, č. 4, s. 563–569.

MRLIAN, Rudolf
O ľudovom divadle. – In: Sen a skutočnosť. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Univerzum 1940, s. 45–49.

Ústna slovesnosť a literatúra. – In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Skarabeus 1941, s. 109–111.

Štúrovci a ústna slovesnosť. Funkcia folklóru u štúrovcov. – Liptovský Mikuláš, Tranoscius 1943. 164 s.

SLÁDKOVIČ, Ján
Motív z aspektu gnozeologického. Semiotická analýza rozprávky. – Slovenský národopis, *25*, 1977, č. 2, s. 320–334.

SLIVKA, Martin
Divadelné prvky v prejavoch folklóru Spišskej Magury I. – In: Nové obzory, 10, 1968, s. 387–408, 2. časť in Nové obzory, 11, 1969, s. 431–454.

Herec v ľudovom divadle. – Slovenské divadlo, *20*, 1972, č. 3, s. 297–327.

O fenoménoch ľudovosti na príklade analýzy folklórneho divadla. – Slovenský národopis, *21*, 1973, č. 2, s. 243–260.

Divadlo vo folklóre. – Slovenský národopis, *22*, 1974, č. 4, s. 660–663.

Scénický priestor v ľudovom divadle. – Slovenské divadlo, *22*, 1974, č. 3, s. 383–426.

Ludické prvky ľudového divadla. – Slovenské divadlo, *24*, 1976, č. 4, s. 449–470.

Slovenské ľudové divadlo. In: Studia Academica Slovaca 5. Bratislava, Alfa 1976, s. 493–502.

SLIVKOVÁ, Oľga
Prozodický systém betlehemských hier slovenského ľudového divadla. (Spoluautor Martin Slivka.) – Slovenská literatúra, *20*, 1973, č. 5, s. 469–478.

SULITKA, Andrej
Ľudové divadelné hry v období Vianoc na severnom Spiši. – Slovenský národopis, *21*, 1973, č. 1, s. 79–102.

K úlohe tradície v súčasnosti. – In: Premeny ľudových tradícií v súčasnosti. I. Československo. Bratislava, Veda 1977, s. 72–83.

TURČÁNY, Viliam
Rým v ľudovej poézii. – In: Literárny barok. Litteraria 13. Bratislava, VSAV 1971, s. 263–325.

V. Teória a dejiny umenia

BAKOŠ, Ján
Príspevok k noetike surrealistického umenia. – Estetika, *3*, 1966, č. 1, s. 31–42.

O aprioristických základoch umenovedy. – Estetika, *5*, 1968, č. 4, s. 336–342.

O premene obrazu. – Slovenské pohľady, *84*, 1968, č. 10, s. 70–81.

K ontológii románskeho umenia. – Estetika, *6*, 1969, č. 3, s. 197–209.

Model umenia v ikonológii. – Ars, *4*, 1970, č. 1–2, s. 145–158.

O ontologickej štruktúre ikony. Príspevok k ontológii obrazu. – In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university. Roč. 19–20. Řada uměnovědná (F), č. 14–15. Brno, Universita J. E. Purkyně 1971, s. 89–95.

Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku. – Bratislava, Ústav teórie a dejín umenia 1972.

Štruktúra a genéza predely oltára sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoči. – In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university. Roč. 21. Řada uměnovědná (F), č. 16. Brno, Universita J. E. Purkyně 1972, s. 73–90.

O potrebe teórie v slovenskom dejepise umenia. – Ars, *9–10*, 1975/1976, č. 1–4, s. 182–191.

Prítomnosť a tradícia. – Romboid, *14*, 1979, č. 5, s. 21–27.

Úvahy o interdisciplinarite. – Romboid, *14*, 1979, č. 11, s. 46–54; *15*, 1980, č. 2, s. 61–64.

O vplyve v umení. – Romboid, *15*, 1980, č. 11, s. 72–79.

Umeleckohistorické koncepty tradície. – In: Literárna a literárnomúzejná tradícia. Dolný Kubín – Nitra, Literárne múzeum P. O Hviezdoslava – Kabinet literárnej komunikácie a experimentálnych metodík 1980, s. 85–109.

O monografii. – Romboid, *16*, 1981, č. 12, s. 67–72.

Súradnice spisby o umení. – Romboid, *16*, 1981, č. 2, s. 62–69.

VI. Teória a dejiny hudby

BURLAS, Ladislav
Hudobná teória a súčasnosť. – Bratislava, Tatran 1978. 233 s.

ELSCHEK, Oskár
Pojem a základné znaky hudobného folklóru. – Hudobnovedné štúdie SAV, 3, 1959, s. 5–42.

K dejinám formovania slovenského národného hudobného jazyka. – Slovenská hudba, 6, 1962, s. 97–101.

Hudobnovedná systematika a etnoorganológia. – Musicologica Slovaca, 1, 1969, s. 5–41.

Systematika a predmet dnešnej hudobnej vedy. – Musicologica Slovaca, 4, 1973, s. 147–183.

FALTIN, Peter
Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre. – Bratislava, Štátne hudobné vydavateľstvo 1966. 266 s.

Der Verstehensbegriff im Bereich des Aesthetischen. – In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Aesthetik und Soziologie der musikalische Rezeption. Hrsg. von Faltin, Peter und Reinecke, Hans Peter. Köln, Arno Volk Verlag 1973, s. 58–66.

FILIP, Miroslav
Charakter nositeľa informácie v hudbe. – In: Hudobnovedné štúdie, 6. Bratislava, VSAV 1963, s. 56–78.

Multidimenzionálna analýza v muzikológii. – Musicologica Slovaca, 2, 1970, s. 17–49.

Hudobná teória a jej vzťah k formálnym vedám. – Musicologica Slovaca, 4, 1973, s. 219–222.

KRESÁNEK, Jozef
Pohľad na „výraz" v novšej hudobnej estetike. – Filozofický sborník 1947, s. 84–96.

Sociálna funkcia hudby. – Bratislava, VSAV 1961, 162 s.

Podstata hudobného myslenia. Hudobný tvar, jeho skladba a vnímanie. – Slovenská hudba, *12*, 1968, č. 6, s. 241–249.

Cit a symbol. – Slovenská hudba, *13*, 1969, č. 3, s. 97–109.

Základy hudobného myslenia. – Bratislava, Opus 1977. 349 s.

VII. Teória filmu a televízie

BEDNÁROVÁ, Katarína
Televízna adaptácia literárneho diela. – Slovenské divadlo, *28*, 1980, č. 4, s. 417–439.

MIHÁLIK, Peter
Filmové dielo ako systém. Úvahy o metodológii výskumu filmového diela. – Slovenské divadlo, *23*, 1975, č. 3, s. 367–388.

Filmové dielo ako systém. Úvahy o metodológii výskumu filmového diela. – Bratislava, Slovenský filmový ústav 1975. 30 s.

Filmové dielo. – In: Teória dramatických umení. Bratislava, Tatran 1979, s. 309–326.

K problematike tzv. multiperiodických štýlov v dejinách filmu. – Slovenské divadlo, *27*, 1979, č. 3, s. 366–371.

Skladobnosť a montážovosť ako prostriedky kompozície. – Slovenské divadlo, *27*, 1979, č. 4, s. 456–486.

Základné kategórie vzťahu filmu ku skutočnosti. – Slovenské divadlo, *28*, 1980, č. 2, s. 230–243.

Kapitoly z filmovej teórie. – Bratislava, Tatran 1983. 326 s.

PAŠTÉKA, Július
Film a zákonitosti materiálnej reality. Jeho možnosti a medze v porovnaní s divadlom. – Slovenské divadlo, *23*, 1975, č. 1, s. 24–66.

Estetické paralely umenia. Štúdie o divadle, dramatike a filme. – Bratislava, Veda 1976. 424 s.

Umelecké princípy filmovej montáže. Pohľad do problematiky nezvukového obdobia. – Slovenské divadlo, *24*, 1976, č. 3, s. 342–363.

PAŠTÉKOVÁ, Jelena
Filmová adaptácia literárneho diela z hľadiska masovosti a príjmu. – In: Vedeckotechnická revolúcia a literatúra. Zost. František Miko. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1982, s. 245–258.

Filmové adaptácie literárnych diel. – Romboid, *17*, 1982, č. 8, s. 70–79.

Filmový impulz a literárna filiácia. Jilemnického Kinematografické poviedky. – Slovenská literatúra, *30*, 1983, č. 1, s. 41–53.

Nový Laokón alebo metodologické problémy porovnávacieho výskumu umení. Film a literatúra. – Slovenské divadlo, *31*, 1983, č. 1, s. 6–22.

SLIVKA, Martin
Montáž filmu Zem spieva. – Slovenské divadlo, *29*, 1981, č. 3, s. 357–381.

STADTRUCKER, Ivan
Filmové dielo ako prenosová sústava. – Slovenské divadlo, *15*, 1967, č. 1, s. 457–475.

LITERÁRNOVEDNÝ ÚSTAV SAV
K 267
A

Realita a technika ve filmové tvorbě. – Film a doba, *14*, 1968, č. 2, s. 106–107.

Krása tmy. Príspevok k estetike filmového umeleckého diela. – Bratislava, Tatran 1971. 188 s.

Filmový jazyk? Filmová reč? Niekoľko poznámok. – Slovenské divadlo, *20*, 1972, č. 2, s. 179–191.

Televízne teraz. – In: Mnohotvárnosť dramatického umenia. Bratislava, Obzor 1976, s. 304–324.

K významotvornej funkcii času vo filmovej komunikácii. – Slovenské divadlo, *25*, 1977, č. 3, s. 345–366.

K prezentácii poetického textu na projektívnu plochu. – Slovenské divadlo, *29*, 1981, č. 4, s. 475–480.

Čas projektívnej kultúry. – Bratislava, Tatran 1983. 245 s.

Obsah

Nora Krausová: Teória znakových systémov a proces literárneho odrážania 5
Ján Horecký: Dva typy jazykového znaku 27
František Miko: Veta ako semiotická jednotka 35
Eugen Pauliny: Sémantika vetnej výpovede a pomenovania v komunikácii 55
Ján Bakoš: Základné otázky dejín umenia očami sovietskej semiotiky 75
Viera Dubcová: K typológii znakov 98
Peter Zajac: Dynamická povaha literárneho diela 108
Ivo Osolsobě: Slovo jako exponát, jako hrdina, a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře 125
Valér Mikula: Semiotické aspekty percepcie obrazu v Rúfusovej poézii 154
Pavol Koprda: Vzťah vypovedávania a výpovede v neorealistickej próze 170
Miloslav Bednář: Funkce jazyka v žurnalistické tvorbě – výchozí metodologická hlediska 198
Zora Lišková: K metodike rozboru novinárskej výpovede 214
Vlaďa Šimkovičová: Semiotické aspekty architektúry 224
Etela Viskupová: Výberová bibliografia slovenskej semiotiky 235

Содержание

Нора Краус: Теория знаковых систем и процесс литературного отражения 5
Ян Горецки: Два типа языкового знака 27
Франтишек Мико: Предложение как систематическая единица 35
Еуген Паулини: Семантика высказывания и наименования в предложении в процессе коммуникации 55
Ян Бакош: Основные вопросы истории искусства глазами советской семиотики 75
Вера Дубцова: К типологии знаков 98
Петер Заяц: Динамический характер литературного произведения 108
Иво Осолсобе: Слово как экспонат, как герой и как актёрский образ. Островы театра в языке и литературе 125
Валер Микула: Семиотические аспекты перцепции образа (в поэзии Руфуса) 154
Павол Копрда: Отношение высказываемого и высказывания в неореалистической прозе . . 170
Милослав Беднарж: Функция языка в журналистском творчестве – Исходные методические точки зрения 198
Зора Лишкова: К методике разбора журналистского высказывания 214
Владя Шимковичова: Семиотические аспекты архитектуры 224
Етела Вискупова: Отборная библиография словацкой семиотики 235

Inhalt

Nora Krausová: Theorie der zeichensysteme und der Prozess der literarischen Widerspiegelung . . 5
Ján Horecký: Zwei Typen des Sprachzeichens 27
František Miko: Der Satz als eine semiotische Einheit 35
Eugen Pauliny: Semantik der Aussage des Satzes und der Benennung in der Kommunikation 55
Ján Bakoš: Grundfragen der Kunstgeschichte gesahen von der sowjetischen Semiotik 75
Viera Dubcová: Zur Typologie der Zeichen 98
Peter Zajac: Der dynamische Charakter des literarischen Werkes 108
Ivo Osolsobě: Das Wort als Exponat, als Held und als Schauspielgestalt. Enklave des Theaters in der Sprache und Literatur 125
Valér Mikula: Semiotische Aspekte der Perzeption des Bildes (in der Poesie von Rúfus) 154
Pavol Koprda: Die Beziehung des Aussagens und der Aussage in der neorealistischen Prosa 170
Miloslav Bednář: Die Funktion der Sprache in dem journalistischen Schaffen-Methodologische Ausgangsaspekte 198
Zora Lišková: Zur Methodik der Analyse der journalistischen Aussage 214
Vlaďa Šimkovičová: Die semiotischen Aspekte der Architektur 224
Etela Viskupová: Ausgewählte Bibliographie der slowakischen Semantik 235

Znak systém proces

LITTERARIA XXIV

(K problémom marxistickej semiotiky)

Obálku navrhol Jozef Michaláč
Zodpovedná redaktorka Jana Máderová
Technická redaktorka Jarmila Macherová a Mária Hurajtová
Korektorky Veronika Tarageľová a Mária Kocholová
Rukopis zadaný do tlače dňa 21. 7. 1986

Vydanie prvé.
Vydala Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1987 ako svoju 2684. publikáciu.
Strán 272. AH 17,81 (text 17,53, obr. 0,28). VH 18,35. Náklad 500 výtlačkov. SÚKK 1721/I–86.
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin.

071–066–87 ZSP
12 Kčs 32,–