

Pražan, Bronislav

Poznámky k fenoménu napětí a tajemství

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1973, vol. 22, iss. D20, pp. [5]-15

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107870>

Access Date: 01. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

STATI

BRONISLAV PRAŽAN

POZNÁMKY K FENOMÉNU NAPĚTÍ A TAJEMSTVÍ

Napětí v tom významu, jak mu běžně rozumíme, když hovoříme o napínavosti románu, povídky nebo dramatu, není jevem literárním, ale psychologickým.

I když zde nechceme blíže rozebírat povahu tohoto stavu, protože naše práce není psychologická, ale literárně teoretická, přece jen by bylo záhodno odpovědět na otázku, „co je to napětí“ poněkud přesněji, abychom potom mohli položit otázku druhou, v perspektivě dalších úvah závažnější: „Co“ v literární struktuře generuje čtenářovo napětí?

Elder Olson, jeden z představitelů tzv. chicagské kritiky, která proti sémantické a strukturální analýze literárních děl vyzdvihuje — dovolávajíc se Aristotela — analýzu zaměřenou psychologicky, definuje napětí takto: „Napětí je úzkost způsobená prodlouženým předvídaním, tedy 1. nejistotou o tom, co chceme vědět, a 2. odkládáním něčeho, co chceme, aby se stalo, a o čem již víme.“¹ Porovnáme-li Olsonovu definici s tezí Jeana Piageta, že v každém chování — a činnosti, chování je podle autora známé knihy Psychologie inteligence též myšlení — můžeme rozpoznat aspekt energetický neboli afektivní a aspekt strukturní, poznávací. Je zřejmé, že napětí je jev, který se dotýká jak afektivní, tak poznávací složky našeho myšlení: majíc afektivní, energetický charakter, vzniká „poznáváním“, percepcí literárního díla a zpětně toto poznávání ovlivňuje.

Můžeme proto předpokládat, že v samotném díle je „cosí“, co probouzí čtenářovo očekávání a napětí, že zdroj napětí existuje přímo v literární struktuře.

Obvykle bývá ono „cosí“ ztotožňováno s dějem: napínavost je přisuzována sledu akcí jednajících osob, syžetu. S tímto pojetím napínavosti — v teorii literatury značně rozšířeným — setkáme se například i ve studii německého literárního vědce Klause Hermsof a, věnované kompozici Kafkových próz: „Napínavost jako umělecký prvek spočívá v podstatě v diferenci, jež záleží v neúplné znalosti popisovaného průběhu děje v každém bodě vyprávění a v jeho úplné znalosti v závěru, jednání postav a souvislosti jsou na-

¹ Jiří Levý: *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966, str. 43.

prосто jasné až na konci literárního díla a vztah, který existuje v procesu recepcce mezi neúplnou jasností v libovolném bodě vyprávění a očekávaným úplným vyjasněním na konci, vytváří vlastní estetický pocit napětí.“²

Kdybychom však napětí omezovali jenom na syžet, vyprávěný nebo popisovaný děj, nutně bychom je museli zhodnotit jako „nízkou“ vlastnost literární struktury, protože by vyplývalo jen z jednoho jejího prvku a bylo by plodem záměrné strukturní simplifikace, která je typická pro pseudoumělecké projevy, pro líbivý kýč.

Za generátor psychického napětí však zřejmě nemůžeme považovat ani „napětí strukturní“, kterýmžto pojmem bývá v pracích strukturalistů označována dynamičnost, energetičnost literární struktury vznikající při konkretizaci díla z neustálých proměn funkcí jednotlivých strukturních složek. Toto strukturní napětí vytváří především vnímatelův celkový estetický požitek, aktualizující estetickou funkci díla. I když dramatické napětí je součástí tohoto totálního estetického požitku, nedá se s ním ztotožňovat, neboť bychom mu přikládali explikativně neprokazatelnou závažnost a dopustili bychom se podobného omylu jako psycholog Vladimír Smetáček, který ve své přednášce *Dílo jako problém* pro psychologa položil mezi oba esteticko-psychické jevy rovnítko, povýšiv komunikantovo napětí na dominantní postavení v hierarchii funkcí literární struktury: „Každé velké dílo pracuje s určitým tajemstvím. Srovnáme-li skutečný časový sled děje, o němž vypráví dílo, s časovým sledem, v jakém je děj v knize podáván, zjistíme, že nejen v detektivce, ale i ve většině klasických románů je běžný princip zatajení určitých motivů, tedy vytvoření tajemství a jejich postupné odhalování. A toto dráždění vnímatele, napínání na skřípec je psychologicky základem umění, neboť člověk nemá v podstatě možnost prožít podobné rozdělení dějů ve skutečnosti, kde by to vždy muselo nutně ohrozit jeho existenci.“³

K podstatě napětí se snad více přiblížíme, nebudeme-li o něm a priori uvažovat jako o plodu důmyslně sestaveného syžetu ani jako o těžce definovatelné energii vytvářené dynamickým poměrem materiálu uspořádaném v stratifikační literární struktuře, ale zaměříme-li svou pozornost na to, jak před nás literární struktura vystupuje v procesu komunikace, budeme-li na dílo pohlížet jako na systém informačních podnětů, které jsou ve vědomí příjemce dekódovány v souvislý sématický proud.

Z tohoto pohledu na dílo — pohledu, který dovoluje odhlížet od psychické působivosti jednotlivých motivů, jež by mohla, kdybychom jí věnovali pozornost, svádět naše úvahy od problému napětí k problému vzrušení — vycházel s největší pravděpodobností i výše citovaný Klaus Hermsdorf, neboť o napětí psal jako o jevu povstávajícím z rozdílu mezi čtenářovou neúplnou znalostí kontextu v sukcesivním procesu četby a dokončeným poznáním, dovršeným na konci četby. Dále než Hermsdorf, u něhož je sématický aspekt překryt tradičnějším literárněvědným zaměřením na výstavbu syžetu, dospěl ve svých *Základních pojmech poetiky* Emil Staiger, který

² Klaus Hermsdorf, *O kompozici Kafkovy prózy*. Čtení o kompozici, Liberec 1969, str. 93.

³ Vladimír Smetáček, *Dílo jako problém pro psychologa*, sb. *Psychologie umění*, Praha 1968, str. 115.

četnými interpretačními analýzami konkrétních uměleckých textů dokazuje, že napětí je vyvoláváno nesamostatností jednotlivých částí literárního díla, nejen částí děje, ale nesamostatností částí jakýchkoli znakových řad: „Napětí je vyvoláváno nesamostatností částí. Ani jediná část nestačí sama sobě ani čtenářům. Vyžaduje doplnění. Další část opět nestačí, nadhazuje novou otázkou nebo si žádá nového doplnění. Teprve na konci již nic nechybí a ne-trpělivost je ukojena.“⁴

Napětí, které je podle Staigera základním prvkem dramatického stylu, vzniká tedy z takového uspořádání jazykového sdělení, v němž se jednotlivé informace jeví jako neuspokojivé, a aby nabyly „uspokojivosti“, plného významu, vyžadují doplnění. Neznalost patřičného významu jednotlivých motivů i slov, jejich tajemnost, jejich schopnost probouzet otázky, umožňuje vnímateli textu, aby jim přikládal na základě svých asociací, vyplývajících jednak ze znalosti předcházejícího kontextu díla, jednak z kontextu znaků jemu samému vlastních, významy „předběžné“ a očekával, zda bude jeho předvídaní potvrzeno následující četbou. Staigerova charakteristika vzniku napětí překračuje úzce psychologický přístup Olsonův v tom smyslu, že umožňuje, abychom generátory napětí nehledali pouze v uspořádání motivic-kém, tedy v rovině syžetové, ale v uspořádání všech významových segmentů díla, v syntaxi všech znaků, které literární struktura obsahuje. Přestože švýcarský autor přisuzuje napínavost především dramatickému stylu, naznačuje v doslovu své studie, že napínavost můžeme vystopovat — jako vlastnost syntaktickou, vyplývající z časové následnosti a z kauzálního spojování znaků — ve všech literárních rodech a družích, stejně jako se dá i lyrická a epická rozpoznat i v díle dramatickém, napínavém. Svě kategoriální atributy „lyrického, epického a dramatického“ uvádí totiž do souvislosti s třemi základními sférami jazyka: „lyrické“ odpovídá sféře hlásek a slabik, „epické“ odpovídá sféře slov a „dramatické“ sféře vět.

Toto širší pojetí fenoménu napětí jako jevu sémantického je — domníváme se — zcela oprávněné, neboť ona primitivní, nicméně podstatu napětí plně odhalující otázka „jak to bude dál?“, která nás vědomě či nevědomě připoutává k četbě, nepovstává pouze z tajuplnosti motivů, jejichž význam je nám dočasně skryt, derivujeme ji při percepci všech nositelů významů uspořádaných v posloupnost kontextu, při sledování všech znaků spjatých v syntaktický řetěz. Je to právě syntax, přesněji a širěji řečeno: kontextová vazba, která z fakultativních významů buduje význam celistvý a jež determinuje významy jednotlivých znaků jejich vzájemným spináním a subordinováním. Anagnorise, tato „změna nevědomosti v poznání“, již Aristoteles přisuzoval vedle peripetie největší podíl na vytváření dramatického napětí, se neuplatňuje jenom při výstavbě děje, ale například i ve výstavbě věty, když jádro výpovědi přináší nové poznatky o východisku, a dochází k ní více méně při sledování jakéhokoli kontextu znaků, v němž znak nabývá definitivního významu, teprve až jsou nám známy významy všech znaků. I další aristotelovskou kategorii — peripetii můžeme vysvětlit jako sémantický jev. O peripetii Aristoteles píše, že je to přeměna události v opak. Událost sama se samozřejmě nemůže změnit v opak. Co se stalo, je zakotveno v minulosti, co se stalo, nelze odestát. Nemění se událost, ale její smysl a význam: na místo

⁴ Emil Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969, str. 115.

prvotního kontextu, který dával události „X“ význam „Y“, se pozvolna nebo náraz ocitá událost v kontextu významově rozšířeném a pozměněném, a tím nabývá významu „Z“.

Pro anagnorisi i peripetii se dá nalézt společný jmenovatel; je jím sémantická inovace. K napětí v obou případech dochází proto, že i když známe intencionální povahu jednotlivých znaků, dynamičnost kontextu, tihnutí znaků k budoucnosti, která proměňuje jejich sémantickou platnost, a předpokládáme částečně i charakter této proměny, nikdy nevíme zcela bezpečně, zda události, slova, věty, znaky budou mít tu kontextovou vazbu, jakou tušíme, zda budou mít onen význam, který jim vymezujeme v množině možnosti; proto napínáme své myšlení k onomu neznámému znaku nacházejícímu se v budoucnu, který zvrátí či pozmění význam všech znaků předchozích a potvrdí nebo vyvrátí naše očekávání.

Můžeme tedy říci, že psychické napětí je generováno časovým plynutím sémantického proudu, inovací, jež v něm povstává; musíme však zároveň upozornit, že tento proud sémantického dění vzniká při percepci literární struktury a že ho tedy nemůžeme považovat za imanentní součást této struktury. To, co ve struktuře díla umožňuje vytvoření proudu významů, není jenom řazení znaků za sebou, ale především specifický charakter těchto znaků: jejich intence, jejich „otevřenost“ k jiným znakům, jejich virtuální polysémie, „napětí“ jejich sémantického pole.

Zde docházíme k odlišení dvou druhů napětí, o nichž můžeme při zkoumání tohoto fenoménu hovořit: napětí psychického a napětí sémantického. Oprávněnost tohoto rozlišení vyplyne zřetelněji, setrváme-li ještě chvíli u problematiky vztahů čas — napětí a podíváme-li se na tento vztah blíže.

Při percepci literárního díla odlišují se tři časové vrstvy: čas vnímajícího subjektu, čas díla — znaku a čas představovaného děje. Budeme-li vzpomínat na své pocity napětí, které jsme při četbě zažili, napadnou nás obvykle nejprve ty dějové situace, v nichž napětí vzniká z časové následnosti akcí a reakcí jednajících osob — např. obligátní syžetové schéma: hrdina příběhu spěchá vysvobodit zločincovu oběť, které každým okamžikem hrozí smrt — a bude se nám proto zdát, že napětí vůbec je vázáno na poslední ze tří jmenovaných časů. Postupně se rozvíjející děj je časově-kauzální vazbou motivů, v níž po motivu A následuje B atd.; napětí však nemusí vznikat zrovna z této chronologické následnosti, může být ve čtenářově vědomí vzbuzeno i tehdy, jsou-li znaky řazeny inverzně (po B následuje A), změní-li ovšem motiv A smysl, který jsme až do jeho recepce přikládali motivu B, nebo odpoví-li na otázku, kterou před nás motiv B položil. Stejně dobře můžeme být „napnuti“ i v případě, když se představovaná situace nerozvíjí, ale kdy je stereoskopickým způsobem vyprávění vysvětlována a interpretována z různých významových hledisek. Avšak ani čas znakový, daný sukcesivním řazením informací, nehraje při vytváření komunikantova napětí nejdůležitější roli. Znakový čas vystupuje jako souvislé kontinuum, jehož počátek a direktivní momenty jsou sice fixovány přímo dílem, ale jehož menzurativní charakter, a tedy vlastně i jeho „kontinuálnost“ dodáváme sami svým čtením, při kterém tento potenciální čas díla ožívujeme, aktualizujeme jej svým „živým“, žitým časem. O poměrné irelevanci znakového času ve funkci vytvářet napětí svědčí i to, že napětí může povstávat i při percepci literárních

projevů, které nerozvíjejí své sémantické pole v čase, ale jejichž invence spočívá v prostorovém uspořádání (např. některé konkrétní básně): vzájemná podmíněnost jazykových znaků rozložených na ploše stránky, a tedy i celkový význam textu předstupuje před nás jako hádanka, kterou můžeme rozluštit teprve poté, co provedeme recepci všech znaků a vytvoříme mezi nimi asociace, jež v nás vyvolaly, potenciální syntaktickou strukturu, skrze níž odhalíme nejen smysl celkového uspořádání, ale přesnější významy jednotlivých „osvobozených“ slov či fonémů. Toto odhalování významu neleží v časovém plynutí znaků, ale v čase vnímajícího subjektu.

Relevantní při vytváření vnímatelova napětí jsou tedy dva momenty: jeden strukturní — intencionální charakter znaků — a jeden, jenž se nachází mimo vlastní literární strukturu — časový rozměr percepce díla. Právě v tomto časovém proudu dochází k indukci sémantického napětí v napětí psychické: potenciální napětí mezi znaky ležícími v prostoru díla je aktualizováno čtenářovými myšlenkovými operacemi plynoucími a rozvíjejícími se v čase.

Doposud jsme věnovali pozornost především napětí psychickému; nyní bychom ji chtěli přesunout na jev, který jsme aproximativně označili jako napětí sémantické.

Z dosavadního výkladu by totiž vyplývalo, že psychické napětí musí vzniknout kdykoli a při percepci jakéhokoli literárního díla. Z vlastní čtenářské zkušenosti však víme, že tomu tak není. Zajisté všichni známe ony „mezery“ v proudu četby, kdy se odpoutáváme od sledování textu, kdy fabulujeme na vlastní vrub, kdy v nás čtené probouzí celou škálu asociací, zavádějíc nás do jakéhosi kontemplativního stavu, který občas může dosáhnout až charakteru epifanie. Například lyrická báseň v nás spíše probouzí podobný emocionálně-mentální stav než napětí. Nepřipoutává nás, ale — řečeno slovy Emila Staigera — „nalaďuje“ naše vědomí do stavu, v němž se identifikujeme s částí universa, popřípadě s universem celým. In nuce: napínavé dílo připoutává naše očekávání ke své imanentní inovaci, lyrické dílo inovuje náš celkový přístup ke světu.

Psychické napětí, vznikající při percepci sémantického kontextu, se zpětně k tomuto kontextu vrací a vystupuje jako jakási kontextotvorná síla: tím, že upínáme svou mysl ke znakům, které ještě neznáme, abychom našli „konečný“ význam znaků již zachycených, vlastně zesílujeme „soudržnost“ literárního kontextu. Stav, do něhož nás přivádí lyrická báseň nebo i některá místa v epických a dramatických dílech, však naši mysl zaměřuje na kontexty širší.

Vedle napětí — síly kontextotvorné — tedy zřejmě existuje i síla kontext otevírající, síla, kterou bychom mohli pojmenovat jako sílu „dekontextuální“. A to je právě důvod, proč se nyní chceme zabývat napětím sémantickým: zatímco napětí psychické je silou jednosměrnou, silou upevňující kontext, napětí sémantické, vyplývající z intencionální povahy jazykových znaků, je ambivalentní. Střetávají se v něm dvě síly protikladné: sémantické napětí může vytvářet jak psychické napětí, tak stav opačný, přibližující čtenáře k inspirativnímu prameni tvorby. — Tuto tezi se pokusíme dokázat na sémantické analýze tajemství, při níž ostatně budou konkrétněji a blíže vysvětleny i některé problémy letmo nastíněné v předcházející části naší práce.

Jak zde již bylo několikrát naznačeno a citátem z přednášky Vladimíra Smetáčka explicitě uvedeno, bývá vzbuzení napětí přičítáno tajemství. Tuto funkci přisuzuje tajemství například Viktor Šklovskij ve svých dvou, dnes již klasických formálních studiích *Novela s tajemstvím* a *Román s tajemstvím*, Jan Mukařovský se dotýká problému tajemství a napětí v souvislosti o Karlu Čapkoví a o vztahu tajemství k napětí se zmiňuje v souvislosti s rytířskými romány i Felix Vodíčka v *Počátcích krásné prózy novočeské*: „Dějové napětí bývalo vystupňováno tajemstvím, které je průběhem děje odhalováno. Tajemství přijímalo na sebe nejrůznější podobu, vázalo se k osobám, jež žily v přestrojení nebo nepoznány, k skrytým rodovým vztahům a souvislostem, k věcem a zůstávalo dočasně skryto buď čtenáři, nebo postavám děje, nebo konečně oběma zároveň.“⁵

Proč bývá tajemství všeobecně přikládána funkce být generátorem napětí, je nasnadě: tajemství, toť vlastně hádanka k řešení, otázka, která si žádá odpovědi, znak, který potřebuje doplnění. Čtenář je napjat: čeká řešení, netrpklivě je hnán svou zvědavostí k další četbě, která mu má dodat vysvětlující informaci.

Proč se však domníváme, že zároveň s napětím, silou upevňující kontext, vzbuzuje tajemství sílu protikladnou, kontext otevírající?

Odpověď nám poskytnete interpretace konkrétního uměleckého textu — *Šlépějí z Božích muk Karla Čapka*.

Osamocená šlépěj ve sněhu je tajemná. Vzbuzuje minimálně dvě navzájem se doplňující otázky: Jak se dostala do čistého sněhového pole? Kdo ji udělal? — Co způsobuje, abychom se takto tázali, abychom těmito otázkami zároveň vzbudili své očekávání a napětí?

Šlépěj ve sněhu se dá považovat za znak.

Rozlišujeme tři druhy znaků: ikony, indexy a symboly. Ikony jsou znaky, u nichž existuje objektivní souvislost mezi označovaným a označujícím na základě shod a podobnosti. Indexy jsou znaky, mezi jejichž signifikátem a signifikantem je rovněž objektivní souvislost, nikoli však na bázi podobnosti, ale na základě příčinnosti (např. kouř „odkazuje“ k ohni). Symboly jsou znaky, jejichž souvislost s denotáty je subjektivní; je vytvářena jedincem nebo kolektivem (např. čtyřlístek = štěstí). Tvůrce tohoto rozdělení, americký zakladatel sémantiky Pierce, se domníval, že je nesnadné u jednotlivých znaků rozlišovat, zda fungují jako ikony, indexy nebo symboly, a za dokonalejší znak pokládal takový, u kterého se indiciálnost, ikoničnost i symboličnost mísí v nedělitelném poměru. Základem rozdělení znaků do tří skupin není podle jeho názoru „absolutní přítomnost či nepřítomnost podobnosti nebo věcného vztahu mezi označujícím a označovaným, ani to, že snad obvyklá korespondence mezi těmito složkami je záležitostí ryze faktickou nebo ryze institucionální, ale pouze převaha některého z těchto faktorů nad jinými.“⁶

Šlépěj je znakem ikonickým i indiciálním. Ikonem je proto, že tvar stopy odpovídá tvaru lidského chodidla, indiciálnost šlépěje pak vyplývá z jejího ikonického významu: „příčinou“ stopy je lidský krok, chůze. V šlépěji jako znaku převládá charakter indiciální. Roman Jakobson ve své studii *Hledání*

⁵ Felix Vodíčka, *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha 1948, str. 240—241.

⁶ Roman Jakobson, *Hledání podstaty jazyka*, 12 esejí o jazyce, Praha 1970, str. 34.

podstaty jazyka, z níž pocházel předcházející citát, dokonce charakter indexu demonstruje právě na stopě, kterou Robinson našel otištěnou v písku svého ostrova. Denotativní význam stopy je tedy odkazovat k lidské chůzi. Aby však stopa mohla mít takový denotát, musela by být vázána na další stopy, musela by být „syntakticky“ spojena se znaky stejné třídy a původu.

Tajemství Čapkovy šlépěje spočívá v nemožnosti přikročit tomuto znaku indiciálního, který by byl jediným adekvátním významem. Šlépěj je osamocena, není ve vztahu k žádným jiným stopám učiněným stejným chodidlem. Boura i druhá nejmenovaná osoba příběhu ji marně obcházejí. Nikde nevidí další podobnou stopu. Ikonický význam stopy odkazuje k významu indexovému: obtisk chodidla svědčí o kroku a chůzi. Symptom kroků — dokročení a prokračování stop — však chybí. Tajuplná šlépěj je znakem vytrženým ze syntaxe, proto je znakem s „otevřeným“ významem.

Mac Kay a podává ve své studii Místo významu v teorii informace takovouto definici významu: „Navrhuji, aby význam přijatého sdělení byl definován ne jako výsledný stav matice podmíněných pravděpodobností, ale jako selektivní funkce sdělení na souboru možných stavů matice podmíněných pravděpodobností.“⁷ — Osamocená šlépěj má význam jako ikonický znak: vyděluje stopu z třídy možných stop, nemá však význam jako znak indiciální: nepřináší žádné sdělení, které by charakterizovalo chůzi neznámého (například: směr stop, jejich vzdálenost od sebe apod.) a vymezovalo ji tak z množiny lidské chůze. Stopa odkazuje k jistě třídě jevů, ale nevykonnává její další třídění. Proto jsme řekli, že je znakem s „otevřeným“ významem.

Intence tohoto znaku k významu není usměrněna, nemá charakter vektoru, ale skaláru. Čtenář si může dosazovat za denotát stopy nejrůznější významy a očekávat, zda nadhozenou otázku správně vyřešil. Stopa je v syžetu povídky generátorem napětí potud, pokud dvě osoby, které ji objevily, hledají její reálný význam, pokud ji považují za indiciální znak. Avšak stejně jako nedokročuje neznámý v povídce, „nedokročuje“ ani naše napětí, neboť v katarzi jednoznačně odhaleného tajemství napětí mizí, když místo reálné odpovědi začínají protagonisté povídky hledat alespoň odpověď racionální, když začnou o stopě uvažovat jako o zázraku, když jí místo charakteru znaku ikonického přirknou charakter symbolu a tak explicitě odhalí nemožnost provést selekci na množině možných významů, které z tajemného znaku bylo možno odvodit.

„My jsme oba blázní,“ mínil Boura zamyšleně. „Pořád hledáme přirozené vysvětlení, chytáme se nejsložitějších, nejnemyslnějších a nejnásilnějších příčin, jen když jsou přirozené. Ale snad by bylo daleko jednodušší a — — přirozenější, kdybychom řekli, že to je prostě zázrak.“ Druhá postava sice má jisté výhrady k takovému vysvětlení, nakonec však oba dva muži přece jen připouštějí metafyzický význam tajemné stopy. — „Myslete si řadu takových divů, ve kterých má tato šlépěj své přirozené místo. Kdybychom měli noviny dokonale informované, možná, že bychom mohli v Denních zprávách nalézt ty další kroky a sledovat něčí cestu. Snad se nějaké božstvo ubírá svou cestou; jde bez inkoherece a postupně; snad jeho cesta je jakési vůdcovství, kterého se máme chopit. Bylo by nám možno krok za krokem jít ve stopách božstva. Snad by to byla cesta spásy. To všechno je možné — — A je to strašně mít docela určitě jeden krok této cesty před sebou a nemoci ji dále sledovat.“

⁷ D. M. Mac Kay, *Místo „významu“ v teorii informace*, in: sb. *Teorie informace a jazykověda*, Praha 1964, str. 181.

Boura se otfásl a vstal. Chumelilo se stále hustěji a pošlapané pole s velikou šlěpěji prostřed jinych mizelo pod novým sněhem. „Já se jí nepustím, řekl zachumelený muž, — šlěpěje, která už není a nebude,“ dokončil Boura v myšlenkách a jejich cesty se rozběhly opačnými směry.“⁸

Napětí pramenící z tajemného motivu na počátku děje se transformovalo z roviny kvazi-reality příběhu do roviny noetického přístupu k realitě. Tajemný a reálné nevysvětlitelný jev tím, že na sebe přijal význam až mystického tajemství, inovuje náš pohled na všechny jevy ostatní. Zpochybňuje plochý — neboť jen a jen pragmatický a na povrchu jevů ulpívající — přístup ke světu a nastoluje — Kierkegaard by řekl — „estetické“ a Chesterton „zdravé“ uvažování.

„Člověka udržuje ve zdraví mystika,“ píše Gilbert Chesterton ve své Ortodoxii, z jejíchž paradoxních vývodů jsou odvozeny skoro všechny základní invence jeho detektivních příběhů s metafyzickým podtextem. „Dokud máte tajemství, máte i zdraví; když zničíte tajemství, vytvoříte chorobnost. Obyčejný člověk byl vždycky duševně zdrav, protože obyčejný člověk byl vždy mystikem. Připouštěl pološero. Stál vždycky jednou nohou na zemi a druhou v zemi víl.“

Jediná stvořená věc, na kterou nemůžeme pohledět, je zároveň věcí, v jejímž světle pohlížíme na všechno ostatní. Jako slunce o polednách osvětluje mystika všechno ostatní jasem své vítězné neviditelnosti.“⁹

Čapkova „šlěpěj“ je stejnou synekdochou pro „tajemství“ jako Chestertonovo „slunce“. Oba spisovatelé také tajemství přikládají stejnou noeticko-anxiologickou funkci: inovovat náš celkový pohled na svět. Rozebereme si tuto podivuhodnou moc tajemství z hlediska sémantiky. O tajemství však nebudeme uvažovat jako o takovém; ve shodě s Čapkem užijeme synekdochické metody: místo abychom analyzovali divinační funkci šlěpěje-znaku — to bychom se dostali od našeho uvažování o literárním kontextu příliš daleko —, budeme analyzovat inovační funkci znaku jazykového. Jazykového znaku „tajuplného“: lexikálního nonsensu: slova „bez významu“. Aby byla sémantická situace obdoba jako v Čapkově povídce, myslíme si lexikální nonsens, který není zařazen do žádné výpovědi. Vytrhneme za tím účelem z kontextu Weinerova Lazebníka slovo „kwajde“. Toto slovo může z hlediska znakové situace zastupovat tajemnou šlěpěj docela dobře: stejně jako ona je znakem bez denotativního významu, stejně jako šlěpěj je též ono vytrženo z kontextu a syntaxe, neboť uvažujeme jenom o něm samotném. — Výchozí situace je tedy dána. Nyní ještě menší digrese o fungování znaků vůbec.

Se znakem manipulujeme ve třech dimenzích: sémantické, syntaktické a pragmatické. „V syntaktické dimenzi navazuje znak na jiný znak,“ píše ve své Teorii textů Max Ben se, „v sémantické dimenzi znak něco označuje, případně něco znamená, v pragmatické dimenzi se k někomu vztahuje.“¹⁰ Rozdělení intencionality znaku do tří dimenzí je vhodné jen z hlediska explikace problému. Ve skutečnosti leží každý znak, pokud funguje, pokud je v procesu komunikace, tj. pokud je vůbec znakem, ve všech třech dimen-

⁸ Karel Čapek, *Boží muka*, Praha 1967, str. 15—16.

⁹ Gilbert Keith Chesterton, *Orthodoxie*, Praha 1947, str. 38—40.

¹⁰ Max Ben se, *Teorie textů*, Praha 1967, str. 30.

zích současně. Nemůžeme například říci, že by znak mohl být přiřazen k jinému znaku, aniž by byl současně k někomu vztažen a aniž by měl význam. Dá-li se u znaku rozpoznat jedna dimenze, musejí existovat i další dvě. Intence znaku „zaplnuje“ jednotný, nedělitelný trojdimenzionální prostor znakové situace.¹¹

Je-li jednou slovo „kwajde“ vyřčeno či napsáno, a tedy vnímáno komunikantem, nevádí, že postrádá explicitní syntaktický kontext; je totiž vtaženo do kontextu ostatních slov-znaků, jimiž příjemce operuje, a proto se v syntaktické dimenzi přece jen nachází. (V syntaktické dimenzi v sémiologickém smyslu těchto slov, v lingvistickém samozřejmě nikoliv.) A právě na základě tohoto přiřazení ke kontextu jazykových znaků je mu naší asociací přiřčen i význam. Tento význam je ovšem vágní, neboť nejen že každý komunikant může denotovat slovo „kwajde“ jiným způsobem, ale každý mu může přiřknout i více významů. — Asociačních operací čtenářů využívají autoři vzbuzující napětí ve svých textech tajemnými motivy; počítají se čtenářovým předvídáním, a také s jeho zvědavostí a retardují sdělení, které toto předvídání buď potvrdí, nebo vyvrátí. — zajímavější nežli možné denotativní významy slova „kwajde“ je jeho význam konotativní, neboť ten se právě pro arbitrérnost a subjektivnost denotativních významů stává jednoznačný a objektivní.

„Kwajde“ primárně funguje jako slovo, tj. jako symbol, sekundárně však funguje jako „slovo“, jako „projev lidské artikulace“, jako index odkazující k lidské řeči. Tím, že „kwajde“ lze pokládat libovolnými denotáty, ruší se jeho funkce primární, jeho funkce znaku-symbolu a do popředí se dostává jeho funkce indiciální. Rozpor mezi tím, že „kwajde“ „má být“ symbolem, ale de facto jím není a je indexem, vytváří jeho funkci inovační: kwajde odhaluje automatizovanost obvyklých selektivních manipulací v množině jazykových znaků, ozvláštňuje a „aktualizuje“ tyto manipulace, neboť jejich aktuálnost ukazuje jako částici z množiny potentiae. Tím, že nejprve zavádí komunikantovu pozornost na sám akt komunikace, „udivuje“ ho a přivádí ho až k zamyšlení nad jeho selektivními manipulacemi v množině schémat noetických. Stutečný význam tohoto nonsensu, objektivní význam tohoto slovo-indexu, jeho selektivní fungování tedy nepůsobí přímo v množině schémat jazykových, ale v množině schémat noetických. „Kwajde“ vykonává právě pro svou polysémní denotaci zcela konkrétní výběr na matici podmíněných pravděpodobnostních stavů noetického procesu. Tento konotativní význam slova „kwajde“ již ovšem není arbitrérní, nevzniká nezávaznou asociací komunikanta jako význam denotativní, ale musí se nutně objevit ve vědomí všech čtenářů, kteří nad nonsensem provedou metajazykovou reflexi; je to význam, který „otevívá“ jazykový kontext, pokud by do něho byl bez vysvětlení zařazen, je to význam, který je — dá-li se to tak říci — stigmatem znakové syntaxe.

Obdobný transformační efekt jako u slova „kwajde“ nastal i při percepci tajemné šlápoty: protože nebylo jednoznačně určit její denotativní význam a ani syntaktickou dimenzi v té kontextové rovině, v níž se šlápota „zjevila“, ale protože zároveň nebylo možno zrušit její znakový charakter, který byl dán tím, že stopa vstoupila do procesu komunikace, tím, že byla

¹¹ Max Bense, *Text a kontext*, in: sb. Slovo, písmo, akce, hlas, Praha 1967.

jako znak vnímána, byly tento denotativní význam i syntaktická dimenze vytvořeny v rovině „vyšší“, z níž je rovina reality derivována, totiž v rovině pravděpodobnostního universa, ve kterém splývá realita i irealita v homogenní celek.

Stejně jako „kwajde“ inovuje manipulace ve vrstvě jazykových schémat, neboť nás nutí pohlízet na jazyk metajazykově, stejně tak šlépěj inovuje naše noetické manipulace v rovině reality, neboť nás nutí revidovat vžitá schémata přístupu k této rovině z hlediska pravděpodobnostních stavů universa, které připouštějí i zázrak. Řečeno zkrátka a s použitím mírně ironizující aliterace: Bourova divinace je derivována znakovou inovací a ta zase syntaktickou deviací.

Čapek ve své povídce tím, že nechal dramatické napětí rozplynout, implicitně odhalil a explicitně využil tajemství v obou jeho funkcích: ve funkci vytvářet sílu „kontextotvornou“ i ve funkci vytvářet sílu, která kontext rozvírá. Tuto druhou funkci má tajemství proto, že je bodem, z něhož může být odvozena celá množina různorodých významových rovin, celá množina informací a významů. Odhalení možnosti libovolného vytváření významových kontextů pak zpochybňuje konkrétní akt volby, akt sukcesivního rozhodování. A relativní platnost výsledků takového sledu voleb přehodnocuje vyzdvížení absolutní platnosti nedeterminované „potentiae“, skryté v jakémsi počátečním bodě tvoření.

Tajemství nemusíme omezovat toliko na tajemné motivy; to jsme dokázali, když jsme analyzovali sémantické „fungování“ tajemství na Weinerově neologismu. Tajemný může být jakýkoli znak vytržený ze „syntaxe“ a tajemným je v podstatě i jakékoli neautomatické pojmenování, které inovuje psychosémantický akt, v němž vzniká, tím, že reflektuje jeho esenciální základnu.

Stejně však jako nemůžeme odtrhnout esenci od existence, protože se projevuje jen skrze existenci, nemůžeme odtrhávat sílu otevírající kontext literární struktury od síly kontextotvorné: obě jsou vázány k sobě a odhalují své protikladné, leč narozlučitelné funkce v proudu sémantické energie, vznikající při vytváření kontextu literárního díla, při aktu, v němž virtuální významy znaků jsou selektivním procesem sukcesivního sémantického rozhodování měněny ve významy aktuální. — Napětí nepovstává jen z kvazi-reálného dění, které je v díle představováno, ale také z reálného, skutečného „dění“ sémantického, napětí povstává — řečeno slovy Milana Jankoviče — v „dění smyslu“.

BEMERKUNGEN ZUM PHÄNOMEN DER SPANNUNG UND DES GEHEIMNISSES

Die Spannung ist eine der psychischen Erscheinungen, die im Bewußtsein des Lesers während der Perception des literarischen Werkes entstehen. Wollen wir den „Generator“ dieser Spannung in der literarischen Struktur allgemeiner erfassen, müssen wir das Werk als einen Kontext von Zeichen betrachten. An die Postulate von Klaus Hermsdorf und Emil Staiger anknüpfend und die Aristotelische Auffassung der Peripetie und Anagnorisis berücksichtigend, sprechen wir die These aus, daß das Wesen der Spannung des Lesers die Erwartung der semantischen Innovation ist. Diese Innovation kommt zustande, weil der Leser die im Text enthaltenen Zeichen sukzessiv wahrnimmt und weil jedes Zeichen, das er aufnimmt, die Bedeutungen der schon aufgenommenen Zeichen abändert und endgültig umreißt.

Für die Spannung des Wahrnehmers sind zwei Momente relevant: Die virtuelle

Mehrdeutigkeit der Zeichen, aus der deren intentioneller Charakter hervorgeht, und die zeitliche Dimension der Perception des Werkes. Die potentielle Mehrdeutigkeit der Zeichen kann jedoch neben der psychischen Spannung, die als eine den Kontext „festigende“ Kraft auftritt, auch eine gegensätzliche Kraft schaffen, die den Leser vom immanenten Kontext der Artefakts zu breiteren, außerhalb der literarischen Struktur liegenden Kontexten ablenkt.

Die zweite Hälfte der Arbeit ist der „semantischen“ Spannung gewidmet, wie wir approximativ die Erscheinung benannten, von der jene beide gegensätzlichen, jedoch miteinander dialektisch verbundenen „Kräfte“ deriviert sind. Das Wesen der semantischen Spannung, sowie seine ambivalente, doppeldeutige Funktion explizieren wir mit Hilfe der semiologischen Analyse des Geheimnisses. Auf Grund einer konkreten semiologischen Analyse des Motivs der „geheimnisvollen Spur“ aus Karel Čapeks Erzählungsband *Boží muka* (Feldkreuz) weisen wir nach, wie psychologische Spannung, semantische Innovation und auch die den Zeichenkontext auflösende Kraft entstehen, wenn der dreidimensionelle Funktionsraum (d. h. der semantische, pragmatische und syntaktische) des Zeichens in irgendeiner Weise aktualisiert („deformiert“) wird, und wie sich die bewußte Transformation dieses dreidimensionalen Raumes in der noetischen Sphäre des menschlichen Zutritts zur Realität auswirkt.

Übersetzt von Otto Hájek

