

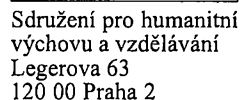
Julia Kristeva


SLOVO, DIALOG A ROMÁN

Texty o sémiotice



PRAHA
1999



Vydavatelství 
Bedřichovská 1962/2
182 00 Praha 2

Copyright © Editions du Seuil, 1968 – Sèmiéiotikè. Recherches pour
une sémanalyse.
© Editions du Seuil, 1981 – Le langage, cet inconnu.
© Editions du Seuil, 1975 – La traversée des signes.
© Editions du Seuil, 1968 – Théorie d'ensemble

Translation © Josef Fulka, 1999
© SOFIS, 1999

ISBN 80-902439-3-2 (PASTELKA)

OBSAH

Slovo, dialog a román	7
Sémiotika	33
Označující praxe a modus produkce	53
Sémiologie: kritická věda a/nebo kritika vědy	69

SLOVO, DIALOG A ROMÁN¹

„Le mot, le dialogue et le roman,“ *Sémeiotiké*, Ed. du Seuil, Paris 1968

I když účinnost vědeckého přístupu v oblasti „humanitních“ věd byla odjakživa zpochybňována, je pozoruhodné, že k tomuto zpochybnění poprvé došlo na samotné úrovni studovaných struktur, které vycházely z jiné logiky než je logika vědecká. Jednalo by se onu logiku jazyka (a *a fortiori* jazyka poetického), k jejímuž jasnému ukázání došlo zásluhou „psaní“ (mám na mysli tu literaturu, jež zhmataatelně vypracovává poetického smyslu jako *dynamické grammé*). Literární sémiotice se tedy nabízí dvě možnosti: ticho a abstinence nebo pokračování v úsilí o vypracování určitého modelu, jenž by byl izomorfní ve vztahu k oné jiné logice, tj. ke konstruování poetického smyslu, které se dnes staví do středu zájmu sémiotiky.

Ruský formalismus, jehož se dnes dovolává strukturální analýza, se ocitl před stejnou alternativou, když bylo jeho bádání ukončeno z mimo-literárních a mimo-vědeckých důvodů. Zkoumání nicméně pokračovalo a nedávno vyústilo do analýz MICHAILA BACHTINA, představujících jednu z nejvýznamnějších událostí a jeden z nejpronikavějších pokusů této školy, který zároveň její úsilí přesahuje. BACHTIN, který se vzdaluje technické rigoróznosti lingvistů a dovede se vyjadřovat impulsivně, někdy dokonce i prorocky, přistupuje k základním problémům, před nimiž dnes stojí strukturální studia literárních děl a které činí aktuální četbu textů napsaných BACHTINEM zhruba před čtyřiceti lety. BACHTIN – který je stejně tak spisovatelem jako „vědcem“ – jako jeden z prvních nahradil statické „rozkousovávání“ textů modelem, v němž literární *struktura neexistuje jen tak, ale postupně se vypracovává* ve vztahu k nějaké *jiné struktuře*. Tato dynamizace strukturalismu je možná jen na základě koncepce, podle níž „literární slovo“ není nějakým *bodem* (ustáleným smyslem), ale střetáváním textových ploch, dialogem několika typů psaní: psaní spisovatele, adresáta (nebo postavy), historického nebo aktuálního kulturního kontextu.

¹ Tento text byl napsán na základě následujících knih M. BACHTINA: *Problémy poetiky Dostojevského* (Moskva 1963) a *Tvorčestvo Francois Rabelais* (Moskva 1965). Jeho práce byla zjevným způsobem ovlivněna díly jistých sovětských teoretiků jazyka a literatury ze třicátých let (VOLOŠINOV, MEDVEDĚV). V současné době pracuje na nové knize zabývající se žánry diskursu.

Tím, že zavádí pojem *statutu slova* jako minimální jednotku struktury, situuje BACHTIN text do dějin a do společnosti, které jsou samy nahlíženy jako texty, jež spisovatel čte a do nichž se vkládá tím, že je přepisuje. Diachronie se mění na synchronii a ve světle této transformace se *lineární* dějiny jeví jako určitá *abstrakce*; jediný způsob participace na dějinách, kterým spisovatel disponuje, se tedy stává transgresí této abstrakce pomocí psaní-čtení, tedy pomocí praktikování jisté označující struktury ve vztahu nebo v protikladu k jiné struktuře. Dějiny a morálka se píší a čtou v infrastruktuře textů. Polyvalentní a plurideterminované poetické slovo takto sleduje logiku přesahující logiku kodifikovaného diskursu a plně se realizující pouze na okraji oficiální kultury. A proto bude BACHTIN hledat kořeny této logiky, do jejíhož studia se pustil jako první, právě v *karnevalu*. Karnevalový diskurs rozbíjí pravidla jazyka cenzurovaného gramatikou a sémantikou, a tímto pohybem se zároveň stává určitým sociálním a politickým popíráním: nejde o ekvivalenci, ale o identitu zpochybnění oficiálního jazykového kódu a zpochybnění oficiálního zákona.

Slovo v prostoru textů

Ustanovení specifického statutu slova v různých žánrech (nebo textech) jakožto označujícího pro různé způsoby (literárního) chápání dnes staví poetickou analýzu na citlivé místo „humanitních“ věd: na místo, kde se střetává *řeč* (reálné praktikování myšlení²) a *prostor* (objemnost, v níž se význam artikuluje spojováním diferencí). Studovat statut slova znamená studovat artikulace spojující toto slovo (coby sémický komplex) s jinými slovy věty, a nacházet stejné funkce (vztahy) na úrovni artikulací větších sekvencí. Jsme-li postaveni před tuto prostorovou koncepci poetického fungování jazyka, je nutné nejdříve definovat tři dimenze textového prostoru, v němž se budou uskutečňovat různé operace sémických celků a poetických sekvencí. Tyto tři dimenze jsou: subjekt psaní, adresát a vnější texty (tyto tři elementy spolu vedou dialog). Statut slova³ se tedy definuje (a) *horizontálně*: slovo v textu

² „Jazyk je skutečným, praktickým vědomím existujícím rovněž pro druhé a jen proto existujícím také pro mě samého...“ (MARX-ENGELS, *Německá ideologie*).

³ BACHTIN připravuje knihu o „žánrech diskursu“, definovaných podle statutu slova (viz *Voprosy literatury* 8/1965). Zde budeme moci komentovat pouze některé z jeho myšlenek, a to v té míře, v níž se připojují ke koncepcím F. DE SAUSSURA („Anagramy“ in *Mercure de France*, únor 1964) a otevírají nový přístup k literárním textům.

náleží zároveň subjektu psaní a adresátovi, a (b) *vertikálně*: slovo v textu je orientováno k předcházejícímu nebo synchronnímu souboru literárních textů.

Ale příjemce je v diskursivním universu knihy zahrnut výhradně jako diskurs sám. Splývá tedy s oním jiným diskursem (s jinou knihou), ve vztahu k němuž (k níž) spisovatel píše svůj vlastní text, a to tak, že horizontální osa (subjekt-adresát) a vertikální osa (text-kontext) se překrývají, a tak odhalují zásadní fakt: slovo (text) je určitým střetáváním slov (textů), v němž čteme přinejmenším jedno další slovo (text). U BACHTINA nejsou ostatně tyto dvě osy, které nazývá *dialogem* a *ambivalencí*, jasně rozlišeny. Tento nedostatek důslednosti je ovšem spíše objevem, který BACHTIN jako první zavedl do literární teorie: jakýkoliv text se utváří jako mozaika citací, jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu. Na místo pojmu intersubjektivit se staví pojem *intertextuality*, a poetický jazyk se čte jako něco, co je přinejmenším *dvoji*.

Statut slova jakožto minimální jednotka textu se takto ukazuje jako *prostředník* spojující strukturální model s kulturním (historickým) prostředím, a zároveň jako *regulátor* přeměny diachronie v synchronii (v literární strukturu). Samotným pojmem statutu je slovo vloženo do prostoru: funguje ve třech dimenzích (subjekt-adresát-kontext) jako soubor sémických elementů *vedoucích spolu dialog* nebo jako soubor *ambivalentních* elementů. Úkolem literární sémiotiky tudíž bude nacházení formalismů odpovídajících různým způsobům spojování slov (sekvencí) v dialogickém prostoru textů.

Popis specifického fungování slov v různých literárních žánrech (textech) tedy vyžaduje *translingvistický* přístup: (1) pojetí literárního žánru jako nečistého sémiologického systému, jenž „označuje pod povrchem jazyka, ale nikdy bez něj“; (2) operaci prováděnou s velkými jednotkami diskursu (věťami, replikami, dialogy atd.), která – aniž by nutně musela sledovat lingvistický model – je zdůvodněna principem sémické expanze. Tak by bylo možno předložit a dokázat hypotézu, podle níž je *veškerý vývoj literárních žánrů jakousi nevědomou exteriorizací jazykových struktur na jejich různých rovinách*. Jazykový dialog je exteriorizován zvláště v románu⁴.

⁴ Strukturální sémantika při popisování jazykového založení diskursu naznačuje, že „expandující sekvence je uznána jakožto ekvivalentní syntakticky jednodušší jednotce komunikace než je ona sama“ a expanzi definuje jako „jeden z nejdůležitějších aspektů fungování přirozených jazyků“ (A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, str. 72). Právě v expanzi tedy vidíme teoretický princip opravňující nás k tomu, abychom ve struktuře žánrů studovali určitou exteriorizaci (expanzi) struktur inherentních řeči.

Slovo a dialog

Myšlenkou „jazykového dialogu“ se ruší formalisté již zabývali. Trvali na dialogickém charakteru jazykové komunikace⁵ a měli za to, že monolog jakožto „embryonální forma“ *společného* jazyka⁶ přichází až po dialogu. Někteří z nich rozlišovali mezi monologickým diskursem coby „ekvivalentem určitého psychického stavu“⁷ a vyprávěním coby „uměleckou imitací monologického diskursu“⁸. Z podobných koncepcí vychází slavná EJCHENBAUMOVA studie o GOGOLOVĚ povídce *Plášť*. EJCHENBAUM konstatuje, že GOGOLŮV text se odvolává na mluvenou formu narace a na její jazykové charakteristiky (intonace, syntaktická stavba mluveného diskursu, odpovídající slovní zásoba atd.). Když EJCHENBAUM takto zavádí dva způsoby narace ve vyprávění – naraci *přímou* a *nepřímou* – a studuje vztahy mezi nimi, neuvědomuje si fakt, že ve většině případů se autor vyprávění, dříve než se začne odvolávat na *mluvený* diskurs, odvolává na diskurs *druhého*, jehož je mluvený diskurs jen druhotným důsledkem (neboť druhý je nositelem mluveného diskursu⁹).

Pro BACHTINA má rozdělení dialog-monolog význam, který výrazně překračuje onen konkrétní smysl, v němž toto rozdělení používali formalisté. Neodpovídá distinkci *přímého-nepřímého* (monologu-dialogu) ve vyprávění nebo v divadelní hře. U BACHTINA může být dialog monologický, a to, čemu říkáme monolog, má často povahu dialogu. Tyto dva pojmy podle něj odkazují na jazykovou infrastrukturu, jejíž studování přísluší *sémiotice* literárních textů, která by se neměla spokojit ani s lingvistickými metodami, ani s logickými danostmi, ale měla by vyrůstat z obojího.

„Lingvistika studuje jazyk jen pro něj samý, jeho specifickou logiku a jeho entity umožňující dialogickou komunikaci, ale nechává stranou samy dialo-

gické vztahy... Dialogické vztahy se ovšem rovněž neredukují na vztahy logiky a významu, které jsou samy o sobě zbaveny momentu dialogičnosti. Ty musí být oděny do slov, musí se stát výpověďmi a vyjádřeními prostřednictvím slov, pozicemi různých subjektů, aby se mezi nimi objevily dialogické vztahy... Dialogické vztahy jsou zhora nemožné bez vztahů logiky a významu, ale neredukují se na ně, neboť mají svou vlastní specifčnost.“ (*Problemi poetiki Dostojevskovo.*)

BACHTIN, který trvá na rozdílnosti mezi dialogickými a čistě lingvistickými vztahy, zdůrazňuje, že vztahy, na jejichž základě se strukturuje vyprávění (autor-postava; a můžeme ještě dodat subjekt vypovídání-subjekt výpovědi), jsou možné proto, že dialogismus je inherentní řeči samé. Aniž by vysvětlil, v čem tento dvojitý aspekt jazyka spočívá, BACHTIN nicméně klade důraz na to, že „dialog je jedinou možnou sférou živého fungování řeči“. V současné době můžeme dialogické vztahy objevit na několika úrovních řeči: jednak v oné *kombinatorní* dyádě jazyk/promluva; a jednak v systémech jazyka (coby kolektivních a monologických domluv stejně jako systému korelativních hodnot aktualizujících se v dialogu s druhým) a promluvy (jež je bytostně „kombinatorní“ a není čistým výtvozem, ale individuální formací na bázi směny znaků). Na jiné úrovni (která by se dala přirovnat k úrovni ambivalentního prostoru románu) byl dokonce ukázán „dvojitý charakter řeči“: syntagmatický (realizující se v rozlehlosti, v přítomnosti a prostřednictvím metonymie) a systematický (realizující se v asociaci, v absenci a prostřednictvím metafor). Bylo by důležité lingvisticky analyzovat dialogické směny mezi těmito dvěma osami řeči jakožto bázi románové ambivalence. Upozorněme rovněž na podvojně struktury a jejich vzájemné překrývání ve vztazích kód/sdělení (R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, kap. 9), které také usnadňují upřesnění bachtinovské myšlenky dialogismu inherentního řeči.

Bachtinovský diskurs ukazuje to, co měl na mysli BENVENISTE, když mluvil o *diskursu*, tedy o „řeči převzaté jednotlivcem jako praktické užívání“, nebo, abychom použili termínů BACHTINA samotného, můžeme říci, že: „Aby se významové a logické vztahy staly vztahy dialogickými, musí se ztělesnit, tj. vstoupit do nějaké jiné sféry existence: stát se diskursem, tj. výpovědí, a získat nějakého autora, tj. subjekt výpovědi“ (*Problemi poetiki Dostojevskovo.*). Ale pro BACHTINA, který pocházel z revolučního Ruska vyrovnávajícího se se sociálními problémy, není dialog pouze řeči převzatou subjektem – *dialog* je psaním, v němž čteme *jiné* (bez jakékoliv narážky na FREUDA). Takže bachtin-

⁵ E. F. BOUDĚ, *K istorii velikoruskych govorov*, Kazan 1869.

⁶ L. V. CZERBA, *Vostočno lužickoe narečie*, Petrohrad 1915.

⁷ V. V. VINOGRADOV, „O dialogičeskoj reči“ in *Ruskaja reč I*, str. 144.

⁸ V. V. VINOGRADOV, *Poctika*, 1926, str.33.

⁹ Zdá se, že to, co zatvrdíme nazýváme „vnitřním monologem“, je tím nejneredukovatelnějším způsobem, jímž celá civilizace prožívá sebe samu jakožto identitu, jako uspořádaný chaos a konečně jako transcendenci. Tento „monolog“ se ovšem bezpochyby nedá najít nikde jinde než v textech, které se snaží o restituování takzvané psychické reality „slovního proudu“. „Interiorita“ západního člověka je tedy omezeným literárním efektem (vyznání, souvislá psychologická promluva, automatické psaní). Dá se tedy říci, že FREUDOVA „kopernikovská“ revoluce (objev rozštěpení subjektu) jistým způsobem ukončuje tuto fikci vnitřního hlasu tím, že klade základy radikální exteriority subjektu ve vztahu k řeči a v řeči samé.

novský dialogismus označuje psaní zároveň jako subjektivitu a jako komunikativnost nebo lépe řečeno jako *intertextualitu*; tváří v tvář tomuto dialogismu se pojem „osoby-subjektu psaní“ začíná vytrácet, aby uvolnil místo pojmu jinému, totiž pojmu „ambivalence psaní“.

Ambivalence

Pojem „ambivalence“ implikuje vložení dějin (společnosti) do textu a textu do dějin; pro spisovatele jsou jednou a tou samou věcí. Když BACHTIN mluví o „dvou cestách spojujících se ve vyprávění“, má na mysli psaní jakožto četbu dějinného souboru literárních děl, text jako absorpci jiného textu a jako odpověď na něj (polyfonický román je studován jako absorpce karnevalu, monologický román coby potlačení té literární struktury, kterou vzhledem k jejímu dialogismu BACHTIN nazývá „menippským diskursem“). Takto viděný text nemůže být uchopen pouze pomocí lingvistiky. BACHTIN postuluje nutnost vědy, kterou nazývá *translingvistika* a která by, vycházejíc z dialogismu jazyka, dovedla pochopit intertextuální vztahy, *vztahy*, které diskurs 19. století nazývá „sociální hodnotou“ nebo morálním „sdělením“ literatury. LAUTRÉAMONT chtěl psát kvůli podřízení se *vyšší morálce*. Ve svém uplatňování se tato morálka realizuje jako určitá ambivalence textů: *Zpěvy Maldororovy* a *Poesie* jsou neustálým dialogem s řadou předcházejících literárních děl, soustavným zpochybňováním předchozího způsobu psaní. Dialog a ambivalence se tak ukazují jako jediný přístup umožňující spisovateli vstoupení do dějin s hlásáním ambivalentní morálky, morálky negace jakožto afirmování.

Dialog a ambivalence vedou k důležitému závěru. Poetický jazyk je ve vnitřním prostoru textu stejně tak jako v prostoru *textů* jakýmsi „dvojníkem“. Poetický *paragram*, o němž mluví SAUSSURE (*Anagramy*), se rozkládá od *nuly* ke *dvojce*: „jednička“ (definice, „pravda“) v jeho poli neexistuje. To znamená, že: definice, determinace, znak „=“ a samotný koncept znaku předpokládající vertikální (hierarchické) rozdělení označující-označované se nedají aplikovat na poetický jazyk, který je nekonečným počtem vazeb a kombinací.

Pojem *znaku* (Označující-Označované), jenž je výsledkem určité vědecké abstrakce (identita – substance – příčina – účel, struktura indoevropské věty), naznačuje lineární, vertikální a hierarchizující rozdělení. Pojem *podvornosti*, jenž je výsledkem reflexe o poetickém (ne-vědeckém) jazyce, naznačuje určitou „spacializaci“ a uvedení literární (jazykové) sekvence do ko-

relace. Implikuje fakt, že minimální jednotka poetického jazyka je přinejmenším *dvojí* (nikoliv ve smyslu dyády označující-označované, ale ve smyslu *jedné a jiné*) a poukazuje na fungování poetického jazyka jako *tabulárního modelu*, v němž každá „jednotka“ (nadále je možno tohoto slova používat jen v uvozovkách, neboť veškerá jednota je dvojí) působí coby multideterminovaný *vrchol*. *Podvornost* by byla minimální sekvencí této paragramatické sémiotiky vyrůstající z podnětů SAUSSURA (*Anagramy*) a BACHTINA.

Aniž bychom zde tuto reflexi dovedli ke konci, v následujících částech textu budeme trvat na jednom z jejích důsledků: na neschopnosti logického systému založeného na bázi nula-jedna (nepravda-pravda, prázdné místo-notace) být práv fungování poetického jazyka.

Vědecký přístup je ve skutečnosti logickým přístupem založeným na modelu řecké (indoevropské) věty, který je konstruován jako spojení subjekt-predikát a který postupuje pomocí identifikace, determinace, kauzality. Moderní logika od FREGA a PEANA až po LUKASIEWICZE, ACKERMANNa nebo CHURCHE, která se vyvíjející se v dimenzích 0-1, a dokonce i logika BOOLEOVA, která, vycházejíc z teorie množin, předkládá formalizace, jež jsou izomorfnější ve vztahu k fungování jazyka – všechny tyto logické systémy jsou nefunkční v oblasti jazyka poetického, kde 1 není žádnou hranicí.

Není tedy možné formalizovat poetický jazyk pomocí existujících logických (vědeckých) postupů, aniž bychom jej zkreslovali. Literární sémiotiku je nutno vytvářet na základě *poetické logiky*, v níž by koncept *mohutnosti kontinua* zahrnoval interval 0-2, obsahu, v němž 0 denotuje a 1 je implicitně překročena.

U této „mohutnosti kontinua“ rozkládající se od nuly ke specificky poetické zdvojenosti si všimneme, že (lingvistickým, psychickým, sociálním) „zákazem“ je 1 (Bůh, zákon, definice) a že jedinou jazykovou praxí „unikající“ tomuto zákazu je poetický diskurs. Není náhodou, že na nedostatky aristotelské logiky při jejím aplikování na řeč upozornili: jednak čínský filosof ČANG TUNG-SUN, jenž se pohyboval na pozadí jiného jazykového horizontu (horizontu ideogramů), v němž se na místě Boha vidíme odvíjet „dialog“ *Jin-Jang*, a jednak BACHTIN, jenž se pokoušel překonat formalisty dynamickou teoretizací provedenou v revoluční společnosti. Narativní diskurs, který BACHTIN připodobňuje k diskursu epickému, je pro něj určitým zákazem, „monologismem“, podřízením kódu jedničce, Bohu. V důsledku toho je epika náboženská, theologická, a veškeré „realistické“ vyprávění poplatné logice 0-1 je

dogmatické. Realistický román, který BACHTIN nazývá románem monologickým (TOLSTOJ), má tendenci vyvíjet se v tomto prostoru. Realistický popis, definice nějakého „charakteru“, vytvoření určité „postavy“, rozvíjení „syžetu“: všechny tyto deskriptivní elementy narativního vyprávění spadají do intervalu 0-1, a jsou tedy *monologické*. Jediným diskursem, v němž se beze zbytku realizuje poetická logika 0-2, by byl diskurs karnevalu: překračuje pravidla jazykového kódu a stejně tak i sociální morálky tím, že si osvojuje snovou logiku.

Tato „transgrese“ jazykového (logického, sociálního) kódu v karnevalu je ve skutečnosti možná a účinná jen proto, že si stanovuje *nějaký jiný zákon*. Dialogismus není „svobodnou možností říkat všechno“: je „výsměchem“ (LAUTRÉAMONT), ale výsměchem *dramatickým, jiným* imperativem než je imperativ nuly. Abychom dialog radikálně a kategoricky odlišili od oné pseudo-transgrese, jejímž projevem je jistá moderní „erotická“ a parodická literatura, musíme trvat na této partikulárnosti dialogu jakožto *transgrese stanovující si zákon*. Onen výše zmíněný typ literatury, který chce být „svobodomyslný“ a „relativizující“, se vepisuje do pole působnosti *zákona předvídajícího svou transgresi*; je proto jen kompenzováním monologismu, nepřemísťuje interval 0-1, a nemá nic společného s architektonikou dialogismu, jež implikuje určité formální odtržení se od normy a určitou relaci proti sobě stojících non-exklusivních členů.

Román zahrnující karnevalovou strukturu se nazývá *polyfonickým* románem. Mezi příklady předkládanými BACHTINEM je možno citovat RABELAISE, SWIFTA, DOSTOJEVSKÉHO. A mohli bychom k nim připojit „moderní“ román 20. století – JOYCE, PROUSTA, KAFKU – s upřesněním, že moderní polyfonický román, i když má ve vztahu k monologismu podobný statut jako statut dialogického románu předcházejících dob, se od onoho staršího dialogického románu výrazně liší. Na konci 19. století došlo k jistému zlomu v tom smyslu, že zatímco dialog u RABELAISE, SWIFTA nebo DOSTOJEVSKÉHO zůstává na reprezentativní, fiktivní rovině, polyfonický román tohoto století začíná být „nečitelný“ (JOYCE) a situuje se do vnitřku jazyka (PROUST, KAFKA). A právě počínaje tímto momentem (tímto přelomem, jenž není pouze literární, ale rovněž sociální, politický a filosofický) je položen problém intertextuality (intertextuálního dialogu) jako takový. Sama BACHTINOVA teorie (stejně jako saussurovská teorie *Anagramů*) je historicky odvozena z tohoto zlomu: textuální dialogismus BACHTIN mohl rozšířit na celé dějiny literatury coby princip veškerého pře-

vracení a veškeré zpochybňující produktivity poté, co jej objevil u MAJAKOVSKÉHO, CHLEBNIKOVA a BĚLÉHO (abychom citovali jen některé z revolučních autorů, jejichž psaní odráží významné rysy tohoto spisovatelského zlomu).

Takže bachtinovský termín *dialogismus* coby francouzský sémický komplex v sobě zahrnuje: zdvojenost, řeč a onu jinou logiku.

Na základě tohoto termínu, který si literární sémiotika může přisvojit, se rýsuje nový přístup k poetickým textům. Logika, kterou v sobě nese „dialogismus“, je zároveň: (1) logikou *distance* a *relace* mezi různými členy věty nebo narativní struktury, logikou indikující *dění* – v protikladu k rovině kontinuity a substance, jež jsou poplatny logice bytí a které budou označeny jako monologické. (2) logikou *analogie* a *non-exkluzivní* opozice – v protikladu k rovině kauzality a identifikující determinace, která bude rovněž označena za monologickou. (3) Logikou „*transfinitního*“ (pojem, který si vypůjčujeme od CANTORA), která na základě „mohutnosti kontinua“ poetického jazyka (0-2) zavádí druhý formativní princip, totiž: poetická sekvence je „bezprostředně nadřazená“ (a nikoliv kauzálně vyvozena) všem předcházejícím sekvencím aristotelské řady (vědecké, monologické, narativní). Takže ambivalentní prostor románu se prezentuje jako něco, co je řízeno dvěma formativními principy: monologickým (každá následující sekvence je determinována tou předchozí) a dialogickým (transfinitní sekvence bezprostředně nadřazené předcházející kauzální řadě¹⁰).

Dialog je nejlépe ukázán ve struktuře karnevalového jazyka, v níž symbolické relace a analogie získávají převahu nad vztahy substance-kauzalita. Termín *ambivalence* se bude aplikovat na permutaci dvou prostorů, které pozorujeme v románové struktuře: (1) prostoru dialogického, (2) prostoru monologického.

Pojetí poetického jazyka jako dialogu a ambivalence tedy přivádí BACHTINA k přehodnocení románové struktury, jež nabývá formu určité klasifikace slov vyprávění spojené s jistou typologií diskursu.

¹⁰ Zdůrazněme, že zavedení pojmů teorie množin do reflexe o poetické řeči je jen metaforické: je ovšem možné, neboť lze ustavit jistou analogii jednak mezi vztahy aristotelská logika/poetická logika a jednak mezi vztahy spočitatelné/nekonečné.

Klasifikace slov ve vyprávění

Podle BACHTINA je možno ve vyprávění rozlišit tři kategorie slov:

A) Slovo *přímé*, poukazující na svůj objekt, vyjadřuje poslední významovou instanci subjektu diskursu v rámci určitého kontextu; jde o slovo autora, o slovo oznamující, vyjadřující, o slovo *denotativní*, které mu musí zaručit přímé objektivní porozumění. Zná jen samo sebe a svůj objekt, vůči němuž se snaží být adekvátní (není si „vědomé“ vlivů jiných slov).

B) Slovo *objektové* je přímým diskursem „postav“. Má objektivní přímý význam, ale nestaví se na stejnou úroveň jako diskurs autora – nachází se naopak v určité distanci vůči němu. Je orientováno ke svému objektu a samo je objektem orientace autora. Je slovem cizím, je podřízeno narativnímu slovu coby objekt autorova porozumění. Ale orientace autora k objektovému slovu do tohoto slova neproniká; bere je jako určitý celek, aniž by měnila jeho smysl nebo jeho tonalitu; podřizuje je svým vlastním záměrům, aniž by do něj zaváděla nějaký jiný význam. Tímto způsobem si slovo (objektové), které se stalo objektem jiného slova (denotativního), toho není „vědomo“. Objektové slovo je tedy, tak jako slovo denotativní, jednoznačné.

C) Ale autor může použít slovo druhého a snažit se do něj vložit nový smysl, přičemž zcela zachovává smysl, který toto slovo již mělo. Výsledkem je, že slovo nabude dvou významů, že se stane *ambivalentním*. Toto ambivalentní slovo je tedy výsledkem spojení dvou znakových systémů. Ve vývoji žánrů se objevuje s menippskými a karnevalovými texty (k tomu se ještě vrátíme). Spojení dvou znakových systémů relativizuje text. To je účinek stylizace, jež ustavuje určitou distanci vůči slovu druhého, v protikladu k *imitaci* (BACHTIN má na mysli spíše *opakování*), která bere imitované (opakované) vážně, přizpůsobuje a přisvojuje si je, aniž by je relativizovala. Tato kategorie ambivalentních slov je charakterizována tím, že autor využívá promluvy druhého ke svým vlastním cílům, aniž by přerušoval její myšlenku; nechává se jí vést a přitom ji činí relativní. K ničemu takovému ovšem nedochází ve druhé kategorii ambivalentních slov, jejímž typickým příkladem je *parodie*. Zde autor zavádí význam, jenž stojí v protikladu k významu slova druhého. A třetí kategorie ambivalentních slov – jejímž příkladem je *skrýtá vnitřní polemika* – je charakterizována aktivním (tj. modifikujícím) vlivem slova druhého na slovo autora. „Mluví“ sice autor, ale v této promluvě je neustále přítomen cizí diskurs, který ji deformuje. V tomto *aktivním* typu ambivalent-

ního slova je slovo druhého reprezentováno slovem vypravěče. Jeho příklady jsou třeba autobiografie a polemické konfese, dialogické repliky nebo zastíraný dialog. Román je jediným žánrem, jemuž jsou ambivalentní slova vlastní – jde o specifickou charakteristiku jeho struktury.

Inherentní dialogismus denotativního nebo historického slova

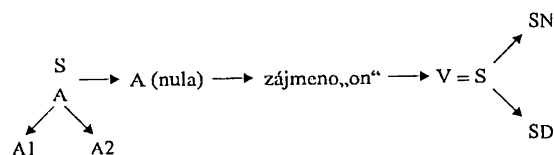
Pojem jednoznačnosti nebo objektivity monologu a epiky, které je monolog uzpůsoben, anebo denotativního a objektového slova neklade odpor psychoanalytické a sémantické analýze jazyka. Dialog je ko-extensivní hlubinným strukturám diskursu. Navzdory BACHTINOVÍ a navzdory BENVENISTOVÍ jej nalezneme na rovině bachtinovského denotativního slova coby princip vškerého vypovídání, a stejně tak i na rovině „historie“ u BENVENISTA, která (stejně jako rovina benvenistovského „diskursu“) předpokládá určitý zásah mluvčího do vyprávění a určitou orientaci k druhému. Abychom popsali inherentní dialogismus denotativního nebo historického slova, museli bychom se uchýlit k psychismu psaní jakožto stopy dialogu se sebou samým (s druhým), jakožto distance autora vůči sobě samému, jakožto rozdvojení pisatele na subjekt vypovídání a subjekt výpovědi.

Subjekt narace se samotným aktem narace obrací k druhému, a právě ve vztahu k tomuto druhému se narace strukturuje. (Ve jménu této komunikace PONGE staví proti „Myslím, tedy jsem“ výrok „Mluví a ty mě slyšíš, tedy jsme“, čímž postuluje přechod od subjektivismu k ambivalenci). Můžeme tedy studovat naraci mimo vztahy označujícího-označovaného, jako dialog mezi *subjektem* narace (S) a *adresátem* (A), druhým. Tento adresát, jenž není nikým jiným než subjektem čtení, představuje entitu s dvojí orientací: označující ve svém vztahu k textu a označovaný ve vztahu subjektu narace k němu. Je tedy dyádou (A1, A2), jejíž dva členy, které mezi sebou komunikují, konstituují určitý systém kódu. Do tohoto systému je vtažen subjekt narace (S) a sám se tak redukuje na určitý kód, na ne-osobu, na *anonym* (autor, subjekt vypovídání) zprostředkovávaný zájmenem *on* (postava, subjekt výpovědi). Autor je tedy subjektem narace proměněným tím, že se zahrne do systému narace; není ničím ani nikým, ale možností záměny S za A, historie za diskurs a diskursu za historii. Stává se anonymem, absencí, bílým místem, aby tak struktura mohla existovat jako taková. Na samém počátku narace, v samotném okamžiku, kdy se objevuje autor, se setkáváme se zkušeností prázdnoty. A jsme

také svědky objevení se problémů smrti, zrození a sexuality, když se literatura dotýká onoho citlivého místa, jímž je psaní exteriorizující jazykové systémy pomocí struktury narace (žánrů). A z tohoto anonymu, z této nuly, na níž se situuje autor, se zrodí zájmeno *on* postavy. V pozdějším stadiu se stane *vlastním jménem* (V). Takže v literárním textu neexistuje 0, prázdnota je znenadání nahrazena „jedničkou“ (*on*, *vlastní jméno*), jež je dvojicí (subjekt a adresát). A právě adresát, druhý, exteriorita (jejímž objektem je subjekt narace a která je zároveň reprezentovaná a reprezentující) mění subjekt na *autora*, tj. nechává S projít oním stadiem nuly, negace, exkluze, které autor konstituuje. V oněch neustálých přechodech mezi subjektem a druhým, mezi pisatelem a čtenářem, se autor rovněž strukturuje coby označující a text coby dialog dvou diskursů.

A konstituování postavy („charakteru“) zase umožňuje rozštěpení S na SN (subjekt vypovídání) a SD (subjekt výpovědi)

Schéma této mutace je následující:



Toto schéma zahrnuje strukturu pronominálního systému¹¹, který psychoanalytici nacházejí v promluvě objektu psychoanalýzy:

já	S
on ₁	V
on ₀	SN
neosobní	SD
zájmeno	
„on“*	

* Pozn. překl: „on“ je francouzské neosobní zájmeno (obdoba německého „man“).

Na rovině textu (označujícího) ve vztahu SN a SD najdeme onen dialog subjektu s příjemcem, kolem kterého se strukturuje veškerá narace. Subjekt výpovědi hraje ve vztahu k subjektu vypovídání roli příjemce ve vztahu k subjektu; vkládá jej do systému psaní tím, že jej nechává projít prázdnotou. MALLARMÉ toto fungování nazýval „alokučním zmizením“.

¹¹ Viz LUCE IRIGARAY, „Communication linguistique et communication spéculaire“ in *Cahiers pour analyse*, č. 3.

Subjekt výpovědi je zároveň reprezentujícím vůči subjektu vypovídání a reprezentovaným jakožto objekt subjektu vypovídání. Je tedy zaměnitelný za anonym autora a právě toto stvoření podvojnosti z nuly je *postavou* (charakterem). Je „dialogický“, S a A si berou jeho podobu.

Tento přístup ve vztahu k naraci a k románu, které jsme právě popsali, radikálně ruší distinkce označující-označované a činí tyto koncepty nefunkčními v literární praxi probíhající pouze v *dialogickém označujícím* (*dialogických označujících*). „Označující představuje subjekt pro nějaké jiné označující“ (LACAN).

Narace je tedy konstituována jako dialogická matrice vždy prostřednictvím adresáta, na nějž odkazuje. Veškerá narace (včetně narace dějin a vědy) obsahuje tuto dialogickou dyádu tvořenou vypravěčem a druhým a převádějící se do dialogického vztahu SN/SD, přičemž SN a SD jsou jeden pro druhého střídavě označujícím a označovaným, ale zároveň vytvářejí pouze hru permutace dvou označujících.

Ovšem tento dialog, toto vlastnění znaku coby podvojnosti, tato ambivalentnost psaní, se v samotném uspořádání (poetického) diskursu a na úrovni zjevnosti (literárního) textu exteriorizují jen skrze jisté narativní struktury.

K typologii diskursů

Dynamická analýza textů vede k novému rozdělení žánrů: a radikálnost, s níž se BACHTIN do tohoto přerozdělení pustil, je pro nás výzvou k tomu, abychom udělali totéž s konstitucí typologie diskursů.

Formalisty používaný pojem *vyprávění* je příliš nejednoznačný vzhledem k žánrům, které se snaží označit. Mohli bychom rozlišit přinejmenším dvě jeho varianty.

Jednak *monologický diskurs*, zahrnující (1) reprezentativní způsob popisu a narace (epické); (2) diskurs historický; (3) diskurs vědecký. Ve všech třech případech subjekt přejímá roli jedničky (Boha), které se tím ovšem zároveň podřizuje; dialog inherentní veškerému diskursu je potlačen *zákazem*, cenzurou, a to tak, že se tento diskurs odmítá obrátit zpět k sobě samému („vést dialog“). Určit modely této cenzury by znamenalo popsat povahu diferencí mezi dvěma diskursy: mezi diskursem epiky (historie, vědy) a mezi menippským diskursem (karnevalem, románem) překračujícím zákaz. Monologický diskurs odpovídá systematické ose jazyka, o níž mluví JAKOBSON; byla také naznačena jeho analogičnost s gramatickou afirmací a negací.

Na druhou stranu je zde *dialogický diskurs*, totiž diskurs: (1) karnevalu, (2) menippské satiry, (3) románu (polyfonického). Ve svých strukturách zde psaní čte nějaké jiné psaní, čte samo sebe a konstruuje se v jakési destruktivní genezi.

Epický monologismus

Epika, strukturující se na konci synkretismu, jasně ukazuje dvojí hodnotu slova v jeho po-synkretické periodě: promluva subjektu („já“) nevyhnutelně proniknutého řeči, nositele konkrétního a univerzálního, individuálního a kolektivního. Ale v epickém stadiu mluvčí (subjekt eposu) nedisponuje promluvou druhého. Dialogická hra jazyka jako korelace znaků a dialogická permutace dvou označujících pro jedno označované se odehrávají na rovině narace (v denotativním slově, nebo spíš v imanentnosti textu), bez toho, že by se exteriorizovaly na rovině textové *zjevnosti*, jako je tomu v případě románové struktury. V epice funguje právě toto schéma, a nikoliv ještě bachtinovská problematika ambivalentního slova. Princip uspořádání epické struktury tedy zůstává monologický. Řečový dialog se zde projevuje jen v infrastruktuře narace. Na úrovni zjevného uspořádání textu (historické vypovídání/diskursivní vypovídání) dialog neprobíhá; oba aspekty vypovídání zůstávají ohraničeny absolutním hlediskem vypravěče, které se shoduje s celkovostí nějakého boha nebo společenství. V epickém monologismu najdeme ono „transcendentální označované“ a onu „přítomnost o sobě“, o nichž mluví J. DERRIDA.

V prostoru epiky převažuje systematický modus řeči (podobnost, jak by řekl JAKOBSON). Struktura metonymické souměrnosti, jež je vlastní syntagmatické ose jazyka, se zde vyskytuje vzácně. Asociace a metonymie jakožto rétorické figury zde samozřejmě existují, nekladou se ovšem jako princip strukturálního uspořádání. Epická logika hledá obecně vycházející z jednotlivého; předpokládá tedy nějakou hierarchii ve struktuře substance; následkem toho je kauzální, tj. theologická: víra v pravém slova smyslu.

Karneval neboli homologie tělo – sen – jazyková struktura – struktura touhy

Karnevalová struktura je jakoby stopou jakési kosmogonie, jež nezná substanci, příčinu nebo identitu mimo vztah s celkem *existujícím jen ve vztahu a jeho prostřednictvím*. Životnost karnevalové kosmogonie je antitheologická (což neznamena antimystická) a hluboce blízká lidové kultuře. Jako často neuznávaný nebo nežádoucí substrát oficiální západní kultury prochází celými jejími dějinami a nejzřetelněji se projevuje v lidových hrách, ve středověkém divadle a próze (zábavné příběhy, veršované povídky, píseň o Lišákovi). Karneval je bytostně dialogický (tvořený distancemi, vztahy, analogiemi, non-exkluzivními opozicemi). Toto představení nezná vyvýšené jeviště; tato hra je určitou aktivitou; toto označující je označovaným. Znamená to, že se zde spojují, že si zde protiřečí a že se zde relativizují dva texty. Ten, kdo se účastní karnevalu, je zároveň hercem i divákem; ztrácí povědomí o sobě jakožto o osobnosti, aby mohl projít onou nulou karnevalové aktivity a aby se rozdvojil na subjekt podívané a na objekt hry. V karnevalu je subjekt vymazán: uskutečňuje se zde struktura *autora* jako anonymu, který tvoří a sám sebe přitom vidí, jako já a jako druhého, jako člověka a jako masky. K cynismu této karnevalové scény ničíci boha za účelem zavedení svých vlastních dialogických pravidel by se dalo přirovnat nietzscheovské dionýství. Karneval – když předtím exteriorizoval strukturu reflektované literární produktivity – nutně vynáší na světlo nevědomí podírající tuto strukturu: sexualitu, smrt. Mezi nimi vzniká dialog, z nějž pochází strukturální dyády karnevalu: vysoké a nízké, zrození a smrtelný zápas, potrava a exkrement, chvála a zlořečení, smích a pláč.

Opakování, takzvané „nesouvislé“ řeči (které jsou „logické“ v určitém nekonečném prostoru), non-exkluzivní opozice fungující jako prázdné množiny nebo disjunktivní souhrny – abychom uvedli jen několik figur vlastních jazyku karnevalu – vyjadřují dialogismus, který se v žádném jiném diskursu neprojevuje tak výrazným způsobem. Tím, že zpochybňuje pravidla řeči rozvíjející se v intervalu 0-1, karneval zpochybňuje Boha, autoritu a společenský zákon; odmítá poslušnost v té míře, v jaké je dialogický: není nijak překvapující, že kvůli tomuto subverzivnímu diskursu nabyl pojem „karneval“ v naší společnosti silně pejorativního a jednoznačně karikaturního významu.

Takže karnevalová scéna, v níž neexistuje jeviště ani „divadelní sál“, je scénou i životem, hrou i snem, diskursem i podívanou; a zároveň je propozicí

jediného prostoru, v němž řeč uniká lineárnosti (zákonu), aby se prožívala trojdimenzionálně jakožto drama; což – jdeme-li více do hloubky – znamená také opak, totiž že drama se zabydluje v jazyce. Tím je vyneseno na světlo nejdůležitější princip: veškerý poetický diskurs je určitou dramatizací, dramatickou permutací (v matematickém slova smyslu) slov. V karnevalovém diskursu se ohlašuje fakt, že „stav naší mysli je stejně spleťtý jako děj nějakého dramatu“ (MALLARMÉ). Scéna, jejímž symptomem tento diskurs je, by byla jedinou dimenzí, v níž „by divadlo bylo četbou knihy, jejího neustále se dějícího psaní“. Jinak řečeno, tato scéna by byla jediným místem, v němž by se uskutečňovala „potenciální nekonečnost“ (abychom použili HILBERTOVA termínu) diskursu a v němž by se projevovaly zároveň zákazy (reprezentace, „monologičnost“) a jejich transgrese (sen, tělo, „dialogičnost“). Tato karnevalová tradice je absorbována menippským diskursem a projevuje se v polyfonickém románu.

Na oné zevšeobecnělé karnevalové scéně řeč paroduje a relativizuje sebe samu tím, že se zřiká své role reprezentování (což vyvolává smích), aniž by se jí ovšem podařilo úplně se jí zbavit. Syntagmatická osa řeči se exteriorizuje v tomto prostoru a – v dialogu s osou systematickou – konstituuje ambivalentní strukturu, kterou po karnevalu zdědí román. Karnevalová struktura – „základní“ (tím chci říci ambivalentní), reprezentativní a antireprezentativní zároveň – je antikřesťanská a antiracionalistická. Všechny velké polyfonické romány přebírají dědictví této menippské karnevalové struktury (RABELAIS, CERVANTES, SWIFT, SADE, BALZAC, LAUTRÉAMONT, DOSTOJEVSKIJ, JOYCE, KAFKA). Dějiny menippského románu jsou rovněž dějinami boje proti křesťanství a jeho způsobu reprezentace, tj. určitou explorační jazyka (sexuality, smrti), jakýmsi posvěcením ambivalence a „neřestnosti“.

Bylo by ovšem třeba mít se na pozoru před ambiguitou, které je dnes vystaveno používání slova „karnevalový“. V moderní společnosti obecně konotuje jakousi parodii, a tedy upevnění zákona; je zde tendence zakrývat *dramatický* aspekt (aspekt vraždy, cynismu, revolučnosti ve smyslu *dialektické transformace*) karnevalu, který BACHTIN právě zdůrazňuje a který nachází v menippském diskursu nebo u DOSTOJEVSKÉHO. Karnevalový smích není prostě jen parodický; není komický o nic víc než tragický – je komický i tragický zároveň, je (chceme-li) *vážný* a jen proto není jeho scéna ani scénou zákona, ani scénou parodie zákona, ale něčím, co je vůči němu *jiné*. Moderní psaní předkládá několik velmi výmluvných příkladů této zevšeobecnělé scény,

jež je *zákonem* a tím, co je *jiné*, a na níž *smích* mlčí, neboť není parodií, ale *vraždou* a *revolucí* (ARTAUD).

Z epiky a karnevalu se stanou dva proudy, které budou formovat evropskou literaturu, přičemž u různých autorů a v různých dobách budou střídavě nabývat převahy jeden nad druhým. Lidová karnevalová tradice se projevovala už v literatuře pozdní antiky a dodnes zůstává zdrojem oživujícím literární myšlení, které posouvá k novým perspektivám.

Antický humanismus napomohl rozpuštění epického monologismu, jehož jednotnost úzce souvisela s promluvou a který byl vyjadřován jednak prostřednictvím vypravěčů, rétorů a politiků a jednak tragedií a eposem. Předtím, než se prosadí jiný monologismus (spolu s triumfem formální logiky, křesťanství a humanismu¹² renesance), dá pozdní antika vzniknout dvěma žánrům, které odhalí dialogismus řeči a tím, že se postaví do linie karnevalu, vytvoří ferment evropského románu. Jde o *sokratovský dialog* a *menippský diskurs*.

Sokratovský dialog neboli dialogismus jako zrušení osoby

Forma sokratovského dialogu byla ve starověku velice rozšířena: PLATÓN, XENOFÓN, ANTISTHENÉS, FAIDÓN, EUKLEIDOS aj. ji výborně ovládali (PLATÓNOVY a XENOFONTOVY dialogy se jako jediné dochovaly). Byla lidovým a karnevalovým, spíše než rétorickým žánrem. Zprvu představovala jakousi formu memoáru (vzpomínání na setkání SÓKRATA s jeho žáky) a osvobodila se od omezenosti dějinami, aby si zachovala jen sokratovský způsob dialogického zjevování pravdy a stejně tak i strukturu zaznamenaného, do vyprávění zasazeného dialogu. NIETZSCHE vytýkal PLATÓNOVI, že nepochopil dionýsovskou tragičnost, ale sokratovský dialog už kdysi převzal dialogickou a zpochybňující strukturu karnevalové scény. Podle BACHTINA je pro sokratovské dialogy charakteristický fakt, že tvoří protiklad oficiálního monologismu pretendujícího na vlastnění hotové a neměnné pravdy. Sókratovská pravda („smysl“) je výsledkem dialogických vztahů mluvčích; je korelativní

¹² Chtěli bychom zdůraznit nejednoznačnou roli západního individualismu: na jednu stranu – tím, že implikuje koncept identity – je těsně spjat se substantiálním, kauzálním a atomistickým myšlením aristotelského Řecka a v průběhu staletí upevňuje tento aktivistický, scientistický a theologický aspekt západní kultury. Na druhou stranu – neboť je založen na principu difference mezi „já“ a „světem“ – tláhne ke hledání způsobů zprostředkování mezi těmito dvěma členy nebo stratifikací v každém z nich, a to tak, aby určitá korelativní logika byla možná na základě samotného materiálu logiky formální.

a její relativismus se projevuje autonomností hledisek posluchačů. Její umění je uměním *artikulace* fantasmatu, *korelace* znaků. Tuto jazykovou síť uvádějí v činnost dva typické postupy: synkrize (konfrontace odlišných promluv o stejném tématu) a anakruze (slovo jako podnět k vyřčení slova jiného). Subjekty rozpravy jsou ne-osoby, anonymy skryté v diskursu, jenž je konstituuje. BACHTIN připomíná, že „událost“ sokratovského dialogu je událostí diskursivní: zpochybněním a prověřením nějaké definice prostřednictvím promluvy. Promluva je tedy bytostně spjata s člověkem, který ji vytváří (se SÓKRATEM a s jeho žáky), nebo přesněji řečeno promluva *je* člověkem a jeho činností. Můžeme zde mluvit o určité promluvě-praxi mající synkretický charakter: v době formování sokratovského dialogu ještě není završen proces separace mezi *slovem* coby aktem, apodiktickou praxí, artikulací určité difference, a mezi *obrazem* coby reprezentací, poznáváním, ideou. Důležitý „detail“: subjekt diskursu je v nějaké výlučné situaci podněcující dialog. U PLATÓNA (v „Obráně“) proces a očekávání rozsudku určují SÓKRATOVU rozpravu jakožto zpočátku člověka stojícího „na prahu“. Ona výlučná situace osvobozuje slovo od veškeré nevíceznačné objektivity a od veškeré reprezentativní funkce a odkrývá mu sféry symbolična. Promluva čelí smrti tím, že se poměřuje s jiným diskursem, a tento dialog vyřazuje *osobu*.

Podobnost mezi sokratovským dialogem a ambivalentním románovým slovem je evidentní.

Sókratovský dialog neexistoval dlouho; dal však vzniknout několika dialogickým žánrům včetně *menippského diskursu*, jehož kořeny se nacházejí rovněž v karnevalovém lidovém umění.

Menippský diskurs: text jako společenská aktivita

1) Menippský diskurs se jmenuje podle filosofa MENIPPA z GADARY žijícího ve 3.století př.n.l. (jeho satiry se nedochovaly, ale o jejich existenci víme ze svědectví DIOGENA LAERTIA). Tento termín používali Římané pro označení žánru, jenž se utvořil v 1.století př.n.l. (VARRO: *Saturae menippeae*). Tento žánr se nicméně objevil už mnohem dříve: jeho prvním představitelem je možná ANTISTHENÉS, SÓKRATŮV žák a jeden z autorů písničích formou sokratovského dialogu. I HÉRAKLEITOS psal menippské satiry (podle CICERONA vytvořil analogický žánr, jenž se nazýval *logisticus*). A VARRO později určil konečnou podobu tohoto žánru. Jeho příkladem je SENEKŮV *Apocolocyntosis*

a stejně tak i PETRONIŮV *Satiricon*, LUCANOVY satiry, OVIDIOVY *Metamorfózy*, HIPPOKRATŮV *Román*, nejrůznější řecké „romány“, antický utopický román, římská satira (HORATIUS). Do okruhu menippské satiry patřily i diatriby, solilokvia, aretalogické žánry atd. Měla velký vliv na křesťanskou a byzantskou literaturu; v různých podobách přetrvávala do středověku a do renesance a přes období reformace až do současnosti (JOYCEOVY, KAFKOVY, BATAILLOVY romány). Tento karnevalový žánr, pružný a proměnlivý jako Próteus, mající schopnost proniknout do jiných žánrů, má nezměřitelný vliv na vývoj evropské literatury a zvláště na utváření románu.

Menippský diskurs je zároveň komický i tragický – je spíše *vážný* (ve stejném smyslu jako karneval) – a prostřednictvím statutu svých slov rovněž narušuje klid a řád na politické a sociální rovině. Osvobozuje promluvu od historických omezení, což s sebou nese naprostou nevázanost filosofické invence a imaginace. BACHTIN zdůrazňuje, že „výlučné“ situace v menippském diskursu rozšiřují svobodu řeči. Fantasmagorie a (často mystický) symbolismus zde splývají s drastickým naturalismem. Příběhy se odvíjejí v bordelech, ve zlodějských doupatech, v hospodách, na trzích, ve věznicích, uprostřed sexuálních orgií, během posvátných obřadů atd. Slovo se nebojí pošpinit samo sebe. Zbavuje se předem daných „hodnot“; nerozlišuje mezi hříchem a ctností a samo se od nich neodlišuje – chápe je jako oblast, která je mu vlastní, jako jeden ze svých výtvorů. Vyhýbáme se akademickým problémům, abychom diskutovali o „nejvyšších“ problémech existence: menippský diskurs orientuje osvobozenou řeč k filosofickému univerzalismu. Nerozlišuje ontologii a kosmogonii – spojuje je v jakési praktické filosofii života. Objevují se fantastické prvky, které byly eposu nebo tragedii neznámé (např. nezvyklý způsob náhledu – z výšky –, který mění pozorovací měřítko, je použit v LUCANOVĚ *Icaromenippovi*, ve VARRONOVĚ *Endymionu*; tento postup opět nalezneme u RABELAISE, SWIFTA, VOLTAIRA atd.). Patologické stavy duše (šílenství, zdvojení osobnosti, přeludy, sny, zkušenost smrti) se stávají ústředním tématem vyprávění (CALDERONOVA a SHAKESPEAROVA díla jsou jimi poznamenána). Tyto elementy mají podle BACHTINA spíše strukturální než tematický význam; rozbijejí epickou a tragickou jednotu člověka stejně jako jeho víru v identitu a v příčiny, a ohlašují, že člověk ztratil svou totalitu, že už není totožný se sebou samým. Zároveň se často prezentují jako určité zkoumání řeči a psaní: ve VARRONOVĚ *Bimarcovi* dva Marcové diskutují o tom, jestli se má nebo nemá při psaní využívat tropů. Menippská satira tihne ke skandálnosti a ex-

centričnosti v řeči. Velice charakteristické je pro ni slovo „nestoudnost“ se svou cynickou upřímností, profanací posvátna, ohrožováním dobrých mravů. Menippský diskurs je tvořen kontrasty: ctnostná hetéra, velkomyslný lupič, mudrc, jenž je svobodný a zároveň je otrokem atd. Používá náhlých přechodů a změn, vysoké a hluboké, vzestup a pád, mezaliance všech možných typů. Řeč se zdá být fascinována „podvojností“ (svou vlastní aktivitou grafické *stopy* zdvojující, „vnějšek“) a logikou opozice nahrazující v definicích zlomů logiku identity. Menippský diskurs, tento všezahrnující žánr, je konstruován jako mozaika citací. Obsahuje všechny žánry: novely, dopisy, rozpravy, směsice veršů a prózy, jejichž strukturální význam spočívá v denotování distancí autora vůči svému textu a vůči jiným textům. Pluristylismus a pluritonalita menippské satiry a dialogický statut jejího slova vysvětlují nemožnost, kterou zakoušel klasicismus a jakákoliv autoritářská společnost, totiž nemožnost vyjádřit se románem, jenž je dědicem menippského diskursu.

Menippské psaní, konstruující se jako zkoumání těla, snu a řeči, je „naroubované“ na aktuální dění: menippská satira je jistým druhem politického žurnalistu dané doby. Její diskurs exteriorizuje politické a ideologické konflikty toho kterého období. Dialogismus jejích slov je praktickou filosofií zápasící s idealismem a religiózní metafyzikou (s epikou): vytváří sociální a politické myšlení své doby, které diskutuje s teologií (se zákonem).

2) Menippská satira je proto strukturována jako určitá ambivalence, jako ohnisko dvou tendencí západní literatury: reprezentace prostřednictvím řeči jakožto divadelní inscenace a zkoumání řeči jako korelativního systému znaků. Řeč v menippském diskursu je zároveň reprezentací vnějšího prostoru a „zkušeností produkující svůj vlastní prostor“. V tomto mnohoznačném žánru najdeme *premisy realismu* (aktivita, jež je sekundární ve vztahu k prožívání, v níž se člověk popisuje tím, že se vystavuje na odiv, aby nakonec vytvořil „osoby“ a „charaktery“) a stejně tak i *odmítnutí definovat* psychické univerzum (aktivita v přítomnosti, jež je charakterizována obrazy, gesty a slovy-gesty, skrze něž člověk prožívá své hranice v ne-osobnu). Tento druhý aspekt menippského diskursu připodobňuje svou strukturu struktuře snu nebo hieroglyfického písma nebo, chceme-li, onomu divadlu krutosti, o kterém přemýšlel ARTAUD. Stejně jako toto divadlo se ani menippský diskurs „nepřirovnává k individuálnímu životu, k onomu individuálnímu aspektu života, v němž triumfují charaktery, ale k jakémusi osvobozenému životu, jenž smete lidskou individualitu a v němž člověk již není nic než pouhý odraz“. A stejně jako

toto divadlo ani menippský diskurs není katarzní; je svátkem krutosti a také politickým aktem; nepředává žádné jasně určené sdělení kromě toho, že je sám „věčnou radostí dění“, a vyčerpává se v činu a v přítomnosti. Protože se zrodil po SÓKRATOVÍ, PLATÓNOVI a sofistech, patří do období, v němž myšlení již není nějakou praxí (fakt, že bylo chápáno jako TECHNÉ, již ukazuje, že oddělení PRAXIS-POIÉSIS je provedeno). V rámci analogického vývoje si literatura, stávající se „myšlením“, uvědomuje sebe samu jakožto *znak*. Člověk, odcizený přírodě a společnosti, se odcizuje sobě samému, odhaluje svůj „vnitřek“ a „zvěčňuje“ toto odhalení v ambivalenci menippské satiry. Jde o znaky předznamenávající realistickou reprezentaci. Nicméně menippský diskurs nezná monologismus theologického principu (nebo člověka-Boha, jako tomu bylo v renesanci), který by mohl upevnit jeho aspekt reprezentace. „Tyranie“, které menippská satira podléhá, je tyranii textu (nikoliv promluvy coby odrazu nějakého univerza existujícího před ní) nebo spíše své vlastní struktury, jež se tvoří a chápe na základě sebe samé. Takže menippský diskurs se konstruuje jako *hieroglyf*, přičemž je zároveň *představením*, a právě tuto ambivalenci odkáže románu, především románu polyfonickému, který nezná ani zákon, ani hierarchii, a je pouze pluralitou jazykových elementů v dialogickém vztahu. Principem spojování různých částí menippské satiry je samozřejmě *podobnost* (podobání se, závislost, a tedy „realismus“), ale také soumeznost (analogie, juxtapozice, a tedy „rétorika“, nikoliv ve smyslu ornamentu, který jí dává CROCE, ale jako ospravedlňování v řeči a jejím prostřednictvím). Menippská ambivalence spočívá v komunikaci mezi dvěma prostory¹³, mezi prostorem scény a prostorem hieroglyfu, mezi prostorem reprezentace *prostřednictvím* řeči a prostorem zkušenosti v řeči, mezi systémem a syntagmatem, metaforou a metonymií. Právě tuto ambivalenci převezme román.

Jinak řečeno, dialogismus menippského diskursu (a karnevalu), jenž vyjadřuje spíše logiku vztahu a analogie než logiku substance a inference, se staví do protikladu k aristotelské logice a protiřečí formální logice ze samotného jejího vnitřku tím, že se točí kolem ní, a orientuje ji k jiným formám

¹³ Možná že právě tento fenomén má BACHTIN na mysli, když píše: „Řeč románu nelze situovat na nějakou plochu nebo linii. Je systémem protínajících se ploch. Autora coby stvořitele románového celku nelze najít na žádné z jazykových ploch: staví se do onoho regulačního centra, jež je reprezentováno jejich protínáním. A všechny plochy se nacházejí v různých vzdálenostech od tohoto autorova centra.“ („Slovo v románu“ in *Voprosy literatury* 8, 1965). Autor je vlastně jen zřetězením center: přiřadit k němu jen jedině centrum znamená omezit ho na monologickou, theologickou pozici.

myšlení. Období, v nichž se menippská satira rozvíjela, jsou vlastně obdobími opozice vůči aristotelismu, a autoři polyfonických románů se zdají projevovali odpor vůči samotným strukturám oficiálního myšlení založeného na formální logice.

Subverzivní román

A) Menippskému aspektu ve středověku dominovala autorita náboženského textu a během měšťanské éry absolutismus individua a věcí. Až moderní doba – pokud se osvobodila od „Boha“ – uvolňuje menippskou sílu románu.

Jestliže moderní (buržoazní) společnost nejenže román přijala, ale dokonce tvrdí, že v něm rozpoznává sebe samu¹⁴, jedná se především o onu kategorii monologických, tzv. realistických vyprávění, které cenzurují karneval a menippský diskurs a jejichž struktura se rýsuje už od renesance. Oproti tomu dialogický menippský román tíhnoucí k odmítnutí reprezentace a epiky je pouze tolerován, tj. prohlašuje se o něm, že se nedá číst, je ignorován nebo zesměšňován: v moderní době sdílí osud onoho karnevalového diskursu, který praktikovali středověcí studenti mimo církev.

Román, a zvláště moderní polyfonický román, do nějž se včlenil menippský diskurs, ztělesňuje snahu evropského myšlení o opuštění rámců kauzálně determinovaných identických substancí za účelem orientace k jinému způsobu myšlení: způsobu myšlení postupujícího pomocí dialogu (logika distance, relace, analogie, non-exkluzivní a transfiniální opozice). Není tedy překvapující, že román byl považován za podřadný (ze strany klasicismu a jemu podobných systémů) nebo subverzivní žánr (zde mám na mysli velké autory polyfonických románů všech dob – RABELAISE, SWIFTA, SADA, LAUTRÉAMONTA, JOYCE, KAFKU, BATAILLE – abych uvedla pouze ty, kteří vždy byli a stále ještě jsou odsouváni na okraj oficiální kultury). Skrze slovo a narativní románovou strukturu 20. století bychom mohli ukázat, jak evropské myšlení překračuje své konstitutivní charakteristiky – identitu, substanci, kauzalitu, definici –

¹⁴ Tuto myšlenku obhájí všichni teoretici románu: A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, 1938; KOSKIMIES, „Theorie der Romans“ in *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, 1935; G. LUKACS, *Die Theorie des Romans* (fr. překl. *La théorie du roman*, 1963), atd. Tezi o románu jakožto dialogu se blíží zajímavá studie WAYNEA C. BOOTHE *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press 1961. Jeho koncepcí *reliable a unreliable writer* poukazují k bachtinovským zkoumáním románového dialogismu, aniž by nicméně ustavovaly vztah mezi románovým „iluzionismem“ a jazykovým symbolismem.

aby si přisvojilo jiné – analogii, relaci, opozici, tedy dialogismus a menippskou ambivalenci¹⁵.

Pokud celý tento historický inventář, jemuž se BACHTIN věnoval, navozuje představu jakéhosi muzea nebo archivářského přístupu, neznámá to ještě, že by nebyl nesmazatelně vepsán do naší doby. Vše, co se dnes píše, odhaluje určitou možnost nebo nemožnost číst a přepisovat dějiny. Tato možnost je hmatatelná v literatuře, jež se ohlaňuje skrze díla nové generace autorů, u nichž je text konstruován jako *divadlo* a jako *četba*. Jak říkal MALLARMÉ, který jako jeden z prvních chápal knihu jako *menippský diskurs* (zdůrazněme ještě jednou, že výhodou tohoto bachtinovského termínu je situování jistého způsobu psaní do dějin), literatura „je vždy jen zábleskem toho, co muselo vzniknout před počátkem nebo v jeho blízkosti“.

B) Ustavíme tedy dva modely uspořádání narativního významu na základě dvou dialogických kategorií:

- 1) Subjekt (S) – Adresát (A),
- 2) Subjekt vypovídání – Subjekt výpovědi.

První model implikuje dialogický vztah. Druhý implikuje modální vztahy v realizaci dialogu. Model 1 určuje žánr (epická báseň, román), model 2 určuje varianty žánru.

V polyfonické románové struktuře probíhá první dialogický model (S-A) bez výjimky v diskursu, jenž píše, a prezentuje se jako jeho neustálé zpochybňování. Spisovatelův partner v dialogu je tedy spisovatel sám jakožto čtenář nějakého jiného textu. Ten, kdo píše, je totožný s tím, kdo čte. Protože jeho partnerem je nějaký text, on sám je jenom textem, který se znovu-pročítá tím, že se přepisuje. Dialogická struktura se takto objevuje pouze ve světle textu konstruujícího se ve vztahu k nějakému jinému textu coby určitá ambivalence.

Oproti tomu v epice je A absolutní extratextuální entitou (Bohem, společenstvím) relativizující dialog až k jeho eliminování a zredukování na monolog. Je tedy snadné pochopit, proč tzv. klasický román 19. století a veškerý tendenční ideologický román směřují k epičnosti a tvoří odchylku od románů

¹⁵ Tento typ logiky lze najít v moderní fyzice a ve starém čínském myšlení: obě jsou stejně antiaristoteléské, antimonologické, dialogické. K tomu viz: HAYAKAWA, S. I.: „What is meant by Aristotelian structure of language“ in *Language, Meaning and Maturity*, New York 1959; CHANG TUNG-SUN, „A Chinese Philosopher's theory of knowledge“, in *Our Language our World*, New York 1959 a rovněž in *Tel Quel* 38 pod názvem *La logique chinoise*; J. NEEDHAM, *Science and Civilisation in China*, vol. II, Cambridge 1965.

nové struktury ve vlastním smyslu (srov. TOLSTÉHO epický monologismus a DOSTOJEVSKÉHO románový dialog).

V rámci druhého modelu je možné sledovat několik možností:


a) Shoda subjektu výpovědi (SD) s nulovým stupněm subjektu vypovídání (SN), který se dá označit zájmenem „on“ (jménem ne-osoby) nebo vlastním jménem. To je ta nejjednodušší narativní technika, kterou nalezneme u zrodu vyprávění.

b) Shoda subjektu výpovědi (SD) se subjektem vypovídání (SN). To je narace v první osobě: „Já“.

c) Shoda subjektu výpovědi (SD) s sdresátem (A). Narace je ve druhé osobě: „Ty“. Příkladem je třeba objektové slovo Raskolnikova ve *Zločinu a trestu*. Důsledné zkoumání této techniky provádí MICHEL BUTOR v *La Modification*.

d) Shoda subjektu výpovědi (SD) jak se subjektem vypovídání (SN), tak i s příjemcem (P). Román se potom stává tázáním vztahujícím se na psaní a ukazuje zviditelňující inscenaci dialogické struktury knihy. Text se mění současně na četbu (citaci a komentář) vnějšího souboru literárních děl, a konstruuje se takto jako ambivalence. Příkladem je *Drame* od PHILIPPA SOLERSE se svým používáním osobních zájmen a se svými anonymními citacemi, které v knize nacházíme.

Četba BACHTINA vede k následujícímu paradigmatu:

Praxe	Bůh
„Diskurs“	„Dějiny“
Dialogismus	Monologismus
Korelativní logika	Aristotelská logika
Syntagma	Systém
Karneval	Vyprávění
<div style="text-align: center;">  <p>Ambivalence Menippský diskurs Polyfonický román</p> </div>	

Nakonec bychom chtěli ještě zdůraznit význam některých bachtinovských termínů (statut slova, dialog a ambivalence) a také jistých perspektiv, které otvírají.

Tím, že BACHTIN určuje statut slova jako *minimální jednotku* textu, uchopuje strukturu na té nejhlubší úrovni, mimo rovinu věty a rétorických figur. K obrazu textu jako souboru atomických jednotek připojuje pojem *statutu* představu textu tvořeného vztahy, v němž slova fungují jako kvanta. Takže problematika modelu poetické řeči již není problematikou linie nebo povrchu, ale *prostoru a nekonečna*, které jsou formalizovatelné pomocí teorie množin a nových matematických teorií. Současná analýza narativní struktury je natolik jemná a důmyslná, že stanovuje funkce (kardinální nebo katalytické) a náznaky (náznaky ve vlastním slova smyslu, nebo přímo informace) nebo sleduje, jak se vyprávění konstruuje podle logického či rétorického schématu. Přestože uznáváme nepopiratelnou hodnotu těchto výzkumů¹⁶, mohli bychom si položit otázku, zda taková studia nejsou příliš zatížena různými *a priori* jakési meta-řeči, jež je hierarchizující nebo heterogenní vůči vyprávění, a jestli naivní BACHTINŮV přístup, soustředující se na slovo a jeho neohrazenou možnost dialogu (komentáře nebo citace), není zároveň jednodušší i podnětnější.

Dialogismus, který za mnohé vděčí HEGELOVI, nesmí být nicméně ztotožňován s hegelovskou dialektikou předpokládající triádu, tedy určitý boj a určitou projekci (překročení), s dialektikou, která nepřekonává aristotelskou tradici založenou na substanci a příčině. Dialogismus mění místo těchto konceptů tím, že je absorbuje do konceptu vztahu, a nesměřuje k nějakému překročení, ale k harmonii, přestože ovšem implikuje myšlenku zlomu (opozice, analogie) jakožto způsobu transformace.

Dialogismus situuje filosofické problémy *do řeči*, přesněji řečeno *do řeči* jakožto určité korelace textů, jakožto psaní-čtení, jenž jde ruku v ruce s ne-aristotelskou, syntagmatickou, korelativní, „karnevalovou“ logikou. Jedním ze základních problémů, jimiž se sémiotika v současné době bude muset zabývat, je v důsledku toho právě ona „jiná logika“, stále ještě čekající na to, že bude popsána bez nějakého zkreslení.

Pojem „ambivalence“ dokonale vystihuje přechodné stadium evropské literatury, které je jistou koexistencí (ambivalencí), zároveň „dvojníkem pro-

¹⁶ K tomu viz. důležité shrnutí zkoumání týkajících se struktury vyprávění (ROLAND BARTHES, A. J. GREIMAS, CLAUDE BRÉMOND, UMBERTO ECO, JULES GRITTI, VIOLETTE MORIN, CHRISTIAN METZ, TZVETAN TODOROV, GÉRARD GENETTE) in *Communications*, 8/1966.

žívání“ (realismus, epika) a „prožíváním“ samým (jazyková zkoumání, menippejský diskurs), dříve než možná vyústí v určitou formu myšlení podobnou myšlení ve výtvarném umění: převedení esence do tvaru, konfigurace (literárního) prostoru jako něčeho, co odhaluje (literární) myšlení bez „realistických“ pretenzí. Ambivalence odkazuje ke studiu (skrže řeč) románového prostoru a jeho transmutací, čímž ustavuje úzký vztah mezi řečí a prostorem a nutí nás analyzovat je jako mody myšlení. Studium ambivalence představení (realistické reprezentace) a samotného prožívání (rétoriky) bychom mohli uchopit onu linii, v níž se tvoří zlom (nebo spojení) mezi nimi. Byl by to graf pohybu, v němž se naše kultura vytrhává ze sebe samé, aby se překročila. Dráha, jež se konstituuje mezi dvěma póly předpokládanými dialogem, radikálně vytlačuje z našeho filosofického zorného pole problémy kauzality, účelovosti atd., a naznačuje zájem dialogického principu o daleko rozsáhlejší prostor myšlení než je prostor románový. Dialogismus, spíše než binarismus, by možná byl základnou intelektuální struktury naší doby. Převládnutí románu a ambivalentních literárních struktur, komunitární (karnevalové) zaměření mladých lidí, kvantové směny, zájem o korelativní symbolismus čínské filosofie – a bychom narychlo uvedli jen několik markantních elementů moderního myšlení –, to vše tuto hypotézu potvrzuje.

SÉMIOTIKA

„La sémiotique“, *Le langage, cet inconnu*, Ed. du Seuil, Paris 1981

Strukturální antropologie

Po literatuře, jež byla podrobena určité strukturální analýze již ruskými formalisty, kteří se inspirovali vývojem lingvistiky v první polovině našeho století, se *antropologie* stala nejdůležitější oblastí, na níž byla aplikována metodologie blízká metodologii lingvistiky. Proto se dá říci, že strukturální antropologie, aniž by se explicitně vydávala za sémiotiku a aniž by se pouštěla do reflexe a do zkoumání povahy znaku ve vlastním slova smyslu, je určitou sémiotikou, a to v té míře, v jaké uvažuje o antropologických fenoménech jako o jazykových systémech a aplikuje na ně procedury popisu, jež jsou vlastní lingvistice.

Antropologové počínaje MAUSSEM se zajisté zajímali o lingvistické metody a vypůjčovali si z nich některé informace (zvláště etymologické) osvětlující rituály a mýty, ale až TRUBECKÉHO *fonologie* – a stejně tak i koncepce jazyka jako systému *komunikace* – významným způsobem obnovila tuto spolupráci.

LÉVI-STRAUSS, zakladatel strukturální antropologie postavené na fonologické metodologii, roku 1945 napsal: „Fonologie bude nutně hrát ve vztahu ke společenským vědám stejně oživující úlohu, jakou hrála např. nukleární fyzika pro celek exaktních věd.“ Fonologický postup byl skutečně aplikován na systémy příbuzenských vztahů takzvaných primitivních společenství.

Před tímto setkáním fonologie s antropologií se terminologické detaily a pravidla uzavírání manželských svazků jednotlivě připisovaly tomu nebo onomu zvyku, aniž by v nich byla rozpoznána nějaká systematická; nicméně systémy příbuzenských vztahů, i když jsou výsledkem působení mnoha heterogenních historických faktorů, vykazují (pokud je uvažujeme v jejich synchronní celkovosti) jistou pravidelnost. Ve skutečnosti existují určité patrilineární nebo matrilineární systémy, v nichž se podle určitého řádu směňují ženy, přičemž jsou povoleny sňatky s takovým a takovým příbuzným nebo s takovým a takovým členem stejného kmene či kmene blízkého nebo vzdá-

leného, a zakázány sňatky s jiným příbuzným nebo s členem kmene nějakého jiného typu. A právě vzhledem k této pravidelnosti LÉVI-STRAUSS klade analogii mezi systémy příbuzenských vztahů a systémy jazykovými: „Při studiu problémů příbuzenských vztahů (a bezpochyby i při studiu jiných problémů) se sociolog nachází ve velice podobné situaci jako lingvista-fonolog: členy příbuzenských vztahů jsou – stejně jako fonémy – určitými elementy významu; podobně jako fonémy tento význam získávají pouze tehdy, pokud se integrují do systému; „systémy příbuzenských vztahů“ jsou stejně jako „fonologické systémy“ vypracovány lidským duchem na úrovni nevědomého myšlení; a konečně fakt, že formy příbuzenských vztahů, pravidla uzavírání sňatků, podobně předepsané vzájemné postoje mezi jistými typy příbuzných apod., se shodují ve vzdálených oblastech a ve hluboce odlišných společnostech, nás přesvědčuje o tom, že pozorovatelné fenomény jsou od případu k případu výsledkem hry obecných, ale skrytých zákonů. Problém lze tedy formulovat následujícím způsobem: *v jiném řádu reality* jsou fenomény příbuzenských vztahů fenomény *stejného* typu jako fenomény lingvistické. Může sociolog použitím metody, jež je *co do formy* (ne-li *co do obsahu*) analogická metodě zavedené fonologií, dosáhnout ve své vědě podobného pokroku, k jakému došlo ve vědách o jazyce?“

Je zřejmé, že vycházejíc z tohoto základního principu, strukturální antropologie bude muset definovat *elementy* systému příbuzenských vztahů, tak jako lingvistika definuje základní jednotky jazykového systému, a zároveň i specifické vztahy těchto elementů ve struktuře. Etnologická zkoumání ukázala, že *avunkulát* (primordiální důležitost strýce z matčiny strany) je tou nejjednodušší strukturou příbuzenských vztahů, jakou si můžeme představit. Je postavena na čtyřech členech: bratr, sestra, otec a syn, které jsou mezi sebou spojeny (tak jako ve fonologii) do dvou párů korelativních opozic (bratr/sestra, muž/manželka, otec/syn, strýc z matčiny strany/syn sestry), a to tak, že v každé ze dvou příslušných generací vždy existuje pozitivní a negativní vztah. Osa vztahu *švagrů* je nevyhnutelně nutná k tomu, aby se kolem ní vytvořila struktura příbuzenských vztahů.

Ustavení takových pravidel připomínajících pravidla fonologická je zjevně možné pouze v případě, že příbuzenské vztahy budeme chápat jako systém *komunikace* a že je tím připodobníme k řeči. A pro LÉVI-STRAUSSE, který konstatuje, že „sdělením“ systému příbuzenských vztahů jsou „*ženy* dané skupiny, které *obíhají* mezi jednotlivými klaney, uskupeními nebo rodinami (a nikoliv

– jako je tomu v samotné řeči – prostřednictvím slov *dané skupiny* obíhajícími mezi jednotlivci)“, vlastně mezi těmito systémy není žádný rozdíl. Na základě tohoto pojetí pravidel příbuzenských vztahů coby pravidel sociální komunikace se LÉVI-STRAUSS staví proti zvyklosti antropologů třídit je do heterogeních a rozličnými termíny pojmenovaných kategorií: zákaz incestu, typy přednostních uzavírání sňatků atd.; LÉVI-STRAUSS zjišťuje, že „jedna jako druhá představují způsoby zajišťování cirkulace žen uvnitř sociální skupiny, tj. nahrazování systému pokrevních vztahů biologického původu společenským systémem uzavírání svazků. Jakmile je tato pracovní hypotéza jednou formulována, nezbyvalo by než se pustit do matematicky přesného studia všech typů směny představitelných mezi n-počtem partnerů, abychom z nich mohli vyvodit pravidla uzavírání sňatků fungující v existujících společnostech. Tím bychom současně odhalili i další pravidla odpovídající možným společnostem. Nakonec bychom pochopili jejich funkci, způsob, jakým probíhají, a vztah mezi jejich různými formami.“

Naším úkolem zde není celkově analyzovat onen subtilní přístup, s nímž LÉVI-STRAUSS ustavuje systémy příbuzenských vztahů v průběhu své výzkumné práce (jejich nejvýznamnějším shrnutím je kniha *Les structures élémentaires de la parenté* z r. 1949). Chceme pouze zdůraznit, jak se problematika řeči, nebo přesněji jedna určitá věda o jazyce, totiž fonologie, stala výchozím bodem pro novou vědu vztahující se na jinou oblast – pro strukturální antropologii, již tak umožnila odhalit základní zákony, o které se opírá komunikace, a tedy: lidské společnosti.

Znamená to, že řád řeči je zcela analogický řádu kultury? Kdyby mezi nimi neexistoval žádný vztah, lidská činnost by byla nahodilým zmatkem bez jakékoliv vazby mezi svými rozličnými projevy. My ovšem pozorujeme něco jiného. Pokud by ale naopak korespondence mezi těmito dvěma řádmi byla naprostá a absolutní, byla by zcela samozřejmá a nedávala by vzniknout žádným problémům. LÉVI-STRAUSS si to dobře uvědomil rozhodl se pro jakousi střední cestu, kterou je třeba neustále připomínat těm, kdo se snaží vystavět novou vědu – sémiotiku – chápanou jako vědu o zákonech fungování symbolična: „Určité korelace mezi určitými aspekty na určitých úrovních se pravděpodobně dají odhalit, a nám jde o to zjistit, jaké jsou ony aspekty a jaké jsou ony úrovně. Antropologové a lingvisté na tomto úkolu mohou spolupracovat. Ale z našich případných objevů nebude mít hlavní užitek ani antropologie, ani lingvistika, jak je v současné době chápeme: tyto objevy přinesou užitek

vědě, jež je zároveň velice stará i velice nová, *antropologii* chápané v tom nejobecnějším smyslu slova, tj. poznávání člověka sdružujícím různé metody a různé disciplíny, a tato věda nám jednoho dne zjeví tajné hybné síly, jimiž se řídí onen náš host, který je vždy přítomen, aniž by kdy byl přizván k našim rozmluvám: lidský duch.“

Řeč gest

Když jsme se zabývali problémy literární a poetické řeči, naznačili jsme, že (chápeme-li ji jako označující systém odlišný od jazykového systému, v němž vzniká, jako systém, u něž je třeba izolovat jeho specifické prvky a najít přesné zákony jejich artikulace) je předmětem jisté části vědy o znacích – *literární sémiotiky*. Od prací ruských formalistů a Pražského lingvistického kroužku, jehož členové se z velké části věnovali studiu poetické řeči jako významné, ne-li nejdůležitější součásti sémiotiky, už výzkum podstatně pokročil. S příchodem strukturalismu se literární sémiotika stala tím nejoriginálnějším způsobem přistupování k literárním textům a její metody obohacují kritiku stejně jako vyučování literatury.

Jako méně evidentní se může jevit možnost studovat jako jazyky i gestuální praxe: např. gestové, taneční aj. projevy. I když je jasné, že gestualita je systémem komunikace předávajícím nějaké sdělení a může se tedy chápat jako řeč nebo označující systém, je stále ještě těžké přesně určit jisté elementy této řeči: jaké jsou jeho minimální jednotky (které by odpovídaly fonémům, morfémům nebo syntagmatům řeči verbální)? Jaká je povaha gestového znaku: má nějaké označované, jež by se k němu vázalo stejně striktně jako se označované váže ke znaku verbální řeči? Jaký je vztah gesta a slova, když koexistují v nějakém sdělení? Podobných otázek lze položit celou řadu.

Dříve než naznačíme řešení těchto problémů předkládané současnou gestuální sémiotikou, upozorníme na to, že hodnota gesta jako primordiálního aktu označování nebo spíše jako procesu, v němž se označování *rodí*, dříve než je *zafixováno* ve slově, odedávna přitahovala pozornost nejrůznějších civilizací, náboženství a filosofií. Už jsme zmínili, jaká důležitost se připisovala gestu při studiu geneze symbolična a zvláště písma. Připojme k těmto poznámkám ještě příklad dogonského boha Ama, který „stvořil svět tím, že na něj *ukázal*“; nebo příklad Bambarasů, pro něž „byly věci označeny ukázáním a tiše pojmenovány ještě dříve, než začaly existovat, a k bytí byly vyvolány

svým jménem a znakem.“ Indikativní gesto – nebo gesto vůbec – se zdá být primordiálním náznakem *označujícího procesu* (*signifiance*), aniž by bylo *signifikací*. A bezpochyby právě tato vlastnost gestuální praxe, totiž vlastnost být samotným prostorem, v němž *klíčí* signifikace, z gesta činí privilegovanou oblast náboženství, posvátných tanců, rituálů. Připomeňme zde příklad tajemných tradic japonského divadla Nô nebo indického divadla Kathakali nebo divadla z Bali, podle jehož vzoru mohl ANTONIN ARTAUD navrhnout radikální transformaci divadelní koncepce Západu (*Le théâtre et son double*)...

Když ARTAUD popisoval tuto gestuální praxi, která otevírá zónu symbolické aktivity neznámé přirozeným jazykům, jak je studuje gramatika, napsal: „Vedle kultury slova existuje totiž i kultura vytvářená gesty. Na světě jsou ještě i jiné jazyky nežli náš západní, který obírá skutečností o její bohatství, vysouší každou myšlenku a ideje nám prezentuje ve stavu nehybnosti, neschopen rozhýbat celý systém přirozených analogií, jak to dělají jazyky orientální.“ (*Lettre sur le langage*, 1931. Zde citováno podle překladu JANA KOPECKÉHO a LADISLAVA ŠERÉHO in: *Divadlo a jeho dvojeneč*, str. 122-123; pozn. překl.).

Když v osmnáctém století filosofie hledala mechanismus znaku, *gesto* se stalo důležitým předmětem její reflexe. Problémy gestuality byly – od CONDILLACA k DIDEROTVI, od původního gesta ke gestové řeči hluchoněmých – jednou z nejvýznamnějších oblastí, na jejichž základě encyklopedisté nastínil materialistickou teorii signifikace.

Podle CONDILLACA je gestová řeč řeči původní: „Gesta, pohyby v obličejí a neartikulované výrazy – to jsou první prostředky, které lidé měli ke vzájemnému sdělování svých myšlenek. Řeč tvořená těmito znaky se nazývá *mluvou činů*.“ (*Principes généraux de grammaire*, 1775.) CONDILLAC – když se věnoval vývoji řeči (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) – zdůrazňoval, že první lidská řeč, následující za konstitucí znaků-výkřiků vyjadřujících vášně, byla tato mluva činů, kterou definuje takto:

„Zdá se, že tato mluva se zachovávala zvláště k poučení lidu ve věcech, o něž projevoval větší zájem, jako o veřejný řád a o náboženství. Tím, že účinkovala na představivost s větší prudkostí, dávala vzniknout trvalejšímu dojmu. Její vyjadřování mělo dokonce cosi silného a velkého, čemu se nemohly přiblížit dosud sterilní jazyky. Staří nazývali tuto mluvu *tancem*; proto se také praví, že David před archou tančil.

Zdokonalující svůj vkus, lidé dali tomuto *tanci* větší rozmanitost, více půvabu a větší výrazovost. Podrobili pravidlům nejen pohyb rukou a postoje těla, ale vyznačili i kroky, jež nohy mají sledovat. Tanec se tím přirozeně rozdělil na dvě podřazená umění: jedno bylo – necht' se mi dovolí výraz odpovídající mluvě starověku – *tancem posunků*; bylo uchováno, aby přispívalo k sdělování lidských myšlenek; druhé bylo hlavně *tancem kročejů* a sloužilo k vyjadřování určitých situací duše, zejména radosti; bylo používáno u příležitosti radovánek a jeho hlavním cílem byl požitek.“ (Citováno podle českého překladu in: *Esej o původu lidského poznání*, str. 140 – pozn. překl.).

Když se poté CONDILLAC zabývá vztahem mezi gestem a zpěvem, dostane se k analýze *pantominy* u antických národů jakožto umění, nebo spíše jako označujícího, partikulárního systému.

V pracích ideologů a materialistů osmnáctého století jsou taková témata častá. I když se dnes mohou jevit jako útržkovitá nebo naivní, je důležité zdůraznit, že jednak představují první pokus o systematický přehled různých sémiotických praktik, k němuž věda teprve začíná seriózním způsobem přistupovat, a jednak se zdá, že studium gestuality spojené se studiem psaní, jako hledání původu řeči nebo spíše určité pre-verbální symboličnosti, v oné době konstituovalo určitou zónu bouřící se proti karteziánskému hlásání ekvivalence subjektu a jeho verbálního projevu a zavádělo tak do verbální racionality subverzivní element, před-smysl... Neproniká tím prostřednictvím gesta do racionalismu materialistů problematika produkce, mutace a transformace smyslu?

Když se v našem století opět dostaly ke slovu problémy gesta, bylo tomu tak buď v rámci vytváření nějaké obecné teorie jazyků (viz. P. KLEINPAUL, *Sprache ohne Worte, Idee einer Allgemeinen Wissenschaft der Sprache*, Leipzig 1884) nebo v rámci lékařství a psychologie (třeba studium gestového chování hluchoněmých). V obou případech však bylo gesto nahlíženo jako něco, co stojí proti verbální řeči a co je na ni neredukovatelné. Jistí psychologové ukázali, že gramatické, syntaktické a logické kategorie nelze aplikovat na gestualitu, neboť tyto kategorie dělí a rozkouskovávají označující celek a nevyrovnávají se tedy adekvátně s gestovou specifíčností, kterou není možné na toto rozdělování redukovat. Neboť „mimická řeč“, jak píše P. OLÉRON (1952), „není pouze řečí, ale navíc i jednáním a participací na jednání a dokonce i na věcech.“ Zjistilo se, že gesto – ve srovnání s verbální řečí – vyjadřuje modalitu diskursu (příkaz, pochybnost, prosbu) stejně dobře jako řeč.

ovšem velice nedokonale se vypořádává s gramatickými kategoriemi (substantivum, sloveso, adjektivum). Jiní si všimli, že gestový znak je polysémický (nadáný různými významy) a že obvyklý „syntaktický“ řád (subjekt-predikát-objekt) v gestovém sdělení není respektován. Takové sdělení se spíše podobá dětskému jazykovému projevu a „primitivním“ jazykům: zdůrazňuje totiž to, co je *konkrétní a přítomné*, postupuje pomocí antiteze, negací a interogací klade na konec atd. Nakonec jsme se dostali zpět k intuici osmnáctého století, podle níž je gestová řeč skutečně autentickým a původním prostředkem vyjadřování, prostředkem, v jehož rámci je verbální řeč později vzniklým a omezeným projevem...

Zde stojíme před zásadním problémem, který s gestem souvisí: je gesto stejným systémem komunikace jako systémy ostatní nebo je spíše určitou *praxí*, v níž se rodí smysl, jenž se v průběhu komunikace předává dále? Zvolíme-li první řešení, znamená to, že při studování gesta na něj uplatníme modely vypracované lingvistikou ve vztahu k verbálnímu sdělení a že tedy gesto na takové sdělení zredukujeme. Zvolit druhé řešení naopak znamená, že se pokusíme, vycházejíce z gesta, obnovit obecný pohled na řeč: pokud je gesto nejen systémem komunikace, ale rovněž i produkcí tohoto systému (jeho předmětu a jeho smyslu), mohli bychom možná chápat veškerou řeč jako něco jiného než to, co nám odhaluje už dlouho běžně užívané schéma komunikace. Poznamenejme, že tato druhá možnost je zatím teoretická a že výzkumy – které jsou ostatně zcela nedávné – věnující se takové problematice patří výhradně do oblasti metodologie. V současné době ve studiu gestuality převládá americká koncepce *kinestetiky*.

Bylo by možné ji definovat jako metodologii studující „komunikativní aspekty osvojeného a strukturovaného chování těla v pohybu“. Vznikla v Americe v úzkém vztahu s etnologií, která se musela vyrovnat s obecným chováním – jazykovým stejně tak jako gestuálním – primitivních společenství. Jakým gestuálním systémem člověk strukturuje během komunikace svůj tělesný prostor? Jaká gesta charakterizují určitý kmen nebo sociální skupinu? Jaký je jejich smysl? Jak se vepisují do komplexnosti sociální komunikace? Antropologie a sociologie, poučené o významu řeči a komunikace pro studium zákonů společnosti, jako první předznačily studium gesta.

Od té doby se ovšem kinestetika specifikovala coby věda a problém poznání toho, do jaké míry je gesto řečí, klade bezprostřednějším způsobem.

Kinestetika především uznává, že gestuální chování je zvláštní a autonomní „vrstvou“ v probíhání komunikace. Na tuto vrstvu se aplikuje analýza inspirovaná fonologickými postupy (aniž by je ovšem do detailů imitovala) v té míře, v níž je fonetika uznávána jako humanitní věda, jež nejvíce pokročila v systematizaci svého předmětu. Izoluje se tedy *minimální* element polohy nebo pohybu, najdou se osy *opozice* a na nich se ustaví vztahy minimálních elementů v určité struktuře mající různé roviny. Jaké budou tyto roviny? Dají se chápat jako něco analogického lingvistickým úrovním: fonematické a morfematické. Jiní vědci, kteří jsou skeptičtější vůči absolutní analogii mezi verbální a gestuální řečí, navrhuji samostatné rozložení gestového kódu na kiné (nejmenší vnímatelný prvek pohybů těla, například akt povytáhnutí a sraštění obočí) a na kiném (stejný pohyb je opakován jakožto jeden signál a potom se vrátí do původní polohy); ty se kombinují jako prefixy, sufixy a transfixy a tím vytvářejí jednotky vyššího řádu: *kinémorfy* a *kinémorfémy*. Takže kiné „pohyb obočí“ může být *allokinický* vůči kinémům „zavrtění hlavou“, „pohyb rukou“ atd., nebo vůči určitým akcentům, a tak vytvářet kinémorfy. Kombinací kinémorfů vznikají komplexní kinémorfické konstrukce. Jasně zde vidíme analogičnost takové analýzy s rozložením verbálního diskursu na hlásky, slova, propozice atd.

Jedna specializovaná část kinestetiky – *parakinestetika* – studuje individuální a akcesorické fenomény gestikulace, jež se připojují k běžnému gestuálnímu kódu a tak charakterizují určité sociální nebo individuální chování. I zde je analogie s lingvistikou zjevná: i *paralingvistika*, definovaná Sapirem, studuje akcesorické fenomény vokalizace a v obecnějším smyslu artiklace diskursu.

Takové výzkumy, i když stále ještě mají daleko k uchopení veškeré složitosti každodenní gestuality a ještě dále ke komplexnímu univerzu gestuality rituální nebo taneční, jsou jen prvními kroky k vědě o složitých praktických úkonech, k vědě, pro níž výraz „řeč gest“ již nebude metaforickým vyjádřením.

Hudební řeč

Studie hudební řeči, které se neomezují jen na reprodukování obvyklé „dojmologie“ hudební teorie, nejsou početné a vznikají teprve v poslední době. I tyto studie se v zásadě snaží jen zbavit subjektivního a vágního diskursu převládajícího v pojednáních o hudbě a stejně tak i precizního, nicméně čistě

technického zkoumání (vztahujícího se na akustiku, kvantitativní evaluaci délek, frekvencí atd.), a teoreticky založit vztah hudby a řeči: do jaké míry je hudba určitou řečí a co ji radikálně odlišuje od řeči verbální?

Jako jednoho z prvních, kdo přistoupili k hudbě jako k řeči, uvedme PIERRA BOULEZE a jeho knihu *Relevés d'apprenti* (1966), v níž mluví o „hudební řeči“, „sémantice“, „morfologii“ a „syntaxi“ hudby... Hudební sémiotika, jež z takových studií vychází, se snaží upřesnit smysl těchto termínů tím, že je zahrne do specifického systému, jímž pro ni bude označující systém hudby.

Podobnosti mezi oběma systémy jsou skutečně pozoruhodné. Jak verbální řeč, tak hudba se realizují v čase, přičemž využívají stejného materiálu (zvuku) a působí na stejné receptivní orgány. Oba systémy mají svůj systém grafického záznamu (*écriture*) označující jejich entity a vztahy mezi nimi. Ale i když jsou oba tyto označující systémy uspořádány podle principu fonické *diference* svých složek, povaha této difference se u verbálního jazyka a v hudbě liší. Binární fonematické opozice se v hudbě neuplatňují. Hudební kód je uspořádán na základě *arbitrární* a *kulturně dané* difference (předepsané v rámci určité civilizace) mezi různými vokálními hodnotami: *notami*.

Tato difference je pouze důsledkem základnějšího rozdílu: pokud je základní funkcí řeči funkce *komunikativní* a pokud řeč předává nějaký smysl, hudba tento princip komunikace porušuje. Předává sice určité „sdělení“ mezi subjektem a adresátem, ale jistě lze těžko říci, že *sděluje* nějaký přesně určitelný *smysl*. Je kombinací diferenčních prvků a připomíná spíše nějaký algebraický systém než diskurs. Jestliže příjemce slyší tuto kombinaci jako sentimentální, emotivní, patriotické nebo jakékoliv jiné sdělení, jde o subjektivní interpretaci danou v rámci určitého kulturního systému spíše než o „smysl“ inherentní „sdělení“. Neboť i když je hudba systémem *diferencí*, není systémem *znaků*. Její konstitutivní elementy nemají označované. Referent-označované-označující se zde jakoby spojují do jediné značky kombinující se s jinými značkami v řeči, která nechce nic říkat. STRAVINSKIJ v tomto smyslu píše: „Domnívám se, že hudba už ze samé své podstaty není s to cokoli vyjadřovat: žádný pocit, postoj, psychologický stav, přírodní jev atd. *Vyjadřování* nikdy nebylo imanentní vlastností hudby... Fenomén hudby je nám dán za jediným účelem, totiž ustavovat řád ve věcech. Aby mohl být realizován, vyžaduje tedy nutně a bezpodmínečně určitou konstrukci. Když se tato konstrukce vytvoří, když se dosáhne onoho řádu, je řečeno vše. Bylo by zbytečné v tom hledat nebo pod tím chápat něco jiného.“

Hudba nás tedy přivádí k mezím znakového systému. Je tu systém diferencí, jenž ovšem není systémem, který chce *něco říkat*, jako je tomu v případě většiny struktur ve verbální řeči. Stejnou zvláštnost jsme pozorovali v řeči gest, když jsme naznačili specifický statut smyslu u gesta, jenž je *produkcí* smyslu a jemuž se nikdy nepodaří ustálit se v produktu označovaného. Ovšem v gestuální praxi je odhalenost produkujícího kódu, který není zatížen produkovaným označovaným, méně pozorovatelná než v hudbě, protože gesto doprovází verbální komunikaci a zatím se ještě nestuduje ve své autonomnosti (rituály, tanec atd.). Hudba zviditelňuje tuto problematiku, před níž se sémiotika musí zastavit a která znovu zpochybňuje všeobecnou platnost znaku a smyslu. Hudba je totiž diferenčním systémem bez sémantiky, formalismem, který neoznačuje...

Když si tohle všechno uvědomíme, o čem vlastně bude moci mluvit sémiotika hudebního systému?

Na jednu stranu bude moci studovat formální uspořádání různých hudebních textů.

Na druhou stranu bude moci stanovovat společný „kód“, hudební „řeč“ společnou určitému období nebo kultuře. Stupeň komunikační schopnosti určitého hudebního textu (tj. pravděpodobnost, že nějak zasáhne adresáta) bude záviset na jeho podobnosti nebo rozdílnosti vůči dobovému hudebnímu kódu. V monolitních společnostech, u přírodních národů, hudební „kreace“ vyžadovala přísné dodržování pravidel hudebního kódu, jenž se chápal jako něco pevně daného a posvátného. V takzvaném *klasickém* období hudby se naopak projevuje tendence k odchylkám, a to v tom smyslu, že každý hudební text si vymýšlí své vlastní zákony a nedodržuje pravidla společného „jazyka“. To je ona slavná ztráta „univerzálnosti“, kterou dějiny hudby připisují BEETHOVENOVÍ. Má-li mít takový text (narušující své spojení se společným hudebním jazykem) schopnost komunikovat, je nutné, aby se vnitřně uspořádal jako určitý reglementovaný systém: takže přesné opakování jistých částí melodie, které vytyčují koordináty určitého hudebního díla coby jedinečného o sobě existujícího systému, se například liší u BACHA a u skladatelů, kteří následovali... „Od počátku 19. století je styl mrtev“, píše BORIS DE SCHLOEZER (*Introduction à Jean-Sébastien Bach*), přičemž styl je „v jistém smyslu kolektivním produktem, v němž krystalizují určité způsoby myšlení, citění a jednání určitého století, národa nebo dokonce skupiny, pokud se mu ovšem podaří prosadit svého ducha ve společnosti.“

„SCHÖNBERGOVO dílo je,“ jak říká BOULEZ, „nejjasnějším příkladem hledání určité řeči v moderním období. Když se dostal k periodě desagregace, dovedl ji až k jejímu extrémnímu důsledku: k „potlačení“ tonální řeči... Bezpochyby jeden z nejdůležitějších objevů v dějinách morfologického vývoje hudby. Neboť onen obrovský SCHÖNBERGŮV význam snad není ani tak dán tím, že se mu prostřednictvím dvanáctitónové série podařilo racionálně uspořádat chromatismus, ale podle našeho názoru spíše zavedením seriálního principu samého; principu, jenž – jsme o tom pevně přesvědčeni – umožní uspořádání zvukového univerza podle složitějších intervalů než je půltón. Neboť stejně jako tóniny nebo tonality dávají vzniknout nejen hudebním morfologiím, ale na jejich základě i syntaxi a formám, odhaluje i seriální princip nové morfologie a zároveň – rovněž na základě této nové varianty zvukového prostoru, kde pojem zvuku o sobě zabírá nejvýznamnější místo – obnovený syntax a nové specifické formy...“

„U WEBERNA je oproti tomu *zvukové evidence* dosaženo vytvořením struktury na základě materiálu. Chceme zmínit fakt, že výstavba díla je přímo odvozena z uspořádání série. Jinak – schematicky – řečeno, zatímco BERG a SCHÖNBERG v jistém smyslu omezují roli seriálního rukopisu na sémantickou rovinu řeči – na invenci prvků, které se budou kombinovat podle určité ne-seriální rétoriky – , u WEBERNA je úloha tohoto rukopisu rozšířena až na rovinu rétoriky samé...“

Takže hudební sémiotika nakonec může stanovit konkrétní zákony uspořádání hudebního textu v určitém období, aby je mohla srovnávat se zákony uspořádání literárních textů nebo výtvarné řeči stejné epochy, určovat rozdíly, divergence, opoždění nebo naopak časové skoky označujících systémů ve vztahu k systémům jiným.

Viditelná řeč: výtvarné umění

V klasickém pojetí umění se malba považuje za *reprezentaci* reality, před níž je postavena do pozice zrcadla. Malba *vypráví* nebo *znázorňuje* nějaký skutečně existující fakt nebo příběh. K tomuto znázorňování používá zvláštní řeč tvarů a barev, která se na každém obraze uspořádává do systému založeného na obrazovém *znaku*.

Je jasné, že na základě takové koncepce je možné výtvarné dílo analyzovat jako jistou strukturu s vlastními entitami a pravidly, podle nichž se artikulují.

Mezi výzkumy nedávno podniknutými v této oblasti je třeba uvést práci MEYERA SCHAPIRA: snaží se nejprve definovat obrazový znak – jemuž se říká *znak ikonický* – v té míře, v jaké je obrazem („ikonou“) určitého referentu existujícího vně systému výtvarného díla. V této perspektivě se objevuje několik různých a zatím nevyřešených problémů: jaké jsou složky ikonického znaku? Nazveme ikonickým znakem namalovaný objekt ve vztahu objektu reálnému? Ale nezničíme tedy specifičnost obrazové řeči tím, že její složky zredukujeme na složky nějaké podívané existující vně výtvarného díla, zatímco řeč vlastní výtvarnému dílu je řečí linií, tvarů, barev?...

Takže si musíme uvědomit, že ještě před řešením takových problémů, které by nás dovedly k definování obrazového znaku, je třeba zpochybnit samotný koncept *reprezentace*, na němž je postavena reprezentativní malba.

Jestliže si vezmeme nějaké klasické výtvarné dílo, tj. dílo, jehož ikonické znaky jsou analogické reprezentovaným reálným věcem (např. *Hráče šachů* od PARISE BORDONEA, tak jak je analyzoval J.-C. SCHEFER v *Scénographie d'un tableau*, 1969), můžeme si všimnout, že čtení řeči tohoto obrazu prochází třemi polaritami: (1) vnitřním uspořádáním elementů obrazu (jichž je konečný počet) do určité uzavřené struktury (kombinace elementů v korelativních opozicích: lidské postavy, objekty, tvary, perspektivy atd.): to nazýváme *figurativním kódem*; (2) *realitou*, na níž tento modus poukazuje; (3) diskursem, v němž se formuluje figurativní kód i realita. A právě třetí element – *diskurs*, v němž se vypovídá – spojuje všechny složky obrazu; jinak řečeno, obraz není ničím jiným než *textem, který jej analyzuje*. Tento text se stává křížovatkou označujících a jeho syntaktické a sémantické jednotky odkazují na další odlišné texty vytvářející kulturní prostor našeho čtení. Kód obrazu *dešifruje* tím, že každému elementu výtvarného díla (postavám, tvarům, pozicím) přidělíme jeden nebo více smyslů, které by jim mohly dát texty (filosofická pojednání, romány, poezie atd.) evokované v procesu čtení. Kód výtvarného díla se artikuluje na historickém pozadí, jež jej obklopuje a tím produkuje text konstituovaný oním výtvarným dílem.

V tomto „stávání-se-textem“ výtvarného díla je nám jasné, že dílo (a v důsledku toho i ikonický znak) nereprezentuje realitu, ale „simulakrum-mezi-světlem-a-řečí“, o němž se opírá celá konstelace textů křížících se a spojujících se ve čtení onoho výtvarného díla, ve čtení, které není nikdy ukončeno. To, co se považovalo za prostou reprezentaci, se ukazuje být destrukcí reprezentované struktury v nekonečné hře korelací řeči.

Z takového pojetí obrazové řeči plynou dva důsledky:

Obrazový kód ve vlastním smyslu je především v úzkém vztahu s řečí, jež ho konstituuje, a obrazová reprezentace se tedy váže k síti jazykového systému, který vychází ze simulakra reprezentovaného obrazovým kódem, ale tím, že ho přesahuje, ho zároveň rozkládá.

Kromě toho se zdá, že koncept struktury lze sice aplikovat jen na samotný obrazový kód, nicméně tento koncept je decentrován v textu, jímž se obraz během čtení stává. Obraz – i když je klasický a založený na reprezentaci – není ničím jiným než strukturovaným kódem; tento kód uvádí v pohyb označující proces, který jej uspořádává. A onen zmíněný proces sám není ničím jiným než dějinami určité kultury, ukazující se tím, že prochází filtrem daného obrazového kódu.

Vidíme, nakolik nás takové přijetí ikonického znaku a jeho systému přivádí ke zkoumání zákonů symbolizace, v jejichž rámci se symbolizace jazykového znaku stále více jeví jen jako jeden zvláštní případ.

M. PLEYNET si dobře všiml toho, že s PAULEM CÉZANNE (1839-1906) se v evropském malířství výrazně pozměnily podmínky obrazové řeči. V CÉZANNOVĚ díle a v mnoha dalších, jež následovala, totiž proces „decentrující“ strukturu obrazu a přesahuje samotný obrazový kód – proces, který se v klasickém výtvarném umění vytlačuje do „textu“ výtvarného díla (nebo do textu subjektu, jenž se na dílo dívá) – proniká do objektu samého. Objekt tedy přestává být zobrazovaným objektem, aby se stal určitým nekonečným procesem beroucím v úvahu celek sil, které ho produkuje a transformují, v celé jejich diverzitě. Abychom potvrdili tuto tezi, vzpomeňme si na velké množství nedokončených a nepodepsaných obrazů, které CÉZANNE po sobě zanechal, na opakování stejných tvarů, používání různých typů perspektiv, a na jeho slavnou větu: „Nikdo mě nezahákne. Nikdy!“ Vzpomeňme si rovněž na přechod od vidění v monokulární perspektivě k hloubkovému rozkouskávání vlastního vidění binokulárního typu atd. Po CÉZANNOVI, jak poznamenává PLEYNET, bylo možno interpretovat jím provedené převrat dvěma způsoby: buď jako čisté hledání v oblasti formy (kubisté) nebo jako přepracování vztahů objekt/obrazový proces, a právě tato druhá interpretace je věrnější cézannovské transformaci objektu na proces vracející se po stopách svého průběhu (DUCHAMP, dada, anti-art).

Z toho všeho plyne, že obraz již není objektem: reprezentace obrazu je nahrazena procesem své reprodukce. Proti *obrazu* – uzavřené struktuře, již

proniká jazyk – je tedy možno postavit *malbu* – proces pronikající jím vytvářeným objektem (znakem, strukturou).

U MATISSE, POLLOCKA, ROTHKA (abychom uvedli jen tato jména) moderní výtvarné umění a sochařství ilustrují „produktivně-transformační artikulaci určité praxe na pozadí jejich dějin“. Jinak řečeno výtvarné umění se stalo procesem produkce, jenž nereprezentuje žádný znak a žádný smysl – pouze možnost vypracovat na základě omezeného kódu (několik málo tvarů, pár barevných opozic, vztahy určitého tvaru k určité barvě) proces označování analyzující kompozanty toho, co se na počátku mohlo dávat coby vrstvy reprezentace. A tím (moderní) *malba* umlčuje verbální řeč, která se obvykle připojovala k (klasickému) obrazu, jenž chtěl být *reprezentací*. Před malbou tato fantasmata končí, promluva se zastavuje.

Viditelná řeč: fotografie a film

I když se často psala pojednání o povaze fotografie a filmu, a to zvláště z fenomenologického hlediska, přístup spočívající v tom, že je nahlížíme jako formy *řeči*, se objevil teprve nedávno.

Díky tomu bylo možno pozorovat rozdíl mezi strukturou fotografie a filmu co do způsobu, jakým se zmocňují reality. BARTHES viděl v temporalitě fotografie novou kategorii časo-prostoru, jež je „bezprostředně lokální a časově předchůdná“, jež je „nelogickým spojením *ted'* a *jindy*“. Fotografie nám ukazuje realitu, která předcházela, a i když vzbuzuje dojem ideality, nikdy není zakoušena jako čistě iluzorní: je *dokumentem* nějaké „reality, v jejímž dosahu již nejsme“.

Film naopak vyžaduje promítnutí subjektu do toho, co vidí, a prezentuje se nikoliv jako evokace nějaké reality, jež pominula, ale jako určitá fikce, kterou subjekt právě prožívá. Důvod tohoto dojmu imaginární reality, který je filmem vyvoláván, bylo možno vidět v možnosti reprezentovat *pohyb, čas, příběh* atd.

Samotní filmoví tvůrci se – nezávisle na fenomenologické kritice – na druhou stranu silně zajímali o charakteristické rysy filmu, a to už od jeho počátků, a právě oni jako první rozpoznali jejich pravidla. Zde narážíme na teoretiky jako byl EJZENŠTEJN nebo VERTOV. Ejzenštejnovi například vděčíme za první důležitá pojednání o formě a významu filmu, v nichž ukazuje význam *montáže* ve filmové produkci a tím pádem i ve veškeré označující pro-

dukci. Film nekopíruje „objektivně“, naturalisticky nebo kontinuálně nějakou realitu, jež se mu předkládá: ve filmu se oddělují sekvence, izolují se záběry a prostřednictvím nové montáže se znovu kombinují. Film nereprodukuje věci: manipuluje s nimi, uspořádává je, strukturuje je. A jeho elementy dostávají smysl pouze v nové struktuře získané jejich montáží. Tento princip montáže nebo spíše spojování izolovaných elementů – podobných nebo protikladných –, jejichž konfrontace dává vzniknout významu, našel EJZENŠTEJN v hieroglyfickém grafickém záznamu. Jeho zájem o orientální umění je dobře známý, rovněž víme, že se naučil japonsky... Film podle něj musí být hieroglyfickým textem, jehož každý izolovaný element má smysl jen v kontextuální kombinatorice a v závislosti na svém místě ve struktuře. Jako příklad uveďme tři různé sochy Iva, které EJZENŠTEJN ukazuje ve filmu *Křižník Potěmkin*: tím, že jsou izolovány do odlišných záběrů a uspořádány jedna za druhou, vytvářejí „filmovou výpověď“, jejímž smyslem jako by bylo ztotožnění síly Iva s bolševickou revolucí.

Takže film se už od svých počátků chápe jako řeč a hledá svou syntax, a dokonce můžeme říci, že toto hledání zákonů filmového vypovídání bylo důraznější v době, kdy se film utvářel bez spojení s promluvou: němý film hledal určitý jazyk se strukturou odlišnou od struktury promluvy.

Jiná tendence – stojící proti technice využívající montáže – se orientuje ke kinematografické narativitě, v níž záběry nejsou odděleny a následně uspořádány, ale ve které je záběr jistou sekvencí, volným pohybem kamery („panotravelling“); jako by film rezignoval na předvádění *syntaxe svého jazyka* (pohyb dopředu, pohyb dozadu, horizontální panoramování, vertikální panoramování atd.) a spokojil se s tím, že *řeči* bude mluvit. To je případ ANTONIONIHO, VISCONTIHO; u některých jiných režisérů (ORSON WELLES, GODARD) jsou, jak se zdá, oba postupy přijímány rovnocenně.

Již tyto stručné poznámky naznačují, že film se nejen dá chápat jako řeč se svými vlastními entitami a syntaxí, ale že onou řečí již je. Dokonce jsme mohli rozeznat rozdíl mezi koncepcí filmu jako jazykového systému (*langue*) a koncepcí filmu jako řeči (*langage*). Vnitřním pravidlům filmové řeči bylo v současné době věnováno mnoho studií. Dokonce se tak přesahuje rámec filmu ve vlastním smyslu a studuje se řeč kreslených seriálů, oné suksese obrázků, která bezpochyby napodobuje uspořádávání filmových obrazů a tímto způsobem překračuje statičnost fotografie a kresby, aby do příběhu zavedla čas a pohyb. Izolovaný obraz (nebo fotografie) je určitou výpovědí; je-li uspo-

řádána do celku s výpověďmi jinými, výsledkem je určitá narace. Zde, jak vidíme, se otevírá zajímavá oblast zkoumání: na jedné straně vztah mezi filmovou řečí a řečí kreslených seriálů a na druhé straně jazykový text (promluva, slovo), jenž s touto řečí koresponduje, překládá ji a slouží jako její podklad.

Ovšem rychle si všimneme, že zde používaný pojem „řeč“ není chápán ve svém lingvistickém smyslu. Jde spíše o použití založené na analogičnosti: protože film je systémem diferenc předávající nějaké sdělení, je možno jej nazvat řečí. Problémem je zjistit, zda (po četných psychologických studiích vztahujících se na fenomén filmu) lingvistická koncepce řeči může být užitečná pro analýzu filmu, čímž by byl dán podnět pro určitou filmovou sémiotiku.

CHRISTIAN METZ ve své práci *Essai sur la signification du cinéma* (1968) konstatuje, že ve filmovém systému není nic, co by se dalo přirovnat k fonologické úrovni jazyka: ve filmu neexistuje jednotka, jež by byla obdobou fonému. Neexistují zde ovšem ani „slova“: obraz se často považuje za slovo a sekvence za větu, ale podle METZE se obraz rovná jedné nebo více větám a sekvence je komplexním segmentem *diskursu*. To znamená, že obraz je „vždy promluvou, nikdy jednotkou jazyka“. Z toho plyne, že pokud vůbec je nějaká syntax filmu, musí se vytvářet na syntaktických a nikoliv morfologických základech.

Sémiotika filmu se dá chápat buď jako sémiotika konotace nebo jako sémiotika denotace. Ve druhém případě se bude zkoumat nastavení obrazu, pohyby kamery, účinky osvětlení atd. V prvním případě půjde o rozeznávání různých významů, „typů atmosféry“ atd., vyvolávaných denotovaným segmentem. Na druhou stranu je zřejmé, že filmová sémiotika bude uspořádána jako *syntagmatická* sémiotika – jako studium uspořádání elementů uvnitř určitého synchronního celku – spíše než jako sémiotika paradigmatická: výčet jednotek způsobilých k tomu, aby se objevily na daném místě ve filmovém řetězci, není vždy omezen.

Je možné předvídat způsob, jakým se ona filmová sémiotika může prezentovat jako studium syntaxe a logiky uspořádávání svých jednotek. Jedním příkladem této logiky je *alternující syntagma*: obraz egyptské sochy, obraz vysoké pece, obraz egyptské sochy, obraz vysoké pece atd. Opakovaná konfrontace těchto obrazů, viděných z různých úhlů a zabíraných z různých stran, může ve filmové řeči vybudovat celý příběh, který by literatura musela uvést mezi dvěma proti sobě stojícími syntagmaty (socha-pece), aby vysvětlila dů-

vod jejich uspořádání. V takovém příběhu alternující syntagma naznačuje určitý děj – v tomto případě historii středomořské civilizace (*Méditerranée* od JEAN-DANIELA POLLETA).

Problém syntagmatické analýzy filmových děl za účelem uchopení modu signifikace typického pro film je – jak vidíme – složitý: jaká bude vyšší minimální jednotka nafilmovaného snímku? Jak spojit složky trojice obraz-zvuk-promluva do jediné jednotky nebo do většího počtu jednotek, jež se samy opět kombinují, atd.? Je jasné, že převedení lingvistických principů do filmové analýzy dává výsledek jen v případě, že je zcela reinterpretováno a přizpůsobeno specifickému systému filmu. Spíše než o použití *lingvistických pojmů* by šlo o použití lingvistických *metod*: rozlišení označující/označovaný, rozdělování, komunikace, pertinence atd. Stejně jako v jiných označujících systémech i zde důležitost sémiotického studia spočívá v tom, že odhaluje zákony uspořádání označujících systémů, kterých si při studiu verbálního jazyka nebylo možno povšimnout; s těmito zákony by pravděpodobně jednoho dne bylo možné znovu prozkoumat řeč se záměrem najít v ní zóny označujícího procesu (*signifiace*), jež jsou za současného stavu vědy o jazyce cenzurovány nebo vytěšňovány: zóny, které právě to, co jsme mohli nazvat „uměním“, činí sobě vlastními, aby se v nich rozvíjelo a aby je zkoumalo.

Zoosémiotika

Pozorování chování zvířat poskytuje zajímavá fakta svědčící o existenci často vysoce vyvinutého systému komunikace v jejich světě. Zdá se, že množství rozličných „expresí“ těla zvířete denotujících přesně určitelný stav nebo funkci, různé zvuky vydávané zvířaty a druhy ptačího zpěvu na různých úrovních naznačují, že zvířata ovládají specifický kód signalizace. Biologové a zoologové v tomto směru provedli výzkumy, jež poskytly velké množství materiálů – od komunikace hmyzu až ke komunikaci primátů. Nedávno byly publikovány THOMASEM A. SEBEOKEM ve sborníku *Animal Communication* vydaným r. 1968.

Zastavíme se u dvou příkladů: u „gestové“ komunikace včel a u „vokální“ komunikace delfinů.

KIRCHEROVY texty v *Misurgia Universalis* (1771) jako jedny z nejstarších pojednávají o problému řeči u zvířat. Ale precizními prostředky zkoumání ke studiu zvířecího kódu věda disponuje až od třicátých let tohoto století.

Mnichovský profesor KARL VON FRISCH r.1923 pozoroval tanec včel; dělnice vracející se do úlu předvádí před jeho ostatními obyvatelkami jakýsi tanec, u něž lze rozeznat dvě základní složky: horizontální kruhy a imitace figury ve tvaru číslice 8. Vypadá to, že tento tanec jiným včelám naznačuje přesnou polohu květu, z kterého se dělnice vrací: o chvíli později totiž najdeme včely z jejího úlu na tom samém květu. VON FRISCH se domnívá, že jsou tam dovedeny řečí tance dělnice, jehož horizontální kruhy zřejmě naznačují existenci nektaru a figura ve tvaru čísla 8 existenci pylu. V letech 1948-1950 VON FRISCH upřesnil výsledky těchto pozorování; tanec naznačuje vzdálenost květu od úlu: kruhovými pohyby je oznamována vzdálenost do jednoho sta metrů, zatímco pohyby ve tvaru osmičky mohou oznamovat vzdálenost až do šesti kilometrů. Počet figur za určitou dobu označuje vzdálenost, zatímco osa čísla 8 poukazuje na směr ve vztahu ke slunci.

Setkáváme se zde s určitým *subtilním kódem*, jenž se velmi podobá lidské řeči. Včely mohou předávat sdělení zahrnující v sobě větší počet daností: existenci potravy, polohu, vzdálenost; a disponují určitou pamětí, neboť jsou schopny zapamatovat si informaci, aby ji mohly předat; a konečně včely se vyjadřují *symbolicky*, protože gestová sekvence zde znamená něco jiného než samu sebe: potravu, její polohu a vzdálenost... BENVENISTE nicméně poznamenává, že by bylo těžké připodobňovat tento systém komunikace, jakkoliv je složitě propracovaný, k lidské řeči. Komunikace včel je totiž gestová a ne vokální; ze strany adresáta nepředpokládá nějakou odpověď, ale reakci: jinak řečeno mezi včelami neexistuje *dialog*; včela, která přijme sdělení, je nemůže předat nějaké třetí včele (není tedy možné vytvářet sdělení na základě jiného sdělení); a konečně se zdá, že komunikace se týká výhradně potravy. BENVENISTE z toho soudí, že komunikace včel není řečí, ale *signálovým kódem*, který potřebuje jisté *společenství* k tomu, aby se rozvíjel a aby probíhal: skupinu včel a jejich společný život.

Při pozorování komunikace delfínů bylo na druhou stranu možno odhalit další fakta týkající se řeči zvířat. Jistí delfíni vydávají hlasové signály, které se mohou šířit buď pod vodou nebo ve vzduchu. Mohou dostat od adresáta odpověď umožňující členům skupiny, aby se neztratili. Tyto signály nejsou určeny jen k tomu, aby naznačovaly polohu potravy nebo aby spojovaly členy nějaké skupiny. Mnohé z nich se zdají být skutečným zpěvem provozovaným pro potěšení z poslechu: to je případ některých delfínů pod polárním ledem. Tyto signály začínají na frekvenci sedmi kHz a zahrnují větší počet

pulsací, jako třeba skoky o několika stovkách Hz, po nichž následuje prudký pokles pod frekvenci, jež skoku předcházela. Některé signály mohou trvat až minutu a klesnout na frekvenci menší než sto Hz. Změna frekvence daného signálu jej rozděluje do sekvencí majících určitou distinktivní hodnotu v komunikaci. A konečně signály mořských tvorů často slouží k lokalizování potravy nebo nepřítele: vyslání a následný návrat signálu po odrazu od nějaké překážky pomáhá zvířeti při orientaci.

Komunikace zvířat nás staví před systém předávání informací, který – ačkoliv jistě je jakousi řečí – se nezdá být založen na znaku a smyslu. Znak a smysl se čím dál zřetelněji jeví jako fenomény specifické pro jistý typ lidské komunikace a ani zdaleka nejsou univerzáliemi veškerého signalizování. Nutnou se tedy stává určitá typologie signálů a znaků, která by fenoménu verbální komunikace přidělila místo, jež jí náleží.

Zoosémiotika umožňuje odhalit existenci *kódů předávání informací* u všech žijících organismů. SEBEOK píše: „Protože všechny organismy na Zemi – od prvoků po člověka – jsou si tak podobné co do detailů svého biochemického složení, je nade vše pochybnost, že všechny pocházejí z jednoho jediného zdroje, z něhož se zrodil život. Mnoho rozličných pozorování podporuje hypotézu, podle které se veškerý organický svět lineárně vyvíjí z prvotních forem života, přičemž nejdůležitějším faktem je ubikvita molekuly DNA. Genetický materiál všech známých organismů na Zemi je složen z nukleových kyselin DNA a RNA, které ve své struktuře obsahují informaci předávanou a reprodukovanou od generace ke generaci, a navíc má schopnost autorespanze a mutace. Zkrátka genetický kód je „univerzální“ nebo „skoro univerzální...“

Na druhou stranu sovětský matematik LAPUNOV (1963) zdůrazňuje, že všechny biologické systémy předávají přesně určenými a konstantními cestami malé kvantitativní materiální energie obsahující určité množství důležitých informací a tímto způsobem ovládají celou sérii žijících organismů. SEBEOK zase dochází k závěru, že na biologické fenomény lze stejně jako na fenomény kulturní hledět jako na aspekty informačního procesu; a dokonce i reprodukci je možno chápat jako určitou informaci-responzi nebo jako jakýsi typ kontroly, jež se zdá být univerzální vlastností života na Zemi, a to nezávisle na jeho formě i substanci.

V této chvíli – vzhledem k relativně malému množství výzkumů, jež byly v této oblasti podniknuty – jsou jakékoliv závěry předčasné, a kybernetický pohled na život se může ukázat jako metafyzický předpoklad, který zakládá

určité poznání, ale zároveň je omezuje. U jistých vědců přetrvává přesvědčení, že společné úsilí genetiky, teorie informace, lingvistiky a sémiotiky může přispět k porozumění oné „semiosis“, jež se podle SEBEOKA dá považovat za definici života. Zde se ocitáme před jakýmsi fenomenologickým postulátem, který se tu předkládá jako něco empiricky dokázaného: řád *řeči* sjednocuje řád *života* a *ideality*; onen element signifikace, ona substance vyjadřování, již je promluva, slučuje v určitém paralelismu (transcendentální) *smysl* a *život*.

OZNAČUJÍCÍ PRAXE A MODUS PRODUKCE

„*Pratique signifiante et mode de production*“, *La traversée des signes*, Ed. du Seuil, Paris 1975

Označující praxi budeme nazývat konstituci a procházení (*traversée*) určitým systémem znaků. Konstituování znakového systému vyžaduje identitu mluvícího subjektu v rámci nějaké sociální instituce, kterou uznává jako oporu této identity. Procházení systémem znaků je dosaženo uvedením mluvícího subjektu do procesu – subjektu, jehož cesta se kříží se sociálními institucemi, k nimž se předtím hlásil, a je proto shodné s momenty zlomu, renovace a revoluce v dané společnosti. Označující praxe tedy není nějakou superstrukturou dodatečně připojenou jako odraz určitého stávajícího modu produkce. V rámci modu produkce je právě tím, prostřednictvím čeho onen modus dává najevo svoji stabilizovanost a svoje výdaje – je podmínkou jeho obnovy. Klást na začátek modus produkce coby základ a potom hledat spouštěcí mechanismy, jimiž dává vzniknout svým diskursům – to je gesto způsobené náhlým a hrubým rozvrácením hegelovské dialektiky: jestliže toto gesto umožnilo odhalit ekonomickou determinovanost určité socio-symbolické formace, zůstává mimo hegelovský projekt, aby mohlo reflektovat vliv označujícího systému na subjekt, společenství a dějiny. „Označující praxe a modus produkce“ tedy nijak neimplikuje nějakou prvotní separaci těchto dvou členů, které by bylo třeba smířovat, ale naopak bytostnou příslušnost modu produkce znaků k modu produkce socio-ekonomického celku. Specifickou půdou, na níž se děje tato bytostná příslušnost, je mluvící subjekt a – ještě konkrétněji – vztah, který se v něm ustavuje, totiž vztah mezi *jednotou* (základem označujícího a sociálního celku) a *procesem*, jenž jednotu předchází a přesahuje.

Upravování vztahů produkce prostřednictvím *Státu* a práva a stejně tak i upravování vztahů produkce prostřednictvím *rodiny* posilují jistý typ vztahu mezi *jednotou* a *procesem* v ekonomii mluvícího subjektu a současně jsou tím upevňovány. Tento typ vztahu spočívá v upřednostňování sjednocující instance – té, která konstituuje koherenci znaku, systému a společenskosti – před procesem, jenž je takto označen za šílenství, posvátno nebo poezii a odsunut na okraj. Stát tuto sjednocující instanci představuje vůči procesu kontradikce, který přechází napříč (*traverse*) produktivními silami a vztahy produkce. Rodina zaručuje jednotu tváří v tvář procesu pudu a procesu *jouis-*

sance. Náboženství (které si tak osobuje výsadu reprezentovat – tj. sjednocovat – to, co je heterogenní vůči socio-symbolické jednotě: vypovídat o tom, co daný celek potlačuje a co vyžaduje nekonečného) tvrdí, že tato jednotá, státní i rodinná, se konstituuje za cenu vraždy, oběti – vraždy a obětování SÓMA, pudu a procesu. Náboženským budeme nazývat takový diskurs, který (ať už si přiděluje určitou transcendenci nebo ne) ví – do té míry, do jaké je to v dané době možné vědět –, jak je tomu se vztahem mezi socio-symbolickou homogenitou a pudovou heterogenitou, jež ji postupně opracovává. Tento náboženský diskurs, jenž je spojencem Státu a rodiny do té míry, do jaké restituuje cosi, co je vůči nim *jiné*, se jeví nejen jako spekulace (spekularizace) o tom (toho), co je na (genitální) *jouissance* nereprezentovatelné a co je na vydávání (produktivní síly) nekapitalizovatelné. Je rovněž příhodným místem, na němž se rozvíjí spekulace, teorie označující praxe, jak si ji může představovat daná socio-ekonomická formace: teorie řeči a její funkce komunikace nebo výdaje. Referáty v tomto semináři ukáží vztah úzké závislosti mezi praktikováním a teoriemi řeči na jedné straně a mezi náboženskými systémy, jež je spojují se sociálními celky, na straně druhé.

Právě od druhé poloviny XIX. století – po vítězství buržoazní revoluce, zavedení kapitalismu a završení křesťanského náboženství, které kapitalismus uskutečňuje – se objevuje toto spojení rodiny, Státu a náboženského diskursu, a současně s tím se objeví subverzivní (subverzivní proto, že prochází přes hranice socio-symbolických celků) funkce „umění“. Pokud se jakási označující praxe během celé této prehistorie, nesoucí se ve znamení spojení rodiny, Státu a náboženství, staví proti náboženskému diskursu vztahujícímu se na onu vraždu, jež je konstitutivní pro označující a sociální celek, potom právě toto spojení konzumuje v místech a v momentech svého uvolnění a opojení ve formě umění – průvodce obětní scény a jejího nejvnitřnějšího odpůrce. Pud a *jouissance* mohou proniknout do sociálního celku a navíc neexistují bez narušení jeho jednoty – to říká umění tváří v tvář náboženství, čímž vnáší do sociálního celku neklid, ale rovněž slouží jako stavidlo zadržující to, co neuspokojuje, a tím pádem v sobě obsahuje, geneticky i strukturálně, riziko, že jeho role bude omezena na úlohu služebníka řádu, tedy fetiše. Když HEGEL předpovídá smrt umění, pouze završuje zaslepení sjednocujícího rozumu před tím, co onen rozum vytlačuje z pudového procesu, aby se strukturoval. Pro toho, kdo ho čte proti jemu samému, HEGEL rovněž říká, že napříště je konec s podřízeností a fetišizací pudu ve formě este-

tického objektu. Ohlašuje se doba krize konečnosti: krize rodiny, Státu, náboženství, jež je doprovázena krizí všeho, co v umění vychází ze systému, aby se zdůraznilo to, co je v něm nositelem výdaje. V současné době pocítujeme důsledky tohoto procesu. Nová literatura rozpouští naraci a počínáje MALLARMÉEM, a společně s JOYCEM a ARTAUDEM, dokonce upírá znaku jeho identitu, aby sebe samu připodobnila k fungování hudby – k rytmické, akustické soustavě vyrůstající bezprostředně z pudu: „utajené melodické šifrování skládající jakousi logiku z našich citů“ (MALLARMÉ). Tento hudební rytmus – co se týče smyslu – vypuká v smích a demystifikuje nejen veškerou ideologii, ale také všechno, co se snaží být identické samo se sebou; v současné době se rozpoznává v jediném následovníku, kterého přinesla mass-média a který nejnadhodněji uvádí do pohybu naši intoleranci vůči sociálním omezením: kreslený seriál.

Z tohoto zničujícího zlomu, který se od konce XIX. století nepřestal prohlubovat a rozšiřovat, se pokusíme porozumět označujícím praxím a teoriím, jež je doprovázejí v jiných civilizacích a v jiných modech produkce. Navíc – a právě v tom tkví jeden z nejzajímavějších aspektů této snahy – tvrdíme, že na základě onoho rozbití socio-symbolických konečností (znaku, rodiny, Státu, náboženství) je možné klást alteritu těchto jiných označujících praxí a systémů: uvědomit si fakt, že jsou neredukovatelné na ty naše, že se naopak řídí jinou distribucí vztahu jednota/proces, symbolický systém/sémiotický pud.

Určeme přesněji – než půjdeme dále – ono místo, na němž probíhá tato revoluce, jež je rovněž revolucí v poetické řeči a na jejímž základě je možná jiná koncepce označujících praxí v dějinných posloupnostech různých módů produkce.

Antropologie uvažující o oběti je, zdá se, schopna ukázat, že veškeré náboženství vypráví o jedinečné události – o jediné, thetické události, která ukončuje násilí násilným aktem vytvářejícím určitý systém nebo strukturu směny, komunikace, a tedy označující¹. Biblický diskurs se dostává nejbližší k realitě této události, když naznačuje, že je třeba přisoudit ji otci – symbolickému zakladateli rodiny a komunitní genealogie: judaismus tím z paternální funkce činí podpůrný základ – ze strany subjektu – symbolismu a společenskosti a zároveň, přes fenomén plození, jenž je tím vyneseno na světlo,

¹ H. HUBERT a M. MAUSS, „Essai sur la nature et la fonction du sacrifice“ in *Année sociologique*, č.2, 1889, znovu otištěno in: M. MAUSS, *Oeuvres*, sv. I, Paříž, Ed. de Minuit, 1968.

vyjasňuje sexualitu a erotismus stejně tak v tom, co je na nich sociálně nutné (komunita lidí/mužů kolem otce), jako v jejich transgresivních silách (žena – jiná rasa, mlčenlivá podpora symbolické funkce, neustálé odvolávání se na zakázaný incest, objekt úzkostné mužské identifikace).

Když křesťanství situuje tuto thetickou událost (konstituující – proti pudovému procesu – tvora schopného symbolického vyjádření a jeho společenství) do Slova, odchyluje se od pravdy sexualit a od rodinné a sociální účinnosti judaismu. Na druhou stranu ovšem činí strukturální a/nebo sociální nátlak univerzálnějším a umisťuje jej hlouběji do onoho symbolického tvora, neboť jej vidí jako cosi fungujícího již v řeči. Tos sebou nese nutnost nechat projít řečí proces, který je její strukturou protínán a rozdělován a který ji podpírá. Toto pronikání procesu do samotné struktury řeči a symbolismu vůbec dává podnět jednak k bohatému uměleckému rozvoji a jednak k vynoření se – stále jako čehosi vytěsněného, ovšem jako reprezentovaného, řekněme předvědomého, vytěsnění – oblasti feminity, mateřství a současně s tím i pocitu viny syna vůči usmrčenému otci.

Právě spojení obou těchto monotheismů v západním světě bezpochyby vyjevuje jeho teoretickému rozumu (nebudeme zde upřesňovat, za co všechno vděčí náboženskému diskursu), že paternální funkce – vůči vztahům reprodukce – a řeč – vůči souboru socio-symbolických vztahů – jsou podmínkami fungování veškeré jednoty (znaku, společenství) stejně jako jeho možného bloudění. Tato limita se teoretickému rozumu vyjevuje současně s tím, jak reálně dochází k završení Státu a monotheistické buržoazní rodiny na konci XIX. století. Dané označující praxe a modus produkce tím vstupují do procesu rozpouštění jednoty: logické, řečové, rodinné, státní i subjektivní. Poprvé v dějinách jsou shromážděny podmínky nikoliv k odstranění jednoty – neboť to by se rovnalo rozpuštění společenství samé –, ale k jejímu analyzování, k tomu, aby jí byla přidělena strukturující, ale efemérní role, druhořadá ve srovnání s procesem *jouissance*; tato jednota nebude již jeho opěrným pilířem, ale podmínkou. Poprvé v dějinách jsou shromážděny podmínky k relativizaci státní, rodinné a náboženské funkce. Mezi jinými se objeví dva důsledky tohoto konce prehistorie, který dědicové utopistů viděli jako předzvěst jakési komunistické harmonie. Na jednu stranu to byl fašismus: výzva k násilí oproti klasickým formám jeho sublimace a následkem toho brutální uvolnění cesty pro takto osvobozený pudový proces, vyústějící v určitý totalitarismus velmi poplatný svému náboženskému zdroji, totalitarismus, který – dohnáný až ke

krajní mezi – vede ke zničení společenského celku, jakmile se stává čímśi paranoickým, bez možného úniku. (Vykládáme zde pouze obecnou artikulaci této logiky, jejíž realizace je podpořena jistými ekonomickými podmínkami a třídními rozpory). Na druhou stranu relativizace logické, státní a rodinné jednoty tlačí do popředí socio-historické scény základní aspekt všeho, co sociální celky vytěsňují, aby se udržely pohromadě: nejedná se ani tolik o vztahy reprodukce jako o elementy uspokojení nebo *jouissance*, jež se v nich artikulují a jež jsou – v oficiálním socio-symbolickém diskursu – připisovány druhému pohlaví, oné jiné rase – ženám. Hnutí žen (když již není jistým požadavkem racionalizace ekonomie) přináší do nitra symbolismu a společenství ozvěnu toho, co je v nich nevyřečeno: nepojmenovatelný rytmus, hudbu sémiotizujícího těla, ono „ještě ne“ a „ne dost“ znaku a společenství, poblouznění struktury.

Žijeme ve společnosti poznamenané fašismem a pronásledované příznakem jeho návratu. Na naše uši útočí divoké rytmy; v našich snech nám před očima probíhají kreslené seriály. Hledáme v nás samých ženu, všichni toužíme, jedny i druhé, jedni i druzí, překlenout propast oddělující pohlaví jakousi pupeční šňůrou, která by fungovala v každém, v každé z nás, a která by vyživovala jeho/ji, vnitřek/vnější, realitu/znak.

Procházení znaky se odehrává právě v obyvatelích našeho modu produkce. A právě na základě tohoto procházení obracíme pohled jinam, abychom si povšimli, jakým způsobem se jiní mohli pokusit zahradit cestu tomuto unikání procesu skrz jednotu. Protože – právě v místě naší analýzy samé – se ona zahrazení jeví jako nijak absolutní a ještě méně jedinečná nebo univerzální, ale prostě jako různá: postupné vrstvení těchto diverzit konstituuje určité *dějiny* (chceme-li vzít v úvahu čas), určitou *typologii* (přidržíme-li se logiky).

Naše referáty – jak je přednesou účastníci tohoto semináře – nesou stopy určité zkušenosti předcházející otřesům moderní doby, které jsem právě zmínila a které určují když už ne naše vědění, tedy alespoň to, čím se znepokojujeme. Budeme tyto referáty poslouchat tak, jako se díváme na archeologické vykopávky: ještě nejde o dějiny označujících praxí ani o jejich typologii, jde o materiál, jenž – v daném okamžiku – slouží jen k tomu, aby pohnul s naším monologismem, s naším europocentrismem a aby tak naše práce – teď a tady – o celku naší civilizace měly před očima decentraci našeho rozumu. Aniž bychom usilovali o nějaké dějiny označujících praxí v modech produkce, o nemožné dějiny jakožto koherentní souslednost, začíná zde, vezmeme-li

vážně ono místo otřesení jednoty, o kterém jsem mluvila, jakési zkoumání samotného pojmu modu produkce, a to zvláště v jeho označující hutnosti.

Proces *signifiance* v socio-ekonomické formaci

Symbolickým budeme nazývat logické a syntaktické fungování řeči a také vše, co lze v určitých translingvistických praxích připodobnit k jazykovému systému. *Sémiotické* oproti tomu bude jednak to, co může být hypoteticky kladeno jako něco předchůdného vůči nastolení symbolického přes stadium zrcadla a osvojení si řeči: vždy již uspořádané rozvrhování pudů jako psychosomatických otisků; ale sémiotickým budeme také a především nazývat návrat těchto otisků do vlastního symbolického systému ve formě rytmů, intonací a lexikálních, syntaktických, rétorických transformací. Pokud symbolické zaručuje mez a jednotu určité označující praxe, sémiotické v ní značí účinek toho, co nemůže být zachyceno jako znak, označující či označované². Je tedy jasné, že komplexnost procesu *signifiance* se nejvyšší míře uskutečňuje právě v takzvané poetické řeči, a v širším smyslu v umění vůbec, neboť se zde dotýká nejenom obsahů, ideologií a narativních struktur, ale postihuje i jazykový systém (např. prostřednictvím rytmů a aliterací v klasické poezii; prostřednictvím fonických, lexikálních a syntaktických modifikací v moderních textech³).

Mimo jiné budeme přihlížet k tomu, že určitá „ekonomická a sociální formace“ je složitým útvarem, v němž se různé mody produkce překrývají s tím, co bylo možno nazvat jejich odpovídajícími superstrukturami – až na to, že mody produkce by měly rovněž být chápány jako mody specifické reproduk-

² Jedna poznámka k zapamatování o tomto ex-centrování znaku. Je dobře známo, že post-saussurovská lingvistika (abychom uvedli jen tři příklady: distribucionalismus, generativní gramatika i se svými rozvinutími v oblasti logiky, a syntaktická teorie vypovídání) již nepracuje se znakem, ale s jednotkami menšími nebo většími než on (se „sémantickými rysy“ nebo logickými a kontextuálními či dokonce intersubjektivními relacemi). Nicméně zde nejde o toto přesahování znaku, jež je vlastní moderním teoriím řeči. Neboť v teoriích, o kterých je řeč, se znak jeví pod maskou smyslu a významu; kromě toho: všechny (znak, smysl, význam) mají jako podklad stejný subjekt, fenomenologické transcendentální ego. Modifikace vlastní novějším lingvistickým teoriím tedy nijak hluboce neotřásají epistemologickou bází teorií znaku. Koncepcce procesu *signifiance*, kterou zde nastiňujeme, se vytváří teprve na základě rozbití smyslu a významu v jistých praxích (např. v takzvaných modernistických textech) a freudovské koncepcí nevědomí.

³ K tomu viz *La Révolution du langage poétique*, Paříž, Ed. du Seuil, 1974, kapitola A 1, „Sémiotické a symbolické“.

ce (určité upravování vztahů příbuznosti) spolu s označujícími praxemi, jež se v nich artikulují (rituály, náboženské systémy, umění, magie atd.) a usilují o to, aby formulovaly – a tedy aby společenskému celku navrátily – to, co jím prochází a co jej přesahuje jako výdaj, který není možné zachytit coby produkci nebo reprodukci. Moderní antropologii se daří brát v úvahu vztahy příbuznosti jakožto integrální část „ekonomické a sociální formace“, přičemž trvá na současně ekonomické i politické roli těchto vztahů. Ještě složitější a naléhavější je připustit v určité ekonomické a sociální formaci účast označujících praxí utvořených kolem toho, co je ve vztazích reprodukce nesocializovatelné (zakoušení sexuální difference, incest, touha po smrti, *jouissance*). Právě tyto označující praxe způsobily, že ekonomická a sociální formace, jež je skrývá, by se jevila jako jakési provizorní pospojování, neustále přesahované a ohrožované onou permanentní kontradikcí vlastní procesu *signifiance*: kontradikcí mezi symbolickým a sémiotickým inherentní každému, kdo mluví, od okamžiku, kdy mluví k někomu jinému prostřednictvím znaků. Marxistická politická ekonomie konstatuje, že sociální formaci otřásají kontradikce mezi produktivními silami a vztahy produkce, a tím zavádí do celé uzavřené struktury možnost jejího logického a v širším smyslu i historického překročení. Chceme naznačit, že k této kontradikci se připojuje kontradikce procesu *signifiance*, jež činí ze všech činitelů struktury element potenciální mutace a přináší označující dimenzi, bez níž žádný spoj není způsobit k tomu, aby spojil „základnu“ se „superstrukturou“.

V takové koncepci socio-ekonomické formace – rozšířené do té míry, že bere v úvahu označující ekonomii společenskosti – je snadné pochopit, že jisté označující praxe korespondují více než jiné s dynamickými procesy určité sociální formace spíše než s procesy stabilizace. Kupříkladu označující praxe upřednostňující sémiotické, jež redistribuuje pravidla symbolické směny, se nachází v souladu s určitými politickými zkušenostmi nebo se sociálními hnutími zpochybňujícími existující vztahy produkce. Takže ve všech dobách a ve všech modech produkce je poetická řeč nutně oním místem, kde se zašifrovává *jouissance* neuspokojená vztahy produkce a reprodukce, ale rovněž i ideologiemi, které o nich údajně vypovídají; a právě proto má jakousi funkci okrajovosti a dokonce subverze (to uvidíme zvláště v případě Číny a islámské oblasti⁴), funkci, jež se nakonec může i přímo projevit v explicitním sdělení

⁴ Viz texty F. CHENGA a E. MEYEROVITCHOVÉ v tomto sborníku (tj. *La traversée des signes*, pozn. překl.)

textů. Navíc od druhé poloviny XIX. století skrze pozdní romantismus a symbolismus nastává jakási revoluce v poetické řeči, která – i když provádí v systému jazyka do té doby neznámé mutace⁵ – se vepisuje do jejich označovaného, a to často dokonce i s vědomým záměrem, který je uspořádáván jejich polysémií – jako radikální zpochybnění Státu, rodiny a náboženství. Tak je tomu od zrození toho, co bylo možné nazvat spolu s příchodem LAUTRÉAMONTA a MALLARMÉA literární avantgardou.

Na konci XIX. století je státní moc přítomna, ale její uplatňování je poznamenáno skutečností, že není než představitelkou kapitalistických vztahů, které ji stále očividněji určují, přesahují a nahrazují: moc je fetišem, jak to ukazují krize Třetí republiky po Komuně. Rodina paralelně s tím vykazuje krizi paternálního zákona, k níž nedošlo od konce Římské říše a která se v současné době prohlubuje. Co se týče křesťanského náboženství, v maloburžoazních vrstvách klesá na ceně, ale zdá se zaznamenávat jistý úspěch u lidových mas: důkazem toho je duchovní oživení na konci století, ať už přichází zprava nebo „zleva“ a ať už podporuje boulangismus nebo jistá komunnardská hnutí.

Avantgarda, a zvláště avantgarda literární, v tomto kontextu přichází s diskursem, který je jakýmsi postojem:

- Proti Státu a veškeré úzce politické činnosti ve smyslu převzetí moci (zprava nebo zleva) staví tato označující praxe určitou analýzu všech vědomých konečností (všech vědomých struktur), a to včetně „třídního vědomí“. Třídní vědomí je nejčastěji vědomím subjektu, který – přestože je subjektem infinitizovatelným skrze řeč, a přestože tedy podléhá heterogenní kontradikci konstitutivní pro označující funkci (sémiotické/symbolické), kontradikci určované vztahem k jinému, a jako takový je základním faktorem transformace socio-ekonomické formace – sám sebe odsuzuje k udržování reprodukce vztahů produkce. V důsledku toho bude textová praxe zčásti svázána s anarchismem: rozpoznává se v jeho destruktivním nadšení, ne-li přímo v jeho organizacích. Nicméně ji bude možno rozpoznat i v para-rodinných a para-náboženských útočištích konce století: v záhumencích vyhrazených ne-produktivní aktivitě, která se ovšem – takto „ukrytá“ – stává ornamentální

⁵ Fonické mutace jsme analyzovali na základě MALLARMÉOVY *Prose*, syntaktické na základě *Vrhu kostek*, kontextuální na základě LAUTRÉAMONTOVÝCH *Zpěvů Maldororových* a mutačevztahující se k instanci mluvívajícího subjektu v LAUTRÉAMONTOVÝCH *Poesiích*. Viz *La révolution du langage poétique*, str. 209-360.

a neškodnou (vzpomeňme si na účastenství „spisovatelů“ na orleanismu a salónním životě⁶).

- Co se týče rodiny a vztahů reprodukce, moderní text naznačuje, že jsou pouze omezeními zajišťujícími nikoliv sociální stabilitu – jak to chce ekonomická nutnost a naivní vědomí –, ale *jouissance*. Přes zkoumání paternální funkce (kterou MALLARMÉ prozkoumává v mnoha básních a v *Tombeau d'Anatole*) nebo sexuálního zákazu (kterým se zabývá LAUTRÉAMONT ve svém boji proti Všemohoucímu) text hledá *jouissance*, kterou tato funkce může potlačovat, ale zároveň také zajišťuje její vtisknutí se do symbolického, tj. její formulování a vposledku i její existenci. Text je přesvědčen, že onu vytěšněnou podporu (*le refoulé-support*) této *jouissance* může najít v ženě: matce. Ale texty konce století prostřednictvím ekonomie své řeči a prostřednictvím samého označovaného samotného buď fetišizují tuto matku jako nepřístupnou – jako tajemný základ socio-symbolické stavby, který je třeba kultivovat –, nebo se s ní identifikují, staví se na její místo vytěšněného nepojmenovatelná, a v tom případě hraničí s psychózou, když tuto *jouissance*, heterogenní vůči sociálnímu systému, neproměňují na silný subjekt, jenž je právě tím zbaven oné heterogenity, kterou původně údajně indikoval. Předmět poetické řeči v důsledku toho podléhá jakémusi spletení způsobujícímu, že v označujícím procesu hraje dvě úlohy: roli thetického kladení ustavujícího smysl coby strukturu a identitu, coby ovládání a konečnost, a roli, v níž se smysl multiplikuje a ztrácí v sémioticko-mateřsko-femininím rytmu. Předmět poetické řeči – „muž“ a „žena“ – se zdá být místem, kde probíhá nikoliv sexuální diference, ale *sexuální diferenciace*: v tomto smyslu je možná jediným místem, z něhož je v řeči možné vypovídat o genitálnosti (ve smyslu čehosi, co je mimo faličnost a Oidipa). Je to složitý projekt, který na konci XIX. století naráží na dva břehy, jako tomu bylo během celé historie třídních a náboženských společností, kterou bylo možno nazvat jakousi prehistorií: na fetišizaci matky (MALLARMÉ) a falickou hypostázi (LAUTRÉAMONT), přičemž obě dvě rodí transcendenci a tím udržují protiklady struktura/nekonečno, znak/pudový proces.

- Nakonec a především se text poměřuje s náboženstvím a jím předkládanou reprezentací označující praxe: s křesťanstvím. Již jsme zmínili, že obřady – tím, že oslavují oběť – připomínají onu hranici, z níž se ustavují zároveň sociální i jazykové struktury. Pokud je pravda, jak to naznačuje FREUD v knize

⁶ *La Révolution du langage poétique*, kap. C 3, C 6.

Mojžiš a monoteismus, že křesťanství se – vždy přes určitou neznalost vlastní náboženskému diskursu – přibližuje k přiznání k této vraždě, mohli bychom říci, že křesťanství otevírá jakési nekonečno (ovšem nekonečno homogenní) v mluvčím subjektu – v neustále setrvávající půdě destruktorace. Což G. BATAILLOVI umožňuje napsat, že „pravda řeči je křesťanská“. Avšak není zde nic než řeč. Jakmile je nastolena buržoazní revoluce, zásadní otázka se týká logiky totalizace, podle níž třídní společenství do té doby žila a která paralelně umožnila uvažovat o označující praxi z hlediska onoho systematizovatelného objektu, jímž se stala pro západní epistému řeč. MARX jednak ukazuje (vycházejí z HEGELA, ale zároveň proti němu), že logická jednota je dějinná, a jednak že není jednotou, ale dialektickou dualitou, jejíž členy jsou ve vztahu neustálé kontradikce, dějící se v zásadě mezi produktivními silami a vztahy produkce. To je první převrácení dialektiky. Druhé převrácení, které marxismus neprovedl, se týká „Sebe-vědomí“, jež kulminuje v „Pojmu“ a „Absolutní ideji“: nejenže je sublimovatelné donekonečna, ale rovněž je heterogenní, výdajové, je neustálým bojem mezi pudem a označujícím. A právě tohle začínají ukazovat avantgardní texty v samotném materiálu řeči, přičemž jen o něco málo předcházejí freudovskému objevu (*La Musique et les Lettres a Studie o hysterii* obě pocházejí z r.1895). Post-křesťanský hrdina, kterého MALLARMÉ hledá ve své neuskutečnitelné knize-divadle, odpovídá tomuto nároku: ani schizofrenické blouznění, které vyvolal matčin falus, ani psychotické sjednocení ve stále čistším označujícím směřujícím až k odvržení heterogenního pudu, jenž ho opracovává.

Je-li toto vklad označující praxe, která se začíná na Západě vytvářet, teoretický diskurs týkající se významu se tím okamžikem stává ve velké míře diskursem dominantním: od fenomenologie až k lingvistice a strukturalismu. Teorie (aniž by sledovala procházení znakem, identitou a systémem, které zahajují moderní označující praxe) se ovšem snaží upevnit, ospravedlnit a pochopit postupy scelování udržující existenci znaku, systému a identity. Taková je obecně role teorií řeči nebo estetických teorií v jiných modech produkce⁷, jakkoliv se od jednoho modu produkce k druhému může lišit extenze oblasti a charakter operací prováděných za účelem zajištění ucelenosti označujícího procesu a jeho účinků. Když promýšlíme tyto teoretické konstrukce vztahující se ke znaku a k označující funkci vůbec na základě jejich otřesení probíhajícího od konce minulého století, nabízí se však nejen kon-

⁷ Viz texty M. BIARDEAUOVÉ a P.-S. FILLIOZATA v tomto sborníku.

cepce socio-historické relativity těchto konstrukcí (té naší stejně tak jako konstrukcí Orientu, jímž se budeme věnovat), ale rovněž i určité konstanty mezi nimi: vznikají stranou vztahů produkce a reprodukce a nejeví o ně žádný zájem – napadají pouze ekonomii označujícího, jež může (v poezii a v jiných takzvaných „uměleckých“ formách zkušenosti) nebo nemusí (v přísné teoretických konstrukcích) implikovat tělo a jeho vztah k druhému. I když je tedy nerozvázně přidělovat soubor teorií významu a „estetických“ praxí ve vlastním smyslu metafyzice, je třeba říci, že ona je neustále s to si je přivlastňovat, především kvůli své vlastní schopnosti shromažďovat a zahrnovat (jenom si uvědomme moc metafyzického diskursu: jeho nejlepší vlastnost je hlavním důvodem jeho neúčinnosti před moderními praxemi, o nichž jsme právě mluvili), ale také proto, že se tyto praxe a tyto konstrukce samy o sobě metafyzice vzdávají. Tím chceme naznačit, že co se týče teorie, procházení znakem, systémem a identitou neexistuje na vnitřní straně jejich post-křesťanského uskutečnění v „umění“ a v teoretickém diskursu Západu, ale že to, co jiné mody produkce mohly vypracovat na této půdě procesu *signifiance*, je zároveň třeba dešifrovat nikoliv jako jakousi vnitřní stranu, jež nutně musí vyústit do západního rozumu, ale jako množství *jiných* pokusů o vpuštění procesu *signifiance* do socio-symbolické struktury (čínské písmo) nebo o zastavení jeho úniků (indické teorie jazyka).

Proces struktury

Funkce nominace, ve smyslu, v jakém ji uskutečňuje řeč prostřednictvím vždy již syntaktických struktur (samo vyslovení nějakého jména implikuje, že ono „jméno jest“), narušuje sémiotický pudový proces a označuje jej: reprezentuje ho „označujícím“ artikulujícím se podle logických a syntaktických pravidel určité predikace⁸. Tím se nastoluje jakási identita, jež je zároveň identitou subjektu a řeči; řekněme, že je jakousi *jednotou*, na kterou sémiotický proces působí jako heterogenita. A je to vztah k druhému, zpochybňující identitu subjektu a jeho řeči (označujícího/označovaného, syntaktické struktury), který pohlcuje jistým nekonečným procesem to, co ze sémiotické heterogenosti podpírá označující strukturu. Sémiotický proces, reprezentovaný jiným označujícím než je struktura jazyka, se do ní otiskuje a přitom ji modifi-

⁸ K funkci predikace viz náš příspěvek „La fonction prédictive et le sujet parlant“ in *Langue, Discours, Société*, Ed. du Seuil, 1975.

kuje, aniž by ji odstraňoval: nekonečno prosakuje do struktury prostřednictvím nepatrných přesunutí, které v ní provádí (rytmus, aliterace, syntaktická změna), a suplementů, které k ní přidává (gesto, grafém, figura, co se týče např. psaní vůbec, moderního poetického psaní zvláště nebo specificky čínského písma⁹). Logika a teorie řeči odhalují právě fakt, že tato jednota existuje, že její existence je samotnou podmínkou symbolického tvora a společenské smlouvy. A zkušenost avantgardy od konce XIX. století buď rozpoznává nebo opomíjí – čímž buď předznamenává freudovský objev nebo před ním zavírá oči – právě to, že pudový proces a s ním i *jouissance* může vyniknout jedině ve vztahu k této jednotě, jež je jakousi strukturou.

Dostatečně jsme již zdůraznili, že je to struktura jazyka, která představuje nejposlednější základ tohoto nátlaku ustavujícího celistvost, identitu a strukturu. V ohledu k praxi „literárního“ textu si připomeňme dvě další její modalities: vztah k druhému a funkci dějinné tradice jakožto paměti označujících praxí.

Protože vztah k nějakému druhému způsobuje v tom, kdo mluví, zničení posunu mezi pudem a řečí (čas úzkosti), jakýsi jiný vztah k druhému je nutný k tomu, aby pud zašifroval řeč a aby se sémiotický dispozitiv vepsal do symbolického. To formulovala křesťanská teologie, když tvrdila, že k tomu, aby se *duše* stala *slovem*, je potřeba *lásky*. Je třeba se považovat za někoho jiného, je třeba přijmout druhého, a zahájit dlouhý proces identifikací a zamítnutí, apropriací a odřeknutí, a to tak, aby tento proces subjektu umožnil přemístit – byť by to bylo jen nepatrně – onu demarkační čáru, na níž se předtím ustálil, aniž by se na ní mohl udržet: aby mu umožnil říci něco více, nebýt stejným, převádět ve trochu větší míře sémiotický rytmus do symbolů. Tento vztah lásky, umožňující navrácení pudovosti do jazyka, může být vztahem k nějakému muži nebo k nějaké ženě, ale také k nějaké skupině nebo projektu: důležité je, aby vedl subjekt k opakování oné cesty, na níž se v rámci rodinného trojúhelníku naučil mluvit, aby tak bylo formulováno to, co zůstalo vně prvních symbolizací a běžného kódu. V technice analýzy se přenos stal místem, kde se zakouší tento vztah lásky, aby pudovost byla vyzvednuta do jazyka a aby byly posunuty hranice, v nichž se subjekt uzavřel.

Takto získaná formulace okamžitě vstupuje do souboru diskursů dané společnosti, a právě toto vložení určuje, „nakolik platí, co jsem právě řekl(a)“ (moje přesunutí pudu do jazyka) ve vztahu k diskursivním celkům, které mě

⁹ Viz text F. CHENGA v tomto sborníku.

obklopují, přičemž tyto celky jsou diskursy druhých, ale rovněž a současně všechny socio-historické konstrukce (práce, reprodukce, Stát...). „Já“ se takto umísťuje do dějin označujících systémů, dějin, jež fungují jako jistý předpoklad v tom smyslu, že podněcují subjekt, aby jim odpovídal: aby se ujal řeči. To tedy pouze znamená, že subjekt není individuem, ale subjektem: násilnost pudového odmítnutí nepřevrací jen tu kterou konkrétní formulaci v běžném diskursu dotyčného mluvčího, ale překřičuje se s celým dějinným souborem diskursů a reformuluje jistý dispozitiv s velkým společenským (ne-li univerzálním) dopadem v daném modu produkce.

Naši kulturu fascinují mýty takzvaných přírodních společenství. Antropolog je studuje, aby mohl konstatovat, že se celkem vzato řídí pravidly, které vládou univerzálnímu logickému myšlení a které lingvistika odhaluje až k fonologickému systému jazyka. Psychoanalytik v nich rozpoznává artikulace fantasmat, jež k němu přicházejí z pohovky. Od případu k případu – ať už jsou mezi nimi jakékoliv rozdíly – se pozorují již konstituované nebo se konstituující struktury. Avšak poetická řeč (jež je neustálým přecházením ke hranici jednoty, identity a smyslu) a ještě více ona řeč, již pozorujeme v marginálních zkušenostech minulosti, ale zvláště modernity, se nachází vždy více nebo méně proti struktuře. V praxích určité společnosti představuje nikoliv nominaci *jako takovou*, ale nominaci coby podmínku jakéhosi *nekončného sémiotického procházení*.

Samotná nominace – potud, že alteruje, reprezentuje a sjednocuje sémiotický proces – je posvátnem, jež je jejím ekvivalentem v souboru socio-symbolických praxí. Náboženství izoluje funkci nominace (symbolickou funkci) o sobě a oslavuje ji.

Dějiny umění ve svých rozličných variantách nejčastěji ztotožňovaly svoji funkci s funkcí posvátna (pokud ne s funkcí ornamentu): označující – stavidlo pudové násilnosti, stanovující určitou novou limitaci na jiné scéně, zacelující určitou novou identitu, otrok náboženského pána.

Pokud bychom naopak brali označující praxi jako neustálé přecházení ke hranici identity a struktury a poetickou řeč – více než co jiného – jako privilegiované uskutečňování tohoto procesu, a pokud bychom jej následně chápali jako příznak mutací společnosti, právě tak jako mýtus může být známkou její stability – dovedlo by nás to k tomu, abychom mysleli dějiny označujících praxí nikoliv již od místa jejich stability, ale od místa, kde daná společnost produkuje svoje subjekty jako subjekty v procesu, vypovídající o svých úz-

kostech, aby transformovaly diskursivní soubor jejich společenství. Takové položení problému znemožní koncepci vztahu základna/superstruktura, vybudovanou podle prosté architektiky nebo podle spekulárního vztahu odrazu. Přivede nás k tomu, abychom mysleli *vztah* mezi procesem mluvícího subjektu a sociální strukturou závisící na modu reprodukce, neboť právě tento vztah řídí a uspořádává v dané společnosti socializaci pudu. Nepřekvapí nás tedy, že nalezneme podobnosti mezi označujícími praxemi a jejich teorií v modech produkce, které jsou sice odlišné, ale všechny ovládané – co se týče reprodukce – patriarchální rodinou, neboť zjistíme, že poetické formy zkušenosti desartikulující obvyklý systém komunikace a převracující transcendentální identitu mluvícího subjektu jsou spojeny – v tajných společenstvích – s identifikací s mateřským postojem nebo se stopami matrilinéární filiace (např. v taoistické Číně). Na druhou stranu trvalá přítomnost těchto označujících praxí od jednoho modu produkce ke druhému naznačuje, že sociální identita si dává načas, než se rozpozná v dané označující praxi, ale že – jakmile ji přijme – se v ní zároveň ustáluje; a je třeba být víc než jen šílenec, abychom ji z ní uvolnili.

Hegel, Orient a my

Na rovině symbolických formací, jež nazýváme uměleckými, je hegelovský systém nejkompletnější z těch, které máme k dispozici. Psychoanalýza za estetickým fetišem odhaluje operace nevědomí; „formalismus“ může upřesnit jeho doslovnost; sociologismus se snaží určit jeho ekonomické determinace – žádný systém se nezabývá jeho těsným připojením k dané socio-historické formaci. V hegelovské estetice nás zaujmou přinejmenším dva elementy¹⁰: jednak konstatování určité mutace estetických forem a jednak fakt, že ony formy konstituují – spolu s dějinami náboženských systémů – jakousi souslednost lišící se od souslednosti státně-právní. Již jsme řekli, že tuto mutaci je třeba znovu promyslet na základě vztahů reprodukce. Rovněž jsme opakovaně zdůraznili, že spojení umění s náboženstvím je třeba zkoumat na základě odlišného vztahu, který tyto diskursy udržují s Jednotou. Zdá se nám, že ostatní předpoklady hegelovské estetiky ji činí zastaralou tvář v tvář mo-

¹⁰ G. W. F. HEGEL, *Introduction à Esthétique*, Paříž, Aubier-Montaigne, 1964; rovněž „La religion esthétique“ in *La Phénoménologie de l'Esprit*, Paříž, Aubier-Montaigne, sv. II, str. 223-257. Česky viz *Estetika*, Praha 1966, a *Fenomenologie ducha*, Praha 1960.

derní označující praxi a pohledu na dějiny označujících praxí, který umožňuje. Především fakt, že dialektický systém je již od svého počátku uzavřen: Krásno, stejně jako Duch a Idea, směřuje k završení: umění je činitelem totalizace a nikoliv krize. Kromě toho křesťanské apriori výrazně zatěžuje HEGELOVU panoramatickou vizi, neboť způsobuje, že HEGEL dává přednost typicky křesťanské separaci „smyslového“ a „duchovního“ a stejně tak i „vědomé interioritě“, „subjektivitě“, jež se staly s nástupem křesťanství „skutečným obsahem umění“. Řeč, a zvláště její sonorita, se stává konečným znakem této interiority, což dává poezii schopnost vyjádřit „nejvyšší duchovnost“, neboť sdružuje „nekonečný prostor reprezentace s časem zvuku“. Po dosažení tohoto vrcholu čisté duchovnosti již umění nemá *raison d'être*: ustupuje před pojmem: „umění přesahuje samo sebe a stává se prózou, myšlením.“

Na začátku jsme řekli, že judaismus, umisťující konstitutivní událost sociálního celku do paternální funkce, z ní uvolňuje její rodinný, sexuální a symbolický dosah, který FREUD logicky shrnuje, když mluví o kastraci. O něco dále jsme připomněli – v souvislosti s křesťanstvím – BATAILLŮV výrok, podle nějž „je pravda řeči křesťanská“: jak tomu nevěnovat pozornost, jestliže řeči rozumíme sémiotickou a symbolickou komplexnost procesu *signifiance*, kterou bohatě rozvětvené umění křesťanství uvádí na scénu? Ale pokud tento neustálý boj sémiotického a symbolického vyjevuje konstitutivní kontradikeci *signifiance* a v tomto smyslu o ní říká určitou pravdu, dá se rovněž chápat jako dramatické popření kastrace: symbolické funkce jedinečné a identifikující nominace. Oscilování takzvané estetické zkušenosti na hranicích šílenství je toho důkazem. Na druhou stranu odmítnutí tohoto symbolického řezu jako takového a tedy i heterogenity, od níž se odsekává, vede k hypostázi oné čisté a sjednocující „duchovnosti“, jež kulminuje v hegelianismu: dialektický rozum odmítá kastraci; HEGEL zatím nebyl dostatečně prozkoumán, co se týče jeho vztahu k judaismu.

V hegelovském systému a v jeho sociologických a fenomenologických důsledcích zůstává ovšem nejvíce znevýhodněno orientální umění, jež je vnější vůči sféře působení monotheismu. Jako cosi, co se snaží vyjádřit nekonečno, ovšem jakožto abstrakci, bez konkrétní smyslové formy, a tím pádem v nepřiměřené podobě, cosi, co ustavuje vztahy, které jsou prostě abstraktní a které čerpají své intuice jediné z přírody, cosi, co brutálně odděluje vnějšek a vnitřek, Ideu a reprezentaci, cosi, co je člověku cizí: tak je vidí HEGEL, a to hlavně skrze architekturu, ale rovněž i v podobě „orientální“ poezie a eposu (čínského, indického).

A právě z této zarážky, u níž totalizující rozum zavírá oči, začneme naše zkoumání, přičemž nejprve se pokusíme upřesnit hrubé obrysy takzvaného asijského modu produkce a modalit reprodukce alespoň v jeho jistých oblastech, a také způsobu fungování vlastního jeho nejcharakterističtějším označujícím praxím, a poté se – ke konci – vrátíme k biblickému diskursu a k podmínkám, které formuluje ohledně pravdy toho, co lze vypovídat, k předbudoucím (profetickému) času vypovídání a k soudržnosti společenství.

SÉMIOLOGIE: KRITICKÁ VĚDA A/NEBO KRITIKA VĚDY

„*La sémiologie: science critique et/ou critique de la science*“,
Tel Quel: Théorie d'ensemble, Ed. du Seuil, Paris 1968

Jakýmsi rozhodným pohybem sebe-analýzy se (vědecký) *diskurs* dnes vrací k *jazykům*, aby uvolnil jejich (své) modely. Jinak řečeno – protože k praxi (sociální praxi: tj. ekonomii, zvykům, umění atd.) se přistupuje jako k jakémusi označujícímu systému „strukturovanému jako jazyk“, může být veškerá praxe vědecky studována jakožto určitý *sekundární model* ve vztahu k přirozenému jazykovému systému, může být na základě tohoto jazykového systému modelována a zároveň jej sama modelovat¹.

A právě na tomto místě se sémiologie artikuluje nebo spíše – v současné době – *hledá sebe samu*.

Pokusíme se zde zvýraznit některé z jejích charakteristických vlastností, které jí přidělují jisté *přesně určené místo* v dějinách *věděni* a *ideologie*, místo, na němž podle našeho názoru tento typ diskursu výrazně poznamenává proces kulturní subverze, jímž naše civilizace právě prochází. Vlastnosti, které vysvětlují špatně skrývané nepřátelství buržoazní promluvy (buržoazního „vědomí“) v jejích četných variantách (od esoterického estetismu k pozitivistickému scientismu, od „liberálního“ žurnalismu až k omezenému „militantismu“), jež ono zkoumání prohlašují za „temné“, „neopodstatněné“, „schematické“ nebo „ochuzující“, když si zrovna nepřivlastňují vedlejší produkty, které z tohoto bádání nutně vznikají, jako cosi neškodného a okrajového.

Vzhledem k expansi (a zpochybňování) sémiologie je nutné vytvořit teorii jejího přístupu, jež by ji situovala v dějinách vědy a myšlení o vědě a jež by se připojila ke zkoumání, které v současné době s náležitou vážností podniká pouze marxismus v pracích L. ALTHUSSERA (a jím inspirovaných).

Následující poznámky nejsou než *anaforou* (indikativním gestem) této nutnosti. Budeme tedy spíše mluvit o tom, co sémiologie – jak se nám zdá – *může udělat*, než o tom, čím sémiologie je.

¹ Viz *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Estonsko 1965.

1. Sémiologie jako modelace

Složitost problému začíná už od definice tohoto nového zkoumání. Podle SAUSSURA, který onen termín zavádí (*Kurs obecné lingvistiky*, 1916), by měla sémiologie označovat rozsáhlou vědu o znacích, přičemž lingvistika by byla jen jednou její částí. Potom se ovšem přišlo na to, že ať už je onen předmět-znak sémiologie jakýkoliv (gesto, zvuk, obraz atd.), není přístupný poznání jinak než přes jazyk (*langue*)². Z toho plyne, že „lingvistika není (třeba i privilegovanou) částí obecné nauky o znacích, nýbrž naopak sémiologie je částí lingvistiky: a to právě tou částí, která by se zabývala *velkými označujícími jednotkami diskursu*“³.

Nebudeme se zde moci věnovat výhodám a nevýhodám tohoto převratu⁴, jenž se nám jeví jako velmi závažný a jenž je sám předurčen k tomu, aby byl celý modifikován díky samotným podnětům, které umožnil. Vydáme se směrem, který naznačil J. DERRIDA, a upozorníme na vědecká a ideologická omezení, jejichž vnucení vědě směřující k modelování *translingvistických* praxí je představováno rizikem přijetí *fonologického* modelu. Ale zachováme základní gesto sémiologie: totiž že sémiologie je *formalizací, produkcí modelů*⁵. Jakmile tedy řekneme sémiologie, budeme mít na mysli vypracovávání (jež je ostatně teprve třeba provést) modelů, tzn. formálních systémů, jejichž struktura je izomorfní nebo analogická⁶ struktuře nějakého jiného systému (jiného vůči systému, jenž je studován).

Jinak řečeno, sémiologie by se nadále měla vypracovávat jako určitá axiomatizace označujících systémů, aniž by se nechávala spoutávat svými vztahy epistemologických závislostí na lingvistice, přičemž by si ovšem vypůjčo-

² „Sémiologovi se stává dříve nebo později, že narazí na své cestě na řeč (na tu „skutečnou“), a to nejen jako na model, ale také jako na složku, etapu nebo označované“ (R. BARTHES, *Nulový stupeň rukopisu, Základy sémiologie*). V českém překladu (Dauphin, Praha 1997) viz str. 84-85.

³ Tamtéž, str. 85.

⁴ K tomu viz. kritiku J. DERRIDA v knize *De la Grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967.

⁵ Viz A. ROSENBLUTH a W. WIENER, „The Role of Models in Science“ in *Philosophy of Science*, 1945, sv. 12, č. 4, str. 314. Všimněme si etymologického smyslu slova „model“, abychom mohli tento pojem v krátkosti upřesnit: lat. *modus* = míra, takt, melodie, tónina, kadence, náležitá míra (mez), umírněnost, způsob.

⁶ Pojem analogie, který, zdá se, šokuje puristickou mysl, zde musí být brán ve svém vážném významu, který MALLARMÉ „poeticky“ definoval takto: „Celé tajemství je toto: ustavit skryté identity určitým párováním, které rozcírá a obrušuje předměty, ve jménu jakési ústřední čistoty.“

vala od formálních věd (od matematiky, logiky, jimž je tím pádem přidělen statut odvětví rozsáhlé „vědy“ o modelech jazyka) své modely, které by si zpětně mohla přisvojit lingvistika a tak obnovovat samu sebe.

V tomto smyslu budeme spíše než o sémiologii mluvit o *sémiologické rovině*, jež je rovinou axiomatizace (formalizace) označujících systémů⁷.

Když jsme definovali sémiologii jako určitou produkci modelů, určili jsme tím její *předmět*, ale zároveň se dotýkáme charakterističnosti, která ji odlišuje mezi ostatními „vědami“⁸. Modely vypracovávané sémiologií jsou, stejně jako modely exaktních věd, jistými *reprezentacemi*⁹ a jako takové se realizují v prostoro-časových souřadnicích. Nicméně – a zde se vynořuje odlišnost od exaktních věd – sémiologie je také produkcí *teorie* oné modelace, kterou sama je: teorie, která se v zásadě může zabývat tím, co nepatří do řádu reprezentace. Jakási teorie je samozřejmě vždy implicitně přítomna v modelech každé vědy. Ale sémiologie tuto teorii *projevuje*, nebo přesněji neexistuje bez této teorie, jež ji konstituuje, tj. jež konstituuje zároveň (a pokaždé) její *předmět* (tedy *sémiologickou rovinu* praxe, která je studována) i její *nástroj* (typ modelu, který by odpovídal jistě sémiologické struktuře naznačené teorií). V každém konkrétním případě sémiologického zkoumání uvolňuje teoretická reflexe způsob fungování označování, o jehož axiomatizaci jde, a to, co teorie uvolnila, je potom reprezentováno určitým formalismem. (Poznamenejme, že tento pohyb je synchronický a dialektický, a diachronickým ho budeme nazývat jen kvůli pohodlnější reprezentaci.)

Sémiologie je tedy typem myšlení, v němž věda prožívá sebe samu na základě faktu (a je si ho přitom vědoma), že je jakousi teorií. Sémiologie – v každém okamžiku, kdy se produkuje – myslí svůj předmět, svůj nástroj a jejich vzájemný vztah, tedy myslí *sebe samu*, a v tomto navracení se k sobě samé se stává *teorií oné vědy, kterou je*. Což znamená, že sémiologie je pokaždé jakýmsi novým zhodnocením svého předmětu a/nebo svých modelů, jakousi *kritikou* těchto modelů (a tedy věd, z nichž jsou převzaté) a sebe samé

⁷ „Dalo by se říci, že sémiologie tvoří určitý druh označujícího, který (pod kontrolou nějaké analogické úrovně), artikuluje symbolické označované a buduje z něj síť diferencovaných významů“ (A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966).

⁸ Klasický přístup rozlišuje mezi přírodními a humanitními vědami a za „čistě“ vědy považuje ty první spíše než ty druhé.

⁹ „Model je vždy určitou reprezentací. Problém je: co je reprezentováno a jak se jeví funkce reprezentace“ (G. FREY, „Symbolische und ikonische Modelle“ in *Synthese*, 1960, sv. XII, č. 2/3, str. 213).

(jakožto systému neměnných pravd). Sémiologie, jež je protínáním *věd* a neustále probíhajícího teoretického procesu, se nemůže konstituovat jako *nějaká* věda (*une science*) a ještě méně jako *ta pravá* věda (*la science*): je otevřenou cestou zkoumání, neustálou kritikou, která poukazuje k sobě samé, tzn. která provádí sebekritiku. Sémiologie, jsouc svou vlastní teorií, je typem myšlení, jež – aniž by se povyšovalo na systém – je schopno modelovat (a myslet) sebe samo.

Ale tento návrat k sobě samé nemá povahu kruhu. Sémiologické zkoumání zůstává hledáním, které na svém konci nenachází nic („žádný klíč k žádnému tajemství“, řekne LÉVI-STRAUSS) než své vlastní ideologické gesto, a to jen proto, aby je vzalo na vědomí, popřelo a začalo znovu. Na začátku si jako *cíl* bere určité *poznání* a nakonec jako výsledek své cesty nachází jakousi *teorii*, která – protože je sama označujícím systémem – odráží sémiotické zkoumání k jeho výchozímu bodu – k modelu sémiologie samé -, aby provedlo jeho kritiku nebo aby jej zbořilo.

Tolik tedy k tomu, že sémiologie se nedá dělat jinak než jako *kritika sémiologie*, která vyúsťuje do něčeho jiného než je sémiologie: do *ideologie*. Touto cestou, kterou se jako první pustil MARX, se sémiologie v dějinách vědění stává místem, na němž se prolamuje ona tradice, pro níž a v níž „se věda představuje jako do sebe zavнутý *kruh*, do jehož začátku, do jednoduchého důvodu zprostředkování zpětně vine konec; ale tento kruh je přitom *kruhem kruhů*, neboť každý jednotlivý článek metody jakožto obdařený duší je reflexí do sebe, která, vracejíc se k začátku, je zároveň začátkem nového článku. Zlomky tohoto řetězce jsou jednotlivé vědy, z nichž každá má své *před* a *za* – anebo přesněji řečeno má pouze *před* a teprve na svém konci ukazuje své *za*¹⁰.“ Sémiotická praxe se rozchází s touto teleologickou představou vědy podřízené filosofickému *systému* a z toho důvodu předurčené k tomu, aby se sama stala systémem¹¹. Aniž by se stávalo systémem, místo sémiologie jako místo vypracovávání modelů a teorií je místem zpochybňování a sebezpochybňování: „kruhem“, který se neuzavírá. Jeho „konec“ se nenapojuje na jeho „počátek“, ale naopak jej odvrhuje, otrásá jím a otevírá se jinému diskursu, tj. jinému předmětu a jiné metodě; nebo ještě lépe, konec zde neexistuje nic víc než počátek, počátek je koncem a naopak.

¹⁰ HEGEL, *Science de la Logique II.*, str. 571. Zde citováno podle slovenského překladu TEODORA MÜNZE (*Logika ako veda II.*, Pravda, Bratislava 1985, str. 497-498).

¹¹ „Až zde vstupuje obsah poznání jako takový do okruhu zkoumání, neboť jsa odvozený, je věcí metody. Sama metoda se tímto momentem rozšiřuje na systém“ (Tamtéž, str. 493).

Veškerá sémiologie se tedy nedá dělat jinak než jako kritika sémiologie. Sémiologie jakožto mrtvý bod věd je vědomím této smrti a zároveň (s tímto vědomím) oživením „vědeckosti“; jsouc méně (nebo více) než věda, je spíše místem agresivity a subverze vědeckého diskursu v samém jeho nitru. Bylo by možno tvrdit, že sémiologie je onou „vědou o ideologiích“, kterou bylo možné navrhnout v revolučním Rusku¹², ale rovněž i jakousi ideologií věd.

Taková koncepce sémiologie nijak neimplikuje nějaký relativismus nebo agnostický skepticismus. Připojuje se naopak k MARXOVĚ vědecké praxi, a to v té míře, v jaké odmítá absolutní systém (včetně systému vědeckého), ale zachovává si vědecký přístup, tj. proces vypracovávání modelů zdvojený o teorii, jež tyto modely podepírá. Takové myšlení – dějící se v neustálém oscilování mezi těmito dvěma členy, ale také v odstupu vůči nim, a tedy z hlediska zaujetí nějaké teoretické pozice v probíhající sociální praxi – činí zjevným onen „epistemologický zlom“ zavedený MARXEM.

Tento statut sémiologie zahrnuje: (1) charakteristický vztah sémiologie k jiným vědám, a to zvláště k lingvistice, matematice a logice, od nichž si vypůjčuje modely; (2) zavedení nové terminologie a subverzi terminologie existující.

Sémiologie, o které mluvíme, využívá lingvistické, matematické a logické modely a *připojuje* je k označujícím praxím, jimiž se zabývá. Toto připojování je právě tak teoretickým jako vědeckým faktem, a tedy faktem hluboce ideologickým, který demystifikuje exaktnost a „čistotu“ vědeckého diskursu. Podvrací exaktní premisy, z nichž vychází vědecký přístup, a to tak, že v sémiologii jsou lingvistika, logika a matematika určitými „podvrácenými premisami“, které nemají nic (nebo velice málo) společného se svým statutem mimo sémiologii. Tyto pomocné vědy – které pro sémiologii ani zdaleka nejsou pouze zásobou modelů k přejímání – jsou rovněž *odmítnutým předmětem* sémiologie, předmětem, který ona odmítá, aby se mohla explicitně budovat jako *kritika*. Matematické termíny jako „teorém existence“ nebo „axiom výběru“; termíny fyzikální jako „izotopie“; lingvistické jako „kompetence“, „performance“, „generování“, „anafora“; logické jako „disjunkce“, „orto-kom-

¹² „Pro marxistickou vědu o ideologiích se kladou dva základní problémy: (1) problémy charakterických rysů a forem ideologického materiálu uspořádaného jako materiálně označující. (2) problém charakterických rysů a forem sociální komunikace, jež tento význam realizuje“ (P. N. MEDVEDEV, *Formálnyj metod v literaturovědě. Kritičeskoe uvedenie v sociologičeskiju poetiku*, Leningrad, 1928). K důležitosti této distinkce se vrátíme později.

plementární struktura“ atd., mohou nabýt posunutého smyslu, jakmile jsou aplikovány na nějaký nový ideologický předmět, jako např. na ten, který si vypracovává současná sémiologie a který je odlišný od konceptuálního pole, v němž byly ony termíny vytvořeny. Sémiologie, hrající si s “novostí ne-nového“, s onou odlišností smyslu jednoho termínu v různých teoretických kontextech, odhaluje, jak se v určité ideologii rodí věda. „Nový předmět si jistě ještě může zachovávat některé vazby na starý ideologický předmět, můžeme v něm najít jisté *elementy*, jež patřily rovněž starému předmětu: ale smysl těchto elementů se mění s novou strukturou, která jim uděluje právě jejich smysl. Tyto zjevné podobnosti, vztahující se na jednotlivé izolované elementy, nás mohou zmýlit při povrchním pohledu, jenž opomíjí funkci struktury v konstituci smyslu elementů určitého objektu¹³...“ Tuto subverzi termínů předcházejících věd provedl MARX: „nadhodnota“ byla pro terminologii merkantilistů „výsledkem zvyšování hodnoty produktu“. MARX dal stejnému slovu nový smysl: vynesl tak na světlo „novost ne-novosti jisté reality figurující ve dvou odlišných rozhodnutích, tj. v modalitě oné „reality“ vepsané ve dvou teoretických diskurzech¹⁴.“

Pokud sémiologický přístup vyvolává toto převrácení smyslu termínů, proč využívat terminologii, která již má striktně vymezený způsob používání?

Víme, že jakékoliv obnovení vědeckého myšlení proběhlo přes určité obnovení terminologie (a díky němu): objev ve vlastním slova smyslu existuje až tehdy, když se objeví nějaký nový termín (ať už je to třeba kyslík nebo infinitezimální počet). „Každé nové pojetí vědy zahrnuje v sobě i revoluci v odborných výrazech této vědy... Politická ekonomie se obvykle spokojovala s tím, že přejímala výrazy obchodního a průmyslového života tak, jak byly, a že s nimi operovala, přičemž úplně přehlížela, že se tím omezuje na úzký okruh idejí, vyjádřených těmito slovy¹⁵...“ Sémiologie, jež dnes považuje kapitalistický systém a diskurs, který jej doprovází, za cosi přechodného, užívá – jakmile myslí označující praxi ve svém kritickém projektu – termínů odlišných od těch, které používaly předchozí diskursy „humanitních věd“. Tím se sémiologie vzdává scientistické a subjektivistické terminologie a obrací se ke slovníku exaktních věd. Ale, jak už jsme naznačili, tyto termíny mají *jiný* význam v novém ideologickém poli, které si sémiotický výzkum

¹³ L. ALTHUSSER, *Lire le Capital*, II, str. 125.

¹⁴ Tamtéž, str. 114.

¹⁵ ENGELS, *Předmluva k anglickému vydání Kapitálu*, 1866 (citováno L. ALTHUSSEREM, cit. dílo, str. 112). Český viz K. MARX, *Kapitál*, SNPL, Praha 1954, str.40.

může vybudovat – k této alteritě se vrátíme v následující části. S tímto používáním termínů exaktních věd ovšem nemizí možnost zavedení zcela nové terminologie v těch nejzásadnějších bodech sémiotického zkoumání.

2. Sémiologie a produkce

Zatím jsme definovali předmět sémiologie jako sémiologickou *rovinu*: jako jakýsi řez takovými označujícími praxemi, v nichž je označované modelováno jakožto označující. Už jen tato definice stačí k naznačení novosti sémiotického přístupu ve vztahu k předcházejícím „humanitním vědám“ a k vědě vůbec: novosti, kterou se sémiologie připojuje k MARXOVU přístupu prezentujícím ekonomii nebo společnost (označované) jako určitou permutaci elementů (označujících). Pokud – šedesát let po té, co se tento termín objevil – můžeme dnes mluvit o určité „klasické“ sémiologii, lze říci, že její přístup si vystačí s právě uvedenou definicí. Nicméně se nám zdá, že pokud definujeme předmět sémiologie subtilnějším způsobem (tak jak bude následovat), postavíme se tím na *otevřený počátek* umožněný myšlením našeho století (MARXEM, FREUDEM, husserlovskou reflexí).

Velkou novinkou marxistické ekonomie bylo – jak už se mnohokrát zdůrazňovalo – myšlení sociální jako specifického *modu produkce*. Práce přestává být jakousi *subjektivitou* nebo *esencí* člověka: MARX nahrazuje pojem „nadpřirozené moci tvoření“ (*Kritika Gothajského programu*) pojmem „produkce“ chápaným ve svém dvojím aspektu: jako proces práce a jako sociální vztahy produkce, jejichž elementy mají zčásti povahu jakési kombinatoriky se specifickou logikou. Dalo by se říci, že variace určité kombinatoriky jsou různé typy sémiotických systémů. Takže marxistické myšlení jako první *klade problematiku* produkující práce jako významnou charakteristiku definice sémiotického systému. Děje se tak, když MARX např. rozbíjí koncept „hodnoty“ a mluví o hodnotě jen proto, že „je jakousi krystalizací společenské práce¹⁶“. Jde dokonce tak daleko, že zavádí koncepty („nadhodnota“), které existují jen díky práci, jež není měřitelná, a které jsou ovšem měřitelné jedině ve svém účinku (v oběhu zboží, směně).

Ale pokud je u MARXE *produkce* postavena jako problematika a jako kombinatorika determinující sociální (nebo hodnotu), je studována pouze z hlediska sociální (hodnoty), a tedy z hlediska distribuce a oběhu zboží,

¹⁶ MARX, *Kritika politické ekonomie*.

a nikoliv zevnitř produkce samé. Zkoumání, které MARX sleduje, je zkoumání kapitalistické společnosti, zákonů směny a kapitálu. V tomto prostoru a pro cíle tohoto zkoumání se práce „zvěčňuje“ na předmět, který zaujímá přesně stanovené místo (jež je pro MARXE determinující) v procesu směny, ale který je nicméně analyzován ze zorného úhlu této směny. MARXE to dovádí ke zkoumání práce jakožto *hodnoty*, k přijetí distinkce užitná hodnota/směnná hodnota a tomu, aby – zatímco nepřestává sledovat zákony kapitalistické společnosti – zkoumal jen její druhý člen. Marxistická analýza se vztahuje na *směnnou hodnotu*, tj. na *produkt práce* uvedený v oběh: práce vystupuje v kapitalistickém systému jako hodnota (množství práce) a právě v tomto pojetí MARX analyzuje její kombinatoriku (pracovní sílu; pracovníky; ty, kteří jí vládou; objekt produkce; nástroj produkce). Jakmile tedy přistupuje k práci samé a pouští se do vytváření distinkcí uvnitř pojmu „práce“, činí je z hlediska oběhu: oběhu užitečnosti (a práce je v tom případě *konkrétní*: je „vynakládáním lidské pracovní síly ve zvláštní účelné formě, a jako takováto *konkrétní a užitečná* práce vytváří užité hodnoty¹⁷“) nebo oběhu hodnoty (práce je abstraktní: je „vynakládáním lidské síly ve fyziologickém slova smyslu“). Jen tak mimochodem zdůrazníme, že MARX trvá na relativnosti a dějinné determinovanosti hodnoty, a to zvláště směnné hodnoty.

Když se MARX tedy pokouší přistoupit k užité hodnotě, aby na chvíli unikl z tohoto abstraktního procesu (symbolického) oběhu směnných hodnot v buržoazní ekonomii, spokojí se s tím, že naznačí – a ony pojmy zde mají velký význam –, že se jedná o *těleso* a *vynakládání*. „Užitečné hodnoty, tj. zbožní *tělesa*, jsou spojením dvou prvků, přírodní látky a práce... Práce tedy není jediným pramenem užitných hodnot, které vyrábí, tj. hmotného bohatství. Je *otcem* bohatství a země je jeho *matkou*¹⁸.“ „Abstrahujeme-li od určitého charakteru produktivní činnosti, a tedy od užitečného charakteru práce, zbyde v ní jen to, že je vynaložením lidské pracovní síly¹⁹.“

MARX klade problémy velmi jasně a přesně: z hlediska distribuce a sociální spotřeby nebo řekněme *kommunikace* je práce vždy určitou hodnotou, užitnou nebo směnnou. Jinými slovy: pokud jsou hodnoty v komunikaci vždy a nevyhnutelně krystalizovanou formou práce, práce nepředstavuje nic mimo hodnotu, v níž vykrytalizovala. Tato práce-hodnota je měřitelná skrze hod-

¹⁷ MARX, *Kapitál*, SNPL, Praha 1954, str. 63.

¹⁸ Tamtéž, str. 59-60.

¹⁹ Tamtéž, str. 60.

notu, kterou je, a nijak jinak: hodnotu měříme množstvím sociálního času nutného k produkci.

Taková koncepce práce, získaná z prostoru, v němž je produkována, tj. z prostoru kapitalismu, může vyústit do jistých valorizací produkce a vyvolat závažné kritiky ze strany heideggerovské filosofie.

Ale – a MARX tuto možnost zřetelně nastiňuje – je možno myslet ještě jiný prostor, v němž by práce mohla být chápána vně hodnoty, tj. mimo zboží, produkované a uvedené v oběh v komunikativním řetězci. A zde, na oné scéně, kde práce ještě *nereprezentuje* žádnou hodnotu a ještě nic neznamená, a tedy nemá *smysl*, na této scéně by šlo o vztahy *tělesa* a *vynakládání*. MARXovi chybí jak záměr, tak prostředky k tomu, aby se zabýval touto produktivitou předcházející hodnotu, touto „prací před smyslem“. Podává pouze určitý *kritický* popis politické ekonomie: jakousi kritiku systému směny znaků (hodnot) skrývajících práci-hodnotu. MARXŮV text o oběhu peněz – čteme-li jej jako text kritický – je jedním z vrcholů, jichž dosáhl (komunikativní) diskurs, jenž může mluvit jen o *měřitelné* komunikaci na pozadí produkce, která je ovšem pouze naznačena. V tomto směru MARXOVA kritická reflexe o systému směny připomíná současnou kritiku znaku a oběhu smyslu: kritický diskurs vztahující se na znak ostatně uznává podobnost mezi sebou a kritickým diskursem vztahujícím se k penězům. Když J. DERRIDA zakládá svoji teorii psaní (*écriture*) jako protějšek teorie oběhu znaků, píše: „Tento pohyb analytické abstrakce v oběhu arbitrárních znaků je do značné míry paralelní s pohybem, v němž se vytvářejí peníze/mince (*monnaie*). Peníze nahrazují věci jejich znaky. A to nejen uvnitř určitého společenství, ale od jedné kultury ke druhé nebo od jedné ekonomické organizace ke druhé. Proto má abeceda obchodní rysy. Musí se chápat v *monetárním momentu ekonomické racionality*. *Kritická deskripce peněz je věrnou reflexí diskursu vztahujícího se na psaní*²⁰“.

Bylo třeba dlouhého vývoje vědy o diskursu, o zákonech jeho permutací a jeho anulací; bylo třeba dlouhého přemýšlení nad principy a hranicemi Logu jakožto modelového typu systému předávání smyslu (hodnoty), aby v současné době bylo možné založit koncept oné „práce“, která „nic neznamená“, oné němé, nicméně významné a transformující produkce, jež předchází oběhovému/kruhovému (*circulaire*) „mluvení“, komunikaci, směně, smyslu. Koncept, který se formuje např. čtením textů jako jsou texty J. DERRIDY, v nichž – když kritizuje „znak“ a „smysl“ – píše „stopa“, *grammé*, *différance* nebo *écriture avant la lettre*.

²⁰ J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967, str. 424.

Při tomto postupu připomeňme zásadní přínos HUSSERLA a HEIDEGGERA, ale zvláště FREUDA, který se jako první zajímal o konstitutivní práci významu předcházejícího produkovaný smysl a/nebo reprezentativní diskurs: o mechanismus snu. FREUD – když jedné z kapitol *Výkladu snů* dává název „Snová práce“ – zvedá závoj zakrývající produkci samotnou jakožto jistý proces, a to nikoliv jako proces směny (nebo užívání) smyslu (hodnoty), ale jakožto proces permutativní hry modelující samu produkci. FREUD tak otevírá problematiku *práce coby specifického sémiotického systému*, odlišného od systému směny: tato práce probíhá uvnitř komunikativní promluvy, ale zásadně se od ní odlišuje. Na rovině manifestní je jakýmsi *hieroglyfem* a na latentní rovině *snovou myšlenkou*. „Snová práce“ se stává teoretickým konceptem, který zahajuje nové zkoumání: zkoumání dotýkající se pre-representativní produkce, vypracovávání „myšlení“ před myšlenkou. Radikální předěl odděluje pro toto nové zkoumání *snovou práci* od práce bdělého myšlení: „nedá se s ním srovnávat. Snová práce vůbec nemyslí, nepočítá ani neusuzuje, nýbrž omezuje se na to, že přetváří“²¹.

Zdá se nám, že v tom je celý problém současné sémiologie: pokračovat ve formalizování sémiotických systémů z hlediska komunikace (odvážíme se dosti divokého přirovnání: tak jako RICARDO uvažoval o nadhodnotě z hlediska distribuce a spotřeby) nebo otevřít uvnitř problematiky *kommunikace* (jíž je nevynutelně veškerá problematika sociální) onu jinou scénu, kterou je produkce smyslu, jež smyslu předchází.

Pustíme-li se druhou cestou, nabízí se dvě možnosti: buď izolujeme určitý měřitelný, a tedy reprezentovatelný aspekt označujícího systému studovaného na pozadí nějakého ne-měřitelného konceptu (práce, produkce, nebo *grammé*, stopy, *différance*); nebo se pokusíme stavět jakousi novou vědeckou problematiku (ve výše naznačeném smyslu vědy, jež je rovněž určitou teorií), kterou se tomuto novému konceptu nutně daří otevřít. Jinak řečeno, v druhém případě by šlo o konstruování jakési nové „vědy“, poté co jsme definovali nový předmět: práci jako sémiotickou praxi odlišnou od směny.

Mnohé projevy v aktuální sociální a vědecké situaci ospravedlňují – ne-li vyžadují – takový pokus. Nekompromisní nástup světa práce na historickou scénu se domáhá svých práv proti systému směny a na „poznávání“ požaduje, aby obrátilo svůj způsob vidění: ne již „směna založená na produkci“, ale produkce *uspořádávaná* směnou“.

²¹ FREUD, *Výklad snů*, *Sebrané spisy* 2/3, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998, str.500.

Sama exaktní věda se již staví čelem k problémům ne-representovatelnosti a ne-měřitelnosti; pokouší se je myslet nikoliv jako cosi odchylného vůči pozorovatelnému světu, ale jako strukturu se svými charakteristickými zákony. Již nejsme v LAPLACEOVĚ době, kdy se věřilo ve vyšší inteligenci schopnou obsáhnout „ve stejné formuli pohyby největších těles vesmíru i pohyby nejmenších atomů; nic by pro ni nebylo nejisté, a budoucnost by stejně jako minulost byla přítomná před našima očima“²². Kvantová mechanika si uvědomuje, že je třeba, aby náš diskurs („inteligence“) byl „rozlámán“, že musí změnit předmět a strukturu, aby přistoupil k problematice, která již není ve shodě s klasickým uvažováním; mluví se tedy o *nepozorovatelném předmětu*²³ a hledají se nové – logické i matematické – modely formalizace.

Sémiologie produkce, jež je dědicem tohoto pronikání vědeckého myšlení do nitra ne-representovatelného, bezpochyby využije tyto modely, které exaktní vědy vypracovaly (vícehodnotovou logiku, topologii). Ale protože je určitou vědou-teorií diskursu a tedy i sebe samé, protože směřuje k uchopení dynamické cesty produkce před produktem samým a tedy – vzpírajíc se reprezentaci, byť zároveň využívá (reprezentativních) modelů – odmítá ustálit samotnou formalizaci, která jí dává tělo tím, že ji bez přestání vrací zpět prostřednictvím určité nestálé teorie ne-representovatelného (ne-měřitelného), sémiologie produkce bude klást důraz na *alteritu* svého předmětu ve vztahu k předmětu směny (reprezentovatelnému a reprezentativnímu), k němuž přistupují exaktní vědy. Současně bude zdůrazňovat převrácení (exaktní) vědecké terminologie tak, že ji bude orientovat k oné jiné scéně práce před hodnotou, scéně, kterou jsme dnes sotva s to pouze nejasně zahlédnout.

A právě zde spočívá nesnáze sémiologie: pro ni samu i pro ty, kteří – i když jsou mimo ni – jí chtějí porozumět. Je prakticky nemožné pochopit, o čem takováto sémiologie mluví, jakmile klade problém produkce, jež není totožná s komunikací, i když se tvoří skrze ni, pokud nepřijmeme tento *zlom* přísně oddělující problematiku směny od problematiky práce.

Mezi mnohými důsledky, které takový sémiotický přístup s sebou přináší, zdůrazníme alespoň jeden: koncepci *lineární dějinnosti* nahrazuje nutností ustavit jakousi typologii označujících praxí podle modelů produkce smyslu, které je zakládají. Tento přístup je tedy odlišný od tradičního historicismu, na jehož místo staví pluralitu produkcí neredukovatelných na sebe navzájem

²² LAPLACE, *Essais philosophiques sur les probabilités*, Gauthier-Villard, 1921, str. 3.

²³ H. REICHENBACH, *Philosophical Foundations of Quantum Mechanics*, 1946.

a už vůbec ne na myšlení směny. Zdůrazněme fakt, že naším záměrem není sepsat jakýsi seznam *modů* produkce: to navrhl MARX, přičemž se omezil na hledisko oběhu produktů. Naším záměrem je ustavení rozdílu mezi *typy* označující produkce před produktem (hodnotou): orientální filosofické směry se k nim pokusily přistoupit z hlediska pre-komunikativní práce²⁴. Tyto typy produkce možná budou konstituovat to, co bylo nazváno „monumentálními dějinami“, „v té míře, v níž „tvoří základ“, a to doslovně, ve vztahu ke „zběžným“, obrazným, teleologickým dějinám²⁵...“

3. Sémiologie a „literatura“

Zaujímá takzvaná literární praxe v takto definovaném poli sémiologie nějaké privilegované místo?

Pro sémiologii literatura neexistuje. Neexistuje coby promluva stejná jako ostatní a ještě méně coby estetický předmět. Je určitou *charakteristickou sémiotickou praxí*, jež má tu výhodu, že tuto problematiku produkce smyslu, kterou si klade nová sémiologie, činí uchopitelnější než praxe ostatní, a v důsledku toho je zajímavá jen do té míry, v jaké je („literatura“) nazírána ve své neredukovatelnosti na předmět normativní lingvistiky (kodifikované a denotativní promluvy). Takže by bylo možné přijmout termín *psaní*, jakmile se jedná o text viděný jako produkce, abychom jej odlišili od pojmů „literatura“ a „promluva“. Chápeme tedy, že je lehkomyšlné, ne-li nepoctivé, psát „promluva (nebo psaní)“, „mluvený jazyk (nebo jazyk psaný)“.

Literární text – viděný jako praxe – „není přizpůsobitelný historicky determinovanému konceptu „literatury“. Implikuje převrácení a kompletní přerobování místa a účinků tohoto konceptu... Jinak řečeno, specifická problematika psaní se ve velké míře osvobozuje od mýtu a reprezentace, aby myslela sebe samu ve své literalitě a ve svém prostoru. Praxi je třeba definovat na úrovni „textu“ v té míře, v jaké toto slovo bude nadále poukazovat na určitou funkci, kterou literatura ovšem „nevyjadřuje“, ale kterou *disponuje*. Dramatická ekonomie, jejíž „geometrické místo“ není reprezentovatelné (odehrává se)²⁶“.

²⁴ K pokusu o typologii označujících praxí viz. naše články „Pour une sémiologie des paragrammes“ in *Tel Quel* 29 a „Distance et anti-représentation“ in *Tel Quel* 32.

²⁵ PH. SOLLERS, „Programme“ in *Logiques*, Seuil, Coll. „Tel Quel“, 1968.

²⁶ Tamtéž.

Jakýkoliv „literární“ text může být nahlížen jako produktivita. Dějiny literatury od konce XIX. století ovšem nabízejí modernistické texty, které se ve svých strukturách samých myslí jako produkce neredukovatelná na reprezentaci (JOYCE, MALLARMÉ, LAUTRÉAMONT, ROUSSEL). I sémiologie produkce je tedy povinna zabývat se těmito texty právě proto, aby spojila určitou skripturální praxi obrácenou k produkci s vědeckým myšlením, jež produkci hledá. A také proto, aby vyvodila z tohoto hledání všechny důsledky, tj. ony vzájemné převratné změny, které si obě tyto praxe navzájem působí.

Takto produkované sémiotické modely, vypracované na pozadí a na základě těchto modernistických textů, se navracejí k *sociálnímu textu* – k sociálním praxím, jichž je „literatura“ jen jednou variantou -, aby je myslely jako množství probíhajících transformací-produkcí.



Julia Kristeva

SLOVO, DIALOG A ROMÁN

Texty o sémiotice

Vydalo SOFIS ve spolupráci
s vydavatelstvím PASTELKA v Praze
v roce 1999 jako svou 10. publikaci.

Z francouzštiny přeložil Josef Fulka.
Odpovědný redaktor Tomáš Jeníček.
Obálka Aleš Svoboda.
Tisk TOBOLA Praha.

První vydání, 82 strany.

ISBN 80-902439-3-2 (PASTELKA)