

6. IKONISMUS A HYPOIKONY

Možná že Měsíc neexistuje, a možná ani ostatní vesmír. Třeba je to jen obrázek, který do naší mysli promítá nějaké berkeleyovské božstvo. Ale i kdyby tomu tak bylo, něco by pro nás Měsíc přece jen znamenal, a stejně tak pro psy, kteří na něj štěkají (berkeleyovský bůh myslí i na ně). Proto máme kognitivní typ Měsíce, a musí být velmi složitý. Rozpoznáváme ho totiž na nebi, ať už se objevuje celý, nebo je vidět jen srpeček, ať už je rudý, nebo žlutý jako citron, a poznáme ho, i když je zahalen mraky, neboť ho prozrazuje jeho všeprostupující jas; víme, že ho musíme na nebi hledat v polohách, které se proměňují v průběhu měsíce i během noci; součástí našeho kognitivního typu (a odpovídajícího jádrového obsahu) Měsíce je také informace, že je na obloze, a proto chápeme, že Měsíc ve vodě je jen odrazem.

To, že má také sférický tvar, a že i když vidíme jen jednu stranu, má i stranu druhou, kterou nevidíme ani jsme nikdy neviděli, je součástí už propracovanějšího molárního obsahu, který je historicky proměnlivý: například Epikúros i Lucretius byli přesvědčeni, že Měsíc (ostatně stejně tak Slunce) je velký přesně (nebo téměř) tak, jak se nám jeví.

Zkrátka bych rád jasně řekl, že věřím v existenci Měsíce, alespoň ve stejné míře, v jaké věřím i v existenci všeho ostatního, včetně svého těla. To bych rád vyjasnil, protože jednou jsem byl nařčen, že v nic takového nevěřím. Stalo se to během toho, co bylo označeno jako „diskuse o ikonismu.“

6.1. *Diskuse o ikonismu*

„Ve svém umíněném idealismu [„sémiolingvisté“] popírají všechno to, co by je mohlo tak či onak přimět, aby připustili, že realita – v tomto případě měsíc – existuje.“ Tak píše v roce 1974 Tomás Maldonado, když

hovoří o tom, co jsem napsal o takzvaných ikonických znacích, a volá mě při tom ke galileovské povinnosti pohlédnout do dalekohledu. Zahájil tím poslední etapu diskuse o ikonismu, která proběhla v šedesátých a sedmdesátých letech.¹ Na takové obvinění z idealismu – z něhož měl člověk v té době obavy – jsem odpověděl ve stejně polemickém článku (Eco, 1975b) „Chi ha paura del cannocchiale?“ [Kdo se bojí dalekohledu?]. Je to text, který jsem už znovu nepublikoval, protože jsem si začínal uvědomovat, že diskuse na veřejnosti se velmi vyostřila, zatímco v soukromé rovině taková vůbec nebyla. Téměř po dvaceti letech Maldonado svůj text vydal znovu, ale odstranil z něj stránky, které se týkaly právě mě, neboť, jak říkal, některé moje kritické reakce na jeho kritické reakce „přispěly k tomu – a rád to přiznávám –, že jsem částečně pozměnil výchozí předpoklady své vlastní analýzy“ (1992, s. 59 a násl.). Rád bych se teď tímto příkladem intelektuální poctivosti inspiroval a kriticky se vrátil k některým svým tehdejším předpokladům.

Diskuse se rozhořela v nevhodnou dobu, protože když Maldonado vydával svůj článek, byla už v tisku moje *Teorie sémiotiky* (kterou ale on v této fázi ještě vidět nemohl), obsahující kapitolu o znakové produkci, která by mu možná dokázala, že jsme spolu byli zajedno ve více bodech, než by se mohlo zdát. V každém případě je pozoruhodné, že po této polemické explozi se obecná diskuse zcela zastavila, jako by se ocitla v mrtvém bodě. Bylo potřeba počkat asi deset let: a pak debata znovu vybuchla přičiněním jiných, kteří se k celé záležitosti rozhodli vrátit.²

Takže se zdá, že průběh diskuse mezi ikonisty a ikonoklasty³ je odměřován desetiletými intervaly, což je příznak, který nelze podceňovat, neboť možná je nutné o všem uvažovat znovu, jen když občas vpustíme na scénu *Zeitgeist*. Groupe μ poznamenává (1992, s. 125), že v témže roce 1968 vycházejí dvě knihy, v nichž je řeč o obrazech, *Languages of art* Nelsona Goodmana a moje *Struttura assente*, a že tyto dvě knihy, které současně napsali dva autoři patřící do dvou velmi odlišných kulturních oblastí, obsahují velmi podobné příklady a postřehy. Jako by navzdory veškerému idealismu osoby z různých koutů světa měly ve chvíli, kdy se začnou „dívat na obrázky“, nějaké společné reakce.

Když procházíme debatu probíhající v letech 1974–75, je jasně vidět, jak v ní dominují tři problémy: (i) ikonická povaha percepce, (ii) zásadně ikonická povaha poznání obecně a (iii) povaha takzvaných ikonických znaků, tedy to, čemu Peirce říkal *hypoikony* (a tak je budeme nadále nazývat i my). Zdá se, že ve své odpovědi Maldonadovi jsem bez jakékoli diskuse považoval za nepopiratelný fakt (i), že jsem se nijak nepouštěl do bodu (ii) a že jsem se zevrubně zabýval bodem (iii). Já jsem určitě dělal chybu v tom, že jsem tyto tři problémy odděloval, ale Maldonado zas možná dělal tu chybu, že je mezi sebou spojoval až příliš pevně. Z přesvědčení o motivované povaze percepce vyvozoval Maldonado (na základě raného Wittgensteina) definici poznání založenou na *Abbildungstheorie*, a tedy i poznávací hodnotu hypoikonických znaků; z přesvědčení o vysoce konvenční a kulturní povaze hypoikon jsem já vyvozoval pochybnosti o motivovanosti poznávacích procesů. Když si to tak vezmeme, vypadalo to jako nové vydání *Kratyla*, jen v komiksově podobě: odkazuje obrázek Mickey Mouse k myši na základě konvence, anebo přirozeně?

O bodech (i) a (ii) jsem právě diskutoval v podkapitole 2.8. Myslím ale, že nikdo o nich nepochyboval ani v sedmdesátých letech, ať už byl stoupencem gnozeologie zrcadlového obrazu, anebo gnozeologie konstruktivistické. Musím přesto přiznat, že kvůli diskusi o problému hypoikon jsem otázku percepčního ikonismu odsouval do oblasti slabé sémiotické relevance.⁴ Na druhou stranu mnozí *ikonofilové* (a to nejen Maldonado) ztotožňovali ikonismus percepce s ikonismem ikonických znaků a přisuzovali tomu druhému vlastnosti toho prvního.

A nakonec z důvodů, které ještě poznáme, existovala v rámci této debaty tendence ztotožňovat jak ikony, tak hypoikony s vizuálními entitami, ať už s mentálními obrazy, nebo s těmi znaky, které (abychom se vyhnuli termínu s příliš mnoha významy, jako je „obrázek“) nazveme *kresbami*. A tohle znovu celou debatu poznamenalo, zatímco muselo být všem jasné, že jak pojem ikony, tak hypoikony se týká i zkušeností ne-vizuálních.⁵

6.2. Nebyla to diskuse mezi pomatenci

Zkusme se teď nad celou věcí v klidu zamyslet. Na jedné straně tu byli lidé, kteří upozorňovali na vágnost pojmu jako „podobnost“ a chtěli dokázat, jak dojmy podobnosti vyvolávané hypoikonami jsou výsledkem pravidel pro produkci similarity (viz Volli, 1972). Je možné, že by tito lidé popírali, že velká část našeho života je založena na vztazích, pro které nemáme lepší termín, než je podobnost, že poznáváme lidi na základě podobnosti, že obecné termíny používáme na základě podobnosti s jednotlivými výskyty, že stálost percepce zajišťuje rozpoznávání forem a že čtverec od kruhu poznáváme na základě formálních vlastností? A když se dostaneme k hypoikonám, je možné, že by tito lidé popírali zřejmý fakt, totiž že Pennovy nebo Avedonovy fotografie se podobají fotografovaným lidem více než Giacomettiho socha, a že by i osoby pocházející z jiné než západní kultury rozpoznali v bronzových sochách z Riace lidská těla?⁶

Samozřejmě že ne, a je téměř patetické, když vidíme, jak v druhé fázi diskuse (od osmdesátých let po současnost) mnozí proslulí ikonoklasti začali rychle hlásat ikonickou povahu percepce – jako by se ocitli na lavici obžalovaných v nějakém stalinském či mccarthyovském procesu a byli nuceni přísahat věrnost především systému – viz například Gombrich, 1982.

A je na druhou stranu možné, že by existovali lidé tak hluboce přesvědčení o ikonické motivaci percepce, že by zároveň popírali, že do tvorby a rozpoznávání hypoikon vstupují grafické konvence, proporční pravidla, projekční techniky? To je velmi nepravděpodobné. Tuto diskusi nevedli pomatenci.⁷

6.3. Důvody šedesátých let

Jak připomíná v mnoha svých textech i Sonesson, na poli sémiotiky vše začalo, když Barthes (1964) ve svém slavném eseji o těstovinách Panzani prohlásil, že vizuální jazyk je jazykem bez kódu. Což znělo, jako by

sémiotika brala obrazy takové, jaké jsou a jak se nám jeví, a jako by se snažila nanejvýš formulovat rétorická pravidla jejich zřetězování a definovat jejich vztahy s verbální informací, která kompenzuje jejich vágnost a mnohoznačnost, a tím přispívá k fixaci jejich významu.

V témže čísle *Communications 4* zahájil Metz to, co se pak mělo stát sémiotikou filmu. I on považoval filmový obraz za obraz bez kódu, čisté *analogon*, a vyhrazoval sémiotické (nebo, jak se v *Communications* říkalo, sémiologické) studium velké syntagmatice filmu.

To vše se dělo ve chvíli, kdy sémiotický výzkum vystupoval jako *clavis universalis*, který je schopen převést na analyzovatelné kulturní konvence jakýkoli komunikační jev; dělo se to ve chvíli, kdy se za programové prohlášení bral saussurovský princip, podle něhož má sémiotika studovat „život znaků v životě společnosti“⁸; ve chvíli, kdy se sémiostukturalismus rozhodoval, že se nebude zabývat ani tak laboratorními výrazy, ať už jazykovými nebo jinými, např. *Giovanni jí jablka* nebo *současný francouzský král je holohlavý*, jako spíše složitými texty (ještě dřív, než se začalo vůbec hovořit o textuální sémiotice). Tyto texty byly vybírány převážně z oblasti masové komunikace (reklamy, fotografie, televizní pořady), a když nešlo o masovou komunikaci, pracovalo se s narativními texty, argumentačními postupy, výpovědními strategiemi a s různými hledisky.

Nová disciplína se nezajímala tolik o správnou formu výpovědi (takové studium přenechávala lingvistice) ani o vztah mezi výpovědí a fakty (což bylo bohužel odsouváno do pozadí), ale spíše o výpovědní strategie jakožto způsoby, jak něco „vydávat za pravdivé“. Nebylo zajímavé vědět to, co se děje, když někdo řekne *dnes prší*, a opravdu prší (nebo naopak), ale to, jakým způsobem lze takovým použitím jazyka někoho přimět, aby věřil, že dnes prší; a bylo také zajímavé vědět, jaký společenský a kulturní dopad taková víra s sebou nese.

A tak v případě reklamy, která zobrazovala vychlazenou sklenici piva, nebyl problém ani tak v tom, že by bylo potřeba vysvětlit, zda a proč obrázek odpovídá předmětu (uvidíme však, že před touto otázkou se také neuhýbalo), ale spíše v tom, jaké univerzum kulturních předpokladů takový obrázek vtahoval do hry a jak je chtěl utvrdit nebo pozměnit.⁹

Výzva k tomu, abychom začali uvažovat o ikonismu, měla teprve vzejít ze spojení s Peirce – a je třeba říci, že nejsilnější impuls k sémiotické reinterpretaci Peirce vyslalo právě sémio-strukturalistické paradigma.¹⁰ Je ale pravda, že z Peirce se dávala přednost více otázce neomezené semiózy, růstu interpretací v rámci kulturního Společenství (tyto otázky jsou samozřejmě zásadní a neoddiskutovatelné) než ryze kognitivnímu momentu, jímž je střet s Dynamickým Předmětem.

Takové byly důvody, které stály za polemikou proti takzvanému naivnímu ikonismu, založenému na intuitivním pojmu podobnost. Polemika nebyla namířena ani tak proti Peirceovi jako proti těm, kdo s klidným svědomím směšovali ikonismus (jakožto percepční moment) s hypoikonami. Pokud se ikonou mínil „ikonický znak“ (tedy to, co bylo pro Peirce hypoikonou, jejíž „symbolickou“ neboli vysoce konvenční součástí nikdy nepopíral), pak říci, že má vlastnosti reprezentovaného předmětu, působilo jako způsob, jak spojit znaky přímým (a naivním) vztahem s předměty, k nimž odkazovaly, a ztratit přitom ze zřetele kulturní zprostředkování, kterému byly podřízeny (znamenal to zkrátka brát jevy náležející do *Thirdness* jako *Firstness*). Věřím (a odkazuji k podkapitole 2.8), že jsem tehdejší simplifikace už uvedl na pravou míru, ale je ještě zapotřebí pochopit, proč se tehdy reagovalo tak, jak se reagovalo.

Téměř nenapadnutelný předpoklad, že hypoikony z přirozené podobnosti a bez jakéhokoli obsahového zprostředkování odkazují ke svým předmětům, umožňoval do vizuálních sémiotik znovu zavést onen přímý řetěz, který spojoval znak a referent a který předtím téměř s chirurgickou brutalitou přetrhly sémiotiky verbálního jazyka.¹¹

Nešlo o to, popřít, že existují znaky, které jsou nějak něčím motivovány (a tomu jsem pak věnoval celý oddíl v *Teorii sémiotiky*, v němž hovořím o *ratio difficilis*), ale o to, abychom pečlivě rozlišili motivaci, přirozenost, analogii, nekódování, „měkké“ kódování, nevyslovitelnost. Tyto pokusy se pak vydaly různými cestami, z nichž některé se ukázaly jako slepé uličky, jiné někam přece jen vedly.

6.4. Slepé uličky

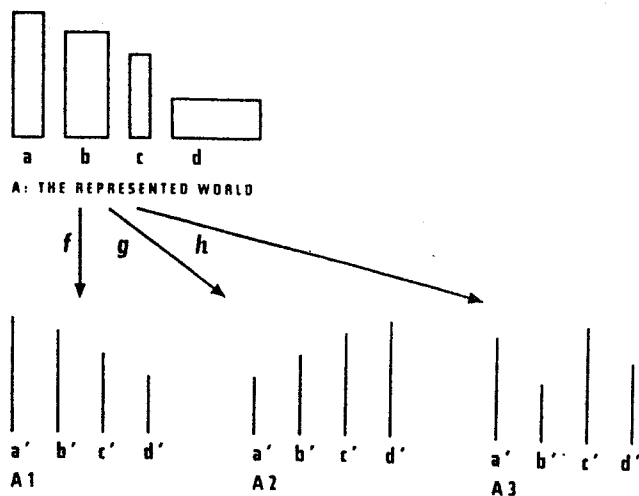
Jako příklad naprosto slepé uličky bych uvedl pokus zkoumat nejen hypoikony, ale i celé sémiotické systémy, jako je architektura, a použít k tomu lingvistických kategorií jako např. minimální distinktivní jednotka, dvojitá artikulace, paradigma a syntagma atd. Pokus nemohl vést příliš daleko, ale i tady existovaly historické důvody. Vzpomeňme si na diskusi s Pasolinim (1967a), když tvrdil, že film je založen na „jazyce reality“, na rodném jazyce lidské činnosti, a elementární znaky filmového jazyka měly prý být reálné předměty reprodukováné na plátně. Ačkoli pak Pasolini trochu zmírnil radikalismus těchto prvních prohlášení v eseji, který by měl být dnes promyšlen z peirceovského hlediska (1967b), jeho reakce byla dána tím, že „tvrdí“ sémiologové se zajímali – jak se tehdy říkalo – o demytizaci a demystifikaci jakékoli produkce realistické iluze, a chtěli naopak u filmu odhalit všechno to, co bylo umělé, vykonstruované a zinscenované.¹² A proto jsme se tehdy všichni za každou cenu snažili nalézt i ve filmu analyzovatelné „lingvistické“ entity, a můžu připomenout své stránky (1968, B4, I.5–I.9) o trojí artikulaci ve filmu, stránky, které jsou bohužel dodnes překládány a opakovaně publikovány v různých antologiích, ale které doporučuji k četbě jen za dokumentárním a historickým účelem.

Jako příklad cesty, která naopak někam určitě vedla, třebaže ne zrovna zamýšleným směrem, bych uvedl pokus redukovat analogické na digitální, tedy pokusy ukázat, že i ony hypoikonické znaky, které se jevily jako vizuálně analogické ke svým předmětům, byly ve skutečnosti rozložitelné na digitalizované jednotky, a tedy přeložitelné a produkovatelné jako algoritmy. Jsem hrdý na to, že jsem přišel s tímto problémem, který pokud se ještě v šedesátých letech mohl zdát jako bezvýznamný technicismus, má dnes ve světle počítačích teorií obrazu obrovský význam. V té době měl však tento postřeh jen rétorickou hodnotu, protože podsouval přesvědčení, že lze auru nevyslovitelnosti, která hypoikony obklopovala, nějak redukovat. Ze sémiotického hlediska žádné řešení nepřinášel, protože tvrzení o digitální přeložitelnosti obrazu do výrazového plánu nás nezbavuje otázky, jak se efekt podobnosti vytváří v kognitivní rovině.

6.5. Podobnost a similarita

Jako produktivní se naopak ukázala jiná cesta. Jelikož se pojem podobnost jevil jako vágní a v každém případě definovaný kruhem (ikonické je to, co se něčemu-podobá, a podobné je to, co je ikonické), bylo potřeba jej rozpustit v soubor procedur, které budou produkovat *similaritu*.¹³ Co jsou pravidla similarity, nám říkaly projekční geometrie, Peirceova teorie grafů a samotný elementární pojem proporce. To však neřešilo problém percepčního ikonismu a toho, jak může prvek primárního ikonismu – „podobnost“ ve smyslu peirceovské *Likeness*, jež je báží percepční stálosti – přežít i v percepci hypoikon (založených na kritériích similarity).

May a Stjernfelt (1996, s. 195) vycházejí z Palmera (1978) a navrhují příklad na obrázku 6.1:



Obr. 6.1.

Je dán svět sestávající pouze z předmětů a–d (není nutné stanovovat, zda jde o svět reálných předmětů, anebo o nějaké obsahové univerzum, které obývají abstraktní entity). Podívejme se na A1, A2 a A3 jako na tři různé „ikonické“ reprezentace tohoto světa (jednalo by se mimochodem

o tři interpretace světa tak, jak jsem o nich diskutoval v podkapitole 1.8). Každá z těchto tří reprezentací vychází z jediného kritéria k určení similarity: kritérium *f* (aplikované v A1) zohledňuje pouze výškové vztahy mezi čtyřmi obrazy světa, a vyjadřuje tak vlastnost „být vyšší než“, a proto je *d* zobrazeno jako *d'* vertikální čarou, která abstrahuje od nepochybné vlastnosti šířky nebo horizontality, kterou *d* vykazuje vzhledem k ostatním obrazcům. Kritérium *g* zohledňuje také výškové vztahy, ale reprezentuje vlastnost „být kratší než“ (proto vzniká viditelný vztah inverzní symetrie mezi A1 a A2). Kritérium *h* (pro A3) je složitější: zohledňuje rozsah plochy, ale vyjadřuje vlastnost „být rozsáhlejší než“ prostřednictvím reprezentčních mechanismů, které byly použity v A2. Jinými slovy, čím je předmět rozsáhlejší, tím je kratší vertikální čára, která jej reprezentuje. Všechny tři reprezentace jsou bezpochyby motivované povahou předmětů (délka jednotlivých čar nemůže být volena arbitrárně), a tak určitě vytvářejí hypoikonický vztah mezi reprezentací a reprezentovaným. Avšak tento vztah, který je definován jako *homomorfní*, neboť v reprezentaci zachovává některé strukturální vlastnosti reprezentovaného, není *izomorfní*, protože reprezentace nemá tutéž formu jako reprezentované.

Tohle je dobrý příklad similarity, která je motivovaná, a přitom založená na pravidlech. Jistá „podobnost“ mezi každou z reprezentací a tím, co je reprezentováno, zůstává zachována, i když pravidla similarity změníme. Tento postup mimochodem odpovídá tomu, co jsem v *Teorii sémiotiky* nazval postupem podle *ratio difficilis* (do výrazu jsou promítány body nějakého virtuálního obsahového prostoru), a tomu, co Hjelmslevovi následovníci (především ti okolo Greimase) nazvali *semi-symbolické*: existují označující systémy, které jsou charakteristické nikoli *konformitou* mezi výrazovým a obsahovým plánem (jako tomu je u obrázku šachovnice v nějakém momentě probíhající hry nebo v případě portréty), ale korelací dvou relevantních kategorií různých plánů (Greimas a Courtés, 1979). Řečeno srozumitelnějšími slovy a s odkazem na Jakobsona (1970): motorická gesta pro „ano“ a „ne“ nejsou motivována předmětem (jakým?), jemuž by se podobala, ale v každém případě koreluje podle nearbitrárního vztahu motoricko-prostorovou konfigurací (pohyb hlavy) s kategoriální dvojicí (přítakaní a negace) – a i když se

v některých kulturách tato konvence odlišuje od naší, navazují přesto tato gesta vztah motivace s obsahem, který vyjadřují.

A přece se porozumění těmto třem reprezentacím zakládá na percepci odlišné délky čar (nemluvě o odlišném formátu obdélníčků): a tato vlastnost být delší nebo kratší není vytvořena žádným pravidlem similitarity, ale je pro takové pravidlo *výchozím předpokladem, založeným na přirozeném ikonismu percepcce*.

Když vnímám nějaký míč jako takový, reaguji na kulatou strukturu. Necítím se na to, abych stanovil, kolik mé vlastní iniciativy přispívá k tomu, abych jej vnímal jako sférický, a určitě pouze na základě předem zformovaného kognitivního typu budu také vědět, že by měl být gumový, pružný a odolný, tedy schopný se kutálet nebo skákat podle toho, jak s ním pohnu nebo jak jej hodím. Abych zjistil, že je tvrzení (které úspěšně završuje vjemový soud) *tohle je míč* pravdivé, musel bych míč uchopit a někam hodit (a tady platí pragmatická maxima). Ale to, co zcela jistě takový vjemový soud spustilo, je fenomén primárního ikonismu, na základě něhož jsem hned pochytil podobnost s jinými předměty téhož druhu, s kterými jsem už měl zkušenost (a jejichž kognitivní typy mi byly velmi přesným způsobem předány). Naším vzdáleným předkům, kteří pozorovali Měsíc, aniž disponovali propracovanými kognitivními typy, se možná hned nejevil jako něco sférického, ale určitě jako něco kulatého (když byl v úplňku).

Tato primární ikonocita je parametr, který nelze definovat: je to, abychom tu převzali jednu Wittgensteinovu otázku (1950, § 50), jako bychom se chtěli ptát, jak dlouhý je vzorový metr v Paříži. Je samozřejmě dlouhý přesně jeden metr, když představuje parametr, na jehož základě stanovujeme délky podle decimálního metrického systému. V případě vzorového metru lze této autopredikaci uniknout tím, že použijeme jiný parametr a budeme měřit na stopy a palce. Neexistuje ale možnost přejít k jinému kvalitativnímu měřítku v případě primárních ikon – sice existuje, ale ne v rovině percepcce, například když interpretujeme barvy podle jejich vlnové délky. V percepční rovině nelze predikovat o nějaké *Likeness* nic jiného než to, že je to ona *Likeness*. Můžeme pak prohlásit, že jsme se mylili, můžeme pak modifikovat percepční dopad

nějaké barvy a zařadit ji mezi jiné barvy, ale v takovém případě si jednoduše vybereme jednu *Likeness* místo jiné. Proto nelze tuto vrozenou zkušenost podobnosti použít k posuzování similitarity a nelze používat pravidla similitarity k tomu, abychom definovali tuto primární ikonickou podobnost.¹⁴

Je však potřeba vrátit se k našemu starému sporu a k tomu, proč existovalo úsilí úplně překrýt similitarity podobností. To je také důvod, proč se dávala přednost ikonografickým technikám, které poukazovaly na to, že (abychom se odvolali na klasický příklad Gombrichův, 1956) Dürerův nosorožec má na sobě brnění v souladu s kulturním typem, a široce se zanedbávala skutečnost, že se nám zvíře i dnes jeví jako kvazi-nosorožec, ale přesto bychom si ho těžko spletli s krokodylem.

6.6. Obrysy

Příkladem ikonoklastického tažení je polemika o obrysech. Budu zase citovat sám sebe, protože není správné vyčítat ostatním chyby a přehmaty, pokud se jich dopustili v naší společnosti. V knize *Struttura assente* (Chybějící struktura) jsem tvrdil, že nemůžeme říci, že by hypoikony měly vlastnosti reprezentovaného předmětu, protože když nakreslím na papír profil koně, jediná vlastnost, kterou nakreslený kůň vykazuje (souvislá černá čára kontury), je také jedinou vlastností, kterou opravdový kůň nemá. Takže tím ani nereprodukuji podmínky percepcce.

Otázky obrysů se pak chopí Hochberg (1972), Kennedy (1974) a Gombrich ve fázi, kdy se pustil do kritiky svého původního konvencionálního. Jestliže se dříve tvrdilo, že v přírodě žádné čáry neexistují, a že obrysy jsou tedy lidským výtvořem, jak poznamenával Gombrich, dnes psychologové spíše popírají, že bychom se porozumění obrysům museli učit stejně jako jakémukoli jinému kódu. Obrysy jsou percepční „náhražkou“ a fungují jako „indikátory diskontinuity“. A tak „mohou kontury anticipovat efekt paralaxy pohybu, protože předměty v našem dosahu se budou stále oddělovat od svého pozadí, ale budou si udržovat vnitřní koherenci, jakkoli lehce pootočíme hlavou“ (1982, s. 233).

To znamená, že když se dívám na koně na pozadí nějaké krajiny, po-
hnu hlavou nebo se přemístím, uvidím jiné aspekty krajiny, které jsem
předtím neviděl, zatímco kuň zůstává tentýž: a tak nakreslený obrys vy-
světluje tuto percepční „hranici.“¹⁵

Už v *Teorii sémiotiky* (3.5.2) jsem se opíral o některé Kalkhofenovy
(1972) postřehy a o tématu obrysů znovu diskutoval (tentokrát šlo o ob-
rys ruky). Opět jsem popřel, že by ruce byla vlastní černá obrysová čára,
ale uznával jsem, že když ruku položím na nějaký světlý povrch, kon-
trast mezi okraji tělesa, které pohlcuje více světla, a tím, které je odráží,
může vyvolávat dojem souvislé čáry. Tím jsem si znovu přisvojoval po-
jem *náhradních podnětů*, který jsem už zavedl, jak ještě uvidíme, v *Strut-
tura assente*.¹⁶

Avšak dříve než se dostaneme k náhradním podnětům, stojí za to
ještě se trochu zamyslet nad tím, co znamená tvrdit, že obrysy jsou při-
rozeně dány.

Vezměme si „ekologickou“ verzi Gibsonovy psychologie, podle níž
předmět vykazuje privilegované rysy, jimiž jsou právě ty, které přímo
působí na naše nervové buňky, takže to, co z předmětu zachycujeme, je
také přesně to, co nám přednostně nabízí. K tomu Gregory (1981, s. 376)
polemicky poznamenává, že tvrdit, že veškeré informace nutné k per-
cepci prostředí k nám bez přispění jakéhokoli interpretačního mecha-
nismu přicházejí ve formě již objektivně organizovaných světelných pod-
nětů, by znamenalo vrátit se k teoriím, které předcházely Alhazenova
a al-Kindiova pozorování o světelných paprscích, tedy k tomu, co byla
„simulacra“, která vycházejí z předmětu. Byli bychom stále u středověké
představy intelektu jako oné instance, která zachycuje v předmětu právě
to, co je v něm nejdůležitější, jeho esenciální kostru, jeho *quidditas*. Nic-
méně je-li Gregoryho argument působivý, není proto ještě průkazný. Nic
totiž (v zásadě) nebrání tomu, abychom se domnívali, že pravdu měli
staří myslitelé a že Gibson dělá dobře, když se k nim obrací.

Myslím, že je tu rozdíl mezi tím, když řekneme, že obrysy nabízí už
stimulační pole, a tím, když řekneme, že stimulační pole nabízí před-
mět definitivním způsobem, už hotovým a připraveným determino-
vat naši završenou percepci, která jenom jednoduše rozpoznává a při-

jímá to, co jí smysly dodaly. Tento rozdíl se týká momentu, který byl
pro Peirce primární ikonou neboli tím, čemu říkal *percept*, a završe-
ného vjemového soudu.

Hubel a Wiesel (1959) a Hubel (1982) říkají, že když vnímáme nějaký
podnět, naše nervové buňky odpovídají na optimální orientaci, která
už v daném podnětu existuje. Hubel a Wiesel zavedli do mozku kočky
tungstenové mikroelektrody a zjišťovali tak, jaké buňky reagují na jaké
stimuly; dokázali, že když zvíře před sebou vidělo na obrazovce pohy-
bující se skvrnu, reagovalo přednostně na jeden směr pohybu spíše než
na druhý. Nejen to, také v jistou chvíli, když do oftalmoskopu vkládali
fólii, reagovala kočka jakousi okamžitou buněčnou explozí: zjistilo se,
že reakce neměla nic společného s obrázky, které na fólii byly, ale s tím,
že fólie při vstupu do přístroje odrazila na sítnici stín vlastního okraje,
a to bylo přesně „to, co buňka chtěla“.

Tato data nám sice říkají, jak jsou přijímány *počítky*, ale není jisté, zda
nám také mohou říci, jak postupuje *percepce*. Naznačují nám, že kočky
(které nemohly propadnout ikonoklastickému idealismu) nepřijímají
neuspořádanou kupu počítků, ale mají tendenci v poli fokalizovat ně-
které rysy na úkor jiných. Je to však dáno tím, jak vypadá předmět, anebo
tím, jak vypadá kočka? Psychologové dávají velký pozor na to, jaké zá-
věry lze z těchto experimentů vyvozovat. Můžeme klidně přijmout to,
že když kočka vidí stůl, je víc zasažena dopadem světla na jeho okra-
jích než jinými aspekty jeho povrchu a že totéž platí i pro nás: ale cesta
odsud k tvrzení, že tentýž proces se prodlužuje (u nás i u kočky) stále
na popud téhož předmětu až k vyšší rovině percepce a pak i kategori-
zace, je přece jen ještě dlouhá.

Je také pravda, že Hubel tvrdí, že naše korové buňky reagují slabě na
šířené světlo, takže když sleduji vejce na tmavém pozadí, buňky, které
jsou citlivé na středovou oblast vejce, nejsou excitovány, zatímco rea-
gují ty, které jsou excitovány okraji vejce; pak ale hned uzavírá: „Jak je
informace z tohoto souboru buněk pospojována (*assembled*) v násle-
dujících stadiích procesu, který vede ke konstrukci toho, co nazýváme
vjemy obrysů nebo ohybů (pokud se vůbec něco takové děje), je stále
naprostou záhadou“ (Hubel, 1982, s. 519). Přesně tak: z dat o počítčích

nelze vyvozovat závěry pro teorii percepce, a experimentátor se neodvažuje tvrdit, že by poznání proto bylo čistou korespondencí, a také ne konstrukcí a „pospojováním“.

Johnson-Laird s odkazem mimo jiné i na Hubelův a Wieselův výzkum připomíná, že „pokoušet se pochopit zrakové vnímání jen tím, že budeme studovat nervové buňky, jak upozornil Marr, je totéž jako pokoušet se pochopit let ptáků jen tím, že budeme studovat peří“ (1988, s. 72). Všechny tyto výzkumy neříkají nic o tom, co je zpracovááno, jak náš percepční systém takové zpracování realizuje a jak náš mozkový *hardware* v tomto komputačním procesu funguje. Nezávisle na mechanismu, na základě něhož naše sítnice přijímá okolní podněty, problém, jak náš mentální mechanismus tyto *inputy* zpracovává, se týká našeho systému očekávání: „Nezávisle na tom, kolik informace je ve světle, které dopadá na naši sítnici, musí tu být nějaký mentální mechanismus sloužící k identifikaci totožnosti předmětů, jež se objevují na scéně, a k identifikaci těch vlastností, které zrakové vnímání explicitně zachycuje. Bez takového mechanismu by sítnicové obrazy nebyly o nic užitečnější než ty, které produkuje televizní obrazovka, a ty nevidí vůbec nic, přestože naivní obecné mínění tvrdí opak. (...) Tyto procesy musí být založeny na některých našich předpokladech o okolním světě“ (tamtéž, s. 61).

Mimoto tvrzení, že jsou v procesu, který vede od počitků k percepci, přednostní a neměnné *vzorce* (patterns), na něž mozek (lidí i zvířat) reaguje konstantním způsobem, a dokonce i bezvýhradné přijímání ekologické teorie percepce (v její nejprostší formě: vidíme to, co tu je, tot vše) nám ještě nic neříká o hypoikonických způsobech, prostřednictvím kterých si uměle zobrazujeme tytéž předměty percepce.

Skutečné jádro nedorozumění spočívá opět v bezprostředním přechodu od primárního ikonismu percepce (tedy od zřejmého faktu, že percepčně existují podobnostní vztahy) k teorii ustanovené similarity neboli k teorii toho, jak se vytváří podobnostní efekty. Kdo někdy navštívil výrobu parfémů, má z toho nejspíš podivnou olfaktivní zkušenost. Všichni totiž (v rovině smyslové zkušenosti) velmi dobře poznáme rozdíl mezi vůní fialky a vůní levandule. Když je však potřeba esence fialky a levandule vyrobit průmyslově (tak, aby vyvolávaly stejný olfak-

tivní vjem, byť mírně zvýrazněný, jaký podněcují tyto rostliny), smíchávají se takové látky, že návštěvníka hned udeří nával nesnesitelných pachů a zápachů. To znamená, že pro výrobu vjemu, jímž je vůně fialky nebo levandule, je třeba smíchat chemické látky, které jsou olfaktivně velmi nepříjemné (ačkoli výsledek je pak příjemný). Nevím, jestli příroda postupuje také tak, ale zdá se evidentní, že jedna věc je přijmout vjem vůně fialky (základní ikonismus) a druhá věc je tentýž vjem vyrobit. Tato druhá činnost vyžaduje, aby byly použity určité techniky vedoucí k produkci náhradních podnětů.

Vezměme si například dva schematické obrázky (v nějaké perspektivě) válce a krychle.¹⁷ Naivní ikonista by nám řekl, že obrázky reprezentují válec a krychli přesně takové, jaká tato tělesa jsou; zastánce poznávací hodnoty ikonismu by řekl (a s tím bychom jen souhlasili), že za normálních okolností a za předpokladu identického kulturního dědictví by tyto obrázky komukoli umožnily, aby válec a krychli identifikoval a rozeznal je od sebe; zastánci přirozených obrysů (mezi něž se počítám) by řekli, že čáry obou obrázků přesně opisují kontury, prostřednictvím kterých se nám předmět ukazuje.

Reprezentace je však „dobrá“ z *jistého hlediska*, a to je i funkce každého perspektivního zobrazení, ať už použijeme jakékoli projekční pravidlo. Perspektiva je jev, při kterém je ve hře jak předmět, tak poloha pozorovatele, a tato poloha hraje roli i při pozorování trojrozměrného tělesa. A hypoikona tyto pozorovací podmínky jaksí přepisuje. Zamysleme se teď ale nad tím, že rovné čáry, které opisují obrysy válce, nemají stejnou sémiozickou funkci jako ty, které opisují povrch krychle. Paralelní čáry, které opisují obrysy válce, jsou náhradními podněty, které reprezentují způsob, jakým bychom viděli válec na jeho pozadí, ať už bychom se dívali odkudkoli (kdybychom válec roztočili, počet těchto čar by byl nekonečný, a Zenón by řekl, že bychom nikdy nepřestali vidět nekonečné obrysy válce). Čáry krychle představují naopak nejen obrysy předmětu viděného z *onoho* hlediska, ale zároveň i hrany tělesa, které zůstávají tytéž, byť v odlišných perspektivních vztazích, ať už bychom se na krychli dívali nebo si ji představovali z jakéhokoli hlediska. V obou případech máme co dělat s náhradními podněty, ale v obou případech tyto podněty

„nahrazují“ různé jevy, které závisejí z části na formě předmětu a z části na tom, jak se na něj rozhodneme dívat.

6.7. Náhradní podněty

Není pravda, že by v ikonoklastickém tažení šlo jen o obrysy koně nebo o obrysy imaginárních nosorožců, aniž by padla otázka bezprostředního dojmu podobnosti, který pocítujeme před realistickým či hyperrealistickým obrazem. V *Struttura assente* (1968, s. 110 a násl.) jsem analyzoval reklamu, která zobrazovala sklenici napěněného piva, z níž bylo patrné, že pivo je velmi dobře vychlazené, protože sklenice byla viditelně orosená. Bylo jasné, že na obrázku není ani sklenice, ani pivo, ani žádná vrstva orosení: obrázek tedy naznačoval, že má reprodukovat některé z podmínek percepce předmětu: tam, kde bych vnímal předmět a kde bych reagoval na dopad světelných paprsků na povrch tělesa, byly na obrázku jen chromatické kontrasty, které vytvářely tentýž efekt nebo efekt dostatečně ekvivalentní.

Takže i když si uvědomuji, že to, co vidím, není sklenice, ale obrázek sklenice (existují však případy *trompe-l'oeil*, při nichž nepoznám, že obrázek je obrázkem), percepční inference, které zapojují, abych mohl něco vnímat (samozřejmě na základě nějakých předchozích kognitivních typů), jsou tytéž jako ty, které bych zapojil, kdybych vnímal reálný předmět. Na základě víceméně uspokojujícího způsobu, jakým tyto náhradní podněty nahrazují skutečné podněty, budu obrázek považovat za dobré přiblížení nebo za realistický zážitek.

Toto pojetí náhradních podnětů zastávalo opakovaně několik různých psychologů. Například Gibson (1971, 1978) hovořil o těchto případech jako o „nepřímém vnímání“ nebo „vnímání z druhé ruky“. Hochberg (1972, s. 58) při různých příležitostech říká, že scéna zachycená na nějakém obrázku je náhražkou, neboť působí na oko pozorovatele „podobným“ způsobem, jakým na ně působí samotná scéna; říká, že obrys je „podnět, který je svým způsobem ekvivalentní rysům, na jejichž základě zrakový systém normálně zpracovává obrazy předmětů ve svém

zrakovém poli“ (1972, s. 82); říká také, že když se hrana mezi dvěma plochami objevuje ve zrakovém poli, doprovází ji rozdíl v jasů, a tak obrys prý poskytuje ukazatel hloubky tím, že díky němu vnímáme (zástupným způsobem) tutéž hranu, kde se rozdíl v jasů objevuje (1972, s. 84).

Marrovy a Nishisharovy studie (např. 1978, s. 6) o počítačovém modelování percepčních procesů nám říkají, že scéna a obrázek scény se jeví jako podobné, protože „umělcovy symboly v jistém smyslu korespondují s přirozenými symboly, které jsou zpracovávány na základě obrázku během jeho normální interpretace“.¹⁸

Vágnost všech těchto definic (v nichž se stále objevují výrazy jako „svým způsobem“) je však očividná. Spíše než aby vysvětlovaly, jak náhradní podněty fungují, pouze konstatují, že existují a fungují. S náhradními podněty se setkáváme všude tam, kde se spouštějí tytéž receptory, které by se spustily v přítomnosti reálného stimulu, jako tomu je u ptáků, kteří reagují na zvuk vábničky, nebo v případě rozhlasových a filmových „ruchařů“, kteří nám působí (s použitím zvláštních nástrojů) tytéž akustické vjemy, které bychom zakoušeli, kdybychom slyšeli dusot koňských kopyt nebo hukot závodního auta. Mechanismus těchto náhradních podnětů nám zůstává skrytý, mimo jiné i proto, že v těchto „náhražkách“ se přechází, jak uvidíme, od maximální věrohodnosti k prostému pobídnutí, abychom se chovali, jako bychom přijímali vjem, který tu ve skutečnosti není.

To, že existují náhradní podněty – třebaže přesně nevíme, jak fungují –, je nádherně vidět na stránkách, které Diderot píše o Chardinovi (*Salón 1763*): „Umělec zpodobil na stole vázu ze starého čínského porcelánu, dva suchary, pohár naplněný olivami, košík ovoce, dvě polo-prázdne sklínky vína a pomeranč s paštikou. Abych se mohl dívat na obrazy druhých malířů, připadá mi, že si musím jinak uzpůsobit zrak. Při prohlížení Chardinových pláten mi stačí dívat se těma očima, které mi dala příroda, a dobře jich používat. (...) Ta porcelánová váza je totiž skutečný porcelán; olivy jsou skutečně odděleny od oka vodou, ve které plavou; ty suchary jenom vzít a jíst, ten pomeranč jen rozkrojit a vymačkat, tu sklínku vína jen vypít, ovoce jen oloupat, do paštiky jenjen zakrojit nůž. (...) Ó, Chardine! Ty neroztíráš na paletě bělobu, červeň,

čerň: nabíráš špičkou svého štětce a nanášíš na plátno samu podstatu zobrazovaných předmětů, sám vzduch a světlo.“¹⁹

Na první pohled Diderotova pochvala vyjadřuje nadšení diváka, který v přesvědčení, že může existovat absolutně realistická malba, před sebou vidí mistrovské dílo realismu, v němž neexistuje žádný rozdíl mezi podnětem, který pochází ze skutečného předmětu, a podnětem „náhradním“. Avšak Diderot tak naivní není. Když prvotní efekt pomine, a jelikož dobře ví, že to, co vidí, není reálné ovoce či suchary, vypadá to, jako by se přiblížil k obrazu a zjistil, že je dalekozraký: „Tohle je nepochopitelné kouzelnictví: silné vrstvy barev jsou nanášeny na sebe a jejich účinek prosakuje zespodu navrch. Jindy byste řekli, že to malíř nadýchal na plátno páru; jinde zase, že tam nahodil lehounkou pěnu. (...) Přistupte blíže, všechno se zkalí, zploští a zmizí; odstupte, a všechno se obnoví a vzkřísí.“²⁰

To je ono. Podněty vycházející z reálných předmětů, se zanedbatelnými variacemi, pokud jde o percepční rozpoznání, působí na různé vzdálenosti. Náhradní podněty, pokud je zkoumáme z bezprostřední blízkosti, ihned prozrazují svou iluzorní povahu a svou substanci výrazu, která není vlastní předmětům, jež mají naznačovat, a abychom získali jejich ikonický efekt, je zapotřebí náležitě zvolit vzdálenost. Což je vlastně princip zrakového klamu, epifanie náhradního podnětu. Charadinova magie spočívá v tom, že podněty, které divákovi poskytuje, *nejsou* ty, které by poskytl reálný předmět. Diderot přiznává, že nechápe, jak se to malíři podařilo, ale musí uznat, že se mu to prostě podařilo. Zatímco oslavuje zázrak ikonismu, svým způsobem i potvrzuje *ne-přirozenou* povahu hypoikon.

Chtěl bych tu rozvinout jednu Merleau-Pontyho úvahu o krychli (1945, 2, III). Krychle je tu a lze ji nahlížet z různých profilů. Možná že ti vedle mě ji nevidí, a proto je součástí jen mé osobní historie. Jak se na ni postupně dívám, ztrácí svoji materiálnost, redukuje se na vizuální strukturu, formu a barvu, stín a světlo. Všímám si toho, že ne všechny aspekty krychle se mohou ocitnout v mém zorném poli, věc-o-sobě lze vidět jen z mého osobního zorného úhlu. Já nezachycuji onu věc, ale jen svou orientovanou zkušenost s věcí, svůj vlastní způsob, jakým ji

prožívám (zbytek je, jak bychom řekli, už záležitostí inference, hypotézy o tom, jak by dotyčná věc mohla vypadat, kdyby ji viděli i ostatní). Vnímám krychli vlastním tělem zároveň s úhlem pohledu, z něhož na ni pohlížím. Kdyby se moje tělo (a můj úhel pohledu) přemístily, vnímal bych něco jiného. Tohle všechno vím na základě dlouhé percepční zkušenosti. Ale v případě náhradního podnětu (kdybych při pohledu na nějakou reprezentaci krychle změnil svůj zorný úhel, nemohl bych vidět něco, co je eventuálně za krychlí) akceptuji to, že někdo se už *díval místo mě*.

A proto se mi jako dobré pravidlo pro rozlišení přirozených a náhradních podnětů jeví toto: když změním úhel pohledu, vidím něco nového? Je-li odpověď záporná, jde o náhradní podnět. Náhradní podnět se mi snaží vnutit vjem, který bych získal, kdybych převzal zorný úhel „nahrazovatele“. Vidím před sebou profil domu (a viděli jsme už, že obrysy jsou dány přirozeně); když se trochu přemístím, vidím za domem strom? Pokud ho nevidím, jde opět o náhradní podnět. Jen tak, že si přivlastním zorný úhel toho, kdo se díval přede mnou, můžu rozhodnout, zda je nějaký podnět náhradní nebo není. Náhradní podnět mi zabraňuje v tom, abych viděl (nebo cítil) z hlediska své vlastní subjektivity ve smyslu mé vlastní tělesnosti; náhradní podnět mi nabízí jen profil věcí, nikoli pluralitu profilů, které by mi mohla nabídnout skutečná percepce. Abychom zjistili, zda je nebo není nějaký podnět náhradní, stačí pootočit hlavou.

6.8. Vraťme se k tomu, o čem byla řeč

Přehled historických důvodů, které vedly ke vzniku diskuse o ikonismu, nám teď možná poskytl i důvody, díky kterým se můžeme k diskusi vrátit *sine ira et studio*. Projekt sémiotiky, která měla studovat fungování znaků v kulturním a společenském životě, už nevyžaduje polemickou a apologetickou energii otců zakladatelů: je něčím už pevně daným. Zrodila se sémiotická studia v subkulturní rovině (od zoosémiotiky po problémy buněčné komunikace, o níž jsem se zmínil v podkapitole 2.8.2), kde se pojmy jako primární ikonismus vracejí na scénu, aniž by se rozpouštěly

v jakémsi vývaru kulturních stipulací. Mnozí také postupně konvertovali ze sémio-strukturalistického paradigmatu k peirceovskému (a na nejvyšší se pokusili sloučit jejich nejzajímavější aspekty). Víra v to, co interpretace klade a vytváří vzhledem k jakémukoli faktu, vedla (určitě na poli textů v případě Derridy, ale i vzhledem k okolnímu světu v případě pozdního Rortyho) k souhlasnému jásoťu nad dekonstruktivistickou neomezeností. Ti, kdo se domnívali, že je potřeba jí vnútit nějakou disciplínu, si museli položit otázku *mezi interpretace*. Právě tento výraz jsem použil pro svou knihu (Eco, 1990), v níž šlo o textuální interpretaci, ale už tady esej o neomezené semióze a hermetickém driftu nastoloval problém, jímž jsou meze interpretace světa; a pokud jde o svět, udělal jsem to ještě důrazněji v této knize v podkapitolách 1.8–1.11.

A tak je teď možné vrátit se k otázce hypoikon. Nemyslím si, že bych tím podléhal pokušení mít svou vlastní *Kehre*. Jen si o něco skromněji myslím, že teď stavím do popředí to, co jsem předtím, aniž bych to jakkoli popíral, nechával v pozadí, ale snad tak, aby obě „figury“ zůstaly čitelné.

6.9. Vidět a nakreslit Saturn

Diskuse s Maldonadem se zrodila z jedné jeho námítky ve prospěch ikonismu: že obraz Měsíce, který Galileo viděl ve svém dalekohledu, byl ikonou, a jako takový byl tedy vybaven přirozenou podobností se skutečným Měsícem. Já jsem proti tomu namítal, že obraz v objektivu dalekohledu rozhodně ikona není – alespoň ne ve smyslu ikonického znaku. Ikonický znak či ikona Měsíce se objevuje, teprve když se Galileo od dalekohledu vzdálí a Měsíc nakreslí. A jelikož Galileo už o Měsíci věděl mnoho věcí, neboť jej pozoroval pouhým okem jako všichni ostatní, uváděl jsem o něco méně známou a o něco více „panenštější“ situaci: když Galileo poprvé ve svém dalekohledu spatřil Saturn a pak, jak lze vidět např. v *Sidereus Nuncius*, si jej kreslil.

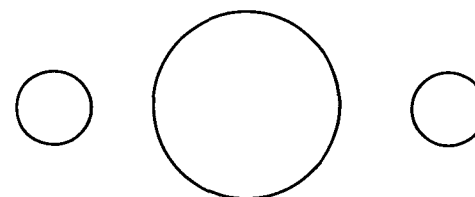
V takovém případě máme ve hře čtyři prvky: (i) Saturn jako věc o sobě, jako Dynamický Předmět (i když by to nebyl předmět, byl by to přesto soubor podnětů); (ii) světelné podněty, které Galileo přijímá, když při-

kládá oko k dalekohledu (a nechme na optice zkoumání toho, co se děje na cestě od paprsků vycházejících z planety přes konkávní čočku až k bikonvexnímu objektivu); (iii) konceptuální typ, který si Galileo o Saturnu vytvoří, Bezprostřední Předmět (který bude jistým způsobem odlišný od toho, který měl, když jej s námahou pozoroval pouhým okem); (iv) náčrt (hypoikonu) Saturnu, který si Galileo pořídí.

Na první pohled tato čtyři stadia vystupují v tomto sledu:

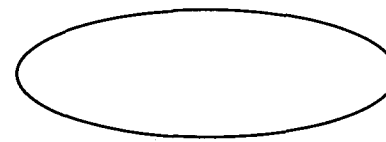
Saturn o sobě → Saturn v objektivu → Kognitivní typ → Kresba

a takový sled bych si zapsal i já, kdybych chtěl nakreslit to, co vidím v dalekohledu. Galileo se však díval poprvé v životě. A spatřil něco, co nikdy předtím neviděl. Existují různé dopisy, v nichž Galileo postupně podává zprávy o svých objevech a z nichž je patrné, s jakou námahou *vidí* (když se dívá). Například ve třech listech (Benedettu Castellimu roku 1610, Belisariu Giuntimu 1610, a Giulianu de' Medici 1611) říká, že nespatriil jednu jedinou hvězdu, ale tři spojené rovnou čarou paralelní k rovníku, a to, co viděl, zakreslil takto (obr. 6.2):



Obr. 6.2.

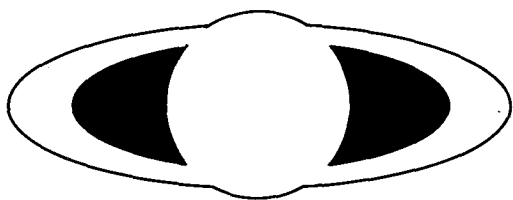
Ale v jiných dopisech (například Giulianu de' Medici roku 1610 a Marcovi Velsarimu 1612) připouští, že vzhledem k „nedokonalosti nástroje i oka pozorovatele“ se Saturn může jevit i takto („jako oliva“, obr. 6.3):



Obr. 6.3.

Jelikož je jistě nečekané, že by planetu obklopoval prstenec (což je mimochodem v rozporu s jakoukoli představou, která v té době o nebeských tělesech panovala), je z obrázku patrné, že jak se Galileo pokouší pochopit to, co vidí, snaží se tedy s námahou vytvořit si (nový) kognitivní typ Saturnu.

Opakovaně Saturn pozoruje (o tom např. v dopise Federigu Borromeovi z r. 1616) a dochází k závěru, že nejde o dvě malá kulatá tělesa, ale o tělesa větší „a tvaru již ne kulatého, nýbrž jak sám vidíte na přiloženém obrázku, dvě poloviční elipsy s velmi temnými trojúhelníčky uvnitř oněch těles a dotýkající se povrchu Saturnu“. Galileo tak dospívá k tomuto třetímu zobrazení (obr. 6.4):



Obr. 6.4.

Když se na obrázek podíváme, poznáváme Saturn a jeho prstence, ale to prostě proto, že jsme už viděli některá propracovanější znázornění, jejichž pár výrazných rysů tato skica předjímá (kulaté těleso a elipsa, která je obíhá – a je už na nás, zvolit si nějakou perspektivu na základě skici, která ji naznačuje jen velmi slabě). Všimněme si, že Galileo tuto perspektivu neviděl, jinak by nemluvil o dvou polovičních elipsách, ale o nějakém eliptickém pásu.²¹ Galileo viděl jen jakéhosi Mickey Mouse, tvář s dvěma velkými plachtami uší. Nelze však popřít, že tento obrázek je o něco podobnější budoucím obrázkům a fotografiím Saturnu v momentě jeho největšího sklonu; v každém případě odpovídá v morfologické rovině kognitivnímu typu, kterým průměrně vzdělaný člověk dnes disponuje. Všimněme si také, že (díky ustálené koincidenci mezi kognitivním typem a jádrovým obsahem či Bezprostředním Předmětem) kdokoli by bez zvláštního malířského nadání na požádání nakreslil

obrázek, jenž by se velmi podobal tomu Galileovu, jen by možná poopravil ve spodní části obě elipsy tak, aby se zdálo, že prstenec prochází před tělesem.

Vidíme-li Galileovo úsilí, vede nás to k přesvědčení, že tvorba kognitivního typu nejspíš nepředchází tvorbu obrázku; naopak ji spíše následuje:

Saturn o sobě → Saturn v objektivu → Kresba → Kognitivní typ

Jen tím, že se pokouší na papíře fixovat podstatné rysy toho, co přijímá (v tomto stadiu jen fragmenty *Firstness*, neuspořádaný sled podnětů), dokáže Galileo postupně „vidět“, vnímat Saturn a vytvořit si jeho první hypotetický kognitivní typ. A právě to jsem se snažil říci v *Teorii sémiotiky* ohledně radikální invence.²²

Tím vším jsme však ještě neřekli, co je druhý prvek v řetězu, tedy Saturn v objektivu. Ze sémiotického hlediska by se zdálo, že jde o zanedbatelný jev: dalekohled představuje kanál, kterým ke Galileovi přicházela řada stimulů tak, jak by k němu přicházely, kdyby se na nějaké kosmické lodi k Saturnu dostatečně přiblížil.

Avšak právě toto „jakoby“ vyžaduje, abychom připojili ještě nějakou reflexi (a jak uvidíme, půjde o reflexi v doslovném smyslu), ani ne tak proto, abychom lépe pochopili percepci, jako spíš proto, abychom se ještě jednou vrátili k fenoménu hypoikon.

6.10. Protézy

Obvykle jako protézy označujeme nástroje, které *nahrazují* nějaký chybějící orgán (např. zubní protéza), ale v širším slova smyslu je protézou každý nástroj, který rozšiřuje dosah působnosti nějakého orgánu. Když se někoho zeptáte, kde by chtěl mít třetí oko, kdyby to bylo možné, obvykle dostanete věru neskromné odpovědi: někteří by je rádi na šíji, jiní na zádech, aniž by brali v úvahu, že v takovém případě by si sice viděli za záda, ale ne už na nespočet dalších míst, kam bychom si přáli se podívat, na vršek

hlavy, do uší, za dveře, do díry, kam nám zapadl klíč. Odpověď správná v tom smyslu, že je nejrozumnější, by zněla: na špičce ukazováčku. Je jasné, že v takovém případě bychom mohli maximálně rozšířit dosah našeho vidění až po meze, kterými je dosah působnosti našeho těla.²³ Tak je to: kdybychom měli umělé oko, s kterým bychom mohli manévrovat jako s ukazováčkem, měli bychom vynikající *extenzivní* protézu, jež by měla i *intruzivní* funkci (v tom smyslu, že by bylo možné se podívat nejen tam, kam lze dohlédnout, kdybychom otočili hlavu nebo se přemístili, ale i tam, kam oko nemůže proniknout).

Takže *substitutivní* protézy dělají to, co kdysi dělalo tělo, ale z nějakého důvodu už nedělá, a takové jsou třeba umělé klouby, berle, brýle, kardiostimulátor nebo naslouchadlo. *Extenzivní* protézy naopak rozšiřují přirozené schopnosti těla: mezi ně patří megafony, chůdy, lupy, ale určitě i předměty, které obvykle za rozšíření vlastního těla nepovažujeme, jako jsou čínské hůlky nebo kleště (jež rozšiřují schopnosti našich prstů), oblečení (které umocňuje ochrannou funkci naší kůže a našeho ochlupení), misky a lžíce, jež nahrazují a zlepšují činnost ruky, která se snaží nabrat a zanést do úst nějakou tekutinu.

Za extenzivní protézu bychom mohli považovat i páku, která v zásadě vykonává lépe to, co dělá ruka; ale dělá to do té míry a s takovými výsledky, že pravděpodobně vyžaduje zavedení ještě třetí kategorie *magnifikativních protéz*. Vykonávají něco, o čem jsme možná snili, ale co jsme s vlastním tělem nikdy nedokázali: například dalekohled, mikroskop, ale i vázy, láhve, košíky a tašky, vřeten a bezpochyby sáně a kolo.

Jak extenzivní, tak i magnifikativní protézy se mohou blíže určovat jako *intruzivní*. Mezi *extenzivně-intruzivní* protézy bychom mohli zařadit periskop nebo některé lékařské přístroje, které umožňují zkoumat bezprostředně přístupné dutiny jako ucho nebo krk, a mezi *magnifikativně-intruzivní* patří třeba v medicíně sonografické přístroje nebo systémy založené na paprscích gama, popř. některé sondy vybavené miniaturní kamerou, které jsou schopné prozkoumat každý záhyb ve stěvě a promítat na obrazovku, co „vidí“.²⁴

Tento pokus o klasifikaci mi měl posloužit jen k tomu, abych mohl promluvit o onom speciálním a původním typu protézy, jímž je zrcadlo.

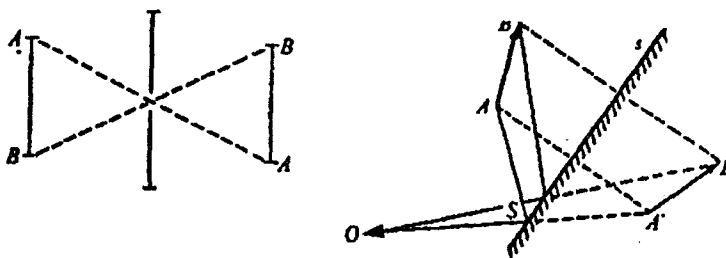
6.11. Ještě jednou o zrcadlech²⁵

Co je v běžném slova smyslu zrcadlo? Je to pravidelný rovinný nebo zahnutý povrch, který dokáže odrazet dopadající světelné paprsky. Rovinné zrcadlo nabízí virtuální, přímý, převrácený (nebo symetrický) a zrcadlový (tj. stejných rozměrů, jaké má odražený předmět) obraz, který nevykazuje tzv. chromatické odchylky. Konvexní (vypouklé) zrcadlo poskytuje virtuální, přímé, převrácené a zmenšené obrazy. Konkávní (vyduté) zrcadlo je takový povrch, který (a) je-li předmět mezi ohniskem a divákem, nabízí virtuální, přímé, převrácené a zvětšené obrazy a který (b) mění-li předmět svoji polohu od nekonečna po koincidence s ohniskem, poskytuje obrazy reálné, převrácené, zmenšené nebo zvětšené v závislosti na konkrétních případech a různých bodech v prostoru, které lze lidským okem pozorovat a zachytit na obrazovce. Parabolická, eliptická, sférická nebo cylindrická zrcadla nejsou běžně používána, využívají se spíše deformující zrcadla a katoptrická divadla.²⁶

V Eco (1985) jsem říkal, že je podivná a téměř skutečně „idealistická“ představa, běžná v optice, že zrcadlový obraz je *převrácený* neboli že je v „obrácené symetrii“. Rozšířený naivní názor, že zrcadlo klade pravou stranu nalevo a naopak, je natolik zakořeněný, že někteří lidé se podivovali i nad tím, že zrcadla zaměňují pravou a levou stranu, ale ne hořejšek a dolejšek. Zamysleme se teď nad tím: pokud mám před zrcadlem dojem, že zaměňuje pravou a levou stranu, protože na obrázku to vypadá, jako bych měl hodinky na pravé ruce, měl bych si z téhož důvodu myslet, že když se podívám do zrcadla zavěšeného na stropě, zaměňuje hořejšek s dolejškem, protože dole vidím svoji hlavu a nahoře nohy.

Ve skutečnosti nic nepřevrací či neobrací ani vertikální zrcadla. Kdybychom zrcadlový jev schematicky znázornili, všimli bychom si, že při něm nedochází k žádným jevům, jaké známe z temné komory (obr. 6.5): v zrcadlovém odrazu se paprsky nekříží (obr. 6.6):

Zrcadlo odráží naši pravou stranu přesně tam, kde pravá strana je, a totéž platí i pro levou stranu. To my se ztotožňujeme s tím, koho v zrcadle vidíme, nebo si myslíme, že před námi stojí někdo jiný, a díváme se, že má hodinky na pravé ruce (nebo že drží meč v levé ruce). Jenže



Obr. 6.5 a 6.6.

my nejsme tou virtuální postavou v zrcadle. Stačí do zrcadla „nevstupovat“, a této iluzi nepodlehne. Všichni přece dokážeme po ránu v koupelně použít zrcadlo, abychom se učesali, aniž bychom si počínali jako ochrnutí. Víme dobře, jak zrcadlo použít, a víme, že paprsek vlasů nad naším pravým uchem je na naší pravé straně (i když z hlediska postavy v zrcadle, kdyby v něm skutečně byla, by šlo o levou stranu). V percepční a motorické rovině zrcadlový obraz interpretujeme správně, tj. přesně takový, jaký je, ale v rovině konceptuální reflexe stále nedokážeme úplně oddělit fyzikální jev od iluzí, které probouzí, a ocitáme se v jakési propasti mezi percepcí a soudem. Používáme zrcadlového obrazu správně, ale mluvíme o něm chybně (zatímco v případě vztahu Země–Slunce mluvíme astronomicky správně, ačkoli tento vztah vnímáme chybně, jako by se pohybovalo Slunce).

Tohle je opravdu něco velmi zářejícího: to, že zrcadla zaměňují pravou a levou stranu, je názor, který má velmi dlouhou historii, od Lucretia po Kanta, a ještě dnes ho někteří zastávají.²⁷ Kdyby tomu tak bylo, měli bychom se zamyslet nad tím, že když někdo stojí za mnou, jeho pravá strana je po mé pravé straně a jeho levá strana je po mé levé straně; když se však otočí a postaví se proti mně, jeho levá strana je tam, kde je moje pravá strana, a naopak (a má hodinky na opačné straně než já). Takže bychom z toho měli usoudit, že *se převrací osoby*, a ne zrcadlové obrazy, a právě tento pradávny zvyk vidět, jak se osoby obracují, nás vede k tomu, abychom jako převrácené viděli i zrcadlové obrazy (pokud je považujeme za osoby).

Tolik tedy k tomu, jak nás zrcadla přivádějí k šílenství. Když si ale zachováme zdravý rozum, musíme dojít k závěru, že zrcadlo nenabízí

žádné převrácení, nýbrž naprostou shodu, podobně jako když přitisknu piják na popsaný list papíru. To, že pak nedokážu přečíst, co zůstalo otištěno na pijáku, je dáno mými čtecími návyky, nikoli tím, že jde o zrcadlový obraz (Leonardo, jenž měl jiné čtecí a psací návyky, by tomuto problému čelit nemusel). Mohl bych však přečíst, co zůstalo na pijáku otištěno, kdybych použil zrcadlo, kdybych tedy použil zrcadlový obraz zrcadlového obrazu. Totéž se děje, když stojím před zrcadlem a v ruce mám obálku nějaké knihy; v zrcadle nedokážu název knihy přečíst; kdybych ale měl dvě protilehlá zrcadla, jak tomu někdy je v koupelně, mohl bych v jednom ze zrcadel (snadněji v jednom z nich, a to v závislosti na úhlu) vidět odraz ještě třetího obrazu, v němž se písmena na obálce jeví přesně tak, jak by vypadala, kdybych se díval na knihu přímo (a mimochodem v tomto obraze se vidím s hodinkami na levé ruce). Teprve tento třetí obraz je převráceným obrazem zrcadlového obrazu (který sám o sobě nepřevrací nic).

Zrcadla používáme dobře, protože jsme se vžili do pravidel katoptrické interakce. Používáme je dobře, když víme, že před námi zrcadlo je. Když to nevíme, můžeme podlehnout různým nedorozuměním a klamům. Když to ale víme, vždy vycházíme ze zásady, že zrcadlo říká pravdu. „Nepřekládá“, neinterpretuje, jen zaznamenává to, co na ně dopadá, a přesně tak, jak to na ně dopadá. A tak zrcadlům věříme stejně tak, jako za normálních okolností věříme vlastním smyslovým orgánům. Věříme zrcadlům tak, jako věříme brýlím a dalekohledům, protože stejně jako brýle a dalekohledy jsou zrcadla protézy.

Zrcadla jsou bezpochyby extenzivní a intruzivní protézy *par excellence*, protože nám umožňují podívat se například tam, kam lidské oko nedohlédne: umožňují nám vidět vlastní tvář, vlastní oči i to, co se děje za našimi zády. Díky zrcadlům lze pak získat i poměrně sofistikované intruzivní výsledky: vzpomeňme jen už zmíněná protilehlá zrcadla, která máme v koupelně a která nám dovolují vidět se z profilu, anebo holičská kosmetická zrcátka *en abîme*. Některá zrcadla jsou také magnifikativními protézami, protože reprodukují naši tvář ve zvětšeném formátu, jiná jsou zase deformující; prostřednictvím složitěho divadla zrcadel lze vytvořit různé iluze až po zneklidňující katoptrické divadlo

Dámy ze Šanghaje Orsona Wellese. S několika zrcadly vhodně umístěnými do rohů lze také rozšířit náš intruzivní dosah (můžu si vytvořit systém zrcadel, který mi umožní vidět, co se děje ve vedlejší místnosti, i když sám na dveře přímo nevidím), lze také použít zrcadla jako kanály k přenosu či projekci světelných stimulů (pomysleme na všelijaké signalizační systémy, jejichž společným předkem je házení „prasátek“)... Ale o tom všem jsem už mluvil v Eco, 1985. Tady nás budou zatím zajímat jen obyčejná zrcadla, která každodenně používáme, a o těch mám v úmyslu hovořit jako o pre-sémiozickém jevu.

Samozřejmě že když „interpretuji“ svůj obraz v zrcadle a dojdou k závěrům týkajícím se mého stárnutí (nebo mé neuvadající krásy), jsem už v pokročilejší fázi semiózy. A totéž lze říci i v případě onoho „stadia zrcadla“, v němž Lacan spatřoval moment, kdy se ustavuje symbolično. Avšak to, že se dítě musí naučit zrcadlo používat, ještě neznamená (jak se některým zdálo), že zrcadlo není primární zkušeností. Dítě se musí naučit používat všechno, i své oči a ruce, dejme mu jen čas. Až na to, že magie zrcadel je tak mocná, že pro mnohé je obtížné přijmout naprosto banální zkušenost, kterou tu tak zatvrzele předkládám: já mám v úmyslu mluvit o zrcadlovém obraze tak, jak jej každodenně používáme v koupelně, když se dívám do zrcadla, abych si uvázal kravatu, a v této fázi už není nadšený předpoklad a ještě tu není interpretace, snad jen ta percepční, která by se rozběhla, i kdybych se díval na někoho, kdo by stál přede mnou.

Normální zrcadlo je protéza, která neklame. Všechny ostatní protézy tím, že něco kladou mezi orgán, jehož schopnosti rozšiřují nebo umocňují, a to, čeho se „dotýkají“, nás mohou uvádět v percepční omyly: když máme obuté boty, vyhodnocujeme špatně vlastnosti terénu, oblečení nás špatně informuje o venkovní teplotě, myslíme si, že jsme kleštěmi uchopili něco, co nám naopak uniká. Se zrcadlem jsme si naopak jistí, že nám ukazuje věci přesně tak, jak jsou, a to i když se vidíme v zrcadle, a nelíbí se nám, jak vypadáme.

Přirozeně necháváme stranou zamlžená zrcadla, klamy, za které můžeme my sami (jako když si myslíme, že proti nám někdo jde, a přitom je to náš vlastní odražený obraz), a záměny, když považujeme za zrcad-

dlo prázdný rám, za kterým stojí někdo jiný a napodobuje naše pohyby (jako v jednom filmu bratří Marxových). Za normálních okolností však používáme zrcadla s jistotou, že nelžou.

Děláme to, protože jsme se naučili, že zrcadlová protéza poskytuje oku tytéž podněty, které by přijímalo, kdyby bylo před námi (třeba na špičce ukazováčku, kterým bychom namířili na vlastní tvář). V tomto smyslu máme jistotu, že zrcadlo nám poskytuje dokonalý duplikát stimulačního pole. Kdyby ikonický znak (jako hypoikona) byl opravdu obrazem, který má všechny (alespoň vizuální) vlastnosti zobrazovaného předmětu, pak by zrcadlový obraz byl ikonickým znakem *par excellence*, byl by jedinou ikonou, která by byla vně naší mysli, s níž bychom měli opravdu zkušenost. Avšak tato ikona v čistém stavu zastupuje pouze sebe samu.

Přesto to není ani *Firstness* v peirceovském smyslu, protože to, co vidíme, je už protkáno vědomím vztahu k nějakému faktu: nanejvýš by to mohla být *Firstness* spojená už se *Secondness*, neboť klade do nutného a přímého vztahu zrcadlující a zrcadlené. *Není to však ještě znak*. Tedy samozřejmě pokud se při definici znaku budeme držet následujících kritérií:

- (i) Znak je něco, co zastupuje něco jiného *v jeho nepřítomnosti*. Zrcadlový obraz tu naopak je *v přítomnosti* předmětu, který odráží.
- (ii) Znak se materiálně liší od věci, jíž je znakem, jinak bychom mohli říci, že já jsem znak sebe sama. Zrcadlový obraz je naopak, jak už jsme viděli, dokonalým duplikátem stimulů, které by naše oko přijímalo, kdyby bylo přímo před předmětem.
- (iii) U znaku se plán výrazu liší svou substancí a formou a tatáž forma by mohla být přenesena na jinou substancí. Pomocí zrcadla naopak přenáším (a převracím) nanejvýš tutéž světelnou substancí na protilehlou zrcadlovou plochu.
- (iv) Aby znak mohl vzniknout, je třeba, aby se vytvořil konkrétní znakový výskyt ve vztahu k typu. V zrcadlovém obraze naopak typ a výskyt koexistují.
- (v) Znak lze použít ke lži nebo k tvrzení (třebas i nepravdivému, ale pronesenému v dobré víře), že věci se mají tak či onak. Znak lze

použít ke lži, protože můžu vytvořit znak, i když předmět nebude existovat (můžu se zmiňovat o chimérách a zobrazovat jednorožce), kdežto zrcadlový obraz vzniká jen v přítomnosti reálného předmětu.

Zrcadlový obraz nemá indexální hodnotu. Není indexem toho, že jsme před zrcadlem, protože takový index bychom ani nepotřebovali (nanejvýš by mohla být příznakem nepřítomnosti zrcadlicího se, ale jen v případě neviditelných bytostí nebo upírů); není indexem toho, že máme například na nose nějakou skvrnu: jelikož je zrcadlo protézou, vidíme skvrnu tak, jak bychom ji viděli, kdybychom ji měli třeba na ruce.

Zrcadlový obraz není ani otiskem (leda v tom smyslu, v jakém by mohl být počitek metaforicky brán jako „otisk“ toho, co vnímáme): otisky tak, jak jsou definovány, nám něco říkají, když přetrvávají jako materiální stopy v nepřítomnosti otiskujícího se předmětu, a teprve tehdy se stávají sémiotickým jevem. Pro toho, kdo mě pronásleduje, je stopa, kterou za sebou zanechávám, otiskem, ale ne pro mne, protože se nestarám o to, jak se moje nohy postupně do země otiskují – ledaže bych se (za předpokladu, že jsem opilý) otáčel, abych se ujistil, zda ještě jdu rovně. Kdybych měl zespodu na chodidle oči, viděl bych své stopy tak, jak je postupně vytvářím, a mohl bych je interpretovat, abych z nich mohl usuzovat na formu svých nohou. Ale se zrcadly nedochází ani k tomuto: stačí, když zvednu nohu tak, abych spodkem chodidla mířil na zrcadlovou plochu, a uvidím své chodidlo takové, jaké je, aniž bych z toho potřeboval na cokoli usuzovat.

Sonesson (1989, s. 63 s odkazem na Maldonada, 1974, s. 228 a násl.) navrhol, že by zrcadlový obraz mohl být „hard icon“, jako jsou otisky na rentgenovém snímku či otisk ruky zanechaný na stěně prehistorické jeskyně. To všechno jsou však otisky (srov. *Teorie sémiotiky*, 3.6.2), při nichž substance výrazu (kámen, písek, film) nemá nic společného s látkou, již je předmět tvořen, a při nichž se z několika málo rysů (obvykle z profilů) inferenčně rekonstruuje možný otiskující předmět. Kromě toho tyto otisky samozřejmě přetrvávají i poté, co je daný předmět otiskl, a proto mohou být také falšovány, což v případě zrcadlového obrazu není možné.

A konečně otisk je znakem, neboť je to v zásadě výraz, který odkazuje k nějakému obsahu, a obsah je vždycky obecný. Když Robinson zahlédne v písku stopu, neřekne *tudy prošel Pátek*, nýbrž *tudy prošla lidská bytost*. I myslivec, který sleduje nějakého konkrétního jelena, nebo stopař, jenž zblízka sleduje stopy, které zanechává pan X, zpočátku vidí jen stopy *nějakého* jelena a *nějaké* osoby (nebo jen otisky nějaké boty), a pouze na základě inference se domnívají, že jde o *onoho* jelena nebo o *onoho* pana X.²⁸

Bylo by přirozeně možné namítnout, že předměty se používají jako ostenzivní znaky (ukážu na neapolského mastina nebo na telefon, abych tím řekl, že tito psi a tyto telefony vypadají tak a tak, srov. *Teorie sémiotiky*, 3.6.3). Při ostenzi vybíráme jeden předmět jakožto příklad, kterým odkazujeme ke všem ostatním předmětům jeho kategorie, ale používáme předmět jako ostenzivní znak právě proto, že to je především předmět. Já se můžu podívat do zrcadla a říci si, že lidské bytosti vypadají v zásadě jako já, ale stejně tak se můžu podívat na svůj telefon a říci si, že obecně jsou všechny telefony jako ten můj. A tak je zrcadlový obraz, když to řekneme ještě jednou, protézou, jež umožňuje mně i ostatním vidět předmět, který lze povýšit na ostenzivní znak.²⁹

Takže obraz, který v zrcadle vidíme, není znakem, stejně tak jako není znakem zvětšený obraz, který nám nabízí dalekohled, nebo obraz, který vidíme v periskopu.³⁰

Spíš je to tak, že sen o znaku, který by měl tytéž vlastnosti jako zrcadlový obraz, se rodí právě z fascinace zrcadly, kterou lidstvo už od času Narcise pociťuje. Zkušenost zrcadla může vysvětlit zrod (sémiotického) pojmu ikonického znaku (jako hypoikony), ale ten tuto zkušenost nevysvětluje.

Když se tedy vydáme touto cestou, mohli bychom říci, že právě z této odvěké fascinace zrcadly se rodí představa poznání jako kompletní (právě tedy „zrcadlové“) shody mezi věcí a rozumem. Z ní se rodí i představa indexů: říká „tohle“ a „tady“ a ukazuje na mě, jak se na sebe dívám, zrovna když se na sebe dívám. Z ní se rodí představa znaku, který bez jakéhokoli významu odkazuje přímo na svůj referent: zrcadlový obraz je totiž opravdu příkladem „absolutního vlastního jména“, zrcadlový

obraz designuje skutečně tím nejrigidnějším způsobem, odolává jakémukoli kontrafaktuálu; a nemůžu vůbec předpokládat, že i kdyby obraz přišel o všechny své vlastnosti, to, co vidím v zrcadle, by už nebylo tím, co v zrcadle vidím. To už jsou však metafory – které mohou dojít dokonalosti v rukou básníků. Vlastní povahou zrcadlového obrazu je, že je jenom zrcadlovým obrazem, je jakési *primum*, a alespoň v našem světě neexistuje nic jiného, co by s ním bylo srovnatelné.³¹

6.12. Řetězce zrcadel a televize

Předpokládejme teď, že podél cesty dlouhé několik kilometrů rozmístíme od bodu A, kde existuje nějaký předmět nebo se něco odehrává, do bodu B, kde se nachází pozorovatel, souvislou řadu protilehlých zrcadel tak, aby hra řetězových odrazů umožnila pozorovateli v bodě B vidět (jak se říká) v přímém přenosu, co se děje v bodu A.

Jediný problém je, zda chceme, aby pozorovatel přijímal zrcadlový obraz, anebo obraz, který by viděl, kdyby byl v bodě A a událost sám pozoroval. V prvním případě by musel být počet zrcadel lichý, v tom druhém sudý. Jelikož předpokládáme, že pozorovatel chce vidět to, co se děje v A, jako by toho byl přímým svědkem, použijme sudý počet zrcadel. V takovém případě nebude konečný výsledek ten, který by vytvořilo jednoduché zrcadlo, ale takový, jaký získáme, když použijeme protilehlých zrcadel.

Kdyby pozorovatel věděl, že to, co vidí, mu přenáší řetězec protilehlých zrcadel, jež jsou v sudém počtu, byl by přesvědčen, že vidí, co se skutečně děje v bodě A – a nemýlil by se.

Teď si představme, že pozorovatel ví, že světelné signály, které zrcadlo odráží, mohou být nějakým způsobem „dematerializovány“ (neboli přeloženy či přepsány jako impulzy nějaké jiné povahy) a pak zase na jiném místě znovu složeny. Divák by se před konečným obrazem choval, jako by šlo o zrcadlový obraz – i kdyby uznal to, že se v procesu kódování a dekódování rozlišení obrazu trochu zhorší (bude přijímaný obraz brát tak, jako by stál před mírně zamlženým obrazem nebo jako by

viděl něco ve špatně osvětlené místnosti, a bude spojovat stimuly s tím, co už ví, nebo s nějakým předpokladem).

A tohle platí pro televizní obraz. Televize se nám jeví jako elektronické zrcadlo, které nám na dálku ukazuje, co se děje v místě, kam by naše oko jinak nikdy nedohlédlo. Podobně jako dalekohled nebo mikroskop je televize vynikajícím příkladem magnifikativní (a také široce intruzivní, je-li třeba) protězy.

Samozřejmě je potřeba uvažovat o televizi v *čistém stavu* jako o přístroji s *uzavřeným okruhem* s nehybnou kamerou, která přenáší vše, co se odehrává na určitém místě. Jinak je televize, stejně jako film a divadlo, něčím, co předvádí nějakou předchozí inscenaci (Bettetini, 1975), kde do hry vstupují umělá osvětlení, hra různých záběrů, montáž, Kulešovův efekt atd., a tím bychom se už dostali do světa signifikace a komunikace.

Když si ale představíme televizi v čistém stavu, máme před sebou protězu, jakkoli „mlžící“, a ne signifikační jev. Určité smyslové podněty, jakkoli oslabené, vhodně přeložené do elektronických signálů, se dostávají (jako dekódované nějakým přístrojem) ke smyslovým orgánům příjemce. Všechno to, co příjemce s těmito stimuly může udělat (odmítnout je, interpretovat je nebo cokoli jiného), je totéž, co by s nimi udělal, kdyby viděl přímo to, co se odehrává.

Abychom ekvivalenci mezi televizí a zrcadlem ještě více zdůraznili, představme si, že televizní kamera s uzavřeným okruhem je umístěna u nás doma a že to, co zachycuje, přenáší na obrazovku, kterou máme rovněž doma. Měli bychom tak zrcadlové zkušenosti v tom smyslu, že bychom se mohli vidět zepředu nebo zezadu (jak tomu je u zrcadel postavených proti sobě), a viděli bychom na obrazovce přesně to, co zrovna v tu chvíli děláme. Jaký by v tom byl rozdíl? Že bychom neměli tu zkušenost, kterou nám poskytuje jednoduché zrcadlo, ale viděli bychom třetí obraz, jež vytvářejí dvě protilehlá zrcadla, takže bychom museli dávat pozor, kdybychom chtěli obraz na obrazovce použít k tomu, abychom se učesali, oholili či namalovali. Je to nepříjemná situace, kterou zažívá i ten, kdo se při interview v televizi zároveň vidí na obrazovce, již má před sebou. Kdyby mi však takový přístroj s uzavřeným okruhem poskytoval (tentokrát už) převrácený obraz, pak bych mohl obrazovku použít jako běžné zrcadlo v koupelně.

Specialistům na optiku přenechávám otázku, nakolik je televizní obraz opticky odlišný od zrcadlového obrazu a zda spouští různé mozkové procesy. Tady mě zajímá jen jeho pragmatická role, způsob, jakým je přijímán, stupeň pravdivosti, který je mu přisuzován. Jisté i z hlediska vědomé recepce jsou mezi zrcadlovým a televizním obrazem rozdíly: televizní obrazy (i) jsou převrácené, (ii) mají nižší rozlišení, (iii) jsou obvykle menších rozměrů, než je zobrazovaný předmět nebo scéna, a (iv) na televizní obrazovku se nemůžeme podívat z boku tak, jako to děláme u zrcadel, abychom z jiného úhlu zahlédli i to, co nám předtím neukazovala. Proto budeme televizní obrazy označovat jako obrazy *paraspekulární*.

Předpokládejme však, že televize bude jednou tak zdokonalena, že její obraz bude trojrozměrný a dostatečně široký tak, aby odpovídal i rozsahu mého zorného pole, a že se dokonce podaří (jak navrhuje Ransdell, 1979, s. 58) odstranit i obrazovku a bude se používat jakýsi přístroj, který bude vysílat stimuly přímo do mého zrakového nervu: a v takovém případě bychom se ocitli opravdu v téže situaci jako ten, kdo se dívá dalekohledem nebo stojí před zrcadlem, a pak by padla většina rozdílů mezi tím, co Ransdell nazývá „self-representing iconic sign“ (jak tomu je při vnímání předmětů a zrcadlových obrazů) a „other-representing iconic sign“, jak tomu je u fotografií nebo obecně u hypoikon.

Faktem je, že neexistují teoretické meze kladené vysokému rozlišení. Dnes už je možné sledovat na obrazovce to, co vidí enterální sonda s integrovanou minikamerou, když cestuje v našich útrokách (tato zkušenost je dostupná už komukoli, ačkoli jsme první zástupci našeho druhu, kteří ji mohou mít): je jasné, že sonda je magnifikativní protéza *par excellence*, umožňující nám vidět s bezpochyby větší názorností a přesností, než bychom měli, kdybychom měli to štěstí a mohli se procházet uvnitř našeho těla; nejen to, neboť jak sonda postupuje, vidíme z boku i to, co bychom viděli, kdybychom mohli pohlédnout za fyzické okraje zrcadla.³²

Ať už se technologie obrazového rozlišení bude vyvíjet jakkoli, a i kdyby bylo jednoho dne možné mít virtuální sexuální nebo gastronomické zkušenosti (které by zahrnovaly například i počitky hmatu, tepla nebo chutí a čich), nic by to nezměnilo na definici těchto podnětů, které by stále byly podněty přijímanými prostřednictvím protéz – a ze sémiotického

hlediska by tedy byly relevantní úplně stejně jako normální percepce reálných předmětů. Kdyby pak tyto virtuální stimuly vystupovaly v *menším rozlišení* než stimuly reálné (a myslím, že to je právě případ současné virtuální reality, k níž musím přispět nějakým interpretačním přídatkem, jakkoli nevědomým), přešli bychom ke kategorii náhradních podnětů, o nichž bude řeč za chvíli.

V tomto smyslu je televize jev, který se liší od filmu a od fotografie, i když lze příležitostně využít televize k vysílání filmů nebo fotografií, stejně tak jako se liší od divadla, i když příležitostně může televize přenášet divadelní představení (a nabízet tak *paraspekulární* obrazy). Můžeme důvěřovat filmovým a fotografickým snímkům jako indexům toho, že něco, co tu bylo, zůstalo otištěno na filmu; a i když víme nebo tušíme, že jde o obrazy pro-fotografických či pro-filmových inscenací, v každém případě je považujeme za indexy toho, že taková inscenace se skutečně odehrála. Přesto také víme, že tyto obrazy mohou být různě zpracovávány, filtrovány či manipulovány; jsme si vědomi toho, že od chvíle, kdy otisky vznikly, až po dobu, kdy se dostanou k nám, uběhne nějaký čas; považujeme fotografii či film za materiální předměty, které nejsou totožné se zobrazovaným předmětem, a tak víme, že to, co máme v ruce, tu zastupuje něco jiného. Proto bez problémů považujeme fotografické a filmové snímky za znaky.

Tak tomu ale není v případě televizního obrazu, kde materiál obrazovky plní tutéž funkci kanálu, jakou plní tabule skla fungující jako zrcadlo. V ideální situaci přímého přenosu v uzavřeném okruhu je obrázek *paraspekulárním* jevem, který nám ukazuje přesně to, co se odehrává ve chvíli, kdy se to odehrává (i když to, co se odehrává, je jen inscenace), a mizí ve chvíli, kdy událost končí. Kdokoli uhne z dosahu zrcadla, zmizí; kdokoli se skryje před okem kamery, zmizí.

Budeme-li se tedy dále držet teoretického hlediska, pak to, co se ukazuje na televizní obrazovce, není znakem ničeho: je to *paraspekulární* obraz, který divák pojmá se stejnou důvěrou, s jakou přistupuje k zrcadlovému obrazu.

Základním pojetím televize, které si většina publika osvojila, je pojetí spojené s přímým přenosem a s uzavřeným okruhem (jinak by pojem

televize nebyl „myslitelný“ jako něco, co je v protikladu k filmu a divadlu). A to vysvětluje důvěřivý postoj, s jakým k televizi přistupujeme; přitom se nezdá nijak nutné, že bychom ve své nedůvěře vůči televizi měli polevovat. Odtud pramení tendence sledovat většinu programů, jako by šlo o přímé přenosy a v uzavřeném okruhu, tedy tendence podceňovat interpretační strategie spojené s pohybem kamery a s pro-televizní inscenací.

Stručně řečeno: bereme televizní obraz tak, jako bereme obraz v dalekohledu, takže si myslíme, že na Měsíci, když ho zrovna pozorujeme, jsou opravdu ony skvrny. I ti nejdůvěřivější z nás nedůvěřují znakům (myslíme si pořád, že když někdo řekne, že prší, možná neprší doopravdy), ale (téměř nikdy) neprojevujeme nedůvěru v naše vjemy. Důvěřujeme televizi, protože víme, že nám stejně jako každá extenzivní a intruzivní protéza neposkytuje v první instanci znaky, ale jen smyslové podněty.

Udělejme teď ještě jeden experiment. Pokusme se jakýmkoli (technickým či magickým) trikem paraspekulární obraz „zmrazit“. Můžeme ho zmrazit úplně a vytisknout pak na papír, nebo můžeme zmrazit na filmu nějaký sled činností tak, abychom ho mohli opět promítnout a vidět znovu, jak se předměty pohybují v čase. Tím bychom „vynalezli“ jak fotografii, tak film. I když historicky vzato televizi předcházejí, z teoretického hlediska představují fotografické a filmové snímky její redukci či deprivaci, jako by to byly nešikovné vynálezy či pokusy dosáhnout *optima*, které bylo zatím technicky nedosažitelné.

A tak nás reflexe o zrcadlech přivádí k nové úvaze o sémiotickém statutu fotografie a filmu (a dokonce i některých malířských hyperrealistických technik, které se snaží reprodukovat efekt vlastní fotografie). Jsme tak vedeni k tomu, abychom nově definovali *hypoikony*.

6.13. Nové úvahy o kresbách

Jakkoli jsou fotografické reprezentace „zmrazeny“ na nezávislém, autonomním materiálu (a bez ohledu na různé možnosti speciálních efektů a inscenací), poskytují nám *náhračky smyslových podnětů*.

Je to jediný případ tohoto postupu? Ne, jistěže ne. Dostali jsme se k fotografiím a ke kinu tak, že jsme je takřikajíc odvodili ze zrcadel, ale zrcadlový sen je přítomen v každé hyperrealistické reprezentaci.

Naprosté maximum identifikace mezi reprezentačními stimuly a reálnými stimuly nacházíme v divadle, v němž reálné lidské postavy jsou vnímány jako takové, až na dodatečnou fikční konvenci, na základě které je potřeba je chápat jako Hamleta či paní Ponzovou. Příklad s divadlem je zajímavý: abychom mohli akceptovat myšlenku (a nechat stranou nedůvěru), že ta, která na scéně hraje, je Ofélie, musíme ji především vnímat jako lidskou bytost ženského pohlaví. Odtud by vzešly rozpaky či pobouření, kdyby nějaký avantgardní režisér svěřil roli Ofélie muži nebo šimpanzovi. Proto je divadlo krajním příkladem sémiotického jevu, při němž ještě předtím, než pochopíme význam toho, co se děje, a než se pustíme do interpretace gest, slov a činů, *musíme především zapojit normální mechanismy percepce reálných předmětů*. Když pak vnímáme lidské tělo, tak jen na základě interpretací a očekávání vpouštíme do sémiotického procesu všechno to, co o lidském těle víme a co od něj očekáváme: odtud pramení údiv (příjemný či iritující, to podle našeho vkusu), když se v divadelním představení lidské tělo přičiněním nějakého skrytého stroje odlepí od země nebo když v některých scénkách vidíme, jak se Totò pohybuje jako loutka.

Na první úrovni částečné náhrady podnětů nacházíme sochy z muzeí voskových figurín, kde jsou tváře vytvořeny tak, jako by šlo o posmrtné masky, zcela se shodující s předlohou, ale oblečení postav a předměty, které je obklopují (stoly, židle, kalamáře), jsou opravdové předměty a někdy jsou opravdové i vlasy. Jsou to hypoikony, v nichž nalézáme vyváženou směsici náhradních podnětů s vysokým rozlišením (ale stále jen zástupných a nepřímých) a předmětů reálných, které se nabízejí percepci přímo, jako v divadle.

To znamená, že pojem náhradního či zástupného podnětu je různě odstínovaný a může jít od minima (při němž získáváme efekt jen vágně spojený s reálným podnětem) po maximum identifikace s reálným podnětem. Což nás vede k domněnce, že v případě náhradních podnětů platí určitý princip vstřícnosti. A to, že na náhradní podněty mohou

reagovat i zvířata, by nás mělo přimět k tomu, abychom se přiklonili k možnosti nějakého „přirozeného“ principu vstřícnosti. Myslím, že tím nezavádím žádnou novou kategorii: princip vstřícnosti se koneckonců uplatňuje i v procesech normální percepce, když se v situacích obtížné rozpoznatelnosti podnětů přikláníme k nejnepřítivější interpretaci – což je pravidlo, které porušují ti, kdo vidí létající talíře tam, kde by ostatní viděli světelnou skvrnu pohybující se na nebi jako zrovna přistávající letadlo.³³

Aniž bychom tedy v percepci a interpretaci hypoikon chtěli cokoli ubírat aktivnímu momentu, je přesto třeba připustit, že tu jsou sémiotické jevy, při nichž i když víme, že jde o znak, a ještě předtím, než je budeme vnímat jako znak něčeho jiného, musíme tyto jevy především vnímat jako soubor podnětů, které v nás vzbuzují přesvědčení, že před sebou máme předmět. Jinými slovy je třeba přijmout to, že i v interpretaci hypoikon existuje percepční báze (Sonesson 1989, s. 327) nebo že vizuální obraz je především něco, co *se nabízí percepci* (Saint-Martin, 1987).

Pokud vyjdeme ze vzoru voskové figuríny a uznáme, že dobrá fotografie představuje tentýž problém, i když podněty, které vtahuje do hry, jsou o něco „více“ náhradní a zástupné, musíme připustit, že z velké části vyšly naprázdno pokusy analyzovat takzvané ikonické znaky morfologicky a gramaticky, jako by byly strukturovány stejně jako jiné znakové systémy, a vycházet při tom z principu, že například fotografie může být rozložena na minimální prvky, které vytvářejí její mřížku. Tyto prvky se pak stávají gramatickými entitami, když jsou intencionálně zvětšeny jako takové, když tedy mřížka nemá tendenci mizet, aby vznikl efekt náhradního podnětu, ale zvětšuje se a zvýrazňuje se, aby se vytvořily (byť by to mělo být jen v rovině estetické interpretace nějakého *objet trouvé*) abstraktní symetrie a opozice.

V takovém případě se v *kresbách* jen diferencují *figurativní* prvky od *plastických*. Zatímco hypoikona odkazuje (ať už odkazuje jakýmkoli způsobem a ať už je tu jakákoli forma výrazu) na nějaký obsah (ať je to prvek přírodní nebo kulturní jako v případě obrázku jednorozce), při percepci plastických prvků nás v podstatě zajímá forma výrazu a vztahy, které tyto prvky mezi sebou navazují. Takže zvětšenina fotografie, která

by zvýraznila její mřížku, by umožnila pertinentizovat plastické prvky formy výrazu, a to téměř vždy na úkor prvků figurativních.³⁴ Jak už jsme řekli, dokud je obrázek rozeznatelný, pak to, že byla prokázána jeho digitální povaha, ještě nepředstavuje argument proti jeho ikonismu. Je to, jako bychom na televizní obrazovce zblízka hledali čáry, které vytváří elektronový paprsek. Byl by to zajímavý plastický experiment, ale obvykle by efekt takových čar byl srovnatelný s tím, jako kdybychom na zrcadlo nanесли v pravidelných intervalech neprůhledné čáry: pokud jich není příliš mnoho, tak, že znemožňují rozpoznat obraz (stejně tak, jako jich ani na televizní obrazovce není málo), nakládáme s povrchem zrcadla, jako by byl zamřazený či skvrnitý (s nízkým rozlišením, jako by se voda v Narcisově jezírku zčeřila, ale ne příliš), a děláme všechno pro to, abychom stimuly pospojovali a vnímali pak přijatelný obraz.

A přece test s mřížkou není zbytečný. Při práci na zvětšených mřížkách lze totiž měřit mez, za níž už obrázek není rozeznatelný a objevuje se už jen čistě plastická konstrukce. Nejdůležitější (srov. Maldonado, 1974, obrázek č. 182) je poslední stadium rarefakce, v němž je obraz ještě vnímán: to představuje *minimum* nutného rozlišení, aby jakýkoli stimul mohl fungovat jako náhradní podnět (a nevystupoval jen v roli ryze plastické stimulace). Tato mez či práh se samozřejmě mění podle toho, jak je zobrazovaný předmět známý, a jakkoli je obraz zrnitý, tváře Napoleona či Marylin Monroe budou vždycky o něco lépe rozpoznatelné než tváře neznámých osob: čím nižší rozlišení a čím neznámější předmět, tím větší bude požadovaný inferenční proces. Myslím ale, že lze říci, že za tímto prahem už opouštíme oblast náhradních podnětů a vstupujeme do světa znaků.

U Ockhama je pasáž, z níž jsem byl vždycky v rozpacích a která mě zneklidňovala: filozof tam tvrdí nejen to, že když neporovnám sochu Herkula s originálem, nemůžu říci, zda je mu podobná (což by byl rozumný postřeh), ale také to, že socha mi neumožňuje poznat, jaký Herkules je, pokud jsem Herkula už předtím osobně nepoznal (pokud tedy o něm už nemám nějakou *notitia mentalis*). Přesto, jak nás o tom přesvědčuje policie na celém světě, lze (nebo se lze pokusit) na základě průkazové fotografie hledanou osobu poznat.

Jedna možná interpretace tohoto zvláštního názoru je, že Ockham byl obeznámen se středověkým románským a gotickým sochařstvím předcházejících století, které zobrazovalo na základě poměrně striktních ikonografických schémat spíše lidské typy než individua, jak tomu bylo naopak v římském sochařství a jak tomu pak bude v nadcházejících stoletích. A tak nám chtěl Ockham říci, že v podmínkách nízkého rozlišení nám hypoikona umožňuje vnímat jen generické rysy, a nikoli individuální.

Veźměme si běžnou průkazovou fotografii, jak je někdy nešikovně ve spěchu pořizujeme v automatických kabinách. Bylo by dost obtížné, aby policista na základě této fotografie poznal v davu správnou osobu, aniž by se několikrát hrubě zmýlil; a tak tomu je i v případě identikitů, na jejichž základě by mnozí z nás mohli být obviněni z hrůzných zločinů, protože velmi často se identikit nepodobá hledané osobě, ale mnoho z nás se podobá identikitu.

Průkazová fotografie je vágní, protože je pořízená za špatných světelných a prostorových podmínek. Identikit je vágní, protože jeho pomocí portrétista interpretuje verbální výrazy, jimiž se svědek snaží schematicky rekonstruovat rysy individua, které zpravidla viděl jen letmo. V obou případech odkazují hypoikony na rysy generické, ne individuální. To ale nic nemění na tom, že v obou případech je kdokoli schopný tyto generické rysy rozpoznat (je to muž, má knír, vlasy nakrátko, anebo je to žena, určitě ne malá holka, světlovlasá, vystouplé rty). Vše ostatní je otázkou inference, díky níž přecházím od generických rysů k individuálním. Ale i to minimum generických rysů, které zachytíme, závisí na tom, že slabý portrét nám velmi slabě poskytl náhražky smyslových podnětů, jinak by moje fotka v řidičáku nebyla k rozeznání od fotky tučňáka.

6.14. Rozpoznávání

Představme si rodinu, ve které má matka na stole balíček kartotéčních lístků různých barev. Matka je používá k různým poznámkám: červené

na seznam toho, co je potřeba nakoupit, modré na cesty a dovolenou, zelené na oblečení, žluté na léky, bílé na pracovní poznámky, bleděmodré na pasáže, které ji při četbě knih zvlášť zaujmou, atd. Postupně si je pak podle barev ukládá do zásuvky psacího stolu, takže pokaždé ví, kde určitou informaci hledat. Pro ni jsou tyto kartičky znaky: ne v tom smyslu, že by byly nositeli grafických znaků, které na ně načrtla, ale v tom smyslu, že i když jen leží na stole, už podle barvy odkazují na téma, pro něž jsou určeny; jsou to výrazy elementárního sémiotického systému, v rámci kterého je každá barva korelována s nějakým obsahem.

Dítě se však snaží kartiček zmocnit, aby si s nimi mohlo hrát: třeba stavět domečky; samozřejmě je velmi dobře odlišuje podle tvaru i různé barvy, ale nejsou to pro ně žádné výrazy, jen pouhé předměty.

Řekneme, že kognitivní typ, na základě něhož kartičky rozlišuje matka, je bohatší než ten, jímž disponuje dítě; matka by dokonce mohla pocítit jistý neklid, když uchopí žlutou kartičku, ať už popsanou nebo prozatím čistou, protože to může znamenat, že je třeba zabývat se zdravotními problémy; dítě by naopak barva nemusela vůbec zajímat, ale zato by projevovalo zájem o tuhost (anebo třeba ne, bude preferovat domečky z červených kartiček). Jestliže ale matka dítěti řekne, aby jí došlo ke stolu pro červenou kartičku, a tento referenční akt bude korunován úspěchem, pak to znamená, že základní percepční proces, na základě něhož jsou kartičky rozpoznávány, funguje pro oba stejným způsobem. Před vyššími rovinami semiózy, na nichž se kartičky stávají výrazy, tu je rovina percepční semiózy, jež je stabilní pro všechny aktéry této malé domácí komedie.

Můžeme teď uvažovat o způsobech rozpoznávání, které se týkají nevizuálních relevantních rysů, jako jsou zvukové jevy. Rozpoznávání je totiž jevem, na kterém je založena sémiotická činnost, jako je např. verbální jazyk.³⁵

Jak říká Gibson (1968, s. 92–93), fonémy jsou „potenciální stimuly stejně tak jako přírodní zvuky“, ale je pro ně příznačné, že pro posluchače musejí být (kromě toho, že jsou čistými smyslovými podněty) interpretovány také jako odezvy (podle Gibsona v tom smyslu, že je někdo pronesl intencionálně tak, aby byl daný foném rozpoznán). Řečeno

s Peircem, abychom mohli foném jazyka rozpoznat jako takový, musíme už vstoupit do *Thirdness*. Když na ulici uslyším nějaký zvuk, můžu se rozhodnout, že ho nebudu nijak interpretovat, že ho budu považovat za součást okolního hluku. To můžu udělat i v případě fonémů, když někoho náhodou zaslechnu, jak v mé blízkosti mluví, ale nezajímám se o to, co říká, a tak celý zvukový projev beru jako šum nebo štěbetání. Avšak jestliže na mě někdo mluví, musím se rozhodnout, že mluví a co mi říká.

Rozpoznat tedy nějaký foném jako takový znamená identifikovat v něm výskyt nějakého typu. Toto rozpoznávání by mohlo být založeno na fenoménu primární semiózy, jímž je „kategoriální percepce“ (srov. Petitot, 1983, 1985a, 1985b). Avšak mě tady především zajímá, že ponechám-li stranou nějaké laboratorní zkušenosti, pak abych mohl vnímat v okolním zvukovém zmatku nějaký zvuk jako foném, musím učinit interpretační rozhodnutí, že jde o foném, a ne nějaké vyjeknutí, zaúpění nebo náhodně vydaný zvuk. Jde o to, vyjít ze zvukové *substance* a vnímat ji jako *formu* výrazu. Může to být velmi rychlý, nevědomý jev, ale to nic nemění na skutečnosti, že je už interpretační.

Kromě toho můžeme nějakou hlásku či sekvenci hlásek kategorizovat jako fonémy, a přesto ještě nevědět, k jakému fonologickému systému patří. Vzpomeňme si na mezinárodní konference: přistoupí k nám někdo, začne mluvit, vydá jeden či několik úvodních zvuků, a my musíme zjistit, v jakém jazyce na nás mluví. Když řekne /ma/, mohlo by to být italské *ale* nebo francouzské přivlastňovací zájmeno. Lidé samozřejmě mluví souvisle, a tak ještě než učiníme interpretační rozhodnutí ohledně prvního proneseného fonému, očitáme se už uprostřed souvislé řeči: a takto jsme samozřejmě vedeni už přízvukem nebo významem, který tomuto zvukovému projevu přisuzujeme. Je však potřeba zdůraznit, že jde právě už o interpretaci, prostřednictvím které se rozhodujeme jak o materiální identitu nějakého stimulu, tak o jeho *funkční* identitu.³⁶

Percepční proces je tedy přítomen jak v rozpoznávání obrázku psa, tak i v rozpoznávání slova *pes*, které někdo neuměle načmáral na papír.

Přesto se mi nezdá, že bychom mohli říci, že je totéž vnímat na jedné straně fotografii psa jako hypoikonu psa, a tedy vnímat psa jako výskyt nějakého percepčního typu, a na straně druhé čmáranec na zdi vnímat

jako výskyt slova *pes*. V případě nějakého optického klamu bych si mohl myslet, že přímo vnímám nějakého reálného psa, aniž bych si všiml, že jde o hypoikonu; zato napsané slovo můžu vnímat jako slovo teprve poté, co jsem se rozhodl, že čmáranec budu považovat za znak.³⁷

6.15. Modalita Alfa a Beta: existuje bod zlomu?

Když jsme teď stanovili některé pevné body, pokusme se vrátit k tomu, o čem byla řeč. V percepci existují základní sémiotické procesy. Vnímáme, protože si vytváříme kognitivní typy, které jsou určité protkané kulturou a konvencí, ale přesto z velké části závisejí na tom, co je determinováno stimulačním polem. Abychom chápali znak jako takový, musíme nejprve aktivovat percepční procesy, musíme tedy vnímat *substance* jako formy výrazu.

Existují však znaky, jejichž plán výrazu, aby mohl být rozpoznán jako takový, musí být vnímán (byť jen na základě náhradních podnětů) prostřednictvím *základní semiózy*; takže bychom ho vnímali jako takový, i když se nerozhodneme, že před sebou máme výraz nějaké znakové funkce. V takovém případě budu hovořit o modalitě Alfa.³⁸

Jsou tu naopak případy, kdy pro to, abych mohl nějakou substancí vnímat jako formu, musím předem předpokládat, že jde o výraz nějaké znakové funkce, který někdo intencionálně produkoval za účelem komunikace. V takovém případě budu hovořit o modalitě Beta.

Na základě modalit Alfa vnímáme obraz (nebo fotografii, anebo nějaký filmový snímek – viz první reakci diváků bratří Lumièrů, když se jim promítal vlak přijíždějící na nádraží), jako by to byla sama „scéna“. Teprve při druhém zamyšlení zjišťujeme, že před sebou máme znakovou funkci. Na základě modalit Beta rozpoznáváme slovo *casa* [dům] jako takové a nezaměňujeme ho se slovem *cassa* [bedna]: v takovém případě převáží hypotéza, že musí jít o jazykový výraz a že tento výraz se musí objevovat ve smysluplném kontextu, což je důvod, proč když se máme rozhodnout, zdali mluvčí vyslovil *la casa in cui abito è a cento metri* [dům, ve kterém bydlím, je sto metrů odsud], anebo *la cassa in cui*

abito è a cento metri [bedna, ve které bydlím, je sto metrů odsud], obvykle (za normálních podmínek) inklinujeme k první ze dvou interpretací.

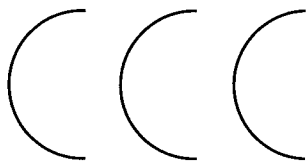
Modalitu Alfa definujeme jako modalitu, při níž ještě předtím, než rozhodneme, že před sebou máme výraz znakové funkce, vnímáme prostřednictvím náhradních podnětů ten předmět nebo tu scénu, kterou pak povýšíme na plán výrazu nějaké znakové funkce.

Modalitu Beta definujeme jako modalitu, při níž pro to, abychom vnímali plán výrazu znakových funkcí, je především třeba předpokládat, že jde o výrazy, a hypotéza, že jde o výrazy, pak usměrňuje jejich percepci.

Rozdíl Alfa/Beta neodpovídá rozdílu mezi znaky motivovanými a konvenčními. Ciferník hodin je výrazem motivovaným planetárním pohybem či alespoň tím, co o něm víme (máme tu případ *ratio difficilis*), a přitom je potřeba tento ciferník vnímat především jako znak (modalita Beta), dříve než jej budeme považovat za znak motivovaný (na základě něhož pozici x ručiček odpovídá motivovaně poloha y , již zaujímá slunce na nebi, nebo naopak). V modalitě Alfa bych vnímal jen kruhový tvar, na němž se pohybují dvě tyčky, a tak by to vnímal i nějaký domorodec, který by nevěděl, co hodinky jsou.

Je zřejmé, že za každých okolností musíme nejprve vnímat substanci výrazu, ale v modalitě Alfa vnímáme substanci jako formu ještě dříve, než tuto formu považujeme za formu výrazu. Rozpoznáváme tu jenom, jak by řekl Greimas, nějakou *figure du monde*. Abychom naopak v modalitě Beta rozpoznali formu, musíme ji interpretovat jako formu výrazu.

Existují mezi oběma modalitami přesně vymezené hranice? Řekl bych, že v exemplárních případech ano, a to tak, že lze stanovit bod zlomu, v němž přecházíme z jedné modality do druhé. Vezměme si příklad klasického – a hádankářsky moc pěkného – rébusu (obr. 6.7).

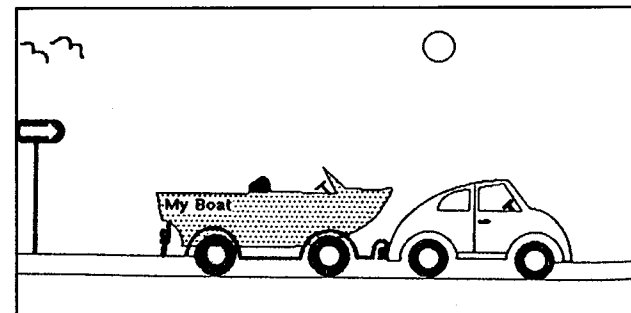
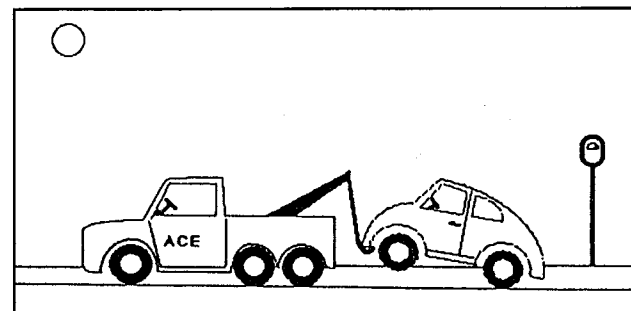


(Věta: 2, 2, 6, 3, 2, 4)

Obr. 6.7.

Jelikož jde o rébus, ve kterém hodně záleží na abecedních výrazech, začíná řešitel v modalitě Beta a předpokládá, že obrazce zastupují písmena C. V tuto chvíli ale nepřijde na žádnou stopu, která by vedla k řešení. Vtip je v tom, že je třeba přejít do modalitě Alfa a interpretovat ony znaky na papíře jako geometrické obrazce, tedy jako *semicerchi* [půlkruhy]. Načež je třeba zase přejít zpátky do modalitě Beta: ony půlkruhy jsou pravděpodobně metajazykovou zprávou, která se týká právě přechodu od Alfa k Beta (i když autor rébusu v těchto termínech nepřemýšlel). Jsou to půlkruhy, jak je vnímáme v modalitě Alfa, a ne písmena C, jak jsme je vnímali v modalitě Beta: „semicerchi, non C, sono“ [půlkruhy, ne C, to jsou]. A řešením hádanky je také: *se mi cerchi non ci sono* [jestli mě hledáš, nejsem tu].

Nakolik je však hranice mezi oběma modalitami vágní, nám ukazují dvě kresby na obr. 6.8 (Gentner a Markman, 1995).



Obr. 6.8.

První dopad je percepční. Před náhradním stimulem, který mi nabízí dvě v zásadě rovnoběžnostěnné struktury, které jsou na dvou strukturách kruhových, vnímám obecně nějaké „pozemní vozidlo“. Samozřejmě, že i v této fázi, pokud jsem neměl žádnou předchozí zkušenost s vozidlem, budu mít potíže s jeho identifikací. Montezuma, který neznal kolová vozidla, by možná v těchto obrázcích „viděl“ něco jiného, například dvě oči pod přilbou podivného tvaru. Ale určitě by náhradní stimuly interpretoval ve světle nějakého vlastního kognitivního typu.

Když přejdu od percepce vozidla k interpretaci různých vozidel, která jsou ve hře, jako auto, člun a odtahové vozidlo, zasahuje tu už mnoho encyklopedických znalostí. Už jsem vstoupil do *Thirdness*. Jakmile jsem už vnímal „vozidlo“, musím přejít od rozpoznání perceptu (vyvolaného náhradním podnětem) k interpretaci scény. Poznávám ji tedy jako hypoikonickou reprezentaci reálné scény a začínám používat obrázek jako výraz, který mě odkazuje k nějakému obsahu. Teprve tehdy můžu formulovat makropropozice, které verbálně popisují obě scény: všimnu si, že je mezi nimi obrácená symetrie (na prvním obrázku je auto odváženo odtahovým vozidlem, na druhém je člun tažen autem), a pokud jsem vybaven i scénářem „nepovedený víkend“, mohl bych také obě kresby seřadit tak, aby na prvním místě byl druhý obrázek.

Avšak nás na tomto místě zajímá to, že teprve poté, co obě scény interpretuji jako hypoikony, můžu interpretovat kolečko, které se objevuje v obou obrázcích, jako slunce (jinak by to mohl být jakýkoli jiný předmět téhož tvaru nebo obecně kruh v geometrickém slova smyslu), a především teprve tehdy můžu ve dvou čmárancích na druhém obrázku vidět ptáky (mimo kontext bych je mohl považovat za nějaké pahorky nebo za nepovedený zápis čísla 33). Zdá se mi, že tento příklad je velmi užitečný k tomu, abychom ukázali oscilace neustále vystupující v naší interpretaci hypoikon mezi modalitou Alfa a Beta. Slunce a ptáky nebylo možné vnímat jako vozidlo. Musel jsem předtím rozhodnout, že jde o *dva znaky, které něco zastupují*, a teprve potom jsem se jim pokusil rozumět, jako by šlo o náhradní podněty (s velmi nízkým rozlišením). V jistém smyslu pro to, abych mohl ony znaky interpretovat jako znaky náhradních podnětů, jsem musel uplatnit princip vstřícnosti.

6.16. Od percepční podobnosti ke konceptuálním similaritám

Zdá se mi jasné, že mluvit o modalitě Alfa a Beta neznamena návrat k teorii „stupnic ikoncity“. Tyto stupnice stanovovaly stupně abstrakce, zatímco tady je řeč o *bodů zlomu*. Tradiční stupnice ikoncity mohou nanejvýš stanovit rozdíl mezi fotografií automobilu a jeho schematickým nákresem a také lze na jejich základě rozeznat různé úrovně rozlišení náhradních podnětů. Avšak možné odpovědi, které lze ve vztahu ke zmíněným dvěma obrázkům formulovat, tyto stupnice překračují a uvádějí do hry kategoriální vztahy. A přece mluvíme o podobnosti či analogii i ve vztahu k těmto odpovědím, tak jako máme tendenci říkat, že člun je podobný autu vzhledem ke společné přepravní funkci. Vstoupili jsme do oblasti, která se jeví jako veskrze propozicionální či kategoriální, do oblasti takzvané metaforické podobnosti, díky níž lze nazývat velblouda „korábem pouště“ (bez ohledu na jakoukoli možnou morfologickou podobnost a na základě čistě funkční analogie).

Prozkoumejme následující řadu tvrzení (která přebírám od Cacciariové, 1995):

- (i) Ten ale vypadá jako Stefano...
- (ii) Tyto květiny vypadají jako živé
- (iii) Zdá se mi, že někdo zvoní
- (iv) Ten portrét se mi podobá
- (v) Velmi se podobá svému otci
- (vi) Wittgensteinův zajíc vypadá jako kachna (a naopak)
- (vii) Ten mrak vypadá jako velbloud
- (viii) Tahle hudba zní jako Mozart
- (ix) Když se směje, vypadá jako kočka
- (x) Zdá se mi, že je nemocný
- (xi) Zdá se mi, že je rozzlobený...
- (xii) Velbloud je jako taxík
- (xiii) Přednášky jsou jako prášky na spaní
- (xiv) Prášky na spaní jsou jako přednášky

Tvrzení (i)–(iv) jsou bezpochyby založena na primárním ikonismu. O rozpoznávání tváří jsme už mluvili a mnozí také přesvědčivě tvrdí, že jde o vrozenou schopnost, již mají i zvířata. Umělé květiny, podobně jako voskové figuríny, jsou příkladem náhradních podnětů s velmi vysokým rozlišením. Pokud jde o dojem, že slyšíme zvonek u dveří, je to jako s vnímáním nějakého fonému. Máme-li jen nepřesné stimuly, propojujeme výskyt s nějakým typem; ale mohli jsme se také rozhodnout, že jde o telefon nebo – jak se často stává – o zvuk zvonku (jakožto velmi realistického náhradního podnětu) v televizi, na niž se právě díváme. A konečně o dojmu podobnosti těch hypoikon, kterými jsou fotografie nebo hyperrealistické kresby (iv), jsme už mluvili.

Výpovědi jako (v) mají také co dělat s primárním ikonismem (a s rozpoznáváním tváří), ale na vyšší úrovni abstrakce. Tady nerozpoznáváme tvář, ale vybíráme některé rysy společné dvěma tvářím a necháváme přitom stranou jiné. Víme moc dobře, že z *jistého hlediska* se může nějaká osoba podobat jak otci, tak matce, a občas je takový dojem zcela subjektivní a optativní (je to to jediné, co zbývá podváděným manželům).

Věty (vi) a (vii) souvisejí s percepční dvojnácností hypoikon. Jak se obrázek postupně stává čím dál abstraktnějším, vstupujeme do oblasti tzv. *doodles* (jako na obr. 6.9), v nichž je ikonická opora minimální a zbytek je jen systémem očekávání a propozičních nápovědí (interpretčních klíčů).

Výpovědi (viii) a (ix) jsou naopak velmi problematické. Někáká hudba může připomínat Mozarta z důvodů témbrou, melodie, harmonie či rytmu a je obtížné říci, na jakém základě (z jakého hlediska) vyslovujeme podobnostní soud. Soud o podobnosti s Mozartem bych zvažil stejně opatrně jako tvrzení o podobnosti mezi otcem a synem. V Malapartově *Kůži* je jedna krásná stránka, kde autor vypravuje, jak jistí angličtí důstojníci poslouchají Addinsellův *Varšavský koncert* a říkají, že jim připadá jako Chopin, zatímco autor projevuje jisté estetické rozpaky. Řekl bych, že Malaparte se tu chová jako podvedený manžel, který o všem ví a odmítá podobnost mezi sebou a svým domnělým synem (jinými slovy nepovažuje Addinsella za Chopinova syna). Z prozatím ještě nejasných důvodů

bych do téže kategorie přiřadil i výpověď o kočce. Důvody, pro které mi něčí úsměv připomíná úsměv kočky, by mohly být úplně stejné (*coeteris paribus*) jako ty, pro které Addinsell připomíná Chopina, a z velké části závisí na tom, co je podle mě Chopin a co kočka.

Říci, že se mi někdo zdá nemocný, má pravděpodobně jen rétorickou hodnotu. A také se tu slovo „zdat se“ používá jako metafora k vyjádření symptomatické inference. Ale zkušený lékař by mohl říci, že z jistých fyziognomických rysů okamžitě rozpoznává toho, kdo trpí určitou nemocí. V tomto smyslu říci o někom, že se mi zdá nemocný, je jako říci, že se mi zdá rozzlobený. Šlo by o schopnost (a nemám v úmyslu tvrdit, zda je vrozená, anebo založená na kulturní kompetenci), díky níž rozpoznáváme emoce z výrazu ve tváři. K tomuto tématu existuje bohatá literatura a myslím, že otázka je stále otevřená. Z hlediska polemiky šedesátých let ikonoklasté mohli snadno tvrdit evidentní fakt, že Asiaté vyjadřují své city jinak než Evropané, ale je stejně tak evidentní, že úsměv (ať už vyjadřuje jakoukoli emoci – rozpaky či radost) je vnímán na základě univerzálně ikonických fyziognomických rysů.

Těžko můžeme tvrdit, že (xii)–(xiv) jsou založeny na morfologických podobnostech. Jsme už cele v kategoriální rovině. Podobnost je ustanovena z hlediska některých vlastností, které propozičně připisujeme předmětům, o nichž je řeč. Takže se mi zdá, že na rozdíl od běžně rozšířeného názoru (srov. Kubovy, 1995, a Tversky, 1977) lze prohlásit se stejnou účinností nejen to, že přednášky jsou jako prášky na spaní, ale i to, že prášky na spaní jsou jako přednášky. Je sice pravda, že v prvním případě prominentní rys predikátu (prášky na spaní uspávají) je periferním rysem podmětu – zatímco ve druhém případě by se zdálo, že žádný prominentní rys predikátu není periferním rysem podmětu –, ale po letech cestování po konferencích a kongresech považuji za prominentní rys mnoha přednášek jejich uspávací účinek, a kdybych řekl kolegovi, že prášky na spaní jsou jako přednášky, moji metaforu by pochopil. To potvrzuje, že na této konceptuální úrovni je podobnost pouze věcí kulturní stipulace.

Kde se nachází práh, který dělí tyto úrovně takzvané „similarity“? Myslím, že lze vést dělicí čáru mezi případy (i)–(xi) a případy (xii)–(xiv).

V prvních jedenácti příkladech je podobnostní soud pronesen na percepční bázi. Ve zbývajících třech případech zapojujeme následné interpretační roviny a rozsáhlejší znalosti, a proto může být analogie založena na čistě propozičních základech: můžu říci, že se mi velbloud zdá jako taxík nebo jako koráb pouště, i kdybych náhodou žádného velblouda nikdy neviděl a měl bych o něm jen kulturní znalosti (kdyby mi ho například někdo popsal jen jako zvíře, které se využívá v poušti jako dopravní prostředek). Mohl bych říci, že uran je jako dynamit, i když nemám se vzorkem uranu žádnou přímou smyslovou zkušenost a když vím pouze to, že jde o prvek, který se používá při výrobě atomové bomby.

A přesto i na těchto propozičních úrovních přetrvává, byť jen velmi slabě, stín primárního ikonismu (ve stejném smyslu, v jakém bych měl tendenci tvrdit, že i do rovin, v nichž je evidentní přítomnost primárního ikonismu, zasahují kulturní prvky): znamená to tedy, že pro dvě různé osoby se bude práh mezi modalitou Alfa a Beta přesouvat na základě kritérií, která nemohou být stanovena *a priori*, ale jen v závislosti na okolnostech.

Ve větě *il cane morde il gatto* [pes kouše kočku] poznáváme *cane* a *gatto* jako italská slova prostřednictvím modalit Beta, ale to, co se označovalo jako jev syntaktického ikonismu, rozpoznáváme na základě modalit Alfa: to, že máme v italské syntaxi sekvenci „A + sloveso + B“, nám říká – na základě toho, že vnímáme směr –, že A vykonává nějakou činnost a B se stává jejím předmětem.

Zajímavý příklad *similarity* na pomezí kategoriality nám poskytuje Hofstadter (1979, s. 168–170) v souvislosti se dvěma různými melodiemi, které nazývá BACH a CAGE, využívaje toho, že i noty se označují písmeny abecedy. Obě melodie se od sebe liší, ale mají stejnou „kostru“ z hlediska intervalových vztahů. První melodie od počáteční noty sestupuje o půltón, pak vystupuje o tři půltóny a nakonec sestupuje zase o půltón (–1, +3, –1). Druhá melodie sestupuje o tři půltóny, vystupuje o deset a zase sestupuje o tři (–3, +10, –3). A proto lze získat melodii CAGE, když vyjdeme z melodie BACH a vynásobíme každý interval $3\frac{1}{2}x$ a zaokrouhlíme na menší číslo.

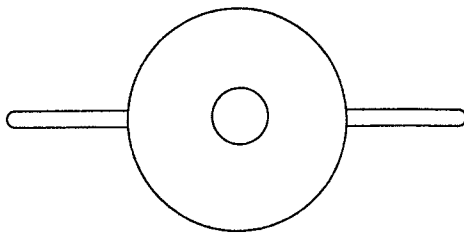
Zkusil jsem si obě melodie zahrát a neřekl bych, že by normální ucho vnímalo nějakou podobnost. Hofstadter nepochybně ustanovil kritérium *similarity* na konceptuální úrovni. Přesto i když jsme velmi daleko od toho, co může být „vnímáno“, ikonismus percepce je implicitní v tom, že aby mohla být ustanovena *similarity*, musí se předpokládat percepce intervalových vztahů nebo alespoň jednotlivých not (a alespoň v tomto ohledu by Peirce řekl, že před sebou máme čisté ikony).³⁹

Hofstadter (1979, s. 723) ještě vyjmenovává řadu bizarních předmětů, které se nám přesto jeví jako podobné z jistého úhlu pohledu neboli vykazují společnou „konceptuální kostru“: řadicí páku s jednou jedinou rychlostí, klavírní koncert pro dvě levé ruce, jednohlasou fugu, potlesk jen jednou rukou, *play-off* jednoho jediného týmu. Ve všech těchto případech prý máme něco jako „věci, které vystupují v plurálu, převedené do singuláru a znovu chybným způsobem pluralizované“. Já bych spíš řekl: „Máme kontext, který vyžaduje dva aktanty, jednoho z nich izolujeme a vložíme ho zpět do původního kontextu, aby vykonával funkci obou aktantů.“ Tady si myslím, že lze říci, že tu už nevystupuje žádný prvek primárního ikonismu. Pravidlo lze vyjádřit v čistě propozičních termínech, rodinná podobnost, kterou mezi těmito podivnými předměty zachycujeme, vzniká z reflexe a interpretace, není nijak bezprostředně dána. Použijme pravidlo, a hned najdeme příklad, který Hofstadter neuvádí, ale mohl by: nalezneme činnost, která vyžaduje dva konatele či aktéry, třeba luskání prsty, izolujme jednoho aktéra, např. palec, vložíme ho zpět do kontextu, kde by měl vykonávat funkci obou aktérů, a máme luskání jedním prstem.

Samozřejmě můžeme vždycky říci, že každou z těchto „scén“ bychom si mohli vizuálně představit (být by to bylo s podobným pocitem, jaký zakoušíme vůči „nemožným“ předmětům). Řekl bych však, že tohle je následný interpretační efekt, který není nikterak nutný. Myslím, že nikdo by si nedokázal vizuálně představit bicefalus nebo pentacalibus (protože jsou to dva předměty, které jsem si právě vymyslel), ale řekl bych, že je možné identifikovat nějakou společnou konceptuální kostru u něčeho, co by bylo monocefaloidním bicefalem a bicaliboidním pentacalibem.

6.17. Mexičan na kole

Na stupnici, která mě postupně vede od maximálního stupně modalita Alfa po maximální stupeň modalita Beta, přecházím od maxima náhradních podnětů s vysokým rozlišením (vosková figurína) k maximální abstrakci, kde už podněty (i když jsou ještě viditelné) ztrácejí svoji pikturnální účinnost a mají jen plastickou hodnotu. Podívejme se na obrázek 6.9, reprodukcující velmi známý vizuální „vtip“, jakým se říká *droodle*.



Obr. 6.9.

Jak někteří vědí a jiní ne, řešení zní „Mexičan na kole z ptáčích perspektiv“, a jakmile najdeme klíč, s dostatkem úsilí a dobré vůle jsme schopni rozsekat sombrero a vnější část obou kol. Ale stejně tak bychom při troše dobré vůle mohli vidět i řeckého válečníka schovaného za štítem a napříč držícího kopí, nebo kolesový parník na řece Mississippi, nebo také Cyrana a Pinocchia postavené zády k sobě a schované pod slunečníkem. Proto se také během polemiky o ikonismu přijímal (velmi správný a neoddiskutovatelný) princip, že z vhodného hlediska a ve vhodném kontextu se může všechno podobat všemu, až po proslulý černý čtverec, který máme chápat jako „černou kočku za černé noci“. To, co mi percepce v případě *droodle* dává, je dost málo na to, abych mohl učinit jakékoli interpretační rozhodnutí. Určitě vnímám dva soustředné kruhy a dvě velmi zploštělé poloelipsy. Připusťme, že máme instinktivní tendenci rozlišovat jen jednu zploštělou elipsu, částečně zakrytou větším kruhem; celá jedna psychologická tradice by nám to potvrdila, i kdybychom si toho nevšimli sami od sebe, a to je přece jen dobrý důkaz inferenční povahy percepce. Abych se však rozhodl, že ty tvary budou reprezentovat nějaký předmět nebo

výjev, musím mít nebo uhádnout klíč (který je v tomto případě bohužel verbální). Teprve poté můžu přizpůsobit vnímané tomu, co vím.

A tak mezi šedesátými a sedmdesátými léty se polemika soustředila na rozvolněný úzus pojmu „podobnost“ (který mnohé zbavoval povinnosti definovat pravidla „similarity“), a proto se diskutovalo více o oněch takzvaných ikonických znacích majících charakter „symbolů“ (ve smyslu *Thirdness*), jako je právě *droodle* Mexičana, než o fotografiích a hyperrealistických reprezentacích. To také vysvětluje, proč debata o ikonismu poukazovala na protivníkovy slabá místa, když šlo právě o ikonografii nebo o diagramatiku obecně.

Kladl se důraz na modalitu Beta (a to bylo velmi dobře), ale nechávala se stranou modalita Alfa. Uprostřed debaty, která zatím zcela nevychladla, se zanedbávalo nebo se možná ještě stále zanedbává to, že je třeba případ od případu (podle jednotlivců, kultury, okolností a kontextů) stanovit práh mezi oběma modalitami a uznat jeho *fuzzy* povahu.⁴⁰

6.18. Rodina v pekle

Závěrem se podívejme na rébus na obrázku 6.10.

63144.

REBUS (6, 1, 6, 5, 7)

(L. Marinelli)



Obr. 6.10.

Rébus je zajímavý úkaz, protože do jeho řešení zasahují velmi propleteným způsobem jak modalita Alfa, tak modalita Beta. Rébus je hypoikona, která představuje vizuální scénu, v níž by jisté subjekty, věci nebo osoby, měly být rozpoznávány na základě toho, jak vypadají, nebo toho, co dělají. Některé z těchto subjektů (kterým budeme říkat *ikonologémata*) jsou označeny abecední nálepkou tak, aby z řetězce „verbální definice ikonologémat + zvuk nebo abecední jméno nálepky (L může znít jako *l* nebo jako *elle*)“ vyplývala taková věta, že sestavíme-li abecední písmena, jež ji vytvářejí, jinak, vytvoří novou větu se slovy, která budou mít počet písmen odpovídající číselným indikacím uvedeným v závorce nad obrázkem.⁴¹

V tomto rébusu adresát především vnímá (na základě náhradních podnětů, a tedy v modalitě Alfa) nějakou scénu: jeden muž nabízí petrolejky jinému muži, dvě ženy pletou, dvě další osoby mužského pohlaví jsou v posteli, jedna bdí, druhá spí. V modalitě Alfa lze dokonce poznat, že tlustá žena je rozzlobená proto, že hubená žena plete svetr správných rozměrů (a má z toho radost), zatímco její svetr svou velikostí nevyhovuje.

Abecední písmena je naopak třeba rozpoznávat na základě modalit Beta. A také na základě modalit Beta musím předpokládat, že jednotlivé prvky scény jsou zprávami, které mi autor posílá. Autor tedy chce, abych po prosté percepci viděl scénu jako hypoikonu, jako reprezentaci předmětů a činností, které musím nějak učinit pertinentními, abych jim mohl přisoudit verbální definici nebo popis.

Určitě je tu „VO lume dà“ [VO světlo dává], takže řešitele napadne jako propozičně přijatelná hypotéza „volume d'affari“ [obrat, tržba]. Dále hubená žena určitě „fa I“ [dělá I], ale ne „fa RI“. Jak z toho ven? Řešení je dosti důmyslné: nesmíme pomýšlet na individuální činnost, ale na typickou činnost, tedy na to, že dělá něco líp než někdo jiný. Takže: „Far I AS sa“ [dělá I docel-]. Ale fakt, že to umí, je třeba vyvodit ze skutečnosti, že ta druhá žena, která ani nemá nálepkou, projevuje závist; a k tomuto závěru dojdou, nejen když nevnímám scénu jako scénu, ale také když ji chápou jako hypoikonický *text*, prostřednictvím kterého mi autor nabízí interpretační možnosti. Jakmile mám už sekvenci „volume d'affari

assa...“ [obrat docel-], snadno uhadnu, že poslední slovo by mělo být „assai“ [docela] a že (mezi různými možnostmi, jak scénu vpravo číst) bych mohl navrhnout „IMO desto“ [IMO vzburzený]. A řešení také zní: *Volume d'affari assai modesto* [doslova „obrat dosti skromný“].

Ale i když se ke scéně vrátím (a budu ji vnímat v modalitě Alfa) a poznám v ní hypoikonu (a taková by byla, i kdyby šlo o divadelní nebo filmovou scénu), můžu pak pokračovat v modalitě Beta a dál hádat, co mi asi autor chtěl sdělit (ale nechť je zřejmé, že v případě rébusu jde o nadinterpretaci, kterou spouštím hravý hermetický drift).

Pan F daruje petrolejku, což je činnost sama o sobě bez zajímavosti, ale dělá to proto, aby unikl nesnesitelné situaci, která panuje v této nešťastné rodině, v níž tlustá žena, manželka či sestra pana F, žije v neustálém napětí (podívejte se na její neuroticky položené nohy) z nenávisti vůči AS, jež je tak štíhlá, krátkozrace dokonalá, se způsobně překříženými nohama, tak spokojená (to ale prozrazuje jen prchavý náznak úsměvu), snad i tak zvrácená. A je také jasné, proč v rodinné atmosféře husté tak, že by se dala krájet, IMO nedokáže usnout nebo se rázem vzbudil z noční můry. Možná že IMO je syn té tlusté ženy bez nálepky (nikdo ji nebere vážně) a trpí destruktivní přítomností AS, která svými perfektními (a nicotnými) svetříčky ničí rodinnou pohodu. A pan F zbaběle a pokrytecky rozdává petrolejky, jen aby se nemusel dívat na to, co se okolo něho děje... A kdo je ten nevinný člen rodiny, který si spokojeně spí a nic netuší? A ten pán, jenž přijímá dar či půjčku, jako by kdesi chybělo světlo, přestože světla tu je dost, když obě *tricotouses* pokračují ve svém pekelném souboji? Je dobře vidět, co se v tomto malém rodinném pekle vidět má, a tak je starožitná lampa jen prostou antikvární hračkou, sloužící k tomu, aby nebylo vidět nic...

Co však tahle hra s antikvárními předměty znamená? Jak si může pan F dovolit darovat starožitné petrolejky (nebo je kupovat od jiných), když ekonomická situace rodiny není zrovna růžová, jak je patrné z toho, že alespoň dva její členové jsou nuceni spát v jídelně?

Při všech těchto narativních inferencích jsme přecházeli od toho, co mi náhradní podněty nabízely (modalita Alfa), až k interpretaci toho, co text může sdělovat, a to i nezávisle na intencích jeho autora, a právě proto,

že text beru jako komunikační fakt (modalita Beta). Jsme si opravdu jisti, že můžeme přesně stanovit bod, v němž se přechází z jedné modalita do druhé?

Myslím, že právě kvůli této nejistotě se zdá, že nám rébusy jakožto nejzazší meze surrealismu nabízejí vždycky nějaké bizarní a snové situace. Protože poté, co jsme na základě náhradních podnětů vnímali věci, hledáme narativní koherenci ve způsobu, jakým jsou uspořádány, vystupujeme z přirozenosti percepce, vstupujeme do světa sofistikované intertextuality a už si nepamatujeme jiné věci, nýbrž jiné příběhy. A tak jediný, kdo není vzhůru, jsme my: my, kdo sníme s otevřenými očima, a v těchto snových toulkách nikdy nevíme, kde se nachází onen bod zlomu, v němž se přechází od modalita Alfa do modalita Beta, a ocitáme se v přeludné oscilaci, která naznačuje, proč je tak těžké definovat fenomén hypoikonismu.

DODATEK 1 O DENOTACI¹

Sémiologové, lingvisté i stoupenci filozofie jazyka se často setkávají s termínem *denotace*. O denotaci (společně s jejím protějškem, *konotací*) se uvažuje podle okolností jako o vlastnosti nebo funkci (i) jednotlivých slov, (ii) oznamovacích vět, (iii) jmenných vět a určitých deskripcí. V každém z těchto případů je třeba rozhodnout, zda se denotace vztahuje k významu, k referentu nebo k referenčnímu aktu. Míní se tedy *denotací* to, co termín *znamená*, *pojmenovaná věc*, anebo – v případě vět – to, co *existuje*?

Když se o denotaci uvažuje v extenzionální perspektivě, stává se pojem konotace ekvivalentem intenze, totiž významu v protikladu k referenci. Když se naopak o denotaci uvažuje v intenzionální perspektivě, stává se konotace jakýmsi přidaným a dodatečným významem, který závisí na prvním.

Tyto diskrepance mezi různými lingvistickými a filozofickými paradigmaty jsou tak velké, že Geach (1962, s. 65) přišel s tím, aby se termín *denotace* „stáhl z filozofického oběhu“, protože nevede k ničemu jinému než jen ke „smutnému příběhu plnému zmatku“.

Ve strukturální lingvistice má „denotace“ vztah k významu. Podle Hjelmsleva (1943) se denotační sémiotika liší od konotační v tom, že ta první je sémiotikou, jejíž výrazový plán sémiotikou není, zatímco ta druhá je sémiotikou, jejíž výrazový plán sémiotikou je. Avšak denotační vztah se týká korelace mezi formou výrazu a formou obsahu, a výraz nemůže denotovat substanci obsahu. Také Barthes (1964) vychází při formulaci svého stanoviska z Hjelmsleva a plně rozvíjí intenzionální pojetí denotace, v němž mezi označujícím a označovaným prvního (nebo nulového) stupně je vždy vztah denotační.

V komponentních sémantikách byl tento termín používán k označování významového vztahu, který lexikální termín vyjadřoval – jako v případě slova *strýc*, jež vyjadřuje vztah „otcův nebo matčin bratr“ (viz např. Leech, 1974, s. 238).

Situace se mění v rámci analytické filozofie, v němž se denotace po přijetí Fregeho distinkce mezi *Sinn* a *Bedeutung* posouvá od smyslu k referenci. Je