

hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém

I. Úvod. Situace v obecné sémiotice.

Když se muzikolog nebo hudebněvědný tým rozhodne využít sémiotického „zorného úhlu“ k výzkumu hudby či celé sféry hudby, nestačí namátkou sáhnout po nějaké slovníkové informaci ani po té či oné příručce nebo „učebnici“ obecné sémiotiky, ani po kterémkoliv díle některé z uznávaných kapacit. Taková nahodilá „příprava“ vede vždy k jednostrannosti, pokud není realizována aktivně, kriticky a výběrově na základě komparací s jinými prameny, čili pokud není provedena z „nabízené“ látky kritická selekce. V opačném případě se setkáme pouze s nesourodou směsicí premis jak velmi vhodných nebo aspoň přijatelných či inspirativních, tak i nevhodných, zastaralých i ukvapených, prostě zavádějících a nepřijatelných.

Tato potřeba „pročištění“ výchozího terénu souvisí s vývojem a stavem sémiotiky dnes i v minulosti. Člověk je podle *Langerové* [25a] „sign using animal“ a zdá se opravdu, že od té doby, co se stal „jistý typ primáta“ člověkem, používal v té či oné formě znaků; podíl řeči na „polidštění opice“ je neméně závažný než podíl práce: ostatně tyto dvě aktivity se navzájem podmiňují. Užívání znaků je pak jakousi sémiotickou praxí, která však je jistě sama nějak noeticky reflektována, přinejmenším od chvíle, kdy člověk své poznání vyvinul až k prvním fázím zobecnění a pojmového uchopení i vlastních vztahů k realitě, mezi něž užívání znaků zajisté také — a nikoli na posledním místě — náleží. Z půdy této noetické reflexe vyrůstá pozvolna také sémiotika jako vědecká disciplína, a proto má velký význam poznatek, jak je uvědomování sémiotické praxe, tj. „užívání znaků“ (např. v běžném životě) vrstveno. Podle našeho názoru si ji můžeme rozdělit do tří stupňů či úrovní, jimiž rozeznáváme apodchycujeme činnost:

a) *před-teoretickou a nespécifickou*: to je odraz užívání znaků v každodenním, „běžném“ myšlení a dále různé jeho fantazijní hypostáze, včetně znakové magie a mystiky, různých pověr, ztotožňování znaku a významu atd.;

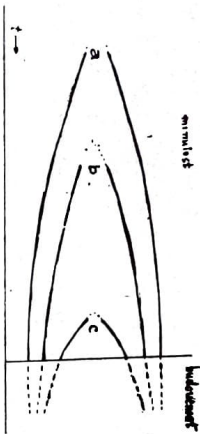
b) *teoretickou a nespécifickou*: to jsou náznaky „rozumných“ odpovědí na otázky a problémy spojené s užíváním znaků v rámci filozofie, noetiky, logiky, jazykovědy (jako celku), později též psychologie, sociologie, etnografie a dalších nauk a vědních disciplín;

c) *teoretickou a spécifickou*: zde se jedná již o plné uvědomění svébytnosti a potřeby specifické nauky o znacích a významech, tj. o zrod nové vědní disciplíny, která dostala do vínku mnoho názvů (sémiologie, sémasiologie, sémantika, Zeichenlehre atp.), z nichž volíme ten, který je dnes nejrozšířenější, totiž: „sémiotika“.

Počátek *b* v našem kulturním okruhu klademe do řecké filozofie s pozoruhodným vrcholem u stoiků; jsme si vědomi, že má bohaté pokračování ve středověku, v renesanci, novověku až do konce minulého století. Ani při nejstručnějším výkladu této prehistorie sémiotiky ve stupni *b* nelze opominout nejméně několik desítek jmen, zčásti proslavených v dějinách myšlení vůbec, zčásti významných pouze kvůli svému vkladu

do problematiky znaků.¹⁾ Svědčí tedy o velké neznalosti dějin filozofie i jiných nauk, když se někdo domnívá nebo když říká, že sémantická problematika je něco nového, co se „zčistě jasná“ vynořilo na povrch a čeho si věda povšímla až v tomto století. Do XX. století náleží až stupeň c, čili postupný vznik, upevnění a rozšíření sémiotiky jako specifické, samostatné nauky.

Dialektika vývoje však nikterak nepřipomíná nějaké „schody“ od a až do c. Reflexe, kterou jsme označili jako a trvá a přibíhá i nadále, po „konstituci“ b i c; přinejmenším v myslí prostých lidí nebo vůbec „laiků“ (vzhledem k sémiotice a jí příbuzným naukám) je stále virilní a stále se znovu rodí a obnovuje. Podobně ani po vzniku c nezániká význam reflexe typu b, to jest zájem o sémiotické problémy, zejména o sémantiku v rámci jiných nauk, které jí mj. potřebují i k výstavbě vlastní metodologie a metodologie. Nikoliv tedy nějaké „střední“ typy podle zásady, že vznik vývojově vyššího znamená zánik předchozího, vývojově nižšího, ale *perspektivní* schéma, které dovede vyjádřit jak se v jiné a rodí b a v jiné b zase c, i jak ty „starší“ typy reflexe v libovolném synchronním řezu typy novější „obalují“.



A nejde samozřejmě jen o nějaké statické juxtapozice, ale právě o neustálé ovlivňování, o permanentní absorpci i vylučování. Vždyť sémiotika se upevňuje velmi často právě tím, že některé své nespřávné teoreticky vykazující ze sféry c do a a stejně tak vědecky získává, když absorbuje cenné podněty ze sféry b, dejme tomu z teorie informace a komunikace či z noetiky, matematiky, psychologie atd.

Bohužel, vývoj sémiotiky, tedy reflexe typu c má sám daleko k jednoznačné progresivitě. Po etapě postupného, veškeru však poměrně dosti rychlého zrodu a položení základních kamenů k výstavbě nauky, pochopitelně z nejněžnějších platforem, „materiálů“ a empirií a tedy i s příliš pestrými a neustálenými terminologickými „paletou“, etapě, která přes všechny typické potíže počátků a pionýrských sond nesla pečet pozitivního „řínu“ (asi do let 1920–23), nastává etapa „klasického rozvoje“, etapa třetího a sledování Hledisek, jakož i pokusů o úplnější systematické. Je to rozhodující fáze pro existenci nauky a byly v ní (bohužel nikdy na jednom místě, u jednoho autora nebo směru, čili bez „kollektivní“ syntézy) formulovány snad všechny základní poznatky a distinkce: je tedy v zásadě možné kritickou selekci a prozíravým usoustavením „ex post“ rekonstruovat jakýsi systém, jakousi nosnou syntézu vyřešit této fáze. Nicméně tuto okolnost a stejně tak fakt, že tvá terminologická abundance, že se nepodařilo sjednotit „pojmosloví“ sémiotiky (takže zmlíněná žádoucí rekonstrukce soustavy musí počítat i s výběrem sémanticky a syntakticky optimálních pojmenování pro většinu sémiotických jevů), je nutno hodnotit jako vývojově mínus, zatímco zase pokrok v poznání „terénu“, celá řada objevů i nejedna perfektní formulace problémů, jakož i celkové „prosazení“ sémiotiky jako vědecké disciplíny je nesporným kladem. Pokud se však týká následujících, třetí fáze vývoje sémiotiky (asi od r. 1953 dodnes) je situace ještě méně uspokojivá: v druhé fázi přese jen převážují klady nad záporny, kdežto zde je tomu naopak. Ke kladům náleží jisté některé významné metodické komplementace jako *Osgoodův*

[44] sémantický diferenciál nebo metodický cky i věcně přínosná *Zadehova* [69], „fuzzy semantics“ či některé nové teorie „sémantických sítí“ (Quillian [49]). Spornější je již v tomto směru přínos *Chomského* [22] „generativní sémantiky“, včítí níž ostře vznikla v samotném tomto trendu opozice (např. [1. Katz [27] a.] jež se snaží vyrovnat narušenou rovnováhu mezi syntaktikou a sémantikou. Se smyšlenými pocty lze hodnotit veliké rozválení se „do šíře“; pomalu každá oblast, ba každá třída jevů bude mít již svoji vlastní sémantiku. Zajisté nelze takovým mnohdy zajímavým, ba i atraktivním extenzím stavět do cesty nějaké umělé hrázce, protože v určitém ohledu je sémantice dána do vínku absolutní univerzálnost (viz o tom více v kap. 2.), rozpak však vyvolává nedostatek vzájemného propojení i napojení na centrální oblasti uplatnění sémiotiky. Jinak ale okolnost, že se sémiotika prosadila do širokého povědomí odborné „vědeckosti“ jakož i podněty a nádeje, které vzbudila ve druhé etapě svého „dospívání“ [1923–52] přispěly k tomu, že se ve třetí etapě stala někdy až jakousi módní záležitostí. To neso a nese s sebou přímo inflační vpad nejprůzračnějších elementů a momentů pseudovědeckého parazitování a neserioznosti: falešné sebevědomí vědecky a filozoficky nevalně erudovaných snaživců plodí pak zákonitě i falešnou originalitu, takže současná scenerie světové sémiotiky připomíná spíše bazar nebo estrádu než „věleby chráma“ poznání. Symptomatická pro toto hemžení není jen pokračující terminologická dířez a roztráštěnost, ale také smutná zkušenost, že i to, co bylo již jednou poznáno a pojmenováno v relativně správném pojetí, je opět nahrazováno daleko horšími, neúplnými nebo omýlnými formulacemi, klasifikacemi, schématy atd. a že místo doplňování „dířích míst“ a věcní užitečných klasifikací do jemnějších nuancí, převládá naopak tendence k redukcí, ochuzování i samotného předemti zkoumání a samozřejmě i rozkolísávání všech operných bodů z filozofického zájmu disciplíny. S tím jde ruku v ruce i pokles v metodice usuzování, zobecňování a vyjadřování. Pokud se vyskytovaly již i v druhé, „klasické“ etapě odlišné přístupy a perspektivy podle toho, z které jiné nauky či odbornosti badatel převážně čerpal a vycházel, prohloubily se již nyní nasmouze v metodické i názorové „propasti“.

Vědecky pracující tým v hudební sémiotice stojí tedy před nutností kriticky probrat, prověřit, srovnat a konfrontovat všechno podstatné, co vývoj nashromáždil, zvolit optimální alternativu z těch, které se v jednotlivých odpovědích na „otázky sémiotiky“ nabízejí jako rozumné, ale přece jen si konkurující (neseriozní pokusy stačí jen registrovat a uvědomit si jejich motivace či „pozadí“), terminologicky rozhodovat o volbě sémanticko-syntakticky optimální distribuce termínů a významů ze stávečného již „repertoáru“ s přihlédnutím ke hlubším sémantickým vrstvám, tedy k tzv. „moudrosti jazyka“, pospojovat takto vybraná „membra disiecta“ i s ohledem na vlastní potřeby týmu v ucelenou soustavu, vybudovat zde vlastní syntézu z toho, co obstálo po všech stránkách: filozofické, noetické, jazykové, uměnovědné i speciálně hudebně-estetické, hudebně-teoretické a hudebně-historické. K této syntéze je ovšem na několika místech nutno připojit i další originální poznatky a formulace obecného dosahu, jež jádro se však bude přesto programově hlásit k tomu nejlepšímu, co přinesl dosažení vývoj a co již dávno mohlo a mělo být také v rovině obecné sémiotiky fixováno. Konstruováno a uspořádáno jako opěrná báze pro práci ve specifickém terénu jednotlivých sémiotik, tedy i sémiotiky hudby. Tento úkol se pražský, resp. pražskobrněnský tým pro hudební sémiotiku snažil splnit a věnoval mu nemálo „konsolidáčního“ kolektivního úsilí v několika desítkách předášek a diskusí jak z prehistorie, tak i ze sféry jednotlivých zajímavých, specifických tematických okruhů.

Závěrem úvodu ještě jakási simulace pohledu na toto snažení „zvenčí“. Pro členy týmu či vůbec pro toho, kdo se již jednou rozhodl v hudbě uplatňovat sémiotický aspekt, je např. otázka, zda hudba je znakem eo ipso pozitivně zodpovězena, pro „diváky“ na „druhé“ straně nikoli. Odpověď tímto směrem je však do značné míry dána zvolenou definicí znaku. Z té, kterou jsme si vybrali a doformulovali, plyne, že kdyby tomu tak nebylo, jevila by se hudba jako absolutní výjimka v celém vesmíru, v univerzu všech jevů, at je toto představováno jakkoliv. V rámci té definice, kterou představavi hned následující kapitola, lze prokázat potenciální univerzální znakové funkce a permanentní vznikání

1 zanikání (de facto stíráání a proměňování znakových situací) v každém okamžiku lidského bytí a ve vztahu k čemukoli.

Zbyvá tedy druhá otázka, otázka "v pozadí": je-li hudba, resp. přesnější libovolná hudební struktura známem, je to pro poznání její podstaty a funkce důležité a významné? Lze podceňovat tentokrát nezajistit žádná definice (už proto ne, že tuto významnost lze podceňovat jen statisticky a nato ještě s vážením různých taxonomických odlišností) [64], ale dostatečně ji indikuje poukázání na "praxi", to jest na to, co se od nepaměti děje ve sféře hudby, a to zejména v subsféře jen trochu vyspělejší reflexe na hudbu, v nemalé míře ale také v subsféře zrodu hudby. Hudba je doslova "obklopena" metaznakovými soustavami, ve svém dírnu možná mnohonásobně objemnějšími, než je sama — jako systém — a bez ohledu na to, co deklarují hudební formalisté od dob *Hanslicka* [16] (a dokonce i v souladu s tím, jak se *chová*), vyvolává existence hudby neustálé produkci jiných jí "přítazených" znakových struktur [jiných než jsou ty hudební]; tato hudby nebo díky pouhé iluzi o sdělovací schopnosti hudby. Složitá soustava metaznakových relací ve sféře hudby, která je "metažazykovou" skutečností, je tedy sama odpovědí na danou otázku; k jejímu pochopení je ovšem nutné seznámit se s problémy, které metaznaky v hudbě, která bývá "ve světě" hodně zanedbávána — prakticky ji například zcela ignoruje J. J. *Nattiez* [42] a kterou náš tým naopak vydávající na jedno z nejdůležitějších míst v celé své soustavě (viz též *Éggebrecht* [9, 40]).

Sémantický přístup k hudbě, je dnes — vedle aplikace teorie komunikace a obecné teorie struktur a systémů — jedním z hlavních pilířů "obshovné" estetiky hudby: znak totiž "ex definitione" nemůže být žádnou "prázdnou formou", ale pouze nositelem významu v noetické terminologii, tedy obsahu. Sémantická analýza nikoli hudby, ale jakýchkoliv verbálních vyjádření hudby (nebo "o hudbě") je navíc vždy schopna prokázat neudržetelnost a vnitřní rozpornost každého čistě formálního konceptu hudby [pocházející *Nägelsen* [26] a konče *Ringbomen* [50] a to i toho, který byl vpašován do sémiotiky odtržením sémantiky od syntaxe (a redukci sémiotiky na pouhou syntaktiku — viz kap. V.) nebo protimluvy typu "asémantický znak", autonomní znak [38] atp.

II. Definice znaku

Z různých pokusů o obecnou definici znaku se nejlépe osvědčuje i v aplikaci na hudbu ta, že známem je taková entita, která ve vědomí aspoň jednoho lidského subjektu (nebo v systému, který toto vědomí dokonale imituje) noeticky zastupuje něco jiného než pouze sebe sama, tedy takový jev, který odkazuje, "referuje" k něčemu jinému, než je sám (ve své celosti). Tato formulace, jež implikuje již i základní sémantickou relaci, tzv. trojúhelník reference [43], protože v ní vede znaku vystupující přímou ještě další dva nezbytné faktory, lidský subjekt a známem zastupovaná realita, je dostatečně široká, aby a priori nevykládala žádné typy znakových situací a současně i dosil zřetelná a pevná, aby zamezila rozplynutí pojmu "znak" v mlhavé všeobecnosti. Umožňuje mj. pochopit znakovou funkci libovolného jevu i tam, kde např. část zastupuje, "znamena" celek (a opačně), nebo prvky třídy třídu (a opačně), tedy obecně "synekdochické" vztahy. A nesehává ani tam, kde seskupení znaků nerozoznáváme: i poukazující k něčemu jinému, než jsou samy; chápeme je v jejich znakové účelnosti, i když vůbec nevíme, co znamenají. V této situaci se ostatně nalézá i mezi námi asi každý, kdo třeba vyslechne rozhovor ve finštině: bez ohledu na "nepřítupnost" designátu okamžitě zaujmeme k slyšeným zvukům postoj jako ke znakům. Domyšleme-li však momenty této situace do důsledků, zjistíme, že je jen krajním případem obecné sémiotické *processuality*. Vždy totiž aspoň o nějaký nepatrný časový okamžik předchází tento postoj k nějaké entitě jako znaku plnou realizaci znakové funkce. "Pochopení" znaku je vždy reálný proces v čase, a tak se v něm stavíme k něčemu jako znaku ještě dříve, než víme přesně, čeho je to znak. U složitých superznaků kromě toho zpravidla vždy zůstává řada možných významů v rezervě — i z tohoto hlediska je tedy znak, který vůbec nechápeme,

podobně jako znak, který chápeme plně a naráz, pouze krajním případem obecného spektra, zatímco promísení "porozumění" a "neporozumění" je záležitostí normální a běžnou. To je nutno mít na paměti právě ve styku s hudbou, protože někdy se setkáváme s pochybnostmi o znakovosti hudby právě ve jménu buď nalivné nebo "zlovlnné" postulované "totální" realizace významu; tu totiž nespěchuje zpravidla ani např. vědecký text: je nutno jej např. obtížně studovat, tj. *postlupně* odkrývat jeho význam, a přitom o jeho od počátku působící znakové funkci nikdo nepochybuje.

Další přednost definice je, že připouští i zcela specifické, zcela individualizované, neopakovatelné znakové situace, a tak čelí vulgární tendenci omezit sémantiku pouze na znaky *institutionalizované*, nebo na znaky běžně komunikované a popřít tak obrovskou variabilitu příležitostných semióz, které se vynořují a působí "ad hoc" v tisícových počtech člověka orientovat se lépe v realitě a životní situaci a upevňovat si zde nalezené souvislosti a sounděžitosti (uzel na kapsenku znamená — "připomíná" — jednou to a podruhé ono). Na druhé straně definice sféru znakovosti také vydatně omezuje. Např. stanovením podmínky o vědomí lidského subjektu se brání komplikacím z tzv. zoosémantikou a směřování jakéhokoliv typu interakce organizmu — nebo dokonce i nebiologického systému s prostředím — se skutečnými semiózami. Tato distinkce však neznamená "vykropávání" nějaké metafyzické přehrady ve fylogenezi organismů. Jisté je nutné připustit přechodné stavy, ale dokud není vyřešena otázka, zda fenomény, kterými se zabývá zoo- či biosémantika [54], jsou skutečně homologické a nikoliv jen na povrchu analogické s chováními člověka ve znakové situaci, o čemž se zatím nemůžeme nijak přesvědčit, není účelné oblast semióz hypoteticky rozšiřovat. Zejména je pro naši definici nepřijatelná teze, která — oprávně se právě o hledání semióz i na nižších stupních fylogeneze, třeba již v dřezdí prvoků — reklamuje znakovost na úrovni pouhého reflexu nebo pouhé reakce v chování i u člověka. Odmítáme tedy např. *Morrisův* postup, který [37] modeluje základní sémantické relace na příkladu psa, bzučáka a slin a v rozporu s empirií klade jako podmínku znakovosti "sine qua non" nějakou fyzickou reakci i u člověka, který si v klidu čte noviny: jestli čteba nevyvolá nějakou reakci svalů nebo sekrecí žláz, není to již pro *Morrisa* sémantický proces. Pochopitelně, pro pozorovatele zvenčí, je-li to technicky možné, se každý reflex může stát známem podobně apod, to je však již zcela jiná relační struktura, s jiným uživatelem znaku. Zde se také rysuje rozdíl v dosahu sémiotiky a teorie informace a komunikace: komunikují i zvířata mezi sebou, computer zajisté komunikuje s programátorem a přijímá a zpracovává pro něho informace — nechtíme však žádnou potřebu hovořit zde o nějaké semióze uvnitř stroje a vůbec chápat jeho činnost jako akt semiózy, pokud již nejde o vyšší stupeň kontaktu ve sféře tzv. umělé inteligence („artificial intelligence“).

Definice znaku v předložené podobě má některé metodicky významné rysy:

- 1/ je *funkční* a tedy *relační*. Pojem "znaku" se tedy týká nějaké entity v jejím vztahu k jiným entitám, asi jako třeba pojmy "dcera" či "matka". Nic tedy není známem "an und für sich", ze své "podstaty", ale pouze díky určité funkci, a ta zase není na žádné entitě fixována natrvalo, vždy a za všech okolností. Neopak není ani prakticky možné cokoliv vybuchovat z možnosti tuto funkci nabýt, tedy být známem. Definice tudíž postupuje tzv. *unibezární* *potencionalitu* znaku a eliminuje některé exkluzivní a navíc třeba i metafyzicky fixační pojetí. V rámci *potencionalní* univerzality se ovšem mohou projevit různé stupně inklinace a pravděpodobnosti u některých typů entit k nabytí znakové funkce: i tyto však podléhají obecné variabilitě a dynamice vývoje znakových situací.
- 2/ je v důsledku toho *strukturní*, protože znaková funkce jevu je nemyslitelná bez vztahu na ostatní faktory znakové situace, a tato je zase sama vždy strukturou. Vznikly znakové situace a znakové funkce jsou v podstatě "neseny" jedním a týmž procesem semiózy (i když s fázovými posuvy), aniž by ale tyto dva vzájemně se podmiňující průběhy byly totožné. Ve znakové situaci se vytváří *schéma* pro realizaci znakové funkce, ale platí i opačná podmínka: teprve fungování něčeho jako znaku konstituuje znakovou situaci jako nastolenou skutečnost.

3/ Je dialektická ve vztahu objekt — subjekt (O—S), tzn. v terminologii behavioristů: „mentalistická“? Námětky proti tzv. „mentalismu“ [37] jsme dříve dříve zveřejnili a rozhodli jsme se je odmítnout jako nepřijatelný reduccionismus, neodhodný pro rozvinutí sémiotiky vůbec a umění zvláště. Subjektivní stavy a dispozice psychické tedy nepokládáme za nějakou „fikci“ či vědecky nezvládnutelnou transcendentci, ba ani za zdroj nějaké explikativní libovůle a věcnosti. Subjekt vstupuje „do hry“ jako rovnoprávný partner objektivní a dialektika O—S se v definici uplatňuje podle obecných principů materialistické dialektiky, přirozené s vědomím, že všechny psychologické procesy, stavy a dispozice mají svůj materiální substrát v daném noetickém vztahu O—S však nejsou na něj převoditelné. Stejně obezřetní musíme být vůči tendenci mechanicky ztotožňovat terminologii z *fyzologie* vyšší nervové činnosti s nomenklaturou sémiotickou: pojmy jako „signál“ nebo „signální soustava“ v této oblasti neznamenají automaticky znakovost a nesmí nás tu mylit, že v sémiotice se téhož slova „signál“ často (a správně) používá pro označení kinetického znaku s apelativní funkcí. Ostatně stejně tak není automaticky vložena znakovost do třetího, „technického“ významu slova „signál“ (např. signál na trase mezi radiovým vysílačem a přijímačem není známkem, protože ani jeden z koncových „bodů“ trasy není lidským vědomím). Tato distinkce ovšem nevyplývá, že „fyzilogické“ či „technické“ signály mohou znakové funkce nabýt (za určitých podmínek), jak to vyplývá z teoretému o univerzální potencionalitě znaku.³⁾

4/ Je plně v souladu s teorií *odrazu*, teorií *informace* a teorií *kommunikace* (ovšem v jejich klasických, prověřených podobách).⁴⁾ Projevuje se to tím, že základní sémiotickou relací lze bez nesházet transponovat do modelů noetických a informačně teoretických, aniž se přitom narazí na jakoukoliv nelámsost či překážku. Současně však se při takových konfrontacích ukáže, že sémiotické hledisko není nadbytečné, že tyto relace nejsou se sémiotickými ani a všechně, ani strukturálně totožné a zejména, že sémiotika vždy zastupuje takový úhel a perspektivu, které *nejsou* beze zbytku obsaženy ve zmiňovaných disciplínách. Totéž platí ovšem i opačně, takže na vzniklý globální aspekt se lze přívsem dívat jako na dobře navzájem se doplňující „*super-soustavu*“⁵⁾ Pro hudební sémiotiku vyplývá z definice znaku širší možnosti než se obvykle soudí. Ve sítě hudby existují zřejmě permanentně — jako všude jinde — nápadnější i méně nápadné znakové situace. Do pozice znaku se může dostat cokoliv, nejen hudební struktura, k níž je ovšem upoután největší zájem sémiotiky. V pojednání o metaznacích v hudbě se tato teze ozřejmí důkladněji. Zůstaňme však u hudební struktury jako znaku. Zvolenou definici je tu zajištěna návaznost na recipienta v roli zprostředkujícího subjektu a zpětně i na producenta (tvůrce či interpreta) při vytváření znaku. Pokud se nyní týká designátu, možnost odkazu k libovolnému typu entití nás osvobozuje od „tlaku“ jiných znakových systémů, resp. od preferencí k určitým typům designátů v těchto jiných systémech.⁶⁾ Naopak uměnění důležitosti třeba statických věcných nebo abstraktních významů nám nebude v hudbě připadat jako nějaké apriorní oslabení její znakové funkce, bude-li tato reponence vynahrazena preferencí jiných typů designátů, jak tomu vskutku také je. Definice také nejdeže netvá na tom, ale ani neimplikuje, že „nejlepší“ typ semiozy je takový, který se vyznačuje maximální konkrétností, jednoznačností a fixací ml stereotypy; ani nevyžaduje, aby designát měl ontický statut objektivní reality. Hudba tedy může být rovněž známkem (např. výrazem, ale též ikonem) duševních stavů a procesů atp.

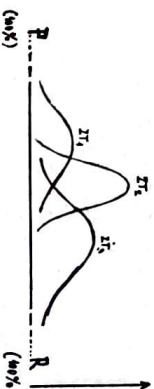
III. Prezentace a reprezentace

Optimální pojetí znaku a hudebního znaku zvláště však není jen funkční a situační, ale navíc je i dialekticky *distributivní*, to znamená, že ani ve znakové situaci není role znaku určité entitě připisována totálně a absolutně, nýbrž se pamatuje vždy na větší či, menší část, nebo aspoň residuum přisobení opáčného, řekněme zatím: „*asémiotického*“. Jde vlastně o překročení oné podmičky „znamenat něco jiného než sebe sama“ ne tím, že by nebyla splněna, ale tím, že nevyplývá ani protikladnou funkci, totiž právě „zna-

menat sebe sama“, přirozeně s dodatkem: „*také*“. Jsme si vědomi, že samo vyjádření tohoto protipólu je paradoxní, neboť používá sémiotický termín „znamenat“ (synonymní s „být známkem“) k označení relace, která se této funkci vymyká. Bezděčně si zde vzpomene na podobně užitéčné protimluvy, jako např. „přezdírá množina“. Jakmile však se vymáme z „jednorázového“ pohledu na znakovou funkci, jakoby se tato měla dostavit a mlzet *parád*, v metalogické emergenci, nebude se nám již tento paradox jevit jako nemyslitelný. Entita, která se stává známkem, nebo která jím přestává být, musí přece v prvním případě připoutat pozornost subjektu k sobě samé, *prezentovat* se v jeho vědomí, čím více pak silně její referenční schopnost, může náhradou za to opět soustředovat pozornost k sobě samé, resp. prostě „zůstat v poli pozornosti“ jako to, co tam po zámlku znakové relace zbylo. U každé instancionalizovaného, běžně používaných znaku ovšem taková postupnost, zejména při vzniku znakové situace a semiozy, skutečně omezena na velmi krátkou dobu; tím však není řečeno, že jindy, např. u složitých superznaků a mezi nimi opět na prvním místě u superznaků *uměleckých* — tomu zpravidla není jinak. Nářst a důbytek sémiotické funkce je tedy reálným procesem: není-li vznik a zámlk semiozy aktem jednorázové emergence, je nutno i teoreticky formulovat dva koncové body tohoto procesu. Jde jednak o absolutní *transparenci* znaku, která v halucinačkovou situaci tím, že znak přestává být vnímán jako zástupná entita, např. v halucinačkovou situaci tím, že znak přestává být vnímán jako zástupná entita (tedy kde znak naci nebo v extrémních případech nedobrovolně sluze a zrakového klamu (tedy kde znak jakoby mizí, „rozpouští se“ v designátu). A na druhé straně jde o takové přiblížování, „ltačení se“ znaku do designátu, až se významové pole znaku naplní jím samotným: zde je zase znaková situace likvidována „zmlzením“ designátu ve znaku (tzv. „*zbytně*“ znaku, typické pro extrémní, transcendentní symbolismus a např. i pythagorejskou symboliku hudby a tles). Tyto možnosti bral v úvahu již *Petrice* [47], když v jedné ze svých klasifikačních mluví o statickém a dynamickém „objektu“ znaku — tím prvním by měl být znak sám.

Mezi těmito koncovými body bipolárního spektra se nachází široké a pro praxi právě důležité *pásmo* znakových situací, v němž podíl řečené *prezentace* a jejího opaku — *reprezentace* — se propořně mění jednak podle toho, jak vypravdají při srovnání různé znakové situace vůči sobě navzájem, resp. jaká vzdálenost od obou polů myšlené osy „prezentace — reprezentace“ (P—R) je pro určitý typ znaku, nebo pro oblast „znamenání“ charakteristická. Obecně tedy nahlížíme na existenci znaku jako na propojení prezentace a reprezentace v plyvném spektru různých propořních možností až k těm krajním, možná jen teoretickým případům stoprocentní jedné nebo druhé strany. A nejen to: konstatujeme zde i možnost *permanentního* posuvu po této ose podle situace, tedy dynamickou variabilitu a oscilaci i vzájemné strukturální *napětí* mezi oběma póly, které zase samo může rovněž být sémioticky využito k náročnějšímu vstvení významu.

Pr. č. 2



Osa prezentace — reprezentace a příklasty „normálního“ rozložení četnosti umístění znaku na této ose u tří různých typů (oblastí) znaku (Z1—3) za předpokladu, že P a R se v těchto typech vzájemně oslabují.

Je patrné, že např. u symbolických znaků obecně půjde o větší podíl R než P, že tedy budou zhusta umístěny blíže k pravé straně osy než znaky ikonické (odtud i potřeba dítu mezi znaky umělými a přirozenými: „příznaky“ rovněž více a častěji ponosou i prezentaci efekty. U umělých „znáček“ se řada jejich vlastností jeví jako málo relevantní tvaru: tato okolnost však oslabuje i prezentaci sílu znaku, který nás pouká spíše jako celistvosti prezentaci efekty podporují. Nejenže nesledují ve svém globální klasifikaci význam P v obecné posloupnosti „kon-index-symbol“ (protože v nich víceméně dominuje ikonicitá), avšak míří ještě v další výrazné inklinaci k zesílení podílu prezentace díky své neopakovatelnosti a jedinečnosti, díky své neredukovatelnosti na pouhé schéma, na ba oblasti vědy nebo třeba i běžné řeči.)

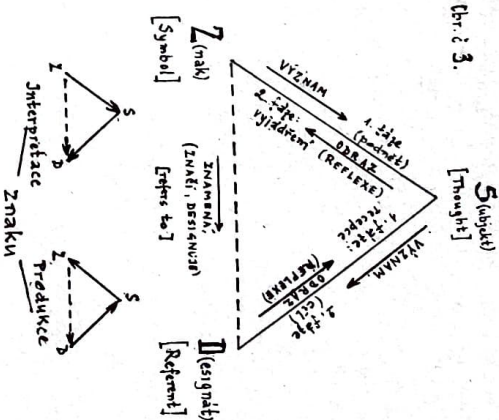
Hudební sémantika musí proto počítat u hudebního znaku se silnou a specifickou prezentací funkcí. Význam polarizace R—P je však hlubší. Tímto „manévrem“ dokážeme, chopit u rámci sémiotiky, formulovat je jejím jazykem a začít je do jejího systému, ka nezrovnopřádně: prezentaci pokládáme za *nevládní* funkci znaku. Reprezentace je to, co činí znak známem, ale pojem prezentace nám umožňuje působení nějakého pozorovat k znaku samotnému a k jeho ontické povaze. U znaku objektivně reálných prezentací působení tedy neopouštíme pldu sémiotiky, protože stále tu stojí v pozadí fakt, že nositelem prezentací efektů není „cokoli“, nýbrž znak.

Začlenění prezentace do sémiotické problematiky však není jediným přínosem k úplnosti systému. Ještě větší význam má okolnost, že prezentací efekty je pak možné registrovat a zkoumat nikoli jen samy o sobě, ale ve zvláštním světě semiózy, ve vzájemné protikladnosti a souhře s reprezentací a opáčně. Tedy jedno působení se jeví na pozadí druhého, lze tu pozorovat posuvy a motivace posuvů z jedné polohy do druhé. Tudy vede pak cesta k odhalení onoho specifického oscilačního napětí a dynamické rovnováhy mezi dvěma protikladnými tendencemi, které jsou typické pro umělecké a tím i hudebněumělecké struktury vůbec, a které se projevují i v jakési záměrné, volné „hře“ P a R.

Nejde zde tedy pouze o to, že si P a R navzájem sukcesivně „pomáhají“ — podle schématu: „dlky“ P se realizuje R, „dlky“ R zase třeba ve zvyšné míře i P —, ale též o vnitřní simuláční propojení P a R, např., že působení jedné funkce „vnímáme“ a domyšlíme na pozadí funkce druhé, resp. že posuvy a motivace posuvů z jedné polohy do druhé (na ose P—R) jsou záměrně vkomponovány do významové výstavby díla jako specifické sémantémy, u nichž si stále uvědomujeme vzájemnou vazbu P a R. Patří sem tedy mj. i různé techniky „rámování“ díla či tzv. „obnažování“ jeho vzniku, vzhledy do „zkratki“ či „dělán“ např. divadla, filmu, románu, v některých experimentálních situacích však i hudby a umění výtvarných. Ze samé podstaty sémantiky umění plyne, že „plnočtené“ umělecké dílo má zpravidla maximální ambice jak prezentaci, tak i reprezentaci, čímž se zajistí liší např. od vědeckého textu; není však v tomto ohledu příliš velkou výjimkou mezi znaky, protože totéž spojení dvou protikladných ambic lze nalézt no stejné hloubky a síle významu. Hudební znaky pak zaujmají i mezi uměleckými znaky jednu z nejzajímavějších, *křídových* pozic, protože jednak u nich dominance ikonicty má sama složitou vnitřní podmíněnost i strukturu a neleží tak na povrchu jako např. u většiny žánrů umění výtvarného a scénického, jednak tu hraje specifickou roli i zvláštní, tj. „umělý“, „předformovaný“ („vorgeformtes“) materiál hudby.⁹⁾

IV. Základní sémantická relace

Optimální znakovou reprezentací — je (po určité čisté terminologické úpravě v označení vrchole, již ozřejmuje níže uvedené schéma) známý *Ričardsdšub* [43] trojúhelník reference (dále jen TR).



Pro nedostatek místa se zde musíme zříci podrobného výkladu důvodů, proč dáváme toto schéma přednost před jinými a uvedeme tedy jen to nejdůležitější. Na prvním místě je třeba uvarovat se *redukcí* základní sémantické relace na pouze binární vztah tzv. „signifiant“ a „signifié“ (označující — označované) ve „školce“ de Saussurové [52/53]; zde „signifiant“ hraje úlohu znaku a „signifié“ úlohu designátu, z níž se však vytratili zprostředkující subjekt užívatele znaku, bez kterého zůstává tato relace tozrem vědeckým „mystériem“⁹⁾ Analogické, jen pojmenovaním se lišící a stejně kritizovatelná, je binární relace „expression-content“, která má navíc ještě tu ohromnou nevýhodu, že si k označení sémantických činitelů vypůjčuje slova („výraz“, „obsah“) z jiných oblastí a disciplín a k tomu ještě zatížená velkou mnohodůležitostí. TR ovšem na druhé straně zase není třeba nahrazovat ani strukturálně redundantním, behavioristickým konceptem Ch.Morrisa [37]. Rovněž zde není místo pro vysvětlení, proč odmítáme i různá taková „vylepšení“ TR, která jsou jeho zásadní *desinterpretací* (i když uchovávají jeho ternární relaci) a která v lepším případě vedou k modelaci jiných vztahů než samotné semiózy, v horších případech k sémantickým nonsensům¹⁰⁾. Stačí snad říci, že k TR směřovala prehistorie sémiotiky již od dob stoiků, že podstatný (ale snad křivý) náběh k němu formuloval i Peirce [47] a hlavně že implikuje jak jediné „nedotčené“¹¹⁾ náběh k němu formuloval i Peirce [47] a hlavně že implikuje jak jediné možné materialistické pojetí znaku, tak i dialektiku objekt-subjektivních vztahů v semióze akcentem na *neprůhledný* vztah mezi známem a designátem (viz přerušovanou přeponu TR), čímž eliminuje znakovou magii a mystiku. Ide ovšem o nejjednodušší, tak řečeno laboratorní schéma, které však podchytcuje všechny nezbytné faktory znakové situace i jejich přimordální relace. Liché jsou tedy námitky, že reálné působení znaku (i působení designátu při produkci znaku) se odehrává ve složitější situaci. Ukáže se totiž, že jakékoliv přiblížení se těmto reálným komplikacím v sémantické „praxi“ lze snadno předvést právě na daném modelu nenašlým, přirozeným jeho „obohacením“, doplněním nebo názornou obměnou. Tak např. lze na schématu jednoduchým způsobem (šipkami podle odvěsen) naznačit oboustrannou procesualitu semiózy. Ide tu tedy zaprvé o „pohyb“ a směr od *designátu* k znaku při *produktu* znaku (v hudbě tedy při *kompozici* nebo — v jiné rovině — při *interpretaci* výkonn); necticky řečeno: v procesu poznání, jež vede k jeho objektivnímu vyjádření v znakové formě (z hlediska teorie komunikace

sestavěn, zakódování a vysílání zprávy). To vše je tzv. *onomasiologická* stránka sémantiky, již ovšem nelze odtrhnout jak se to někdy činí, od stránky druhé, kterou představuje pohyb a směr *od znaku k designátu* při *recepci* znaku, resp. dekodování zprávy, tj. u toho, kdo vyřídí poznatek „absorbuje“ (a tím zprostředkovává též poznává), u *adresáta* sdělení (v hudbě tedy obsahová apercce hudebního superznaku u posluchače, u předězí znukové realizace skládavý pak i u interpreta hudby).

Druhé, velice významné „obohacení“ či „zkomplikování“ TR spočívá v tom, že jeho vrcholy nechápeme (popř. též do schématu neklesíme) jako jednoduché koncepce — před-
pršečky hran, nýbrž že si je — vycházejíce ze základní jednoduché koncepce — před-
stavujeme ve ttech možných „komplikacích“: v *multiplicaci*, *neostrosti* a *neurčitosti*.
Multiplicace jednotlivých vrcholů lze dokonale znázornit takové jevy jako je především sám akt *kommunikace* pomocí znaku mezi více či dvěma subjekty (více vrcholů v zóně S) i různé problémy (někdy i ponuchy) *kommunikace* jako je *víceznačnost* (homonymie, polysémie znaku — více vrcholů v zóně D) nebo její opak: „*synonymie*“ (více vrcholů v zóně Z). Kombinací všech těchto tří postupů lze pak graficky vyjádřit i stupeň do-
rozmění nebo nedorozmění v *kommunikační interakci*. V šemiotice hudby ovšem takřka nepřichází v úvahu „synonymie“, zato s *víceznačností* hudebního znaku je nutno stále počítat právě na pozadí sdělovací funkce hudby, tedy v případech, kdy se k jednomu Z. — hudební struktuře — obrací *více* subjektů nebo i jeden a *týž* subjekt z různých pod-
mínek, tzn. s různými *funkčními referenčními* strukturami v jeho vědomí.

„Rozostřením“ „dobových“ vrcholů na pravděpodobnostní pole s různou hustotou lze vy-
jádřit jak *neostrost znaku* (zejména jeho plynné přecházení v jiný znak, což je okolnost pro analýzu hudby eminentně důležitá), tak i *neostrosti* příslušné *referenční struktury* ve vědomí uživatele znaku a hlavně — což je zcela evidentní — *neostrosti* samotného *designátu*, zejména jeho denotační složky. Tato *neostrost* je ostatně odrazem situace v realitě samé (neostře hranice, plynné přechody mezi jednotlivými třídami jevů) a je nutno ji chápat jako obecný stav, v němž ostře ohraničený designát (a rovněž, byť s menší důsazností, i ostatní faktory TR) tvoří jenom jeden z krajních případů „míni-
malní“ *neostrosti*.¹²⁾

Zůstává tedy před námi jako nezvratná realita častá *neostrost* hudebního znaku — viz. potřeze s určením „hranic“ elementárních znaků uvnitř hudebního superznaku (melis-
matu, figury, motivu, „harmonie“ atp.) — zesílená namnoze i zvláštní řílohov kontextu v uměleckém znaku (o níž bude ještě řeč později) a rovněž *neostrost* příslušné referen-
ní struktury v subjektu producenta i recipienta hudebního znaku, zejména s ohledem na její *synestetické* zázemy. Je tu však především *neostrost* designátu („významu“),
jedoucí až ke složitě, variabilní, plynné přechodové, ne však „bezpečné“ mnohovýznam-
nosti. Tato *neostrost*, či, chceme-li, *vágnost*, není totiž v umění a tedy ani v hudbě něčím,
co bychom hodnotili sémanticky negativně (na rozdíl od vyslovené *neurčitosti* znaku —
viz níže), spíše naopak. Klade ovšem větší nároky na analýzu, silbuje se však odměnit
i bohatšími referencemi. V každém případě je poněkud pošetilé a znatně anaachronické
přiklápávat k hudebním znakům s apriorní normou jednoznačnosti a ostře ohraničenosti
významu a z této redukcionistické pozice hodnotit možnosti či oprávněnost hudební sé-
miotiky, zvláště bere-li se v úvahu pouze „jednorozměrné“ verbální „přetumování“ vý-
znamu hudby jako jediná možnost jejího uplatnění¹³⁾ [22a].

Odmítnutí názoru, že *neostrost* významu činí hudební znak eo ipso něčím méněcenným,
však vyjasňuje pouze *úřchovi* pozici. Ani okolnost, že i přirovná jazyk, který — vedle
různých grafů, diagramů, tabulek a propočít — je hlavním metaznakovým systémem
hudební reflexe, „pracuje“ též s *neostřými* významy, neznamená žádná ulehčení: je to
neostrost jiného typu a konkrétně i v každém slova i jiného sémantického pole. Sebe-
trefnější a třeba i tzv. *autentické* vyjádření hudebního významu slovy (být event. též
s *neostřím* významem) — např. předpísem tzv. „přednesu“ v notách — vyvolá jen ne-
spornou shodu hudebního znaku a slovního metaznaku. Tuto nepřihnost lze graficky zo-
brázit *průnikem* dvou ploch: něco z významu hudby jde mimo slovní přednesový dopro-
vod — např. „*con dolore*“ — a něco z významu slovního označení zase není obsaženo
v působení znějící hudby. Povahu a rozsah takového „průniku“ určuje kromě toho od pří-

padu k případu *dispozice* posluchače, rozdílnost znakové situace, vlivy prostředí atd.
Třetím typem „komplikace“ na vrcholech TR je *neurčitost* (znaku, designátu, referen-
ní struktury ve vědomí subjektů).¹⁴⁾ Tžde ovšem lze nalézt pojmové vazby na ose „obecné
— zvláštní“ mezi touto komplikací a těmi předchozími. Např. *neostrost* je vlastně také
neurčitost, ale pouze *neurčitost* *hranic* při zachování významové pevnosti „jádra“
kdežto zde máme na mysli *neurčitost* úplnou, *destabilizující* i ono pomyslné „jádro“
[které tak vlastně ani žádným „jádretem“ není]. *Neurčitým* hudebním znakem je tedy na-
příklad struktura, kterou vlivem technického šumu není dobře slyšet *neurčitým* designá-
tem to, k čemu odkazují mlhavé transcendentní symboly nebo archetypy hlubinné psy-
chologie, *neurčitou* referenční strukturu *dispozice* vědomí oslabeného nemoci, amnézií,
porvlnou zřítou reakceschopnosti, zkušenosti teprve se rodící nebo zase již z paměti
mlčící, stavy polovědomí a spánku (protiože i ve snu může probíhat semióza cestou od
jedné představy ke druhé, a za ní skrytý) apod.¹⁴⁾

Každý z vrcholů TR může být tedy „obsazen“ *kterýmkoliv* ze tří způsobem *dekompozice* na
vrcholech jiných (třeba na všech); kromě toho se *nevyjádřují* ani některé kombinace
dekompozice na jednom a též vrcholu. Jedná se zejména o to, že *multiplicace* může
být velmi dobře spojena s *neostřostí* jednotlivých „alternativ“ (např. existuje zřetelná
bisepte slova „umění“, ale oba významy — umění jako zručnost a krásné“ umění —
mají navíc *neostře* hranice) a někdy i s *neurčitostí*. *Disjunkci* typu „aut-aut“ tedy na-
cházíme pouze v relaci „*neostřost*“ k celkové „*neurčitosti*“, ani ta však *nevyjádřuje*
tžné přechodové stavy mezi nimi.

Pomocí TR lze také názorně modelovat a logicky „uspořádat“ všechny hlavní *defor-*
mace, *desimpreparace* a *redukcce* či *abundance* základní sémantické relace. Pro většínu
z nich je charakteristické, že je lze znázornit „škrtnutím“ (vypuštěním „ze hry“, nebo
aspoň oslabením významu) některého z vrcholů nebo některé ze stran TR. Tak znaková
magie nepotřebuje k existenci vztahu mezi Z a D zprostředkující subjekt; do stejné
redukcce se však dostávají i ty *lingvistické* a *logické* koncepty, pro které se sémanti-
ké i syntaktické relace odehrávají v jakémsi *psychologickém* a *noetickém* vakuu, resp.
které účasti uživatele znaku chápou mylně jenom jako tzv. *pragmatickou* rovnu *semió-*
zy, jakoby bez této účasti mohla vůbec vřbec fungovat rovna sémantická či syntaktická.¹⁵⁾

TR má velký význam i pro orientaci v *orologii* znaku a designátu. Schéma umožňuje,
abychom pomyslný předězí mezi objektivním a subjektivním vedli jakkoli, s výjimkou té
fixace, že vrchol „S“ (a jím mlhneňá referenční struktura plus všechny *psychické* před-
poklady k ní) bude vždy nazírán jako *subjektivní* realita, nezávisle na okolnosti (pro
materialismus samozřejmě), že tato struktura existuje jenom díky nějakým *materiál-*
ním procesům v těle (mozku atd.) člověka. Znak a designát však mohou být určeny buď
jako *objektivně* reálné jevy (což je pravidlem a nadto i fylogenetickým východiskem pro
vznik *semiózy* vůbec) nebo též jako jevy *subjektivně* reálné, tedy jako obsahy vědomí
(slovo „vědomí“ tu chápeme jako zásadní protiklad k „být“, tedy včetně toho, co se
někdy nazývá *nevědomím*, *podvědomím* atd.). Jde o interné *psychickou* povahu buď D
nebo Z nebo i D i Z, opět zajiště nesenou nějakými *hmotnými* ději. Tak lze bez filozo-
fických nesází zkoumat třeba význam snu (subjektivní Z) nebo význam slov jako „po-
jem“, „cit“ (subjektivní D) anebo pochopit bolesti hlavy jako *symptom* *psychické* de-
prese (subjektivní jsou zde Z i D). Tato vše se přímo dotýká hudby, kde jak znak —
hudba pouze *představovaná* —, tak *designát* (náladý, emoce, postoje, „víry“ etc.) mo-
hou rovněž mít *statut* *psychických* jevů čili obsahů nebo stavů vědomí.

TR konečně také indikuje povahu, nebo, chceme-li, vnitřní „mechanismus“ procesu se-
miotického reflexe, který se zásadně liší od jednosměrného řetězu příčin a účinků v non-
znakové reflexi a *responzi* a je vskutku spíše *zpětnovazebnou* *interakcí* sul *generis*.¹⁶⁾
Determinujícím činitelem je tu tzv. *referenční* struktura, „zabudovaná“ ve zkušenosti
subjektu, na níž se podílí různé složky paměti od *sensorimotorické* až po *intelektuální*
a také *pre-dispozice* tvořivé a *rekonstrukční* *fantazie* i další oblasti *psychiky* — *nevyju-*
čujeme tu ani tzv. *nevědomí*, i když nesouhlasíme s přecekováním jeho role v některých
semiotických trendech. Při *recepci* znaku působí jako *relativně* větší *podnět* znak, při

produktu znaku analogicky jeho budoucí designát (tedy „referent“). V obou případech má takta vzbuzená reakce či reflexe jistě charakter kauzálního hexu, který je však pouze podmínkou nutnou, nikoli ale též postačující, protože se uplatňuje zajiště i při procesech mimo-sémiotických. Aby například vjem znaku se dostal do noetického „zářivku“ s představou designátu, to jest, že vnímáme znak, budeme v mysli operovat s odrazem jiné (a většího zcela jiné) entity (analogy) při produkci znaku podnět z designátu bude transformován do zcela jiné entity znací evokovaného s impulsem. Do této konfrontace vstupuje z naší předchozí zkušenosti nikoliv jen představa designátu, ale konkrétní spojení designátu této představy s pamětní představou znaku (a to *rámec nového typu znaku*) šil již určitý vzorec („pattern“) pro-pojení. Na konfrontaci tohoto typu lze se tedy dívat jako na dvojití protisémerné, vzá-jemné a v tomto smyslu zpětno vazebné naplnění: impuls — vjem konkrétního znaku (tedy *Peireovym* termínem: „token“ [47] nebo *Carnapovym* [4]: „sign-event“) naplně-je již připravený (vsířčný) vzorec synapse „*type-význam*“. Implementací lze vyjádřit i opačně: dané „token“, resp. jeho vjem je otevřenou strukturou (rámcem), do níž (do něhož) „vejde“, či, názorněji řečeno, „zapadne“ evokované zkušenostní spojení jako klíč do zámku či jako pozitiv do negativu a naplní jej významem.

Znaková zástupnost se takto principiálně liší např. od jednosměrného řetězání asociací nebo myšlenek. To je kardinalně důležité poznatek pro sémantiku hudby, protože mno-ho lidí, i psychologicky školených, nedokáže odlišit designaci od asociace (ponechává-m tu stranou do jaké míry vůbec vyšší „asociační“ psychologe z módy a zřítanu u ja-zykového faktu, že se v hudbě často její obsah ztotožňuje s tzv. mimohudebními asocia-cemi). I někteří stoupenci obsahové estetiky hudby a hudební sémiotiky mluví o aso-ciálních místo o významech. Tím ovšem konají svému směru medvědí službu. Neubrání se pak námitce, že tímto způsobem se hudební struktura vskutku dostává do pozice pou-hého podnětu k realizaci *jíného* významu a že tedy takto vlastně již mří ze sířery hud-by někým „ven“. Tato námitka má své oprávnění i u asociací koncentrických, jinak pro chápaní hudby a jejího obsahu velmi užitečných a „pomáhajících“, neboť okruhem přivedou naši pozornost zpět k dané struktuře a upozorní na některé její do té chvíle ne plně reflektované rysy. Tím více pak platí i u asociací odstředivých, které odvedou představy a myšlenky posluchače zcela jnám, do jakéhosi zasnění, v němž se na dilo již zapomené a pokrácující poslech se stává jen vlnitým jakési zvukové kultury: z to-hoto stavu někdy vytrhne posluchače až potlesk na konci skladby, který jej z jeho sně-ní „probudí“.

Přesto vše zášasní rozdíl mezi významem a asociací cítí snad každý, o čemž svědčí opět jazyková zkušenost. Při poslechu slova „stůl“ nebo „hudba“, při spatření čísla „4“ nebo fotografie v legitimaci nebo třeba i oteklé tváře v čekárně dentisty, se sotva kdo vyřadí fakt, že má nějaké „asociace“ stolu, hudby, osoby, nemoci atd. v prvním a bez-prostředním kontaktu s významem těchto znaků. Nejde tu tedy o asociace, ale o vý-znamy. Daný rozdíl byl v podstatě již osvětlen výše, zbývá jej pouze doplnit jediním dů-ležitým dodatkem. Do diachronně jednosměrné konkatene asociovaných představ ne-bo myšlenek nastupují tyto obsahy vědomí jako celistvé, relativně „naplněné“ (byť tře-ba i neztělné) jednotky, které se na přechodu od jedné k druhé mohou i prolínat apod., ale které nevstupují jedna do druhé jako „náplň“ do připraveného otevřeného rámce („vzorec“), tak jak synchronně „zapadne“ význam do vjemu znaku. Proto primár-ní významy hudební struktury, jakkoli složité či neostře, nejsou asociacemi. Je ovšem pravda, že v hudbě návaznost asociací na významy je možná o stupeň či dva vyšší, než je třeba u slova nebo jednoduchého obrázku, i že povaha této návaznosti je variabilní jak z hlediska individuální, tak i sociální psychologie. Pro sémantiku hudby je ovšem nezbytné hledat a stanovit prvotní významy, což znamená také bezprostřední analy-tický styk s „materiálem“ hudby a teprve potom lze navíc případně naznačovat pravdě-podobné asociací okruhy. Není tedy odlišením významu a asociace vyhlášeno v hudbě žádné anathema nad asociacemi, dokonce se s nimi v sémantické analýze i počítá, ale na místě, které jim přísluší a nikoli na místě, které je vyhrazeno významu.

POZNÁMKY K TITULU:

pozn. redakce: Tato studie je, až na malé výjimky, upraveným zněním hlavního referátu, jímž bylo na mezinárodním hudebním kolektivu v Brně 1979 otevřeno téma „Hudba jako sdělení“. Text shrnuje to nejdůležitější, co autor předložil v cyklu 13 přednášek pod názvem „Úvedení do obecné sémiotiky“ (se zvláštním zřetelem na problematiku hudby), jenž se konal v letech 1977–78 pro členy hudební sémiotického týmu při hudební sekci Ústavu pro teorii a dějiny umě-ní ČSAV v Praze a pro českou estetickou společnost a který navštěvovala řada renomovaných specialistů z jiných uměnovědných a společenských oborů. Systémové zpracování východí báze k rozvinutí sémiotiky — stanovisko týmu. Vzhledem k této „referátové“ provenienci stali jsou se této terminologie — stanovisko týmu. Vzhledem k tomu, že jsou v odborných kruzích víceméně známé, je použito jen číselný odkaz. Protože referát byl součástí kolektivního vystoupení hlavně, je mluvící tým (v jakémsi prokomponovaném „bloku“ sdělení vystoupili na témaž zasedání I. Poloděák, J. Farkaš, J. Jiránka a den předtím J. Bařer), jsou některé kapitoly pojalý zaměřně jako pouze rámcová prolegomena k zevrubnějším a rovněž kolektivně přediskutovaným konkré-tzním v referátech těchto autorů; na tuto okolnost upozorňuje vždy v závěru příslušné kapitoly stručně podotknutí.

- 1/ V přehledu historického vývoje sémantické či sémio-tické problematiky, kterým jsem počínal v pozn. re-dakce zmíněný cyklus přednášek, zabil jsem kři-tický výhled čtyř třinácti autorů (současnosti) jmen a osobností (kromě autorů současnosti). Jen toto bylo možno podčtyřít ospoň to nejdůležitější. Toto stanovisko přirozeně nikomu nebrání nahližet „chovně“ užívatelé znaku, mluvit o chování uživate-le („systému“) na vstupně a výstupně (systému) a k tomu, co se děje uvnitř, na trasech mezi „vstup- a výstup“ zovněrně hledisť tzv. „obrázkou“ (černý schránky), pokud toto znamená redukce populárně-muše posloužit specializovanému učen. Není třeba, pokud by obecna vycházela z základní definice, a vzdělá se tak, mluvitelně zřetělovat, jak se představa se-subjektivně tvoří, a uvažovat, jak se jí vztahuje k prv-ku „obrazu“, který je v rámci vědeckých vztahů intersubjektívno-v-í. Jedno témaž parafraze vztahů intersubjektívno-v-í.
- 2/ Podstatně stejný názor má na tyto distinkce i Ur-berto Eco [7], který ukazuje, jak se v klasičtě ex-perimentální situaci s podmíněnými reflexy psů od-sovo zřetělovat liší pozice psa a pozice experimentá-tora, pro kterého jsou zvuky zvonku skutečně zvuky (symptom) vzhledem k jejich očekávaným účinkům na pokusné zvíře.
- 3/ Ne tedy v deformacích A. Molise [34] či Mare Bense [3] s jejich lizurní „estetickou“ informací ohebo v poleháních, které mi, nedokážu rozlišit ani zprvu a informace. Povězlivě nepřesnosti se vysy-lují i u některých autorů, kteří teorii informace opli-kují na oblast umění v NDR a na Slovensku.
- 4/ V sémantickém trojúhelníku reference (viz níže) není např. „mysl“ pro „kondit“ z komunikačního řetzu Shannoova [35] či Collin Cheryho [21]: procesus-liku sdělování je v tomto schématu výhledem jen zprostředkované a ne zcela přehledné. Naproti tomu zase komunikace řetěz polehání „zpráva“ či znak či signál, tak, že jde o něco, co pochází z úst, z toho řetzu jako sémanticky neutrální fenomén, či-oniž by zachoval její představnou (obraznou) vzor-bu jak na oblast zdroje informace, tak na oblast efektu či určení. Analogicky na jedné straně do-plňuje, no druhé straně zase ale nepřidává váže ze-zvláštní sémantické situace jakákoliv — šil i to ob-jeví — schéma noetického kontaktu subjektu s ob-jevem.
- 6/ Jistě řečeno: nemůžeme nřs, dychom hudební sémio-tiku nastílit „včlovčím“ např. do lingvistických ne-logicistických „modelů“, ani zasa dle dychom, je od-kerením k „polehání“ „psychologickým“ nebo „řihno-řím“ či dokonce „psychologickým“, a odlišit je pak-licky velkým „pochybám“, které k sémantické koncepci-cké „výkladu“ Duranta [6].
- 7/ Některé z toho však upozorňují měkčením resozna-tem, funkce uměleckého znaku ve srovnání s oblas-tmi, které jsme uvedli. Pohyb o rozdělení na ose
- 8/ Touto problematikou se u nás zabývá podstatně a-dle jí rozvíjí Ivan Paleček [46] (referát na zmiň-ném kolektivu „Hudba a sdělení“, Brno 1979, viz pozn. redakce).
- 9/ Nezasupřeknutí roli subjektu v semioze, neboť ovšem nachází idealistické představy, že jak „signifikan-t“, tak „signifika“ jsou vlastně jen nějaké stovy vědomí, což je v rozporu s objektivní realitou věšiny znaku i designátu. Navíc vyžaduje tuto interpretaci, aby znak byl definován jako takovýto subjektivní jednot-označujícího a označovaného, čímž dochází k „neho-

- němu posunu ve smyslu slova „znak“, neboť v pozici znaku je pouze „signifiant“, zatímco „signifié“ souvisí s významem; z konstitutivní opozice „znak—význam“ se tak stává konfušní inkluze, odpovídající jakékoliv „rozumné“ funkci a koncepci znaku.
- 10/ Naproti tomu není nijak na závadu, když TR, nenařazený ve své specifčnosti, je začleňován (jako celek) do širších či složitějších schémat, jak to činí např. Z. Mathauser ve své studii „Čtverec umělecké specifčnosti“, *Estetika* 1980, č. 3.
- 11/ Lze-li jeden „ostrý“ vrchol na kterémkoliv průsečíku stran v TR pochopit jako zvláštní případ minimální neostrosti, nebrání nám nic, abychom podobně nepochopili i multiplikace vrcholů v homo- a synonymitě atp. Pomůže nám zde představa proměny, konkrétně soustředování významu z plochy původně neostřejší, ve svých složkách různě „hustého“ sémantického pole nikoliv pouze do jednoho, nýbrž do několika „pólů“ této sémantické koncentrace.
- 12/ Neostrost designátu dnes zkoumá a teoreticky i prakticky (pro potřeby dnos computerů) zvládá tzv. „fuzzy“ sémantika (L. Zadeh [69]), o níž jsem pojednal v rozsáhlé rešerši v 6. čísle *Bulletinu* pražského týmu pro hudební sémiotiku (duben 1978).
- 13/ V pozadí takové skepse stojí ovšem iluze, že slova přirozeného jazyka sama naopak takový „ostrý“ význam zpravidla mají, což však neodpovídá skutečnosti. Právě výše zmíněná „fuzzy“ sémantika ukazuje, že i tam, kde byly pomoci formalizace a zavedení jednoznačných termínů a značek vytvářeny striktní hranice mezi významy znaků (superznak), není tím vždy učiněno zadost potřebám praxe a „věrné“ modelace reálných procesů, zejména u rozsáhlých a složitých systémů a že je tedy nutno umět pracovat s neostřými významy a nikoliv je „násilím“ a se ztrátou informace pozměňovat na významy „ostré“. Fuzzy sémantika — ostatně ve shodě s takovými moderními scientistními metodologickými trendy jako jsou Wittgensteinovy [68] „rodinné podobnosti“, statistická pojetí přírodních zákonů, typologická klasifikace a numerická pojetí taxonomie — vznikla na půdě a slouží dnes potřebám přírodních a technických věd, kde postupně odbourává hegemonii „ostrých“, abstraktních, logicistních „kalkulů“, která se neosvědčila jako báze pro zkoumání složitých systémů. Jestliže tedy jsou „fuzzy“ přírodní a technické objekty, relace, algoritmy, podámky atd., a jestliže je lze zvládnout jenom „fuzzy“ - technikou (ostatně velmi exaktně a též matematicky fundovanou), pak není důvodu, proč bychom se i na sémantiku hudby nedívali v této perspektivě, když zde její „fuzzy“ charakter byl zřejmý odedávna. Klášť na hudební sémiotiku požadavky metodicky již zastaralé, do značné míry i naivní a od reality všeho druhu odtržené „striktnosti“ a hegemonie „ostrých“ významů, se tedy dnes jeví jako anachronismus. Vzniklá situace na druhé straně ovšem by mohla ukonejšit i ty, pro které je horrorem představa, že by se do zkoumání umělecké problematiky mohly k její újmě vznášet „mechanicky“ nějaké normy exaktních badatelských postupů podle vzoru přírodních a technických disciplín. Ne že by takové nebezpečí dříve (nebo i dnes) nehrozilo: nlcméně, máme-li vliv „statistických“ (pravděpodobnostních) a „fuzzy“ - konceptů shrnout lapidárně do nějakého sloganu, můžeme cum grano salis říci, že dnes vyžaduje situace tak, že daleko spíše se přistupuje k analýze a syntéze jakýchkoli struktur a systémů „jako“ k uměleckému dílu (tím míníme, že se respektují takové složité vzájemné podmíněnosti a neostrosti, jaké odjakživa respektovala seriózní estetická exegeze), než že by se k uměleckému dílu přistupovalo v obrazoboreckém „nadšení“ jako k nějaké „mrtvé“, jednoduše kvantifikovatelné či „geometrizable“ záležitosti.
- 14/ Neurčitost — na rozdíl od neostrosti, která se jeví jako zásadní minus jen utopím „čistě formální“ sémantiky (čímž není řečeno, že by neostrost za jistých okolností nemohla být hodnocena též negativně, například jako zbytečné znejasnění poznatku či významu termínu nebo jako důsledek popírání striktních hranic mezi jevy tam, kde takové skutečně existují) — můžeme vcelku považovat za jev sémantický negativní, za poruchu v komunikaci, za entropickou tendenci. Pravděpodobnostní plausibilitu neostrosti kompenzuje většinou fakt, že právě tímto způsobem lze pružněji a „věrněji“ adaptovat podněty k semióze, u neurčitosti znaku či designátu tato kompenzace nepřichází v úvahu. „Pozitivní“ funkčnost a „účelnost“ neurčitosti znaku či designátu atd. se může naplnit jenom za zvláštních situací (utajování zprávy, zábavnost hádanek a detekce „různé typy her a „pohrávání“ si s lidmi, záměrně produkovaná mystéria a nimby, dráždivá „tajemství“). V běžné sdělovací „praxi“ však se o tyto rafinovanosti nejedná: neurčitým znakem je text nebo obraz poškozený nebo na který není dobře vidět, neurčitým hudebním znakem je struktura, kterou není dobře slyšet, kterou nelze dobře rozpoznat. V metaznakové rovině hudby — konkrétně v notaci — se ovšem může objevit i záměrně neurčitý znak se svojí enigmatickou funkcí, jak o tom svědčí různé hříčky z hudby období renezanace a baroka (enigmatické kánony apod.), jeho neurčitost je stejně ovšem jen dočasná. Neurčitý designát se objevuje v mystické transcenci např. extrémní symbolistické estetiky, která adoruje „symbol“ (s velkým „S“) právě proto, že neodkazuje k něčemu určitému a jeví se tedy býti symbolem „par excellence“ a zdrojem esoterických nálad a sublimované poetičnosti. Neurčitost designátu vyzdvihuje u toho, co nazývá symbolem v počátcích umění, zvláště u megalitické architektury také Hegel [18]. Neurčitost znaku i designátu současně nám „předvádí“ tzv. archetypy „hlubinné“ psychologie v některých jejich pojetích: o těchto archetypech jejich horliví stoupenčí a propagátoři vypovídají vsutku tak, že jde o znaky krajně neurčité a prakticky nepřístupné jakémukoli noetickému podchycení, krajně neurčitý je nakonec i mechanismus jejich vlivu na lidské vědomí, přesto však je jejich existence doprovázená vírou, že tento vliv na naši psychiku je rozhodující. Po jedné takové přednášce v týmu v podání zainteresovaného „specialisty“ jsme tehdy byli nuceni „sémanticky“ zhodnotit teorii archetypů tak, že nejen její „objekt“, ale sama tato teorie je velice neurčitým „superznakem“.
- 15/ Redukcionistické koncepty se ovšem mohou vztahovat i na ostatní vrcholy TR, jakkoliv se takové počínání jeví sémanticky daleko protismyslnější než eliminace subjektu. Tak kupříkladu jakási fiktivní „absence“ vrcholu „D“ je příznačná pro subjektivistické teorie (např. i pro pozadí polarit „signifiant—signifié“), je to „znakovost“, která nebere dostatečně nebo vůbec v potaz to, co v noetice (teorii odrazu např.) je uváděno jako předmět poznání (odrazu), tedy ve většině případů: objektivní podněty ke vzniku semiózy. TR je obecně velmi spolehlivým mementem i v situacích, kdy se „teoretikům“ a „zakukleným“ odpůrcům sémantiky ztrácí polarita „znak—význam“ a dialektická nerozlučnost těchto stránek (znak bez významu, význam bez znaku?), např. v absolutizaci ostenze, dále v konfušním teoremu o třech vrstvách znaku (údajně tzv. materiální, významové a obsahové, ačkoliv je zřejmé, že ona materiální „vrstva“ (sic!) je znakem a další dvě jsou obě složkami významu tohoto znaku atp. Jakousi neobratnou variantou této filce je i v hudební estetice často frekventované tvrzení, že hudba sice má svůj „obsah“, ale jen „čistě hudební“, čili že je znakem, který znamená jen sám sebe, ergo tedy není vlastně znakem vůbec. Pokud se vůbec někdo snaží tyto „čistě hudební“ obsahy konkretizovat, ukáže se, že mýří k nějakým syntaktickým jednotkám a tedy k hudební „formě“, jež se tu tedy objeví v „kostýmu“ (či „masce“) „čistě hudebního obsahu“, čímž celá tato „obsahoformová konfuze“ náležitě vyvrcholí.
- 16/ Zpětnovazebný moment neval dostatečně v úvahu ani sám Peirce [47], proto také jeho tříčlennou relaci nelze uznat za „pravý“ TR. Pravý TR pomůže naopak k poznání Peircova omylu, jenž de facto již pouhou vjemovou reflexi ztotožnil se semiózou (nepřilíží vzdálen od podobných, ale z jiných východisek pramenících tezí či termínů fyziologie vyšší nervové činnosti), takže vnímání znaku vedlo opět ke vzniku dalšího znaku ve vědomí uživatele: jelikož ale tento „nový“ znak musel opět zase být nějak percipován, vede taková představa k nekonečné, nikdy neuzavřené posloupnosti znakových transpozic, v nichž se ztrácí (resp. se nikdy „neobjeví“ na horizontu našeho vědomí) konečný „přístav“, „dekódovací“ semiózy, totiž designát. Právě tuto konfuzi však vítají Eco [7] i Nat-tiez [42].