

Umberto Eco a meze interpretace

Umberto Eco se narodil 5. ledna 1932 v italském městě Alessandria v kraji Piemonte. Ačkoli si jeho otec přál, aby se syn stal právníkem, začal Umberto Eco studovat na turínské univerzitě středověkou literaturu a filozofii. V roce 1954 diplomoval prací o Tomáši Akvinském. Poté pracoval jako kulturní editor pro státní televizní stanici Radiotelevisione Italiana (RAI), kde získal osobní zkušenosti s masovými médii. Avantgardní skupina výtvarných umělců, hudebníků a spisovatelů, se kterou se Eco během svého působení v televizi seznámil, později velice ovlivnila jeho dílo.¹ Patrný je tento vliv už v Ecově první knize *Il problema estetico di San Tommaso* z roku 1956, která rozšiřovala jeho disertační práci. Téhož roku začal vyučovat na své domovské univerzitě v Turíně (1956 – 1964). V roce 1959 publikoval svou druhou knihu *Sviluppo dell'estetica medievale*, kterou se jasně zapsal mezi největší odborníky přes Středověk. Ecovy práce o středověké estetice se zaměřovaly na rozdíly mezi teorií a praxí, zatímco náměty jeho prací z oblasti literární teorie se naopak často měnily. V době, kdy publikoval svou druhou knihu, opustil Eco RAI a stal se hlavním editorem milánského nakladatelství Casa Editrice Bompiani, kde tuto funkci zastával až do roku 1975, a v časopise *Il Verri* započal svůj fejetonový seriál *Diario minimo*. Z počátku se jeho články podobaly Barthesovým *Mytologiím*, ale po té, co si je přečetl, opustil stávající styl a přesedlal na nový pastišový formát. Mnoho z těchto článků bylo později publikováno v e výboru *Misreadings*. Už tehdy začal Eco rozvíjet svůj koncept „otevřeného“ textu. Eseje, které tomuto tématu a sémiotice věnoval shrnul v knize *Opera aperta* (Otevřené dílo), vydané roku 1962, kdy se také oženil s německou profesorkou umění Renate Ramge.

Jako autor sloupek pracoval následující roky v mnoha italských periodících, např. *l giorno*, *La stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *L'Espresso* a *Il Manifesto*. Roku 1964 se však přestěhoval do Milána, kde se stal lektorem na univerzitě, ale již o rok později začal působit ve Florencii jako profesor vizuální komunikace. V roce 1966 se přemístil na milánskou polytechniku jako profesor sémiotiky a ještě ten samý rok vydal *Le poetiche di Joyce: dall "summa" al "Finnegans Wake."* V Miláně začal konečně shromažďovat a třídit své texty o semiotické teorii, takže roku 1968 mohl vydat *La struttura assente* (*The Absent Structure*), která se věnovala čistě sémiotice. Knihu o osm let přepracoval ve známější titul *Teorie sémiotiky*. Ve schématu literární komunikace „autor – text – čtenář“ prosazoval Eco centrální úlohu textu, čímž navázal na dědictví literárněvědného strukturalismu. Tvrdil zde, že literární texty jsou celými poli významů, nebo lépe řečeno řetězci významů, které jsou tak pochopitelné, nakolik jsou otevřené. Řetězce významů pak měla spojovat vnitřní dynamika a psychologie textu. Podle Eco nemají slova sama o sobě významy, protože jsou pouze lexikálními částmi řetězce, dokud se neocitnou v kontextu samotné „promluvy“.

Roku 1971 se Umberto Eco stal profesorem sémiotiky v Bologni a během sedmdesátých let publikoval několik dalších knih o sémiotice. Zorganizoval také první kongres věnovaný sémiotice „International Association for Semiotic Studies“ (1974), kde ve své závěrečné řeči přednesl základní *sémiotický vědecký postoj* (*scientific attitude*) spočívající v kritickém pohledu na předměty jiných věd. Na konci sedmdesátých let Eco editoval soubor esejů z konferenčních příspěvků *A Semiotic Landscape*. Ustanovil tak sémiotiku jako jeden z hlavních vědeckých proudů a sebe jako vůdčího představitele. Široké veřejnosti známější spisovatelská dráha Umberta Eco odráží jeho teoretické a historické výzkumy, čímž naplňuje postmodernistický koncept hypertextuality.

Bibliografie:²

Vědecká díla: (z oblasti sémiotiky, lingvistiky, estetiky a etiky)

- *Il problema estetico in San Tommaso* Torino: Edizioni di Filosofia, 1956. Seconda edizione modificata: *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano: Bompiani, 1970.

¹ Toto uskupení tvořilo základ pozdější skupiny 63.

² Překlady do češtiny a slovenštiny jsou zvýrazněny tučně.

- *Sviluppo dell'estetica medievale*, In *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano: Marzorati, 1959. Seconda edizione modificata: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano: Bompiani, 1987.
- *Opera aperta* Milano: Bompiani, 1962. Secondo edizione modificata: 1967; sulla base dell'edizione in francese 1965, 1971. Quarta edizione modificata, 1976.
- *Diario minimo*, Milano: Mondadori (contiene la celeberrima *Fenomenologia di Mike Bongiorno*), 1963. Edizione modificata, 1975.
- *Apocalittici e integrati* Milano: Bompiani, 1964. Edizione modificata, 1977. ***Skeptikové a těšitelé***, Nakladatelství Svoboda, 1995.
- *Le poetiche di Joyce*, Milano: Bompiani, 1965. Edizione modificata sulla base della seconda parte del *Opera Aperta*, 1962.
- *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano: Bompiani (ora in *La struttura assente*), 1967.
- *La struttura assente* Milano: Bompiani, 1968. Ultimo edizione modificata, 1983.
- *La definizione dell'arte*, Milano: Mursia, 1968.
- *Le forme del contenuto*, Milano: Bompiani, 1971.
- *Il segno*, Milano: Isedi (seconda edizione modificata, Milano: Mondadori), 1971.
- *Il costume di casa*, Milano: Bompiani, 1973.
- *Beato di Liébana*, Milano: F.M. Ricci, 1973.
- *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, 1975.
- *A Theory of Sémiotics*, Bloomington: Indiana U.P., 1976. London: Macmillan, (versione inglese originale di *Trattato di semiotica generale*), 1977. ***Teorie sémiotiky***, JAMU, 2005.
- *Il superuomo di massa*, Milano: Cooperativa Scrittori, 1976. Edizione modificata, Milano: Bompiani, 1978.
- *Dalla periferia dell'impero*, Milano: Bompiani, 1977.
- *Come si fa una tesi di laurea*, Milano: Bompiani, 1977.
- *The Role of the Leader*, Bloomington: Indiana U.P., 1979. London: Hutchinson, (contiene saggi presi da *Opera aperta*, *Apocalittici e integrati*, *Forme del contenuto*, *Lector in Fabula*, *Il Superuomo di massa*), 1981.
- *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 1979.
- *Function and sign: the semiotics of architecture. A componential analysis of the architectural sign /column/,* in G. Broadbent et al. (eds), *Signs, symbols and architecture*, New York: Wiley, 1980.
- *E semeiologia sten kathemerine zoe*, Thessaloniki: Malliars (saggi selezionati), 1980.
- *Il "Milione": descrivere l'ignoto*, in *L'Espresso*, 1982.
- *Postille al nome della rosa*, 1983. Aggiunto all'edizione italiana della tasca di *Il nome della rosa*, 1984. ***Poznámky ke Jménu růže***, In *Světová literatura*, 2/1986.
- *Sette anni di desiderio*, Milano: Bompiani, 1983.
- *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi, 1984.
- *Conceito de texto*, São Paulo: Queiroz, 1984.
- *Sugli specchi e altri maggi*, Milano: Bompiani, 1985.
- *De bibliotheca*, Caen: L'échoppe 1986.
- *Streit der Interpretationen*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz GMBH, 1987.
- *Notes sur la sémiotique de la réception*, Paris: Actes Sémiotiques IX, 81 (Centre National de la Recherche Scientifique), 1987.
- *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig: Reklam, 1989.
- *Lo strano caso della Hanau 1609*, Milano: Bompiani, 1989.
- *Auf dem Wege zu einem Neuen Mittelalter*, München: DTV Grossdruck (saggi selezionati), 1990.
- *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990. ***Meze interpretace***, Karolinum, 2004.
- ***Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou***, In *Film a doba*, 1990.
- *Stelle e stelletta*, Genova: Melangolo, 1991.
- *Vocali*, Napoli: Guida, 1991.
- *Il secondo diario minimo*, Milano: Bompiani, 1992.

- *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge: Cambridge U.P., 1992. **Interpretácia a nadinterpretácia**, Archa, 1995.
- *La memoria vegetale*, Milano: Edizioni Rovello, 1992.
- *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari: Laterna, 1993. **Hledání dokonalého jazyka**, NLN, 2003.
- *Ton augousto den Uparchoun eideseis*, Thessaloniki: Parateretés (saggi selezionati), 1993.
- *Apocalypse Postponed*, Bloomington: Indiana U.P. (a cura di R. Lumley; Contiene saggi presi da Apocalittici e integrati), 1994.
- *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P., 1994. **Šest procházek literárními lesy**, Votobia, 1997.
- *In cosa crede chi non crede?* a Carlo Maria Martini, Roma: Liberál, 1996.
- *Neue Streichholzbriefe*, München: DTV, 1997.
- *Cinque scritti morali*, Milano: Bompiani, 1997. **Pět úvah o morálce**, Kalligram, 2004.
- *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani, 1997.
- **Umění a krása ve středověké estetice**, Argo, 1998.
- **Jak napsat diplomovou práci**, Votobia, 1997.
- *Talking of Joyce*, a Liberato Santoro-Brienza, Dublin: University College Dublin Press, 1998.
- *Gesammelte Streichholzbriefe*, München: Hanser, 1998.
- *Serendipities. Language and Lunacy*, New York: Columbia U.P., 1998. London: Weidenfeld, 1999.
- *Tra menzogna e ironia*, Milano: Bompiani, 1998.
- *La bustina di Minerva*, Milano: Bompiani 2000.
- *Den nye Middelalderen og andre essays*, Oslo: Tiden Norske (saggi selezionati), 2000.
- *Mein verrücktes Italien*, Berlin: Wagenbach (saggi selezionati), 2000.
- **Mysl a smysl**, Vize 97, 1997.
- *Experiences in translation*, Toronto: Toronto U.P., 2000.
- *Poesie*, Milano: I Dispari (a cura di Lelio Scanavini), 2000.
- *Riflessioni sulla bibliofilia*, Milano: Edizioni Rovello, 2001.
- **Knihy, texty a hypertexty**, In Čtenář, 1/2001.
- *Sämtliche Glossen und Parodie*, München: Hanser, (completi l'accumulazione di *Diario Mimimo*, *Secondo Diario Minimo*, *Bustina di Minerva* con altre collezioni tedesche di *parodies*) 2001.
- *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani, 2002. **O literatuře**, Argo, 2004.
- **O zrcadlech a jiné eseje**, Mladá fronta, 2002.
- **Babylonský rozhovor**, Kalligram, 2003.
- *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani 2003.
- *Mouse or Rat?: Translation as negotiation*, London: Weidenfeld & Nicholson. (*Experiences in translation* + saggi selezionati: *Dire quasi la stessa cosa*), 2003
- *Storia della bellezza*, Milano: Bompiani. A cura di U.Eco, 2004.
- *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano: Bompiani, 2006.

Novely:

- **Jméno růže**, *Il nome della rosa*, 1980, česky 1985.
- **Foucaultovo kyvadlo**, *Il pendolo di Foucault*, 1988, česky 1991.
- **Ostrov včerejšího dne**, *L'isola del giorno prima*, 1994, česky 1995.
- **Baudolino**, 2000, česky 2001.
- **Tajemný plamen královny Loany**, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004, česky 2005.

Umberto Eco k interpretaci

Jelikož Umberto Eco v průběhu šedesátých až osmdesátých let pozoroval „přílišnou rozvolněnost interpretů“³, rozhodl se zkoumat práva textů a práva jejich interpretů. V následujících eseích, shromážděných v knize *Meze Interpretace*⁴, proto zdůrazňuje meze interpretačního konání. Jelikož pojetí interpretace platí pro světy vnímané jako texty stejně jako pro texty vnímané jako světy, mohl Eco aplikovat následující filosofické, lingvistické a další teoretické postřehy na kritickou činnost interpretace. *Meze interpretace* zároveň přináší stručný přehled hermeneutických tradic i současných interpretativních teorií, které Eco obohacuje o vlastní sémiotické reflexe.

Současné teorie⁵ podle Eca říkají, že jakmile se text dostane z rukou svého původce, ocitne se ve „vakuu nekonečné řady možných interpretací“. Proto nelze žádný text interpretovat konečně a původně, jak byl autorizován. Doslovný význam je ztracen od samého počátku textové promluvy. Možnosti interpretace textu, který už není v „rukou svého původce“, jsou skutečně bezbřehé, i když se opírají o určité logické postupy. Podle Eca by ale interpret neměl být oprávněn říci, že „vzkaz“ může znamenat *cokoli*. Pokud předpokládáme „doslovný“ význam vět a slov, tedy že nejde o tajný kód, pak můžeme najít určitý základní „pravdivý“ význam „vzkazu“. Eco zde mluví o existenci doslovného významu lexikálních položek, kterým odpovídá první výraz ve slovnících, nebo definice, jež jako první napadne obyčejného člověka (např. „fík je druh ovoce“). Rozpracováním peirceovské teorie neomezené sémiózy se snažil dokázat, že pojem neomezené sémiózy nevede k závěru, že neexistují žádná kritéria interpretace. Již v úvodu knihy *Meze interpretace* Eco postuloval některá kritéria, která musí interpret cítit, a to následující: interpretace je základní rys sémiózy. Interpretovat text ukládá interpretům jisté hranice; meze interpretace se shodují s právy textu, což ovšem neznamená, že jsou totožné s právy autora; interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat.

Dva modely interpretace: symbol a alegorie

Kapitolu *Dva modely interpretace* začíná Eco různými pojetími symbolu a alegorie jako předchůdce uvažování o znacích. Jako první cituje Goethovu definici těchto dvou termínů: „Symbolika proměňuje zkušenost v myšlenku a myšlenku v obraz, takže myšlenka vyjádřena pomocí obrazu zůstává navždy činná, nedosažitelná a – byť by byla vyjádřena ve všech jazycích – i nevyjádřitelná. Alegorie proměňuje zkušenost v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem zůstává navždy definován a je vyjádřitelný obrazem.“ Eco tedy opět začíná kapitolu citací staršího pramene a označuje jej za idealistický, v případě Goetha navíc za zcela spadající do idealistické filosofie, pro kterou symboly plní funkci označujícího. Eco zdůrazňuje další význam slova symbol, jenž chápeme ve smyslu logiky a matematiky buď jako vztahující se ke svému významu na základě jistého zákona, tj. přesně stanovené konvence, a nebo jej chápeme jako proměnnou, která může být porůznu omezena, ale jakmile nabude určité hodnoty, nemůže už v témže kontextu reprezentovat jiné hodnoty. Dvojí označení má kořeny už v řecké etymologii. Symbol byl původně „znak“ fungující na bázi zavedené a uznávané konvence (uvádí se příklad rozpůlené mince, která může být potencionálně složena, ale nikoho její rozpůlení netrápí). Řecké slovo *symballein* znamená setkat se, pokusit se o výklad, pokusit se o dohad, vyřešit hádanku, usuzovat na základě čehosi vágního, jelikož necelistvého, na základě něčeho, co pouze naznačovalo, evokovalo,

³ ECO, Umberto, *Meze interpretace*, Univerzita Karlova. Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 17.

⁴ Kniha vyšla v roce 1990 v prestižní řadě *Advances in Semiotics*.

⁵ Moderními interpretativními teoriemi Eco myslí teorie založené na dekonstrukci, volném interpretačním driftu, *misprision*, libidózním čtení, volné *jouissance*. Více in tamtéž, str. 18.

odhalovalo, ale konvenčním způsobem nevyslovilo. Symbol *sémeion*⁶, byl božským sdělením. Eco doslova říká: „Když člověk mluví v jazycích, všichni mu rozumí, leč nikdo nedokáže nahlas vyslovit to, co bylo pochopeno.“⁷ Významy slova symbol jsou tedy archaické, narozdíl od rozlišení mezi symbolem a alegorií. Ani stoikové čtoucí staré básníky alegoricky, ani Fijón Alexandrijský čtoucí alegoricky Bibli, neměli k dispozici žádné rozlišení mezi symbolem a alegorií. V antickém světě šlo o synonyma.

Eco v hledání kořenů sémiotiky jako výchozí interpretační metody pokračuje zkoumáním středověké tradice a naráží na pansémiotickou metafyziku. Idea symbolična byla v patristické a středověké tradici chápána jakožto vyřčení čehosi, co je uzavřeno poznání. Novoplatónský Pseudo-Dionýsios popisuje ideu symbolična jako božský pramen všeho bytí, jež definuje pomocí negací, čím vším není, je pouze Jedno. Podle jeho negativní teologie nejsou symboly přeložitelné alegoriemi. Eco shrnuje, že o této non-entitě a non-identitě lze nejlépe mluvit jazykem, jehož znaky nemají doslovný a jednoznačný význam, ale jsou otevřené protichůdným interpretacím. Novoplatónská rozporuplnost symbolu je stejná jako dvojznačnost romantického symbolu. Středověcí novoplatónští filosofové (např. Tomáš Akvinský) se pokoušeli převést panteistickou ideu *emanace* do ideje *participace*. To podle Eco dělá z novoplatonismu „slabý“ směr. Rozporuplnost je totiž obsažena pouze v našich diskurzích o Jednom a je zapříčiněna naším nedokonalým poznáním Jednoho. Jedno, samo o sobě, ale není vůbec rozporuplné. V chápání tohoto problému se od renesančního hermetického platonismu, který tvrdí, že jádrem poznání je víra v hlubokou rozporuplnost skutečnosti, zcela liší středověká teologie, pro níž je rozporuplnost pouze sémiotické, nikoli ontologické povahy. Moderní teorie symbolična mluví o symbolickém způsobu řeči jako o náhlém osvícení, o kognitivní extázi se zábleskem vize. Oproti tomu má ve středověkém myšlení symbolika učinit neadekvátnost našeho rozumu a našich jazyků racionálně pochopitelnou. To završuje Tomáš Akvinský svou doktrínou *analogia entis*, která usiluje o to, stát se proporcionálním kalkulem. Tedy už v základu pansémiotické středověké metafyziky (která někdy bývá definována jako univerzální symbolismus) existuje snaha „hledat kódy“ a vůle transformovat básnickou aproximaci ve filosofickou výpověď.

Interpretace Písma

Hlavní oblastí sémiotických středověkých prací, byla interpretace Písma. Hermeneutická tradice vykladačů Písma je souběžná s novoplatónskou linií myšlení. Zabývá se symbolickým jazykem, jímž k nám Písmo promlouvá. Při čtení Bible dochází k matoucímu ztotožnění mezi původcem (božský *Logos*), označujícím sdělením (slova, *logoi*), obsahem (božské sdělení, *logos*) a referentem (Kristus, *Logos*). Starý i Nový zákon mluvily současně o svém původci, obsahu i referentu. Významem byla mlhovina všech možných archetypů. Jelikož Písmo říkalo vlastně vše, bylo potřeba jej „zkrotit“, k čemuž vedla cesta skrze ztotožnění symbolického modu s modem alegorickým. Církevní otcové tedy přišli s teorií alegorických významů, které byly nejprve tři: doslovný, morální a mystický neboli duchovní. Později se rozšířily na doslovný, alegorický, morální a analogický. Tyto měly sloužit pro správné dekodování Bible. Eco se vrací k Písmu, protože se jeho nevyčerpatelná hloubka podobá moderní fascinaci otevřeným čtením textu. Problémem patristického a středověkého myšlení bylo sloučení nekonečné interpretace s jednoznačným sdělením. Jak číst Písmo, aby se objevovaly jen stejné „věčné pravdy“? Biblická hermeneutika odkázala moderním teoriím model „otevřeného čtení“, ale zároveň mu musela stavět hranice. Právě proto se symbol a alegorie nerozlišovaly. Augustin (*De doctrina christiana* 3) jako první sestavil pravidla, podle kterých bylo možné v

⁶ Řecký výraz *sémeion* znamená *označení, znak, bod* (dále *séma* – *znamení, sémainein* – *označiti*).

⁷ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 15.

Písmu rozlišovat mezi doslovným a obrazným. Základním pravidlem podle Augustina je právo čtenáře chápat v Písmu obrazně vše to, co je pochopitelné i doslovně, ale je to v rozporu s morálkou a s principy víry. Augustin tak poukazoval na symboličnost popisovaných událostí (včetně chápání konkrétních jmen a čísel), nikoli na rétorické symboly. Podle stoické nauky, kterou se v tomto směru Augustin inspiroval, se znakem nestávala slova (onomata), nýbrž „přirozené události“ (sémeia), které lze považovat za symptomy něčeho jiného. Středověcí komentátoři museli vytvořit taková pravidla, aby symboly byly mnohoznačné jen v rámci paradigmatu, nikdy v rámci syntagmatu. K tomu sloužily rozličné druhy encyklopedií, které sbíraly všechny možné symboly, aby vypočítaly jejich možné významy (např. bestiáře, herbáře, lapidária...). Tyto symboly, použité v určitém kontextu, měly být potom dekódovány jediným možným způsobem. Hermeneutika Písma tak podnítila rozvoj universálního symbolismu a reálný svět se „zalil znaky“ stejně jako Písmo. Světské dějiny a bytosti neměly význam samy o sobě, ale jen jako zástupci něčeho jiného. Eco proto termín *symbolismus*, jak byl užívaný v této době, nahrazuje výstižnějším *alegorismem* (např. *alegorismus Písma i universa*).

Tomáš Akvinský, oproti Augustinovi, vystoupil s kritikou univerzálního alegorismu. Podle něj si čtení svatých textů vyžadovalo hledání doslovného nebo historického významu (např. že židovský lid uprchl do Egypta je fakt). Teprve po pochopení doslovných významů, se čtenář může pokusit proniknout dále a pochopit význam duchovní (tj. alegorický, morální, analogický a mystický). Akvinský tvrdil, že lidské dějiny jsou příběhem skutečností, nikoli znaků. Pouze skutečnosti zachycené v Písmu se týká duchovní význam, protože, jak říká Akvinský, jen v průběhu svatých dějin vstupoval Bůh do světských událostí, aby jimi označil něco jiného. Možným tedy zůstává pouze alegorismus Písma, zatímco universální alegorismus Akvinský vyvrací. Akvinský se také zabýval poezií, která bývá nazývána jako alegorická forma, ale podle něj básnický „druhý význam“, ukrytý za rétorickými figurami a alegoriemi, je opět zas jen poddruhem významu doslovného. Akvinský jej nazývá „parabolickým“. Doslovnému významu náleží podle Akvinského jak význam věty, tak význam výpovědi, protože představují, co měl autor výpovědi na mysli. Akvinský neměl se svou teorií mnoho následovníků, prvním rozvinutím bylo využití alegorického čtení Božské komedie, jak jej navrhl Dante v *Pistule XIII*.

Dante navrhoval číst báseň jako mnohoznačné sdělení (polysémie), stejně jako Písmo, což mnohým přišlo rouhačské. Dante se však hájil tím, že básníci, stejně jako autoři Písma, sdělují duchovní významy, aniž by si toho byli sami vědomi. A tak v době, kdy Akvinský devaluje básnický modus, přicházejí sami básníci s novým mystickým přístupem k básnickému textu a podle Eca jejich „návrh“ přetrval až do dnešní doby.

Nové paradigma

Nové paradigma se pojí především s obdobím humanismu v Itálii, kde idea symbolu prošla hlubokou proměnou (vlivem ochabnutí zájmu o Aristotela a obnovením zájmu o Platona, dále o kabalou a o esoterické dílo *Corpus Hermeticum*⁸). Oproti „slabému“ novoplatonismu

⁸ *Corpus Hermeticum* je soubor řecky psaných textů zachovaný z pozdní antiky. Obsahuje 14 až 18 textů, které přibližně ve 3. století našeho letopočtu vytvářely jakýsi „kánon“. V krajním případě se na něj můžeme dívat jako na kanonické knihy určité náboženské společnosti, např. údajných „Obcí Hermových“ v Alexandrii. Na druhé straně je ovšem zřejmé, že takových spisů bylo mnohem více. Dokladem jsou např. obsáhlé výpisky, zachované u Stobaia (kolem roku 500 našeho letopočtu). Ani uzavřenost či vyhraněnost tohoto souboru textů nebo dokonce společnosti není jednoznačná, neboť i v jiné literatuře nacházíme myšlenkové paralely, zvláště u gnostiků. Právě

Středověku, staví Eco „silný“ novoplatonismus humanismu, který se opírá o několik zásad: 1. existuje fyzická spřízněnost, tj. emanační kontinuita, mezi každým prvkem světa a Jedním, 2. původní Jeden je rozporný sám v sobě a lze v něm nalézt *coincidentia oppositorum* (to je samozřejmě hermetická myšlenka, již ovšem na úsvitu moderní doby znovu oživily filozofické názory Mikuláše Kubánského a Giordana Bruna), 3. Jeden může být vyjádřen pouze negací a aproximací, takže každá jeho možná reprezentace může odkazovat pouze k další reprezentaci, stejně tajemné a protikladné. Tato hermetická tradice, jež z renesance prolula do romantické filosofie i mnoha současných teorií umělecké interpretace chápe symboly jako intuitivní zjevení, která nelze vyjádřit slovem ani uchopit pojmovým myšlením. Dále se vyznačuje: 1. odmítnutím opozice *kvalitativní* versus *kvantitativní*. Vírou, že nic není stálé a každý prvek vesmíru recipročně ovlivňuje všechny ostatní. 2. Odmítá kauzalizmus. Reciproční dění se neubírá po trase příčin a následků, ale spíše prochází spirálovitou logikou vzájemně propojených prvků. Privilegovaný kauzální řetězec neexistuje. 3. Odmítá dualismus. 4. Odmítá agnosticismus. Hermetické myšlení funguje gnosticky, tudíž respektuje, že pravda je polem vzájemně rozporných idejí. 5. Hermetická tradice je postavena na principu podobnosti (cokoli lze nahlížet jako podobné všemu ostatnímu). V době, kdy vědy začaly mluvit o světě v kvantitativních pojmech, objevuje se zároveň volání po analogii a universální příbuznosti, což ovlivňuje nové teorie i praxe (poezie, výtvarné umění, atd.).

Text a mýtus

Echo si všimá, že mnoho moderních teorií ztotožňuje symbol a mýtus. Je-li mýtus příběh, pak je to text a tento text je exegezí symbolu. Mýtus jako text je výsadním příkladem každého možného textu. Text je místo, kde se podle Eca neredukovatelná mnohoznačnost symbolů redukuje umístěním do kontextu. Dává tak za pravdu středověkým vykladačům. Čtenář by měl hledat pravidla, která by umožnila kontextuálně odstranit mnohoznačnost přehnané plodnosti symbolů. Tuto disciplínu ale právě „moderní senzitivita“ (čímž Eco myslí myšlení dvacátého století) neuznává a mýty chápe jako makroskopické symboly. Eco těmto moderním teoriím vyčítá, že nerozlišují mezi paradigmatickým a syntagmatickým užitím symbolů a uzavírá, že každé interpretační konání uznávající kontextuální vymezení, je dialektikou mezi otevřeností a formou, iniciativou ze strany vykladače a kontextového tlaku. Středověcí vykladači se podle Eca mýlili v tom, že svět chápali jako jednoznačný text a moderní vykladači zase v tom, že je pro ně každý text beztvárným světem. Text je v Ecově pojetí určitou redukcí světa do zvládnutelného formátu. Nelze zjistit, která interpretace je „dobrá“, ale můžeme rozlišit, která vyznačuje snahu pochopit daný text, a která je jen halucinační reakcí adresáta.

Neomezená sémióza a drift: pragmatismus proti „pragmatismu“

V kapitole *Neomezená sémióza a drift: pragmatismus proti „pragmatismu“* začíná Eco klást první argumenty pro nutnost vytváření mezí interpretace. Svět jako text a text jako svět je dvojité metafora a v takovém případě interpretovat znamená reagovat na text světa nebo na svět textu produkováním dalších textů. Celými dějinami nás tedy provázejí dvě rozdílná pojetí interpretace. Zaprvé se od interpretace očekává snaha dojít významu zamýšleného autorem výpovědi, nebo k „esenci“ textu nezávislé na našich interpretacích. Zadruhé se předpokládá,

tak i v hermetickém souboru nacházíme řadu obecnějších motivů, zvláště pokud jde o pojmosloví dobové filozofie, vliv heterodoxního judaismu a názvuky na egyptská jména.

že interpretovat lze nekonečným množstvím způsobů. Oběma podobám, jsou-li dodržovány až do extrému, hrozí podle Eca epistemologický fanatismus.

Hermetickým driftem myslí Umberto Eco způsob interpretace, který převládá v renesančním hermetismu, jenž vychází z univerzální analogie, že každá věc na světě je na základě podobnosti spojena se všemi ostatními (nebo s mnoha) prvky tohoto světa. Takže vše může být výrazem nebo obsahem čehokoli jiného. Kritéria podobnosti jsou tedy zcela flexibilní. Hermetická sémióza netvrdí, že neexistuje žádný jednotný universální a transcendentální význam. Předpokládá pouze, že na základě čehokoli si můžeme vybavit cokoli jiného. Argumentuje novoplatónským Jedním, jež je principem universálního protikladu a vymykající se jakémukoli určení je zdrojem všeho, a tak umožňuje spojit cokoli se vším ostatním prostřednictvím labyrintické pavučiny vzájemných odkazů. Výsledkem pak je, že význam každého symbolu je jen dalším symbolem, takže neexistuje způsob, jak ověřit spolehlivost určité interpretace a konečný obsah každého sdělení je tajemstvím. Jediný jistý význam textu je sdělení: „Znamenám více“ a posledním významem textu je „prázdné tajemství“. Podle Eca se tak svět v hermetické sémióze proměňuje v pouhý lingvistický fenomén, kde jazyk ztrácí jakoukoli komunikativní sílu.

Eco cituje Peirceovu představu „neomezené sémiózy“, která je založena na chápání interpretace jen jako další reprezentace významu. Peirce přirovnává interpretaci k „o něco průsvitnějším šatům“, než byly „šaty“ předchozí reprezentace. Eco říká, že peirceovský přístup k sémióze není hermetický, a to proto, že peirceovská sémióza počítá sice s potenciální neomezeností sémiózy jako systému, omezení však přicházejí během procesu. Hermetický drift Eco definuje jako případ „konotativního neoplazmatu“. Konotace vzniká vždy, když se znaková funkce (výraz plus obsah) stává výrazem dalšího obsahu.⁹ Abychom získali konotaci (tj. druhý význam nějakého znaku), je zapotřebí celého prvního znaku v pozadí (výrazu plus obsah). Konotativní vztah může vznikat tam, kde existuje ustálená metonymická vazba (např. příčina a následek) nebo v případě, že dvě sémantická označení charakterizují obsah dvou znaků. Pro vznik konotace Eco fonetickou podobnost vylučuje.

Neomezená sémióza bývá podle Eca spojována s další formou driftu, jíž je dekonstrukce. Eco cituje Derridu, který zpochybňuje texty, jež si osopují konečný a autorizovaný význam, protože nesouhlasí s metafyzikou přítomnosti založené na ideji konečného významu. To znamená, že neubírá znaku/textu jeho čitelný význam, ale činí ho nezávislým na autoru/pisateli textu v momentě, kdy jej autor/pisatel vydal čtenáři. Text je od toho momentu zbaven subjektivní intence a pohybuje se ve „víru několika označujících her“: 1. text nemůže nikdy pojmout absolutní jednoznačný význam, 2. neexistuje žádný transcendentální označovaný, 3. označující není nikdy přítomné zároveň s označovaným, 4. každé označující má nějaký vztah k dalšímu označujícímu, takže nic není mimo označující řetězec pokračující *ad finitum*. Eco pokládá otázku, zda je „nekonečné dekonstruktivní driftování“ (Derrida) formou „neomezené sémiózy“ v Peirceově smyslu. Opírá se přitom o Rortyho, jenž považoval dekonstrukci a další formy textualismu za případy „pragmatismu“. Rorty vymezuje pragmatismus vůči intuitivnímu realismu, který věří v existenci „filosofické pravdy“, jež už není jen dalším textem, ale tím, čemu se ostatní texty snaží „vyrovnat“. Pragmatismus naopak v nic takového nevěří.

Eco pokračuje v rekonstrukci virtuálního dialogu Derridy s Peircem a dochází k tomu, že dekonstruktivní drift a neomezená sémióza nemohou být ekvivalentními koncepty, což je v přímém rozporu s Derridovým čtením Peirce (2. kapitola *Gramatologie*, Derrida). Ecovým argumentem je samotné Derridovo čtení, které počítá s postavou autora-Peirce a jakýmsi privilegovaným významem jeho textů, ačkoli právě Derrida už dříve autorizovaný a konečný

⁹ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 37.

význam textů popřel. Po Derridově čtení Peirce, dává Eco prostor samotnému Peirceovi a rozšiřuje koncept neomezené interpretace o obecnější Peircovy myšlenky: „Skutečné kontinuum je cosi, čehož možnosti determinace nemůže vyčerpát žádné množství jednotlivců. (...) Realita je kontinuum plovoucí v neurčitosti, a jen proto je princip kontinuity objektivizovanou omylností. (...) V kontinuu, v němž lze izolovat nekonečná nedeterminovaná individua, je možnost chyby vždy přítomná, a sémióza je tedy potenciálně neomezená. (...) Absolutní individua nejen nemohou být realizována ve smyslu nebo v myšlence, ale popravdě řečeno ani nemohou existovat... A tak vše, co vnímáme nebo si myslíme, anebo co existuje, je obecné... To, co existuje, je objektem skutečného pojetí. Toto pojetí může být vnímáno jako výrazněji určující než jakákoli stanovená koncepce, a proto není nikdy natolik determinované, aby nebylo schopno další determinace“.¹⁰ Eco resumuje Peircovy myšlenky o sémióze jako potvrzující princip kontextuality. Tento diskurz říká, že něco zle tvrdit pravdivě v rámci určitého diskurzivního univerza a za daného popisu, ovšem toto tvrzení nevyčerpává všechny ostatní, potenciálně nekonečné determinace tohoto objektu.

„Nekonečná řada reprezentací, každá reprezentující tu za sebou, může být pojmána tak, že má za svou limitu absolutní objekt“,¹¹ Touto citací Peirce se Umberto Eco dostává k poslednímu argumentu proti slučování neomezené sémiózy a driftu, kterým je možnost konečného logického interpretanta, jímž je zvyk. Zvyk, povýšen na „zákon“, je v rámci určité komunity intersubjektivní zárukou neintuitivního, ne-naivně realistického pojetí pravdy. Peirce uznává existenci něčeho, co překračuje individuální intenci interpreta, a tím je transcendentální idea komunity nebo idea komunity jako transcendentální princip. Jakmile komunita souhlasí s danou interpretací, existuje ne-li objektivní, pak alespoň intersubjektivní význam, který nabývá privilegia nad jakoukoli další interpretací. Interpretaci tak neprodukuje lidská mysl, nýbrž realita uznaná komunitou. Peirce jde ještě dále a říká, že výsledky badatelů ukazují ke společnému jádru idejí a komunitní myšlení přirovnává k *Osudu*. Proto o sobě může Peirce mluvit i jako o idealistovi, ačkoli je pragmatikem. Závěrem sémiózy je potom *Realita*, tedy ta „odsouhlasená“ komunitou a jejími zvyky. Viděli jsme, že pro Peirce i Eco hraje v pojetí reality zásadní roli pojem komunita. Pojem komunita nahrazuje pojem intuice, s níž si vystačí svrchovaní interpreti.

Umberto Eco v prvních dvou kapitolách své knihy *Meze Interpretace* usiloval o vzkříšení konceptu neomezené sémiózy, tak jak ji myslel Peirce, a to proto, že byla současnými teoriemi srovnávána s nejrůznějšími typy driftu. Teprve v dalších kapitolách se bude zabývat nejen tím, čím neomezená sémióza není a nemůže být, nýbrž způsobem rozpoznávání, které interpretace jsou špatné a proč.

Intentio lectoris: stav umění

Umberto Eco zaujímá stanovisko, řekněme „zlaté střední cesty“ mezi klasickými strukturalistickými texty, které nebraly v potaz roli adresáta a textovou strukturu analyzovaly jako samu o sobě, a mezi širokým proudem lingvistických a sémiotických přístupů, které se objevily v sedmdesátých letech a naopak se soustředily na pragmatický aspekt čtení. Eco, tak jako to činil v předešlých kapitolách i v otázce role dialektiky mezi odesílatelem a příjemcem ve vztahu ke konceptu neomezené sémiózy hledá kontextuální mantinely.

Za prvního, kdo se zabýval „implikovaným autorem“ („který s sebou nese čtenáře“) Eco označuje Waynea Bootha. V tomto problému můžeme sledovat vývoj dvou nezávislých teoretických směrů: sémioticko-strukturální a hermeneutický. Kořeny prvního směru založil

¹⁰ Citace in tamtéž, s. 45.

¹¹ Citace in tamtéž, s. 45.

Roland Barthes článkem v časopise *Communications* (č. 8, 1966), kde mluvil o materiálním autorovi, kterého nelze ztotožňovat s vypravěčem.¹² Druhý směr vycházel z textů Wolfganga Isera, jenž částečně navázal na Boothovy definice. Dále byl ovlivněn anglosaskými teoretiky vyprávění a joyceovskou kritikou, spíše než strukturalisty. Eco opět poukazuje na problematiku „ducha doby“, jak o ní hovořil Peirce, která mu s časovým odstupem slouží ke smíření jednotlivých směrů a zdůraznění toho nejlepšího, čím přispěly.¹³ Eco jde však ještě hlouběji do historie, až k počátkům estetiky, kterou srovnává s počátky teorií interpretace (např. Aristotelova *Poetika*, středověké teorie krásy či kantovské estetické teorie). Dva výše zmíněné směry tudíž nepřišly s novým předmětem bádání, ale spíš oživily to, co bylo přítomné už od počátku. Eco vyjmenovává konkrétní předzvěsti zájmu o diváckou interpretaci: strukturalisté přiznávali „otevřenost“ díla pouze uměleckým „textům“, ale i umělecká díla analyzovali jako díla uzavřená, nebo lépe řečeno, soustředili se jen na ty aspekty, které považovali za neměnné. Eco cituje z dopisu Claua Lévi-Strausse, v němž popisoval, jaký přístup zvolili s Jakobsonem, když analyzovali jeden z Baudelairových esejí: „Přistupovali jsme k němu jako k objektu, který byl jednou stvořen a vyznačoval jakousi strnulost krystalu; my jsme se plně soustředili na to, abychom vynesli na světlo tyto vlastnosti.“¹⁴ Především to byla v šedesátých letech sémiotika, která uvedla problém recepce v reakci na strukturalistické omezení se na samotný text, a přispěla tak k hluboké proměně v paradigmatu literárního bádání. Další otázkou je, jak a do jaké míry texty předvídají reakce svého čtenáře.¹⁵

Slovním spojením *pavučina kritických možností* myslí Eco základní kritické možnosti, jež dělí na generativní (teorie izoluje pravidla pro produkci textového objektu, který může být pochopen nezávisle na svých důsledcích) a na interpretační. Debata se zaměřovala nejprve na možnosti analýzy toho, co zamýšlel autor textu, na to, co text říká nezávisle na intencích svého autora, a teprve jako poslední bylo do debaty přijato zohlednění čtenáře. Spojující otázkou je, „zda to, co jsme našli v textu, je tím, co text říká díky své textové soudržnosti a díky označujícímu systému v pozadí, nebo tím, co v něm našel adresát na základě svého vlastního systému očekávání.“¹⁶ Eco jednotlivé přístupy k interpretaci klasifikuje na: 1. Text můžeme pojímat jako generovaný určitými pravidly, kterými se autor nemusel záměrně a vědomě řídit. 2. Hermeneutická (interpretační) perspektiva nutně nehledá, co zamýšlel autor, ani vlivy adresáta. Máme tedy základní dvě možnosti, které, když je násobíme trojí možnou intencí (autor, text sám o sobě, čtenář), získáme až šest potencionálních teorií a kritických metod. Ale která z intencí je zásadní pro neomezenou interpretaci? Například iniciativa čtenáře nemusí garantovat nekonečnost různých čtení. Každý čtenář se může rozhodnout brát v potaz pouze jednoznačný význam (např. fundamentalistické čtení náboženských textů). Podle upřednostnění té či oné intence, lze opět klasifikovat různé teorie a metodologie.

Dvě možnosti interpretace

Eco zdůrazňuje, že ještě než je text otevřen k neomezenému čtení, je třeba jej nejprve „ochránit“ a to uznáním doslovného smyslu bez zohlednění autorské nebo čtenářské intence. Eco rozlišuje mezi *sémantickou* a *kritickou* interpretací (nebo také *sémiózičskou* a *sémiotickou*

¹² Eco dále zmiňuje: Todorov – „obraz vypravěče – obraz autora“ 1966, Genette – kategorie hlasu a fokalizace 1966 a 1972, Kristeva – textová produktivita 1970, Lotman – 1970, Riffaterre – empirický koncept „arche-čtenáře“ 1971, Hirsch – 1967, Cortiová – implikovaný čtenář 1976, Chatman – implikovaný čtenář 1978, Eco – modelový čtenář 1979a.

¹³ Přehled problematiky autor-čtenář in Pugliatti 1985.

¹⁴ Citováno in Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 58.

¹⁵ Více in Eco, Umberto, *Opera aperta*, 1962a.

¹⁶ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 59.

interpretací). **Sémantická interpretace**: je výsledkem procesu, v němž adresát stojí před lineární manifestací textu a vyplňuje ji určitým významem. Tento *sémiozický* fenomén musejí brát v potaz všechny čtenářsky orientované přístupy. **Kritická interpretace**: je metajazykovou aktivitou, *sémiotickým* přístupem, který si klade za cíl popsat a vysvětlit, z jakých formálních důvodů určitý text produkuje danou reakci (v tomto procesu se může kritická interpretace blížit estetické analýze). Podle Eca, také každý text navrhuje vlastně dva modelové čtenáře. Jeden chce textu porozumět, a tak jej čte sémanticky. Druhý na kritické rovině oceňuje způsob, jakým to text říká. Další rozdělení zmiňuje Richard Rorty, podle nějž jeden textualistický směr zcela ignoruje intenci autora a zajímá se jen o hledání principu soudržnosti textu nebo o příčiny úspěšného účinku na předpokládaného ideálního čtenáře. Druhý textualistický směr považuje každé čtení za chybné (misreading). Rorty druhý směr kritizuje za to, že se nezajímá o intence autora, čtenáře nebo textu a jednoduše „utluče“ text do tvaru, jenž nejlépe poslouží jeho vlastním zájmům. Nutí tak text, aby odkazoval k tomu, co je relevantní pro něj osobně. Rorty oba přístupy označuje za pragmatické formy, protože odmítají, že by pravda odpovídala realitě. První hledá skryté tajemství, které když objevíme, budeme textu správně rozumět. Tato kritika je potom více objevováním než tvorbou, a proto je podle Rortyho projevem slabého pragmatismu. Druhý směr mezi objevováním a tvorbou nerozlišuje a proto jej Rorty označuje jako silný pragmatismus. Eco s Rortym nesouhlasí v rozlišení na slabý a silný pragmatismus a naproti tomu zdůrazňuje rozdílnost mezi **interpretováním** (kritickým) a pouhým **používáním textu**. „Kriticky interpretovat nějaký text znamená jej číst, abychom objevili, vedle našich vlastních reakcí, něco více o jeho charakteru. Používat text znamená vyjít od něho, abychom získali něco jiného, přičemž zároveň podstupujeme riziko, že jej ze sémantického hlediska budeme misinterpretovat.“¹⁷ Interpretovat tedy znamená respektovat a brát v úvahu intence díla.

Eco usiluje o udržení dialektiky mezi intencemi díla a intencemi čtenáře. Naráží ale na problém, jak abstraktně definovat, co se myslí intencí textu. O intenci textu lze mluvit jen jako o výsledku *dohady* ze strany čtenáře. **Iniciativa čtenáře tkví v dohaděch o intencích textu**. Základní intencí textu pak je produkce modelového čtenáře, který bude schopen o něm činit dohady. A tak je iniciativou čtenáře pátrání po modelovém autorovi, který je ve výsledku totožný s intencí textu. Eco svůj argument o interpretaci v závěru ztotožňuje s definicí „hermeneutického kruhu“. Logiku interpretace dále ztotožňuje s peirceovskou logikou abdukce, kde učinit jistý dohad znamená najít zákon, který dokáže vysvětlit výsledek. Tímto zákonem je podle Eca „tajný kód“, který opět závisí na třech možných intencích, zatímco u přírodních věd je k dohadům oprávněn pouhý zákon sám.

Další pojetí interpretace, které Eco vnímá jako radikální, jsou teorie misinterpretace, jež říkají, že text vyvolává samé misinterpretace s výjimkou toho případu, kdy je správně interpretován na základě misinterpretací ostatních čtenářů. Eco zastává názor, že neexistují pravidla pro rozhodování, které interpretace jsou ty „nejlepší“, ale existuje pravidlo umožňující poznat, které interpretace jsou „špatné“. Tímto pravidlem je, že vnitřní koherence textu musí být brána jako parametr pro jeho interpretaci. Jelikož ale každá nová interpretace text obohacuje, bylo by podle Eca dobré disponovat nějakým metajazykem, který by byl schopen srovnání mezi novou interpretací a těmi starými. Metajazyk interpretace není odlišný od svého objektového jazyka, je částí jednoho a téhož jazyka. V tomto smyslu je interpretace funkcí, kterou každý jazyk provádí, když mluví sám o sobě. *Používání* a *interpretace* jsou abstraktními teoretickými možnostmi, které lze různě kombinovat.

Malé světy

¹⁷ Tamtéž, s. 66.

Malými světy myslí Eco *Světy fikce*. K jejich dalšímu popsání je nutné si položit otázku, zda věty, jež jsou fiktivní, protože postrádají referent, jsou skutečně nepravdivé, jak tvrdí filosofové. Tvrzení o fiktivní postavě Hamleta, že nebyl ženatý, by pak bylo nepravdivé jen pro to, že on sám není skutečný/pravdivý. Mnoho teorií fikce proto pracuje s pojmem *možného světa*, který je ale problematický v tom, že žádná z jeho definic není homonymní a nepřidává nic podstatného k pochopení fikčních fenoménů.

Je problematické, jakým způsobem lze chápat možné světy fikce. Možné světy modelové teorie jsou *prázdné*, protože se sémantická hra neodehrává v rámci jednoho modelu, ale v rámci prostoru modelu, ve kterém se definují vhodné alternativní vztahy. Podle Eca by bylo nejlepší nahlížet možné světy jako lingvistické objekty, tj. jako popis stavů a událostí, o které v daném narativním kontextu jde. Možný svět je kulturní konstrukt, a tak, abychom vůbec mohli možné světy porovnávat, musíme považovat i skutečné nebo aktuální světy za kulturní konstrukty. „Aktuální svět je ten, který známe prostřednictvím mnoha obrazů nebo popisů světa, a tyto obrazy jsou epistémickými světy, které se vzájemně vylučují. Celek obrazů aktuálního světa je jeho potenciálně maximální a úplnou encyklopedií.“¹⁸ Možné i aktuální světy známe tedy zase jen z textů/kulturních konstruktů, ačkoli v případě aktuálního světa můžeme být sváděni představou o ontologickém statutu popisovaného univerza. Pro možné a fikční světy platí, že jsou to relativně krátké sledy místních událostí v nějakém koutě aktuálního světa. Proto to jsou vždy světy „malé“.

Můžeme rozlišit dva přístupy, jakými budeme nahlížet na aktuální a možné světy. *Technický přístup* se řídí předpokladem, že vedle empirického aktuálního světa a možného světa, lze ještě rozlišit třetí svět, kam patří kulturní konstrukty používané ve vědě a filosofii. Můžeme jej chápat jako platónskou říši idejí a pro svou abstraktnost je možná ještě reálnějším světem nežli svět empirický. Modelové světy často slouží jako zkušební prostor pro ověřování hypotéz o empirickém světě, a získané poznatky pak mohou fungovat jako abstrahované modely, jež zase spadají do třetího světa „idejí“. *Metaforický přístup* se odvíjí od nejjednodušší metafory, a tou je přirovnání, jež může být reálné i možné.

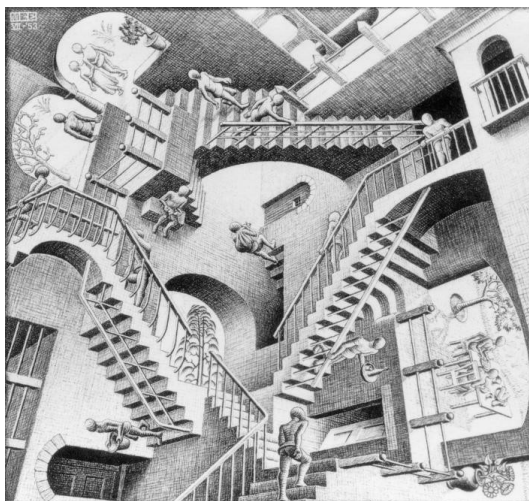
Ale proč jsou možné světy užitečné pro teorii fikce? Při analýze fikce se musíme často rozhodovat, v jakém smyslu – na základě našich vědomostí a aktuálního světa – můžeme hodnotit individua a události imaginárních světů. Text fikce tak má svou vlastní ontologii, kterou je třeba respektovat. Pojem možného světa je pro teorii fikce užitečný proto, že pomáhá rozhodnout, v jakém smyslu fiktivní postava nemůže komunikovat se svými protějšky v aktuálním světě. Fikční svět fikčních postav označuje Eco jako „hendikepovaný“, protože nezná aktuální svět. Čtenář se může začít obávat, že se dívá na svůj svět stejně omezeně. Fikce nám tedy naznačuje, že náš pohled na aktuální svět může být stejně nedokonalý jako pohled fikčních postav. Proto se nejpodařenější fikční postavy stávají skvělými příklady „reálné“ lidské situace.

Světy fikce jsou *neúplné, sémanticky nehomogenní*. Jsou to *hendikepované a malé světy*. Světy fikce jsou stejně neúplné jako světy doxické.¹⁹ Fikční světy jsou navíc trochu parazitní, protože pokud nejsou alternativní možnosti řečeny jasně, bereme jako samozřejmost, že platí vlastnosti, které normálně platí i v reálném světě. Ve fikčním světě bereme mnoho věcí jako samozřejmost (jsou stejně jako v aktuálním světě) a mnoho věcí musíme přijmout s „přimhouřenýma očima“ jako věrohodné, ačkoli nejsou. Pokud jako čtenáři tyto vlastnosti přijmeme, podílíme se na budování fikčního světa. Tento druh spolupráce vyžaduje podle Eca od čtenáře jistou dávku flexibility a povrchnosti. Existují rozdíly mezi možným, věrohodným, pravděpodobným a myslitelným světem. Přičemž podle Barbary Hall Parteeové není možný

¹⁸ Tamtéž, str. 76.

¹⁹ Doxický svět: od slova dóxa = zdání, světy zdání.

svět stejný jako myslitelný, protože myslitelné stavy věcí mohou být ve skutečnosti nemožné, zatímco některé možné stavy věcí mohou být mimo naše chápání. Nemyslitelné a nemožné světy jsou potom impulsem čtenáři, aby se je pokusil představit a nakonec konstatoval, že to není možné. Nemožné fiktivní světy obsahují vnitřní spory. Něco je a není. Sebeodhalující metafikce takových textů poskytuje na první interpretační (sémantické) rovině iluzi soudržného světa a zároveň pocit jisté nevysvětlitelné nemožnosti. Na druhé interpretační (kritické) rovině lze text nazírat v jeho sebeodhalující povaze. Podobnou strategii mají detektivky, které plodí naivního poddajného modelového čtenáře na první interpretační úrovni a na druhé počítají s kritickým čtenářem, který se bude bavit narativní strategií, jež utvářela naivního čtenáře. Od modelového čtenáře se vyžaduje nejen obrovská flexibilita a povrchnost, nýbrž rovněž musí dávat najevo konzistentní *vůli spolupracovat*. Často se po něm chce, aby předstíral, že ví, ačkoli neví. Musí nejprve přijmout neúplnost fikčního světa, pak teprve si může příběh vychutnat.



Escherovy nemožné fiktivní světy

V následujících kapitolách začínajících slovy **Jak interpretovat...**, se Umberto Eco zabývá na první pohled dílčími problémy, které jako by se týkaly jen určité kulturní oblasti, ale v závěru vždy dochází k zobecňujícím myšlenkám aplikovatelným pro všechny uměnovědné a filozofické obory.

Jak interpretovat seriály

V kapitole *Jak interpretovat seriály* Eco mapuje a rozvíjí **problematiku seriality**.²⁰ Kritičnost moderní estetiky a moderních teorií umění k produktům masových médií pramení z tendence ztotožňovat uměleckou hodnotu s novátorstvím a novou informací.²¹ Podle těchto názorů umění odpovídá spíš „vědecké revoluci“, kde každé dílo moderního umění přichází s novým pohledem na svět. Klasická estetika naopak kvalitativně nerozlišovala mezi novátorským a tím, co pracuje se známými vzorci. Nerozlišovala mezi „uměním“ a „řemeslem“, mezi „vysokým“ a „nízkým“. Aplikování úspěšných vzorců, přemíra potěšení, naplněná očekávání, opakování a sériovost produktů masových médií připomínala moderním teoriím průmyslovou

²⁰ „Serialitu“ chápe Eco v tomto kontextu jako velmi širokou kategorii nebo jako označení pro „opakující se umění“.

²¹ Moderními estetikami a moderními teoriemi umění myslí Eco ty, „které se zrodily s manýrismem, vyvíjely se přes romantismus a provokativně je znovuzrodily avantgardy počátku dvacátého století“. Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 93.

výrobu. Produkce se neslučovala s uměleckou tvorbou. Jak tedy interpretovat a hodnotit „sériové“ produkty? Zvláště v době, kterou bychom nazvat *érou opakování*. Postmoderní estetika se vrací k pojmům opakování a iterace, která je formou opakování určitého procesu v měnícím se kontextu, a dodává jim nový rozměr.

Eco předkládá možné typy opakování: Prvním typem opakování je **retake**. Jde o případ recyklace něčeho, co bylo dříve úspěšné, aby se v tom nadále pokračovalo, např. Dumasův román *Tři mušketýři po dvaceti letech* nebo Lucasovy *Hvězdné války*. Eco dodává, že retake není nutně odsouzen k opakování.

Remake je převyprávěním dřívějšího úspěšného příběhu. Např. četné verze *Švejka* v české kinematografii. Podle Eca existuje mnoho pseudoremaků, neboli „zajímavých“ remaků, které unikají opakování, protože pokaždé říkají něco jiného.

Seriál funguje na bázi jisté ustálené situace a omezeného počtu fixních hlavních postav, kolem kterých se pohybují postavy sekundární, jež se mění. Sekundární postavy musejí vzbuzovat dojem, že nový příběh je odlišný od těch předchozích, i když narativní schéma se v podstatě nemění. Při sledování seriálu si zdánlivě užíváme nového příběhu, ačkoli jde vlastně o infantilní uspokojování touhy poslouchat stále týž příběh a nechat se utěšovat „návratem Stejného“. Seriál utěšuje konzumenta, protože odměňuje naši schopnost předvídat. Variací seriálu je také struktura *retrospektivy* (např. dotočení první epizody *Hvězdných válek* nebo neustálé čerpání nových informací z minulosti v komiksu *Superman*). Tento podtyp seriálu nazývá Eco *smyčkou*. Formou smyčky lze uniknout problému stárnutí hrdiny a směřování ke smrti hrdiny na konci seriálu. Další podobnou variací je *spirála*. Na první pohled se nic neděje, ale přesto hrdinové přicházejí i s něčím novým, s novým obohacením (např. *Snoopy*). Poslední formou je *serialita*, která nemusí být dána narativní strukturou, ale např. přítomností významného herce/herečky (např. filmy různých režisérů s Johnem Waynem). „Bystrý“ čtenář, tedy sémiotický neboli kritický čtenář, si dokáže vychutnat serialitu seriálu. Ocení totiž strategii variací. Umí si vychutnat, jakým způsobem je příběh přepracován. V tomto smyslu nestojí serialita a opakování v protikladu k inovaci.

Sága se liší od seriálu v tom, že se týká příběhu určité rodiny a zajímá ji „historické“ plynutí času. Sága je genealogická a herci v ní stárnou. Je dějinami stárnutí jednotlivců, rodin, lidí, skupin. Podle Eca je sága seriálem v převleku, protože ačkoli v ní procházejí změnou, ve skutečnosti jen opakují stejný příběh, např. činy statečných předků jsou stejné, jako činy jejich statečných potomků. Každé pokračování ságy může zdokonalovat naše znalosti o společnosti té doby (např. Balzakova *Lidská komedie*), nebo může opakovat pořád stejné znalosti (např. *Dallas*).

Intertextový dialog je podle Eca projev, jímž daný text působí jako ozvěna předchozího textu. Intertextový dialog se projevuje citací. Aby si divák tuto strategii mohl vychutnat, musí znát to, k čemu je odkazováno. Takové texty se spoléhají na kolektivní imaginaci, využívají „intertextovou encyklopedii“. V rámci této hry vnětových odkazů, odkazují média k jiným sdělením vysílaných jinými médii. Jinou možností intertextuality je využívání žánrových schémat (např. brodwayské muzikály o přípravě muzikálu na Broadwayi.) Tímto způsobem dochází k idealizování pravidel své vlastní produkce k didaktickému efektu (případ brodwayských muzikálů bychom mohli přirovnat k naučné exkurzi). Intertextualita vyžadující určitou sofistikovanost diváka byla moderními teoriemi umění přisuzována pouze avantgardě. Tyto příklady ale ukazují, že intertextuality a sebeironie jsou schopny i produkty masových médií.

Intertextovost byla vypracována jako reflexe „vysokého“ umění, ale zmocnil se ji nakonec i svět masové komunikace. Rozdíl je v tom, že produkty masové kultury více hledí i na naivního diváka, který nesmí vyjít z nepochopení citace neuspokojen. Zajímavost

intertextuality díla spočívá na způsobu „uvozování“ citací. Pokud nejsou „uvozovky“ dostatečně čitelné, pak divák citaci nerozpozná. Všechny dosud zmíněné způsoby opakování nenáleží jen masovým médiím, ale celým dějinám umělecké kreativity. Umění se opakovalo a opakuje. Nejrůznější typy opakování je proto nutné vzít v úvahu při hledání kritérií estetické hodnoty.

Umírněné „moderní“ estetické řešení a radikální „postmoderní“ estetické řešení

„Moderní“ neboli umírněné estetické řešení spočívá v uznání opakování něčeho v umění jakmile dílo dosáhne dialektického vztahu mezi řádem a novostí, neboli mezi schématem a inovací. Podle postmoderní estetiky je třeba si vychutnávat skutečnost, že řada možných variací je potenciálně nekonečná. Nekonečná variabilita má všechny vlastnosti opakování a jen velmi málo inovace. Podle Eca se zde oslavuje cosi jako vítězství života nad uměním. „Dříve se odborníci na masová média snažili zachránit důstojnost opakování tím, že v opakování rozpoznávali možnost tradiční dialektiky mezi schématem a inovací. Nyní je zapotřebí položit důraz na nerozdělitelný uzel schéma-variace, kde variace už není hodnotnější než schéma.“²² Seriální estetika tak už není méněcenná vůči „umění“.²³

Jak interpretovat drama

Divadelní způsob sdělování je založen na ostenzi, tj. *ukázání něčeho jako*. Ostenze je nejzákladnějším příkladem představení. Je způsobem označování, spočívajícím v od-uvědomění si daného objektu tak, aby mohl zastupovat celou třídu. Civilním příkladem ostenze je ukázání na něco se slovy „tak nějak“ jako odpovědi na otázku typu „jak *asi* vypadá?“. Slova *nějak* a *asi* jsou důležitými nástroji od-uvědomění si konkrétního objektu, abychom jej mohli zobecnit. Hledání toho správného objektu k ostenzi je stejným procesem, jako když hledáme správné slovo. Při obojím vycházíme z konvence, z charakteristických znaků daných společenským kódem. Umberto Eco cituje Luise Prieta, který zdůraznil, že v divadle (stejně jako ve filmu) nejsou slova transparentními výrazy odkazujícími ke svému obsahu (a jeho prostřednictvím k věcem), ale jsou to výrazy, které odkazují k jiným výrazům, jmenovitě ke třídě výrazů. Jsou to akustické objekty chápány jako objekty, a jako takové jsou rovněž ukazovány. Co říká postava, neznamená co si postava skutečně myslí, nýbrž že existuje někdo, kdo si toto myslí a říká. V divadle a filmu odkazují verbální představení zpět k verbálním představením, o nichž inscenace mluví. Dramatické představení (na pódiu či na plátně) je tvořeno dvěma řečovými akty. Prvním je performativní výpověď *Já hraji*, druhým pseudovýpověď, kde je subjekt už danou postavou nikoli hercem. Znaky v divadle a ve filmu nejsou znaky objektu, ale znaky znaku objektu. Znaky znaku objektu se řídí společenským kontextem, a tak dávají příležitost ideologické abstrakci, aby promluvila. „Sémiotika uvádění na scénu je konstitutivně rovněž sémiotikou produkce ideologií.“²⁴ Díky problému inscenace (spolu s proxemikou a kinetikou) můžeme stejné sémiotické parametry uplatňovat na sémiotiku divadla, filmu, architektury, malířství a sochařství.

²² Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 108.

²³ Seriální estetiku aplikuje Eco také na barokní hudbu, jejíž hlavní metodou byly variace. Hudební variace pohrávající si s podobnostmi v nás vzbuzují odezvu, založenou na potěšení z opakování a fascinací možnými světy jako produkty masové kultury. Neobarokní série, jak Eco nazývá postmoderní díla, přinášejí na první rovině jednoduchý mýtus, tedy vždy stejný příběh, který je s každým dalším dílem pouze variován. Podobnou estetiku, založenou na „správném“ provedení schématu, nachází Eco v klasické tragédii (např. Aristoteles se v *Poetice* nezabývá individuálními díly, které jmenuje jen jako příklady, ale právě schémata).

²⁴ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 121.

Jak interpretovat zvířata

Ve středověkých bestiářích se zvířata objevují jako znaky něčeho jiného. Středověcí gramatici zmiňovali mnohé zvuky zvířat v rámci pseudojazyků, ale štěkot nebo ptačí zpěv neprodukuje samotný jazyk, nýbrž jsou to „slova“ symbolického slovníku. Diskuze o zvířecím „logu“ probíhaly už mezi stoiky, akademiky a epikurejci.²⁵

Řecká sémiotika rozlišovala mezi teorií verbálního jazyka (jména, *onomata*) a teorií znaků (*sémeia*). „Znaky jsou přirozenými událostmi, které se chovají jako příznaky nebo indexy a udržují označování jako vztah vycházející z dedukce (...). Slova stojí v odlišném vztahu k věcem, které označují (...), přičemž tento vztah je založen na čisté ekvivalenci a vzájemné podmíněnosti (...).²⁶ Teprve **Augustin** přichází s návrhem „obecné sémiotiky“, kde znak je rodem a jeho druhy jsou slova a přirozené znaky.

Aristoteles chápal slovo „symbol“ ve stejném smyslu jako Peirce, tedy jako konvenční nástroj, protože nejsou symboly stejné všem kulturám. Co naopak stejné je, jsou „vášně duše“, protože to jsou obrazy věcí (Eco dodává, že dnes bychom řekli „ikony“ věcí). Slova jsou podle Aristotela především znaky těchto vášní. Takže slova sice jsou konvenční symboly, ale jsou-li vyslovena, mohou být též chápána jako příznaky evidentní skutečnosti, že ten, kdo mluví, má ve své hlavě něco, co chce říct. Jelikož hlasové zvuky mohou být chápány jako znaky (nebo příznaky), pak i neartikulované zvuky (např. psí štěkot) mohou fungovat jako příznaky. Tyto zvuky (nebo také hluky, protože hluk může vydávat i nemá ryba) něco vyjevují. **Boëthius Latránc**, jenž je autorem prvního významného překladu Aristotelova díla *De interpretatione*, se však dopustil v překladu několika závažných významových posunutí. Zprv přeložil *znak* i *symbol* jako *nota* a tím mezi nimi smazal Aristotelovu nuanci. Dále *zvuk/foné* přeložil termínem *vox*, a *psfos/hluk* termínem *sonus*. Zvířata s plícemi tedy vydávala hlasy a ta bez plic zvuky. Významy těchto „slov“ tedy nebyly ustanoveny *konvencí/ad placitum*, jak to říkal Aristoteles, ale *přirozeně/naturaliter*, jako by měly svůj jasný význam daný příčinou vycházející z přirozené události. Eco se ale ptá, kdo tyto znaky opatřuje významem? Zvíře, které je vydává, nebo člověk, který je slyší? Boëthius se ale těmito rozdíly nezabýval, jako se nezabýval ani tím, zda je zvuk vydáván záměrně či nikoli. Eco odpovídá na svou otázku po původu významu: „Když člověk interpretuje nějakou přirozenou událost jako znak, pak je tato událost chápána jako cosi, co označuje něco jiného, na základě lidské intence.“²⁷

Tomáš Akvinský navrhnul složitější taxonomii než Boëthius. Podle Akvinského není hlavní rozdíl mezi zvuky vydávanými lidmi a zvířaty v opozici mezi „záměrným“ a „nezáměrným“. Hlavním protikladem je rozdíl mezi výkřiky, které nevyjadřují pojmy, ale mohou být záměrné, a jazykovými zvuky, které dokáží označovat abstraktní skutečnost.

Ze **stoické tradice** vychází Augustin, kterému nebyla známa Aristotelova *De interpretatione*. **Augustin** dělí *signa/znaky* na *signa data*, jež si mezi sebou vyměňují lidské bytosti, aby si sdělily *motus animi/pohyby duše*, a *signa naturalia/přirozené znaky*, které nechávají samy o sobě poznat něco jiného bez jakéhokoli odhodlání nebo touhy označovat.

Ve spise *Dialectica* předkládá **Abélard** klasifikaci znaků, kde v augustinské tradici sleduje stoickou linii a rozlišuje mezi *znaky/significantia* a *slovy* nebo *pseudopřirozenými slovy/significativa*. Když tedy např. pes štěká, neznamená to, že by to přímo chtěl, ale jedná se spíš o „přirozenou“ intenci nebo jinak řečeno „činnou vůli“, která je vlastní celému konkrétnímu živočišnému druhu

²⁵ O zvířecím chování píše také Aristoteles: *Historia animalium* a *De interpretatione*.

²⁶ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 125.

²⁷ Tamtéž, s. 126.

Taxonomie Augustina a Abelarda zkombinoval **Bacon** a vytvořil tak svůj vlastní široce rozvětvený taxonomický strom. Především ale přišel s novým postojem vůči přírodě a přímé zkušenosti. Podle něj nejsou zvířata pouze „topoi“, nýbrž „skutečná“ zvířata pozorovaná s přírodovědným zájmem o jejich normální chování. A tak, vrátíme-li se nazpátek, odpověď na otázku, kdo tedy opatřuje zvuky a hluky zvířat významem, bude v Baconově době taková, že zvířata tyto zvuky vydávají, aby spolu komunikovala, a lidem je zapotřebí trocha učení, aby jejich jazyku porozuměli.

Joyce, sémióza a sémiotika

Mnoho kritiků již aplikovalo na Joyceovo dílo sémiotické nástroje, ale jen málo teoretických sémiotiků čerpalo své příklady z Joyce. Joyceovo dílo, které zpochybnilo samotnou strukturu jazyka a všechna pravidla narativity, nebylo vhodným kandidátem pro sémiotiku, která se nejvíce zajímala o rozpoznávání kódů a systémů konvencí. Eco říká, že aby bylo možné vypracovat sémiotiku avantgardy, bylo nejprve nutné vypracovat sémiotiku tradice, což bylo důvodem, proč se teoretičtí sémiotikové vyhýbali Joyceovu dílu, ačkoli, jak se domnívá Umberto Eco, je Joyceovo dílo výborným trenažérem pro sémiotické výzkumy, protože nabízí nekonečné množství příkladů odchylek od fonologických, lexikálních, syntaktických i narativních pravidel. Groupe μ v *Rhétorique générale* (1970)²⁸ rozlišuje pole rétorických figur na čtyři typy operací, které se obvykle objevují a fungují jak na úrovni výrazu (označujícího), tak na poli obsahu (označovaného) sémiotického systému a na úrovni lexikálních jednotek i syntaktických řetězců.

	<i>jednotka</i>	<i>syntagma</i>
<i>obsah</i>	metasémém (metafory na úrovni obsahu)	metalogosimus (figury myšlení, např. ironie)
<i>výraz</i>	metaplazma (např. aliterace, apokopa, metateze)	Metasyntagma (figury využívající syntaktickou strukturu výrazu, např. hypallage nebo hystheron proteron)

Tvorba a chápání jazyka

V Joyceově díle se Eco soustředí na *Plačky nad Finneganem*, které chápe jako „sevřený model globálního sémantického pole“²⁹, a tak na něm může vysvětlovat způsoby tvoření a chápání jazyka. Jazyk umožňuje slovní hříčku vytvořit i přečíst. Hlavním postupem při obou operacích je „asociace“ a to fonetická i sémantická. Jakkoli „otevřený“ text vede čtenáře do

²⁸ Existence francouzské strukturalistické skupiny *Groupe μ* se datuje od roku 1967, kdy byla vydána první interdisciplinární publikace zabývající se „rétorickými figurami“, jak jsou reflektovány v oblasti rétoriky, poetiky, sémiotiky a jazykových nebo vizuálních teoriích komunikace. Název skupiny vychází z řeckého písmene μ , jímž začínají řecká slova *metafora* a *metonymie*. Členy skupiny byli nebo jsou například Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Triron, Philippe Minguet, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Sémir Badir, Laurence Bouquiaux, Marcel Otte, Jean Winand, Bénédicte Vauthier, Philippe Dubois. Hlavní kolektivní díla: *Rhétorique générale*, Éditions Larousse, 1970, *Rhétorique de la poésie*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1977, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Éditions Le Seuil, Paris, 1992, *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*, Universidad autónoma de México, 2003. http://fr.wikipedia.org/wiki/Groupe_Mu

²⁹ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 152.

hry asociací a je konstituován nikoli jako místo všech možností, nýbrž jako pole orientovaných možností. Celé Joycovo dílo je živým příkladem kulturního univerza ovládaného zákony neomezené sémiózy, je příkladem metajazykové reprezentace přirozeného jazyka. Model neomezené sémiózy tak může poskytnout prostor pro vysvětlení, jak se tvoří a chápe jazyk.

Model slovníku a model encyklopedie jsou dva konkurenční modely pokoušející se vysvětlit, jak lidé vytvářejí a čtou texty. Podle slovníkového modelu je jazyk řadou položek vysvětlovaných výstižnou definicí, obvykle sestavenou z konečné sady sémantických univerzálií, které už nemohou být dále analyzovány. Model encyklopedie je založen na předpokladu, že každá položka jazyka musí být interpretována každou další možnou jazykovou položkou, která s ní může být spojována podle nějakých předchozích kulturních konvencí. Eco oba modely uvádí v souvislosti s výzkumy o umělých inteligencích. Ukázalo se totiž, že umělé inteligence lépe pracují s encyklopedickým modelem, nežli se slovníkovým. Ideální struktura kompletní paměti by vytvořila ohromný shluk plánů, z nichž každý by kromě „hlavního uzlu“ sestával ze zcela odlišných znakových uzlů. Tento model je založen na procesu neomezené sémiózy. Skrze znak který je chápán jako typ, je možné proniknout (od středu do nejvzdálenější periferie) celým universem kulturních jednotek, z nichž každá se sama může stát středem a vytvářet nekonečné periferie. Eco uzavírá svou úvahu o stvoření umělé inteligence chválou Joyceova díla. Každý pokus o sestrojení umělé inteligence, která by myslela a mluvila jako člověk, se bude řídit spíš kulturním univerzem strukturovaným na bázi *Plaček nad Finneganem* než na bázi gramatiky vytvářené slovníkem. V tomto směru bychom Joycovo dílo mohli chápat jako gigantický pokus předpokládat encyklopedii jako svůj vlastní kód čtení.³⁰ Tkáň událostí se stává tkání jazykových entit, takže encyklopedický základ Joyceovy knihy je čistě jazykový nebo sémiotický, je světem neomezené sémiózy.

Ideální joyceovský čtenář je nejpříkladem modelem **dekonstruktivního čtenáře**. Neexistuje pro něj žádná kritická interpretace, ale pouze řada originálních „znovu-vytvoření“. Iniciativa čtenáře v podstatě obnáší dohadovat se s intencí textu, která je nezávislá na údajné intenci autora. A obráceně, o intencích textu lze mluvit pouze jako o výsledcích dohadu ze strany čtenáře. **Proti akceptování jakéhokoli interpretačního dohadu Eco vytváří pravidlo, které říká, že jakoukoli interpretaci části textu lze akceptovat jen v případě, pokud ji potvrzuje i další část stejného textu.** V tomto smyslu vnitřní koherence textu kontroluje jinak nekontrolovatelné interpretační driftování čtenáře. Aby Eco doložil oprávněnost svého pravidla, uvádí jako příklad debatu o interpretaci Joyceova díla, která proběhla v periodiku *A Wake Newslitter* v říjnu roku 1964. Všichni zúčastnění se nakonec shodli, že jejich analogie mezi Joyceovými *Plačkami* a historickými paralelami nakonec kontext díla nepodporuje. Eco to vnímá jako soudné gesto a debatu hodnotí jako dobrý příklad respektování textu jakožto systému ovládaného vnitřní koherencí. **Ideální Joyceův čtenář musí tedy také být sémiotický bdělý**, nestačí mu ideální nespavost, kterou oplývá dekonstruktivní čtenář.

³⁰ **Myšlenka encyklopedického indexu** má kořeny už v rané jezuitské sémiotice. Pochází ze sedmáctého století od barokního teoretika metafory a italského rétora Emanuela Tesaura. Myšlenka *Ars Magna* a představa o totální encyklopedii byla v té době rozšířena ale mezi mnoha dalšími jezuity (např. Athanasius Kircher, Gaspar Schott, ad.). Tesauro měl jednak zálibu v seznamech a inventářích, jejichž čtení a osvojování je prvním krokem ke schopnosti tvořit metafory. Druhým krokem je zvládnutí kombinatoriky. Tesauro mluvil o indexu kategorií (o encyklopedii), tedy o modelu organizovaného sémantického univerza a odkazoval se přitom na aristotelské kategorie (substance, kvantita, kvalita, vztah, místo, čas, činnost, trpnost, poloha, vlastnění). Aristotelské pojetí metafory bylo pro Tesaura nástrojem k poznání lidského jazyka a možností, které skýtá pro tvoření a vědění. Eco navrhuje Tesaurův spis *Il cannocchiale aristotelico* jako klíč ke čtení *Plaček nad Finneganem*, které jsou podle Eca reprezentací encyklopedie v akci.

Abdukce³¹ – metoda čtenáře/detektiva

V kapitole nazvané podle detektivky argentinské autorské dvojice Bioy Casares a Jorge Luis Borges *Únos v Uqbaru* pokračuje Eco v analyzování čtenáře, jehož čtenářskou práci přirovnává k práci detektiva. Podle Eca se Casaresův a Borgesův detektiv řídí abdukci. Peirce abdukci formuloval v analogii k dedukci a indukci. Eco k této analogii dodává, že nelze zapomenout na anglický původ slova (abduction), který znamená „únos“. Pokud na sledovaný jev neexistuje pravidlo, pak musíme jít a vypůjčit si/unést pravidlo odjinud – musíme usuzovat na základě analogie. Peirce podotýká, že právě díky abdukci bylo vynalezeno mnoho velkých objevů. Abdukce má tři úrovně: Na první úrovni se zdá výsledek podivný a nevysvětlitelný. Na druhé úrovni je pravidlo obtížné identifikovat. Na třetí úrovni pravidlo neexistuje a je nutné je teprve vymyslet. U všech tří úrovní je ale nutné vsadit na to, že nalezené řešení odpovídá skutečnému světu. Teprve po přijetí tohoto přesvědčení následují další testy a experimenty.

Eco si klade otázku, jak to že si je Casaresův a Borgesův detektiv tak jist, aniž po své abdukci provádí nějaká ověřování (nakonec ve vězení, kdese postava detektiva ocitá, ani nemůže). Odpovědí je přijetí spinozovské představy, že „uspořádání a propojení věcí je stejné jako uspořádání a propojení idejí“. Pohyb naší mysli, která vyšetřuje nějaký případ, sleduje stejná pravidla jako skutečný svět. Identifikuje-li se detektiv ve své mysli s vrahem, musí dospět ke stejnému bodu, k jakému dospěl vrah. Ale jde to i obráceně, a tak se detektiv na místě příštího zločinu vraha může sám stát obětí. Eco k tomu říká, že logika mysli a světa je nelogická – železně nelogická. Proto je v tomto případě zbytečné podnikat ověřovací kroky. Detektiv uvnitř vězení není rušen „vnějším“ hlukem a jeho mysl se ztotožňuje s „věcmi“ skutečného světa.

Definování humoru

V kapitole *Pirandello ridens* se Eco zaměřuje na problematičnost definování, co je to humor. Dochází ke zjištění, že humor se nejlépe definuje svým opakem.

Luigi Pirandello se v letech 1907 až 1920 věnoval problému humoru, který je poddruhem nebo variantou komična. O humor se zajímal, protože filozofy tento problém vždy uváděl do rozpaků. V jejich definicích našel tyto společné znaky: jde o nejasnou zkušenost, která může mít více pojmenování jako humor, komično, ironie, atd. a nikdy si nejsme jisti, zda jde o různé zkušenosti nebo o sérii variací. Smích, jako filozofická manifestace této zkušenosti, nedoprovází všechny případy komična, kde má své místo i tragika, lítost a slzy. Ani žádný z autorů, kteří psali o komičnu, nebyl komickým autorem (např. Aristoteles, který zavedl

³¹ Abdukce je vedle indukce a dedukce dalším typem úsudků. Jde o takový typ úsudků, při nichž vytváříme hypotézy pro pozorované jevy. Při tom jde většinou o redukci z několika možných vysvětlení. Tento typ abdukce je většinou nazván selektivní abdukci. Vedle selektivní abdukce je známa také kreativní, která vytváří možná vysvětlení. Abdukce je usuzování z pravdivého závěru na předpoklady, které mohly tento závěr způsobit. Při abdukci vycházíme z platnosti implikace a závěru. Z tabulky pravdivostních hodnot pro implikaci je vidět, že předpoklad může být pravdivý nebo nepravdivý. Lze se tedy jen domnívat, že předpoklad může platit. Někdy je abdukce označována za odvozování nejlepšího vysvětlení pro pozorovaná fakta. Abdukce zachovává nepravdu (falsity preserving reasoning); když budeme předpokládat, že platí implikace a neplatí závěr, lze jednoznačně říci, že neplatí předpoklad.

pojmem komična za účelem vysvětlení tragična, Kant, Hegel, Baudelaire, Kierkegaard, Lipas, Bergson nebo Freud). Podle Eca, se ale ani Pirandellovi nepodařilo přinést obstojnou definici humoru, protože jeho esej *L'umorismo* je nakonec „jen“ textem o básnickově poetice.

Pirandellův postoj se řadí mezi klasické teorie komična, které vidí zrod komična v opaku k harmonii, jako chybu, nepovedek, narušení normálního řádu atd., kterému se můžeme zasmát, pokud se nás to přímo nedotýká a můžeme zažívat pocit nadřazenosti nad chybou někoho jiného. My sami nesmíme být obětí chyby. Znalost „pravdy“, která nás nadřazuje chybě druhého, je podle Hegela a Baudelaira ďábelské povahy. Pirandello však dodává, že vnímání opaku také znamená vcítění se do opaku, kdy si sami sebe dovedeme si představit v podobné situaci, čímž se ztrácí pocit nadřazenosti. Smích potom postupuje lítost anebo se stává úsměvem. Zde je podle Pirandella také základní rozdíl mezi komičnem a humorem. Pro komično je charakteristická nadřazenost a neúčastněnost, při vnímání humoru se obojího zřikáme. Eco upřesňuje, že „s humorem se potkáváme tehdy, když reflektujeme určitou komickou situaci a pokoušíme se pochopit, proč se nenaplnilo původní očekávání, a nebo, když daná situace ještě není komická (...) a my předjímáme komično, jež situace potenciálně obsahuje, abychom sami sebe upozornili, že náš systém očekávání může být v jakémkoli bodě zrazen.“³² Humor je reflexí, která předchází nebo následuje komičnu, udržuje *možnost opaku*, ale eliminuje *nadřazenost* a *odstup*. Pirandello však humor umísťuje i do přítomnosti. Eco jej doplňuje brechtovským odcizením, které se projevuje tak, že co se nám stalo, ukážeme jako by se to stalo někomu jinému, nebyla to pravda, nebo se to nestalo. V tragické situaci, kterou zažíváme, se na sebe podíváme „cizíma očima“, vidíme se jako herec, jenž hraje svou roli.

Humor funguje ve vztahu k tradičním formám jako narušitel, který je rozpojuje a sestavuje nové. Pirandello svoje úvahy nakonec zobecnil na umění jako takové a dostává, takže došel k závěru, že umění je neustálým cvičením „nedůvěry“, zpochybňuje všechny existující kódy a s nimi život i svět – umění nám říká: „Podívejte, císař je nahý.“³³

Groteskním dramatem nemožné definice označuje Eco třetí způsob čtení Pirandellova pojednání o humoru. O životě jako takovém totiž podle Eca nejde mluvit jinak než s humorem, neboť je neustálým narušováním očekávaného řádu. Zároveň ale „humorista nemůže definovat život jako humor“, říká Pirandello, „protože by se tato definice okamžitě dostala do konfliktu s jeho vlastní reflexí a zhroutila se!“³⁴ Komično i humor jsou podle Eca totožné s tragičnem a zdá se mu celkem humorné definovat humor prostřednictvím jeho pravého opaku.

Kopie a padělky

Kapitola o *Kopiích a padělcích* rozehrává detailněji, co už bylo v textu latentně přítomno od začátku, a to popis interpretace (nebo také definování), která vychází z vyloučení „špatného“, tedy pomocí **testu negací**. Eco nejprve předkládá definice z výkladového slovníku.³⁵

Padělek: *napodobenina zhotovená s úmyslem vydávat ji za pravou věc; falzifikát: padělek papírových peněz; rukopisné padělky podvrhy; padělky starých holandských mistrů falza; 2. řidč. napodobenina vůbec; padělek přírody.*

³² Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 182.

³³ Tamtéž, s. 184.

³⁴ Citace tamtéž, s. 185.

³⁵ Pro český překlad byl použit *Slovník spisovného jazyka českého*, Praha, Academia 1989.

Falšovat: 1. *padělat*: falšovat peníze, podpis; falšovat skutečnost, dějiny *zkreslovat*; 2. *vyrábět nebo znehodnocovat (potravinu) přimíšením méně hodnotného materiálu*: falšovat víno máslo...

Kopie: *nepůvodní dílo vytvořené přesným napodobením originálu; nesamostatné na nějakém vzoru závislé dílo vůbec; napodobenina (opak originál): kopie obrazu; věrná, zdařilá, nepodařená kopie; ... 2. podle nějakého vzoru nebo zároveň s ním mechanicky a hromadně vyrobený další exemplář...*

Faksimile: *věrná napodobenina tiskem*: faksimile podpisu; faksimile rukopisu básně, starého tisku.

Podvrhnout: 1. *vytvořit, vyrobit podvrh něčeho; padělat*: podvržené rukopisy, básně; ... 2. *(tajně, lstivě) podstrčit; lstivě, podvodně zaměnit ... podvrhli ji cizí dítě.*

Pseudo-: *první část složených slov spojujících část druhou s významem řeč. slova pseudos lež, a to 1. jako s její vlastností, popř. bližší okolností (pseudogotika nepravá, nepůvodní, napodobená gotika; pseudohumanita falešná, předstíraná humanita...); lži-, pa-...*

Apokryfický, apokryfní: apokryfická kniha, ... apokryfní evangelium; přen. *nepravý, nepůvodní, podvržený, padělaný*: apokryfní obraz, text; apokryfická báseň.

Jak je patrné, slovníkové definice nejsou uspokojivé, a některé starší významy zcela opomíjejí (např. výraz „apokryfní“ označoval v počátku křesťanství nekanonické knihy, atd.). Eco říká, že abychom mohli správně interpretovat termíny „falešný“, „podvodný“, „nepravý“, „nesamostatný“, „nepůvodní“, musíme si nejprve definovat slova „pravý“, „věrný“, „podobný“ atd. Všechny tyto termíny závisejí na „uspokojivé“ sémiotické definici pravdy a nepravdy. To je ovšem velice složité, a tak je podle Eca jediným řešením pokusit se o provizorní definici padělků a kopie na základě normálního zdravého rozumu, abychom tak mohli zpochybnit některé definice pravdy a nepravdy. Aby bylo vůbec možné definovat termíny padělek a kopii, musíme nejprve chápat pojmy jako totožnost, podoba, podobnost a ikonická podobnost jako prvotní. Leibnizův zákon *totožnosti nerozeznatelných věcí* říká, že dvě údajně rozdílné věci mohou být shledány totožnými, pokud se jim podaří ve stejném okamžiku zaujmout stejnou část prostoru. To však nestačí k definování padělků. O padělků mluvíme tehdy, je-li něco přítomné předváděno jako originál, zatímco originál (pokud vůbec existuje) je jinde. Je tedy nemožné dokázat, že jde o dva různé předměty zaujímající ve stejném okamžiku dvě různá místa. Navíc, pokud vidíme dva různé, ač podobné předměty ve stejném okamžiku, nemůžeme zcela přesně říct, který z nich je originál a padělek. Oba jsou totožné samy za sebe. To znamená, že nestačí pracovat ani s prvotními pojmy a je nutné přijmout další kritéria.

Replikovatelnost předmětů: Když se zabýváme padělků a kopiemi, nejedná se přímo o lež. Např. fyzický předmět může být na základě své podobnosti s nějakým jiným předmětem omylem považován za tento předmět. Zda je takový omyl způsoben někým, kdo chtěl záměrně podvádět, nebo zda jde o shodu okolností, není rozhodnuto.

Dvojnictví: Eco definuje *dvojníka* jako fyzický *znak*, jenž obsahuje všechny charakteristické aspekty jiného fyzického znaku, a oba tyto znaky obsahují všechny esenciální atributy předepsané abstraktním *typem*. Např. dvě židle stejného modelu jsou dvojníkové. Dvojník není identický se svým dvojčetem (ve smyslu, že by nebylo možné je rozeznat), tj. dva předměty stejného typu jsou vzájemně odlišné, avšak jsou považovány za zaměnitelné. O podobnosti/zaměnitelnosti předmětů rozhoduje podle Eca uživatel. Rozpoznání dvojníků je pragmatický problém, protože závisí na kulturních předpokladech.

Pseudo-dvojnictví: Existují případy, v nichž jedna věc určitého typu nabývá pro některého uživatele zvláštní hodnoty: a) *časová priorita*, např. první ze série; b) *legální priorita*, např. dvě identické bankovky se stejným sériovým číslem, ale jedna byla vyrobena legálně, druhá pro podvodné účely; c) *evidentní asociace*, např. bankovka s konkrétním sériovým číslem, ukradená při loupeži, poslouží k odhalení zločince; d) *údajná asociace* – nějaká věc se stane slavnou na základě předpokládané (leč nikoli fyzicky dokázané) asociace se slavnou osobou, např. vystavování postelí, v nichž údajně přespal Napoleon; e) *pseudo-asociace*, např. nějaká věc je materiálně i tvarově dvojnická k jiné, ale nese jinou značku (pseudo-značku). Problém bude zajímat právníky, a někteří zákazníci, když zjistí, že si koupili „špatnou“ věc, se budou cítit oklamáni.

Jedinečné předměty s nereprodukovatelnými rysy: Existují předměty po materiální a formální stránce natolik složité, že žádný pokus o jejich reprodukci nemůže úspěšně duplikovat všechny charakteristické a za nezbytné považované znaky. V takových případech se jedinečný předmět stává svým vlastním typem. Tato charakteristika spadá do konceptu autorské autentičnosti.

Podvrh a falešná identifikace: Jedinečný předmět nemůže mít už ze své definice dvojníka. Proto je každá jeho kopie buď poctivě označena jako faksimile, nebo mylně považována za nerozlišitelně identickou se svým modelem. Podvrh bychom tedy mohli definovat jako jakýkoli předmět, který je jednou vyroben, použit nebo vystaven se záměrem uvést někoho v domněnku, že je nerozeznatelně totožný s jiným jedinečným předmětem. Stávající pojem podvrhu předpokládá určitou konkrétní intenci ze strany padělatele, tj. předpokládá *dolus malus / nekalý úmysl*. Eco namítá, že autor druhého předmětu jej mohl vyrobit pouze jako žert nebo náhodou bez podvodného záměru. Proto ho zajímají spíše nárokovatelé, kteří budou tvrdit, že druhý předmět je identický s prvním, nebo že jsou zaměnitelné. I nárokovatel však může upřímně věřit v pravost druhého předmětu. Proto podvrh může posoudit jen externí pozorovatel – soudce, jenž ví, že oba předměty jsou různé předměty a je mu známo, že nárokovatel bez ohledu na jeho intenci provedl mylnou identifikaci. Umberto Eco říká, že „předmět se nestává padělkem na základě svých vnitřních vlastností, ale na základě *tvrzení o identitě*.“³⁶

Pragmatika falešné identifikace

Eco vylučuje z typologie falešné identifikace následující případy:

- a) **pseudonymie** – užit pseudonym znamená lhát o autorovi ne o díle, jak to činí pseudoepigrafická identifikace.
- b) **plagiátorství** – pokud někdo vyrobí předmět, jenž je úplnou nebo částečnou kopií jiného předmětu, nepokouší se dokazovat jejich identitu. Když nárokovatel prohlásí, že oba předměty jsou identické, funguje jako soudce, který odhalil manévr. Pokud je závislost druhého předmětu na prvním zjevná z intence svého autora, pak nejde o plagiát, ale o parodii, poctu, intertextovou citaci. Tímto pseudoplagiátorstvím jsou např. díla „à la...“.
- c) **aberantní dekódování** – k němu dochází v případě rozdílných interpretací jediného předmětu. Např. chybná interpretace egyptských hieroglyfů Athanasiem Kirchnerem.

³⁶ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 196.

- d) **historický podvrh** – vzniká tehdy, je-li k původnímu dokumentu přidáno nepravdivé tvrzení. Neliší se příliš od falešné zprávy otištěné v novinách. Ovlivňován je tedy obsah, nikoli vyjádření znakové funkce.

Typy nesprávné identifikace

Přímý podvrh: Abychom vůbec mohli mluvit o přímém podvrhu, musíme za a) nejdříve předpokládat, že první objekt někde existuje, že je to jedinečný originální předmět, a že není totožný s žádným druhým předmětem. Dalšími nutnými předpoklady jsou: b) nárokovatel ví, že první objekt existuje a alespoň zhruba i jak vypadá, c) nárokovateli adresáti musejí víceméně sdílet ekvivalentní znalost o prvním předmětu. O přímý podvrh jde, když jsou splněny tyto tři požadavky, ať už nárokovatel tvrdí o druhém předmětu, že je identický s prvním v dobré či zlé víře.

Vědomá mylná identifikace: Nárokovatel ví, že druhý předmět je pouze reprodukcí prvního. Se záměrem podvádět tvrdí, že druhý je identický s prvním. Např. uvádění padělaných bankovek do oběhu.

Naivní mylná identifikace: Nárokovatel si není vědom, že dva předměty nejsou identické. V dobré víře považuje druhý předmět za první/originál.

Autorské kopie: Autor prvního předmětu vytvoří druhý identický. Fyzicky i historicky jsou odlišné, ale autor může věřit, že z estetického hlediska mají stejnou hodnotu. Např. debata o tzv. „podvržených“ obrazech de Chirikových, které možná udělal on sám. Tyto případy přispívají ke zpochybnování fetišistického uctívání uměleckého díla.

Pozměnění originálu: Pozměnit originál může tvůrce prvního předmětu i někdo další, ať už v dobré či zlé víře, podle toho, zda věří, že předmět po zásahu bude stále ještě identický s prvním předmětem. Takovým příkladem je sen o „bílém“ řeckém umění (chrámy i sochy byly původně jasně barevné) nebo každá restaurátorská práce. Každý předmět ale podléhá fyzickým a chemickým změnám, takže ad absurdum bychom museli považovat všechny předměty za podvrhy hned po jejich dokončení. Proto jsou kritéria o fyzické integritě flexibilní a připouštějí stárnutí předmětů i jejich rekonstrukce.

Umírněný podvrh: Od přímého podvrhu se umírněný liší především tím, že nárokovatel ví, že první a druhý předmět jsou odlišné, ale přesto se za jistých okolností a pro jisté účely přijímá, že oba odlišné objekty mohou mít stejnou hodnotu. Pro nárokovatele i adresáta jsou v tomto případě pojmy totožnost a zaměnitelnost také velice flexibilní.

Matoucí entuziasmus: Nárokovatel propaguje totožnost prvního a druhého objektu, protože věří, že hodnotově a funkčně jsou zcela zaměnitelné. Např. turisté obdivující kopii Michelangelova *David*a na náměstí ve Florencii, aniž by si mysleli, že stojí před originálem.

Flagrantní nárok na zaměnitelnost: Jedná se především o překlady, ale i další případy druhých předmětů, které jsou v dobré míře prezentovány jako identické s prvními, ačkoli byly evidentně pozměněny.

Podvrh ex nihilo: Eco do této skupiny řadí díla vytvořená „à la...“, apokryfy, pseudoepigrafy a tvůrčí podvrhy. Zde je nutné předpokládat, že první předmět neexistuje a pokud existoval, je nenávratně ztracen. Nárokovatel, v dobré či zlé víře připisuje druhý předmět autorovi na základě jeho známé tvorby a argumentuje tím, že druhý předmět vykazuje stejné typové rysy jako ostatní díla tohoto autora. O druhém předmětu se pak tvrdí, že je dosud neznámým dílem známého autora. Druhým případem je otevřené přiznání této imitace ve smyslu pocty nebo parodie, a pak se mluví o díle „à la...“.

Diplomatický podvrh: Nárokovatel je totožný s autorem druhého předmětu a buď ví, že první předmět nikdy neexistoval, nebo má v dobré víře za to, že je první předmět nenávratně ztracen. V obou případech nárokovatel ví, že první a druhý předmět nejsou identické, ale věří, že druhý dokáže plnit stejnou funkci a nabýt stejných hodnot, a tak jej okolí prezentuje, jako kdyby to byl autentický první předmět. Diplomatický podvrh nabízí falešné potvrzení údajně autentických privilegií.

Záměrný podvrh ex nihilo: Nárokovatel ví, že první předmět neexistuje, a tak nemůže věřit, že druhý předmět je identický s prvním, nicméně to tvrdí s jasným záměrem klamat někoho. V tomto případě může být nárokovatel zároveň autor podvrhu.

Připsání autorství omylem: Nárokovatel nemůže být v tomto případě zároveň tvůrcem druhého předmětu a neví, že první předmět neexistuje. Proto v dobré víře tvrdí, že druhý předmět je autentický první.

Padělek jako falešný znak

Eco pokládá otázku, zda je padělek znakem. Odpovídá aplikováním peirceovských definic znaku a ikonu. „Znak je něco, co pro někoho zastupuje v určitém ohledu nebo schopnosti něco jiného“³⁷, což by znamenalo, že druhý objekt zastupuje pro nárokovatele první objekt. A jelikož „ikon může reprezentovat svůj objekt hlavně na základě podobnosti“³⁸, je tedy druhý předmět ikonem prvního. Jakmile tedy v druhém předmětu rozpoznáme znak, nejde už o podvrh, nýbrž o ikonický znak. Problém je v tom, že nárokovatel si neklade otázku „Co to znamená?“, nýbrž „Co to je?“, a tak se nedostává k odpovědi „ikonický znak“, ale vytváří falešnou identifikaci a považuje druhý předmět za první. Z peirceovské perspektivy není ikon stále ještě znak. Jako pouhý obraz představuje „primárnost“, a to je to, co mate a odvádí od otázky „Co to znamená?“.

Kritéria pro uznání autentičnosti

Rozhodujeme-li o tom, který předmět je originál, nestačí podat důkaz o tom, že dva zkoumané předměty nejsou identické. Podle Eca je nutné podat *důkaz autentičnosti* prvního. Eco uvádí příklad s *Monou Lisou*. Aby bylo možné říci, že reprodukce není pravá *Mona Lisa*, je třeba prozkoumat skutečnou *Monu Lisu* a potvrdit její autentičnost stejnými technikami, jakých bylo použito k rozhodnutí, že se reprodukce liší od originálu. Takto postupují i moderní badatelé, kteří termín „autentický“ vysvětlují jako historicky původní. Drží se postupu, kdy dokázat, že objekt je původní, znamená pohlížet na něj jako na *znak svého vlastního původu*. Jakákoli snaha dopracovat se „správného“ ověření autorství je podle Eca jasným případem sémiótické interpretace.

Důkazy prostřednictvím materiálu: Dokument je padělaný, pokud stárí materiálu neodpovídá době údajného vzniku dokumentu. K určení věku a charakteru média používáme fyzikální a chemické techniky, kterou jsou považovány za poměrně objektivní.

Důkazy prostřednictvím lineární manifestace textu: Lineární manifestací myslí Eco porovnání objektu s formálními pravidly, která byla platná v době jeho údajného vzniku, a se stylem údajného autora.

Důkaz prostřednictvím obsahu: Pro důkaz prostřednictvím obsahu je nezbytné rozhodnout, zda pojmové kategorie, taxonomie, mody argumentace, ikonologická schémata apod. jsou

³⁷ Citováno in Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 203.

³⁸ Tamtéž, s. 203.

koherentní se sémantickou strukturou (formou obsahu) kulturního prostředí údajných autorů – stejně jako s osobním pojmovým stylem těchto autorů (extrapolovaným z jejich dalších děl).

Důkaz prostřednictvím vnějších důkazů (referent): Dokument je podvržený, pokud vnější skutečnosti, o kterých se zmiňuje, nemohly být v době jeho vzniku známé. K tomuto způsobu posuzování pravosti objektu je nutné disponovat značnými historickými vědomostmi.

Navržená kritéria shledáváme snad celkem uspokojivými, ale Eco upozorňuje, že jsou užitečná jen tehdy, když posuzující (soudce) stojí před „nedokonalými“ podvrhy. Každé kritérium pro zjištění, zda něco je padělek nebo originál, splývá s kritériem pro zjištění, zda je originál autentický. Proto originál není dostatečným parametrem pro odhalení padělku. Pojmy jako pravda a nepravda, autentický a padělaný, totožnost a odlišnost se navzájem kruhově definují. To, že nakonec výsledkům výše zmíněných kritérií věříme, není ani tak jejich zásluhou, jako spíš zásluhou instinktivního postupu, který vychází hlavně ze společenské dohody.

Sémantika, pragmatika a textová analýza

Rozdělení sémiotiky na syntaktiku, sémantiku a pragmatiku navrhl jako první Charles Morris. Jelikož jsou ale všechny tyto tři „části“ také samostatnými vědami, stává se sémiotika v tomto ohledu generickým označením jako např. „přírodní vědy“. Morris dále ve svých *Základech teorie znaků* říká, že „něco je znak jen proto, že je to nějakým interpretem interpretováno jako znak něčeho... Sémiotika se pak nezabývá studiem určitého druhu předmětů, ale obvyčejnými předměty tak, jak se tyto podílejí na sémióze“.³⁹ Peirceovými slovy: sémióza je „děj, vliv, který sestává ze spolupráce tří subjektů, jimiž jsou v tomto případě znak, jeho předmět a jeho interpretant, přičemž tento tripartitní vliv nelze nikdy rozdělit na děje uskutečňované mezi jednotlivými páry“.⁴⁰ Vztah mezi sémiotikou a jejími třemi obory se tedy podobá obecné epistemologii s třemi epistemologickými problémy – jak vypracovat hypotézu, jak získat relevantní data, a jak falzifikací vyvrátit domnělé vědecké vysvětlení. Tři oblasti sémiotiky se tedy zabývají, jen pod jiným úhlem pohledu, jedním a tímž předmětem.

Jazyk versus ostatní systémy: Morris se snažil vymezit onen úhel pohledu, který zaujímá pragmatika, ale poskytl jen náčrt, a to, že pragmatika se zabývá termíny, které nejsou striktně sémiotické. Eco se domnívá, že Morris měl na mysli kontextové prvky, které hrají roli v jazykové interakci, například fyzické postavení mluvčího/adresáta, obličejovou mimiku, čas a místo promluvy apod. To ale Eco zamítá, protože podle něj pragmatické studium kontextů verbálních interakcí nemůže být nijak obohaceno sémantikou neverbálních jazyků, které mají vlastní syntaktiku a sémantiku. Proto je podle Eca pragmatika jedním z rozměrů obecnějšího sémiotického bádání.

Sémantika a pragmatika – sémiotická pavučina: Sémiotika studuje abstraktní strukturu a) systémů označování a b) procesů, v jejichž průběhu uživatelé prakticky aplikují pravidla těchto systémů. Na první pohled se tedy zdá, že oblastí a) se zabývá sémantika a oblastí b) pragmatika, jež se zaměřuje na proces komunikace. Označování – komunikace však není totožným „protikladem“ jako sémantika – pragmatika. **Tři sémantické teorie** Eco definuje jako: **1.** teorie významu neboli teorie sémantické kompetence neboli kognitivní sémantika; **2.** teorie pravdy pro neindexické výrazy nebo pro věcně pravdivé výroky; **3.** teorie pravdy pro indexické výrazy, jako jsou akty zmínění.

³⁹ Citace in Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 221.

⁴⁰ Citace tamtéž, s. 221.

Eco dodává, že žádná z těchto verzí sémantiky se neobejde bez pragmatického rozměru. Např. pravdivost indexických výrazů závisí na okolnostech promluvy, na charakteru mluvčího, adresáta i předmětu, na který se ukazuje. Pragmatický problém *deixe*⁴¹ stojí v samém jádru této údajně nejvíce antipragmatické sémantické variace. Aby teorie mohla vyřešit vlastní sémantický problém, měla by zaručovat teoretický základ pragmatického rozměru. Morris dokonce říká: „Nahlíženo z pragmatické perspektivy, jazyková struktura je systémem chování.“⁴² Eco této citace využívá k posílení svého přesvědčení o tom, jak silně je pragmatický přístup propojen se sémantikou pravdivostních podmínek neindexických výrazů.

Pragmatika mezi označováním a komunikací: Eco popisuje dva rozdílné pragmatické přístupy: pragmatiku označování (jakým způsobem v sémantickém systému reprezentovat pragmatické fenomény) a pragmatiku komunikace (jak analyzovat pragmatické fenomény, které se odehrávají v průběhu procesu komunikace).

Pragmatika byla praktikována, aniž by byla takto pojmenována. Odkazování k interpretovi a interpretaci bylo přítomné už v klasických definicích znaku. Od Aristotela po Augustina bere definice znaku v potaz nejen vztah mezi výrazem a obsahem, ale také vztah mezi výrazem a myšlenkovou reakcí interpreta. Eco dále vyčísľuje i další případy užití pragmatiky, aniž by byla takto pojmenována. Mezi předchůdce pragmatické lingvistiky jsou počítáni především Peirce a Morris, a také Mead, Vídeňský kroužek, filozofie běžného jazyka, Wittgenstein, Apel, Habermas, mnozí marxisté, symbolický interakcionismus, Austin, Ryle, Grice či Searle.

Cesta za **liberálními sémantickými teoriemi** (např. textová nebo diskursivní sémiotika) vede podle Eco po cestě liberální pragmatiky.

Prvním příkladem liberální sémantiky je **Peirceova teorie významu** (jako „bezprostředního objektu“) a **interpretantů**. V Peirceově filosofii neomezené sémiózy platí: a) každý výraz musí být interpretován jiným výrazem, a tak dále až donekonečna; b) samotná aktivita interpretace je jediným způsobem, jak definovat obsah výrazů; c) v průběhu tohoto sémiotického procesu roste společensky uznávaný význam výrazů interpretacemi v různých kontextech a v různých historických souvislostech; d) úplný význam znaku může být pouze historickým záznamem pragmatické práce, jež doprovázela každý kontextový výskyt tohoto znaku; e) interpretovat znak znamená – ideálně – předvídat všechny možné kontexty, do nichž lze tento znak vložit. Peirceova logika příbuzností (tj. kontext) transformuje sémantickou reprezentaci termínu v potenciální text. Jinými slovy, sémém je virtuální text a text je virtuální sémém.⁴³

Eco dále uvádí několik dalších případů, v nichž se uplatňuje pragmatika a vnáší do oblasti sémiotiky zájem o kontext procesu. **Deixe** se řídí logikou příbuznosti/kontextu. Může být vyvinuta jak pro kategorematické, tak i pro synkategorematické termíny (např. předložky a příslovce). Ve svých dřívějších pracích Eco navrhoval odlišit od sebe **kontext a okolnost**. Kontext je prostředí, ve kterém se daný výraz objevuje po boku ostatních výrazů náležících do stejného systému. Okolnost je externí situace, ve které se může vyskytnout výraz se svým možným kontextem. Později definoval kontext jako řadu možných ideálních textů a pojmem ko-text nahradil dřívější termín okolnost, který zahrnuje skutečné prostředí výrazů v průběhu aktuálního procesu komunikace. Dalším případem zapojování kontextu do sémantiky je bádání o **podmínkách vhodnosti a ilokučních silách** (viz generativní sémantika a Lakoff 1975). **Kontextovými rolemi** se myslí spojování interprete lexicálních jednotek (pády, rody, apod.) se současným výskytem kontextu (např. Fillmoreova pádová gramatika, Bierwisch). Jako další příklad uvádí Eco i svůj vlastní přínos, text nazvaný *Presupozice*, na němž

⁴¹ *Deixe* je systém slov, jež získávají svůj význam až v konkrétním kontextu.

⁴² Citace in Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 227.

⁴³ Tamtéž, s. 230.

spolupracoval s Patrizií Violiovou (1987).⁴⁴ Pragmatickým fenoménem jsou v neposlední řadě také **základní znalosti**. Například u ironie musí odesílatel předpokládat, že to co říká není pravda, a adresát je s to pochopit, že to odesílatel nemyslí vážně. Toto je typický příklad komunikačního fenoménu, který nedokáže zvládnout žádná sémantická teorie. Pokusy zaznamenat část základních znalostí jako součást sémantické kompetence jsou encyklopedie nebo fenomén „stereotypů“ (více Putnam 1975, Petöfi a Neubauer 1980).

Všechny výše zmíněné případy vkládají určitým způsobem pragmatiku do rámce encyklopedicky orientované sémantiky. Stojíme před novým, sjednoceným přístupem k dialektice mezi označováním a komunikací.

Podle Eca je rozdělení sémantiky na tyto tři oblasti pozůstatkem mýtu o Adamovi a o původu jazyka, v němž Adam pohlížel na věci a dával jim jména. Problém nastal v momentě, kdy první filosofové rozhodovali, zda tato jména byla dána na základě konvence nebo přirozenosti. Platón ve spisu *Kratylovi* pracuje s motivovaným původem jmen, kdy slova reprezentují nikoli samotné věci, ale výsledky určitého jednání. Rozdíl mezi prvním pádem řeckého boha *Zeus* a jeho druhým pádem *Dia* vychází z pojmenování činnosti krále bohů „*di ón zen*“/“*ten*, skrze něhož je dáván život“. Eco staví proti Adamově mýtu, který považuje za špatný, dobrý mýtus o člověku/*anthropos* tedy o tom, *kdo je schopen posoudit to, co viděl* a dává jména podle poslovnosti dějů nebo chování. Eco tak dává přednost mýtu, „v němž se při křtu nekřtí věci, nýbrž kontexty“.⁴⁵

Presupozice

Pojem presupozic je jedním z nejproblematictějších termínů lingvistického bádání. Technický koncept presupozic je omezen na jisté druhy dedukcí či domněnek, které jsou většinou zabudovány do výrazů a spojeny se zvláštními formálními rysy. Nepatří ale mezi ně žádné dohady a dedukce, které vycházejí z obecné znalosti světa a ko-textových informací. Eco vyjmenovává presupozice v lingvistické teorii:⁴⁶ 1. **určitý popis** (*Jan potkal člověka v červeném klobouku* presuponuje, že *existuje člověk v červeném klobouku*); 2. **konkrétní slovesa**, např.: a) faktivní slovesa (*Jirka lituje, že Marie odešla* presuponuje, že *Marie odešla*), b) implikativní slovesa (*Marii se podařilo odejít* presuponuje, že *Marie se snažila odejít*), c) slovesa změny stavu (*Jirka přestal pít červené víno* presuponuje, že *Jirka předtím pil červené víno*), d) slovesa soudu (*Jan obvinil Marii, že je bohatá* presuponuje, že *být bohatý je špatné, nebo si to alespoň Jan myslí*); 3. **vytýkáci konstrukce** (*To Jindřich otevřel dveře* presuponuje, že *někdo otevřel dveře*); 4. **zdůrazněné konstituenty** (*MARIE napsala referát* presuponuje, že *někdo napsal referát*); 5. **otázky doplňovací** (*Kdy viděla Marie Jana?* presuponuje, že *Marie viděla Jana*); 6. **některá iterativní příslovce a slovesa** (*Včera byl Jan opět milý* presuponuje, že *Jan byl už někdy před tím milý*); 7. **stavy odporující stávajícímu faktu** (*Kdyby si Jan býval vzal Marii, byl by šťastný* presuponuje, že *Jan si nevzal Marii*); 8. **časové věty** (*Večírek skončil, ještě než Jan přišel* presuponuje, že *Jan přišel*); 9. **(ne)restriktivní vztahné věty** (*Muž, který bydlí vedle, je tvůj otec* presuponuje, že *vedle bydlí nějaký muž*).

Eco přichází s hypotézou, že přístup založený na pravdivostních funkcích není s to zachytit podobu presupozičních jevů ve skutečných procesech komunikace vycházejících z přirozeného jazyka. Presupozice jsou otevřenou kategorií, které podle Eca a Violiové lze

⁴⁴ Příklad presupozic je rozveden v kinze *Presupozice* na stranách 34 – 37.

⁴⁵ Tamtéž, str.

⁴⁶ Eco však podotýká, že mezi různými autory neexistuje absolutní shoda v tom, co je ještě presupozicí a co už jí není.

vysvětlit pouze v rámci **teorie diskurzu**. Textový přístup analyzující presupozice z hlediska diskurzivních funkcí vlastně umožňuje homogenní vysvětlení, přičemž tato homogenita už není na úrovni formální struktury, nýbrž na úrovni diskurzivních funkcí, tedy v rámci textových důsledků pro adresáta. Eco a Violiová ve své hypotéze předpokládají, že věty obsahující presupozice jsou zaznamenány v lexikonu nebo jinak kódovány v jazykovém systému, ale jsou aktivovány prostřednictvím obecných diskurzivních principů. Textová teorie tak musí být spojena s reprezentací významu.

Obecným rysem rozpravy je hierarchická organizace informace v její struktuře – jednotlivé prvky mají různé statuty a závažnost. Můžeme mluvit o **popředí a pozadí rozpravy**. Diskurz má tuto textovou perspektivu – jedná se o zvláštní zaostření textu. Určitá informace tvoří pozadí, další je v popředí. Problém je, že lingvistické teorie pracují s presupozicemi vyňatými z kontextu, a tak nemohou nezpochybnitelně určit ohnisko rozpravy. Věta „*Jan přestal kouřit*.“ může sdělovat, že „*Jan už nekouří*.“ nebo „*Jan kdysi kouřil*.“. Podle Eca a Violiové jsou presupozice součástí informace poskytované textem a jsou podřízeny vzájemné dohodě mezi mluvčím a posluchačem/odesílatelem a adresátem a jistému textovému rámci, jenž určuje perspektivu, z níž se bude diskurz odvíjet. Tento textový rámec tvoří pozadí textu samotného. Eco a Violiová uzavírají, že takové uvažování o presupozicích vede ve vyhoceném extrémním případě k domněnce, že cokoli v jazyce je presupoziční jev, což by znamenalo, že jazyk je donekonečna interpretovatelný.

Překonat „tradiční“ pragmatický pohled na presupozice jako na podmínky věrnosti nebo nezbytné podmínky, jež je třeba splnit, aby daná věta byla pragmaticky náležitá, nám umožňuje **rozdílení mezi presupoziční a poziční silou**. Uvažovat o presupozicích pouze jako o nutných podmínkách, které je třeba splnit, znamená ignorovat sílu presupozice při vytváření nových kontextů. Pragmatická teorie, která vnímá spojení kontextu a slova jako jednosměrné (kontext → slovo), tuto sílu ignoruje. Ale právě slovo nastavuje a definuje kontext, tudíž vztah mezi slovem a kontextem je obousměrný.

P-termíny, nebo-li presupoziční termíny, jsou výrazy, v nichž je presupozice součástí jejich kódovaného obsahu a jejichž reprezentace může rovněž předvídat výsledek testu negací. **Encyklopedický rámec**, ať už v podobě taxonomického stromu nebo jiného modelu, je jednou z možností, jak p-termíny popsat. Encyklopedická reprezentace p-termínů musí brát v úvahu kódované podmínky věrnosti lexikálních jednotek, reprezentovat sadu instrukcí pro vložení lexikální jednotky do textu, konzistentně předvídat výsledek testu negací.

Eco a Violiová zdůrazňují **poziční sílu p-termínů**. Poziční silou presupozičních vět myslí Eco a Violiová moc vyvolávat přesvědčení. Použití p-termínů nutí adresáta přijmout jisté obsahy, a tak rozpravě vnucuje jistou perspektivu, kterou adresát není schopen zpochybnit. Tato perspektiva je nazývána rámcem pozadí. Použití p-termínů proto může mít vliv na určité diskursivní strategie. Vzhledem k tomu, že presupozice jsou řízeny intenzionální strukturou encyklopedie, mohou být vnuceny adresátovi jako něco, co je postulováno mluvčím, a musejí být brány v úvahu jakožto prvky kontextu. **V tomto smyslu jazyk není ani tak něčím, co by mohlo být podřizováno ověřovacímu testu, nýbrž je to mechanismus schopný vytvářet domněnky a vnucovat realitu tvrzenou obsahem.**

Můžeme rozlišit několik druhů presupozic. **Existenční presupozice** jsou spojovány s určitými popisy a vlastními jmény. Nezávisle na systému označování, nýbrž jsou v průběhu procesu komunikace přímo sdělovány samotnou skutečností, že někdo pronese větu za účelem pojmenovat individua patřící k jistému světu. Poziční síla existenčních presupozic není spjata se sémantickým popisem nebo s významovou konvencí, jak tomu bylo u p-termínů, nýbrž týká se mnohem více pragmatických a diskurzivních rolí, používání určitého popisu nebo vlastního jména v diskurzu. U existenčních presupozic přítomnost vlastních jmen nebo

určitých popisů stanoví adresátovi omezení, které jej nutí přijmout existenci referentu tak, jak byla postulována, a nikoli na základě lingvistických pravidel nebo extenzionálních verifikací, nýbrž na základě pravidel pro fungování diskurzu, v důsledku důvěrné domluvy mezi mluvčím a adresátem.

Aby text dával nějaký smysl, tedy aby jej bylo možné pochopit, musí čtenář „vyplnit“ text určitým počtem textových dohadů, spojených s velkou sadou presupozic definovaných daným kontextem (vědomostní základ, domněnky v pozadí, konstrukce témat, spojení mezi schémata a textem, systém hodnot, konstrukce, perspektivy, atd.). Mluvíme tedy o **kontextových presupozicích**. Proces pochopení textu nelze redukovat na systém označování zakódovaný v encyklopedii, ani na určité popisy či vlastní jména. Text je jakýmsi *idiolektickým mechanismem* zavádějícím encyklopedické korelace, které jsou konzistentní pouze v daném specifickém textu.

Příběh o pravdě

Místo závěrečné kapitoly uvádí Eco příběh, v němž se setkávají pozemšťané s protinožci, a doktor z Ústavu kognitivní psychologie rozmlouvá s umělou inteligencí. Aplikuje zde dosavadní teorie založené na obhajobě významu kontextu, který je důležitý pro jakékoli porozumění a tento poznatek a osobní přesvědčení povyšuje na filosofické pojetí lidské existence.

Jelikož člověk je schopen myslet pouze prostřednictvím slov a jiných vnějších symbolů, ty by se mohly otočit a říci: „Nejsi schopen mluvit nic jiného než to, co jsme tě kdysi naučili, a dokonce i to pouze tehdy, pokud některá slova označíš za interpretanty svých myšlenek.“ Proto se vlastně člověk a slova vzájemně vzdělávají; každý nárůst informací, které má člověk k dispozici, obsahuje a zároveň je obsažen v informacích obsažených ve slovech... Slovo nebo znak, jež člověk používá, je tím člověkem samotným. Neboť skutečnost, že život je řetězcem myšlenek, dokazuje fakt, že člověk je vnějším znakem. To znamená: Člověk a vnější znaky jsou identické, a to ve stejném smyslu, jako jsou identická slova homo a člověk. Tedy můj jazyk je součtem mne samotného.⁴⁷

-sp

⁴⁷ Eco, Umberto, *Meze interpretace*, c. d., s. 301.