

JIŘÍ KULKA

## O PSYCHOLOGICKÝCH PŘEDPOKLADECH SDĚLOVÁNÍ NEVYSLOVITELNÉHO

V jedné ze svých hypotéz říká S. Šabouk (1972), že umění je „jednak prostředkem formulování, jednak přenosu zvláštního typu informací, které nejsou jiným způsobem formulovatelné a sdělitelné“ (str. 116).

Budeme-li umělecké sdělování považovat za komunikaci prožitků s estetickou intencí, pak je zřejmé, že umělcův prožitek je běžným jazykem nevyslovitelný a umění se stává specifickým prostředkem jeho vyjádření.

Umělecké dílo určitým způsobem reprezentuje prožitek svého tvůrce, ... est aliquid quod stat pro aliquo, řečeno s Aristotelem, je znakem. V této souvislosti pak vyvstává pro psychologii například otázka, jak umělec naplňuje své dílo významy, jak vlastně tvoří umělecké znaky a na druhé straně, jak vnímatel tyto znaky dešifruje.

Protože považujeme umělecké sdělování za specifickou komunikaci prožitků, bude třeba si vymezit prožitek obecně a estetický prožitek zvlášť. Vzhledem k prostorovému omezení uvedu pouze definice, jejichž argumentace je obsažena jinde (Kulka, 1981–82). Prožívání je „aktuální systémovou integrací psychických procesů na základě jáství v kontextu života a v kontextu osobnosti“. Specifický případ estetického prožitku lze vymezit analogicky s tím, že zmíněná integrace je zasazena do perspektivy estetické funkce. Psychologickým účelem prožívání je generace smyslu. Smysl zas může být komunikován prostřednictvím znakových konstrukcí, a proto se v první části studie zastavíme u teorie znaku.

### PSYCHOLOGICKÁ TEORIE ZNAKU

Navzdory tomu, že většina klasických pojetí znaku zohledňuje také jejich psychologické aspekty – viz Peirceův znak jako „representamen s mentálním interpretantem“ (znak označuje objekt bezprostředně vnímatelný nebo představitelný nebo nepředstavitelný, Lingvistické čítanky, 1972, Grammatica speculativa), viz Russelův (1948) stimulus A, který jako prožitek vyvolává reakci odpovídající stimulu B, viz jazykový znak jako „představu“ a „zvukový obraz“ u F. de Saussurea (1916), viz Morrisovo (1938) pojetí semiosis jako „zprostředkovaného brání zřetele“, viz Ogdenovu a Richardsovu (1923) „referenci“ jako myšlenku a další – nelze říci, že by byly pro psychologii příliš inspirující. Jsou to koncepce primárně filozofické, Morrisův metodický behaviorismus nevyjímaje.

Nás ovšem zajímá znak ve Vygotského perspektivě jako ohnisko psychických procesů, jako jeden z psychoregulačních faktorů. Pro semiopsychologii má také z tohoto důvodu velký význam rozlišení smyslu a významu.

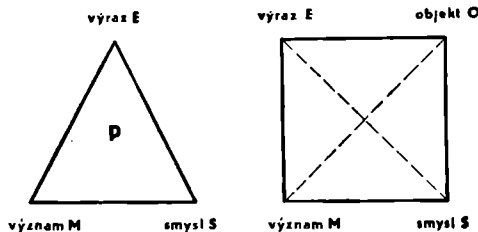
Základy psychologického rozlišení smyslu a významu položil L. S. Vygotskij (1970). Diferenciace smyslu a významu spočívá ve správném vymezení myšlení a jazyka. Ty nepovažuje Vygotskij za totožné. Myšlenka, má-li být vyjádřena, musí být nej-

prve rozvinuta do jazykové konstrukce. Jinde jsem ukázal, že smysl je modalitou myšlení, zatímco význam je modalitou jazyka (Kulka, 1979). Toto konstatování je významné pro pochopení semiopsychologického trojúhelníku, s nímž se vzápětí seznámíme.

Představme si následující situaci. Dítě, které ještě neumí mluvit, si má osvojit význam slova „automobil“. Jak si tento význam osvojí? Tak, že mu při každé příležitosti ukážeme na automobil a vyslovíme slovo „automobil“. B. Russel (1948) nazval takovýto způsob ostenzivní definicí. Na základě podmiňování dojde k upevnění spoje automobil–„automobil“, tj. vizuálního obrazu a zvuku slova. Vyslovíme-li například slovo „automobil“, dítě pátrá po objektu, s nímž je tento zvuk asociován. Je automobil pro dítě skutečným významem slova „automobil“? Tvrdím, že nikoliv. Automobil je smyslem slova „automobil“. První dětská slůvka nemají význam, nýbrž smysl. Neustálým používáním slova „automobil“ v různých situačních i slovních kontextech však dochází k postupnému vznikání významu. Význam vzniká s konečnou platností tehdy, je-li slovo „automobil“ vřazeno do systému jazyka a tím také zobecněno.

Zatímco smysl má svou samostatnou existenci jako substrát psychického, význam je vždy spojen se svým materiálním nositelem. Na sepětí znaku a významu upozornili např. L. O. Reznikov (1964) nebo I. S. Narskij (1972). Narskij píše: „Významy neexistují mimo znaky, neboť význam bez znaku, jehož je ‚významem‘ – to je pojem stejně nepřirozený jako pojem znaku bez významu“ (str. 78). V Narského intencích budeme znak považovat za jednotu dvou stránek – materiálu znaku a významu. Materiál znaku nazveme „výraz“.

Na obr. 1 se nachází schéma semiopsychologického trojúhelníku. V Trojúhelníku není začleněn objekt, neboť smysl je zde považován za odraz objektivní reality. Díky tomu budeme moci hovořit o „znakové formě odrazu“ (viz Linhart, 1979). Pro semiopsychologické schéma znaku je podstatné, že vychází z prožitku a v kontextu prožitku je zamýšleno. Nesmíme zapomenout, že Trojúhelník je schématem znaku fungujícího jako faktorů psychické regulace, tedy v intrapsychické perspektivě.



Obr. 1. Semiopsychologický trojúhelník

Obr. 2. Psychosémiotický čtverec

Druhý obrázek reprezentuje schéma psychosémiotického čtverce. Protože se psychosémiotika soustředí primárně na znakové soustavy a zkoumá také jejich vztah k objektivní realitě, zahrnuje schéma také objekt.

Jak v rámci Trojúhelníku, tak i v rámci Čtverce je možno identifikovat řadu vztahů mezi jednotlivými vrcholy schémat. Tyto vztahy jsem nazval „vnitřní funkce“. Celkem existuje 12 vnitřních funkcí. Jejich seznam s pokusem o verbalizaci je následující:

|               |        |              |         |
|---------------|--------|--------------|---------|
| 1. funkce SM: | SMYSL  | konkretizuje | VÝZNAM  |
| 2. funkce SE: | SMYSL  | naplňuje     | VÝRAZ   |
| 3. funkce SO: | SMYSL  | organizuje   | OBJEKT  |
| 4. funkce MS: | VÝZNAM | ohraničuje   | SMYSL   |
| 5. funkce ME: | VÝZNAM | kvalifikuje  | VÝRAZ   |
| 6. funkce MO: | VÝZNAM | definuje     | OBJEKT  |
| 7. funkce ES: | VÝRAZ  | vyjadřuje    | SMYSL   |
| 8. funkce EM: | VÝRAZ  | ztělesňuje   | VÝZNAM, |

|                |        |              |         |
|----------------|--------|--------------|---------|
| 9. funkce EO:  | VÝRAZ  | označuje     | OBJEKT, |
| 10. funkce OS: | OBJEKT | determinuje  | SMYSL,  |
| 11. funkce OM: | OBJEKT | zpředměťňuje | VÝZNAM, |
| 12. funkce OE: | OBJEKT | sigmatizuje  | VÝRAZ.  |

Verbalizace zmíněných funkcí poněkud obsahově přibližuje jejich podstatu (působnost). Z celkového seznamu funkcí je si 6 a 6 funkcí inverzních (např. SM = MS<sup>-1</sup>). Dále je možno analogicky, jako je tomu v teorii grafů, vytvářet sledy, kterým odpovídá složená funkce (např. SE = SM + ME nebo SE = SO + OE, také SM = SO + OE + EM atd.).

Umělecké sdělování probíhá jak bezprostředně, tak i zprostředkovaně. Při takovémto dorozumívání využívají lidé všech svých možností, celého psychického potenciálu. Jak se takové dorozumívání realizuje, na to se pokusím odpovědět v další kapitole.

## UMĚLECKÉ SDĚLOVÁNÍ

Umění považujeme za jeden z prostředků mezilidské komunikace. Jak umění přenáší obsah umělcem zamýšleného — někdy i neuvědomělého (neuvědomovaného) — sdělení, nebo-li jak dochází ke kódování a dekódování umělcovy sdělovací intence?

Tento problém postavil na solidní poznatkovou základnu Pražský mezioborový tým pro výzkum vyjadřovacích a sdělovacích systémů (viz např. Umění a skutečnost, 1976, Šabouk, 1973, Mathauser, 1977, Jiránek, 1979 a další).

Z hlediska výzkumu stimulační struktury uměleckého díla má velký význam Šaboukova (1973) koncepce tří vrstev uměleckého díla (v jedné z dřívějších prací o hudebním prožitku jsem se pokusil navázat na tuto koncepci, Kulka, 1977; analogickým je pokus Z. Pospíšila, 1978). Rozlišení vrstev hmotné, významové a obsahové vede nepřímo k hypotéze o vrstevnatosti estetického vnímání a prožívání.

S koncepcí tří vrstev uměleckého díla bezprostředně souvisí dva pojmy — vstupní významové prvky a sémantémy. Kořeny zmíněných konceptů nalezneme již v Šaboukové práci „Jazyk umění“ (1969).

Podle Z. Mathausera je doménou uvedené pojmové dvojice významová vrstva uměleckého díla. „Významovými vstupními prvky se rozumějí elementy existující ještě v určitém stupni izolace na genetickém i významovém počátku díla...“ (Mathauser, 1977, str. 27.) „Sémantémy jsou celky vytvářené strukturálními vztahy vstupních prvků“ (op. cit., str. 28). V práci „Umění a skutečnost“ (1976) se píše: „Vstupní významové prvky vnášejí do významové struktury díla i do procesu jeho vnímání části běžné lidské zkušenosti...“ (str. 295), zatímco „Sémantémy vytvářejí v uměleckém díle ze známých, ve zkušenosti už zakotvených významů vstupních elementů, novou, dosud neznámou významovou a psychickou kvalitu“ (str. 292). Supersémantémy jsou vyššími interferenčními významovými konstrukcemi. „Významový interval supersémantému je zakládán napětím mezi dvěma nebo více sémantémy...“ (str. 292).

Jak vznikají sémantémy, resp. supersémantémy? — Na základě tzv. sémantických intervalů. „Výchozím stadiem dění významového intervalu je neobvyklost setkání vstupních prvků, případně odchylka od ‚správné‘ podoby... Z toho vyplývá v rámci uměleckého sémantému interferenční napětí, dynamické proudění významů“ (str. 296).

Z řečeného je zřejmé specifikum uměleckého jazyka. Jazyk umění je „symbiotickým mnohaúrovňovým komplexem heterogenních sémiotických prostředků“ (Osolsobě, 1973).

Položme si nyní otázku, jaké psychické mechanismy umožňují vznik sémantémů. Tuto situaci lze charakterizovat jako situaci dvojí transformace od prožitku k uměleckému dílu a od uměleckého díla zpět k prožitku. Situaci dvojí sémiotické transformace jsem popsal jinde (Kulka, 1980a, b, 1981). Zde se zastavíme pouze u pojmu psychosémantického algoritmu. Druhou sémiotickou transformací jsem nazval „psychosémantická transformace“ a vymezil ji jako inverzní transformaci psychosémantickému algoritmu.

Psychosemantický algoritmus je psychickým plánem, který reguluje proces kon-

stručce smyslu uměleckého díla. Tento plán chápaný jako „hierarchie instrukcí“ (Miller et al., 1960) je plánem heuristickým. Dílo jako znak má podle mého názoru to specifikum, že jeho výraz vystupuje ve funkci návodu, jak si má percipient daný význam a jeho prostřednictvím smysl zrekonstruovat. Psychosémantický algorismus konstrukce smyslu díla není determinován pouze subjektem, nýbrž závisí také na struktuře stimulace, tzn. že je rezultátem interakce dílo–percipient.

Pojem psychosémantického algoritmu má přibližný terminologický ekvivalent v Mikově „komunikačním výběru“. Podle F. Mika (1970) komunikační výběr „přesně určí, které fakty ze zkušenostního komplexu přicházejí do úvahy, které ne, v jakém pořadí budou následovat a jakou podobu dostanou. Jde tu o proces, jenž bychom mohli nazvat tematizací zkušebního komplexu.“ (Str. 14.)

Psychický mechanismus „tematizace zkušenostního komplexu“ lze zčásti popsat pomocí schématu tzv. implicitního sdělování. Rozlišení explicitního a implicitního sdělení provedla M. Kubínová (1979).

Uvedu příklad. Řeknu-li někomu, že „Ta jablka jsou červená,“ konstatuji tím explicitně pouze barvu jablek. Implicitně však říkám: „Ta jablka jsou zralá.“ Jestliže však v příkladu s jablky je možno hovořit o implicitním sdělení, domnívám se, že v dalším příkladu to již nelze.

Kubínová píše: „V procesu příjmu sdělení projde explicitní komunikát některými změnami: explicitní zpráva ‚Včera večer jsem byl s Pavlem v divadle‘, která se pro každého adresáta nutně mění do podoby ‚XY (tj. mluvčí) byl včera večer s Pavlem v divadle‘, prochází nyní postupem abstrakce od popisované účasti mluvčího v divadle... a poté si adresátčin zájem vynucuje výměnu místa mezi tématem a rématem: ‚Včera večer byl v divadle Pavel‘ se mění na ‚Pavel byl včera večer v divadle‘. Z adresátčiny pamětní zásoby se pak aktualizuje sdělení ‚Pavel mi včera říkal, že bude večer doma‘ a tak konfrontací s přecházející informací vzniká nové implicitní sdělení ‚Pavel mi lhal.‘“ (op. cit., str. 175–176).

V prvním případě šlo o jednoduchou dedukci, jejíž nevyslovená premisa „Všechna červená jablka jsou zralá“ byla fixována ve zkušenosti adresáta. Ve druhém případě však závěr „Pavel mi lhal“ nevyplývá nutně z informací, které jsou adresátce sděleny. Implicitní sdělení explicitního „Včera večer jsem byl s Pavlem v divadle“ je například, že Pavel seděl v hledišti vedle mne, že během představení nekouřil a nehovořil nahlas atd.

Adresátka však přesto z deduktivního hlediska neopodstatněně vysoudila ze zmíněného sdělení informaci o tom, že jí Pavel lhal. Neopodstatněnost z deduktivního hlediska však neznamená neopodstatněnost vůbec. Adresátka mohla uvažovat také takto: Pavel mi v poslední době velmi často lže. Včera říkal, že do divadla nepůjde a přesto tam šel. Takže mi zase lhal.

Ke stejné úvaze může adresátka dospět také proto, že má velmi podezřívavou povahu. Všechno hned „vidí černě“. Závěr „Pavel mi lhal“ by byl v takovém případě ovlivněn buď kontextem života nebo kontextem osobnosti (nebo také oběma zároveň). Tento závěr neplyne z daných informací nutně, jako tomu bylo v předešlém příkladě (fakt, že červená jablka nemusí být vždy zralá, nehraje v dané souvislosti žádnou roli), avšak s jistou pravděpodobností, na kterou upozornil R. Carnap (1968, str. 220). Jde o pravděpodobnost psychologickou.

Zatímco v prvním případě se adresátka z logického hlediska nedozvěděla nic nového, ve druhém případě došla induktivní úvahou k závěru, jenž přináší novou informaci a jehož psychologické opodstatnění může být subjektivně evidentní, třebaže ne tak logicky nutně.

Skutečnost, že se jedná o dvě logicky protikladné operace, vede buď k vyloučení druhého případu z třídy implicitních sdělení, neboť ve druhém případě nebyla implicitní informace logicky nutně obsažena v daném sdělení. Jinou možností by bylo rozlišení dvou druhů implicitních sdělení podle kritéria dedukce-indukce.

U pojmu implicitního sdělení jsme se zastavili proto, že oba jeho „typy“ (budeme-li akceptovat druhou možnost) jsou podstatnou součástí uměleckého komunikátu. Funkcí psychosémantického algoritmu je generovat „implicitní sdělení“ uměleckého díla.

To je v soulasu se Šaboukovou úvahou o „totální realitě nominálního denotátu“ díla. S. Šabouk (1969) poukazuje na to, že známý Heideggerův popis dojmů, které v něm zanechal Van Goghův obraz „Venkovanovy boty“ dokumentuje dvě z klíčových tezí jeho knihy: tezi o „konstituci významu jako selektivní funkce cestou fi-

xace pamětní informace k vizuálním formám“ (mohl bych dodat také „k hudebním formám“) a tezi o „úloze imaginace ve smyslem vymezeném prostoru znakové soustavy díla“ (op. cit., str. 103).

M. Heidegger má za to, že Van Goghův obraz nám odhalil totální realitu venkovských bot. Podle Šabouka lze takovou totální realitu považovat za denotát uměleckého díla. Dít se tak ovšem může pouze v intencích smyslu díla. „Umělecké dílo je na jedné straně stanovením mezi imaginativních procesů, na druhé straně projektem nalézání a tvůrčího vynalézání systému světa.“ (op. cit., str. 104).

• Psychosémantický algoritmus — ale také psychosémiotická transformace — jsou heuristickými algoritmy generování smyslu uměleckých děl. Jsou to psychické mechanismy, jež konstituují na jedné straně významotvornou funkci individuálně tvůrčího procesu kreace a na druhé straně významotvornou funkci individuálně tvůrčího procesu percepcie uměleckého díla. Dvojitá sémiotická transformace zabezpečuje informační přenos od tvůrce k vnímátele. Tato transformace může být „bezprostřední“, je-li smysl díla vnímatelem alespoň velmi přibližně asimilován. Takovému pochopení uměleckého díla se někdy říká intuitivní. Ve většině případů však dochází k jevu, který bychom mohli nazvat indukci.

Problém semiopsychické indukce si vysvětlíme pomocí analogie z fyziky. Podle Faradayova zákona musí proměnné magnetické pole vytvářet pole elektrické. Proměnné magnetické pole vždy provází pole elektrické. Dříve, než A. Einstein rozpracoval svou teorii relativity, uvažovalo se o dvou různých silách — elektrostatických a magnetických. Einstein však dokázal, že se jedná o sílu jedinou — elektromagnetickou. Neexistují tedy dvě různá pole. Elektřina a magnetismus jsou jen fenomenálními stránkami jedné a téže podstaty.

Podobně je tomu v oblasti psychologie. Smysl a význam jsou také projevy jedné a téže podstaty. Smysl indukuje význam a naopak. Semiopsychická indukce není ovšem jednoduchým procesem přiřazování významu smyslu a smyslu významu, jak by se mohlo zdát z každodenní zkušenosti. Je to psychická konstrukce. Žádný člověk nemá totiž ve své slovní zásobě výrazy, které přesně odpovídají tomu, co cítí, prožívá. Každé vyjádření je jen přibližné. Jednu a tutéž věc lze vyjádřit různými slovy.

Zde začíná pokulhávat naše analogie s fyzikou. Zákon semiopsychické indukce nelze a nikdy nebude pravděpodobně možno vyjádřit matematicky, protože jednotu „smyslovýznamového pole“ zakládá moment vcítění a sympraktický kontext, jehož vyčerpávající určení není principiálně možné.

V této souvislosti nelze považovat za náhodné experimentální zjištění toho, že „úroveň estetického vkusu pozitivně koreluje s úrovní interpersonálních vlastností, jako je empatie, chápavost a s osobním vkusem ve smyslu vytríbenosti chování a estetiky odívání a prostředí“ (viz Kuric, Smékal, 1979–80, str. 67). Jinými slovy, lidé s větší schopností vcítění dokáží z umění vyzískat větší „užitek“.

Na závěr zařadím příklad, jenž uvádí O. Zich (1929). Zich správně postihl část psychického mechanismu, jenž leží v základu psychosémantického algoritmu. Říká: „Intensita určitého citu to právě jest, co neodolatelně a spontánně vybavuje představu, tomu citu odpovídající; trvající jednotu, event. změna tohoto citu pak řídí postup vybavení.“ (op. cit., str. 241, podtrhl J. K.).

Zich takto analyzuje dva verše Vrchlického „Písně poutníka“ — Bledý měsíc nad lesy/visí jako lampa duchů.

„Popis básníkovy vise běžnými slovy podává první řádka básně. Tím ovšem není vystižena názorná zvláštnost její tak, jak by chtěl: mohl by to být měsíc různého tvaru i světla, na př. spoluúčastí mračen. Asociací podobnosti vybaví se mu k původní jeho představě druhá: lampa (lampion) visící na neviditelném závěsu. Názorná zvláštnost jeho představy je tím vystižena uspokojivě, nikoli však zvláštnost náladová. Neboť tento bledý měsíc nad černými, ve tmě ponořenými lesy působí jakýmsi strašidelným dojmem; epiteton „lampa duchů“ postihuje i tuto náladu. Teď je tedy teprve slovné vyjádření básníkovy vise zcela uspokojivé a popis může pokračovati.“ (op. cit., str. 245).

Zichovy postřehy velmi dobře doplňuje Nezvalova analýza básnického obrazu a přirovnání. V. Nezval (1969) upozornil zejména na nevědomou stránku onoho „psychického mechanismu“ (Zich). Řadu příkladů by bylo možno uvést i z jiných oblastí umění.

Příklad z oblasti poezie je nejnázornější z toho důvodu, že významová dimenze je v básnictví díky verbálnímu jazyku nejlépe strukturovaná a interindividuálně fixovaná. Indukce smyslu je pak postžitelná dynamikou interakce sémantických polí jednotlivých slovních výrazů, které byly v dané básni použity.

## LITERATURA

- Carnap, R.: Problémy jazyka vědy. Praha 1968.
- Jiránek, J.: Tajemství hudebního významu. Praha 1979.
- Kubínová, M.: Verbální sdělení mimoumělecké a umělecké. *Estetika*, 1979, 3, 167–190.
- Kulka, J.: Sémio-psychologický pojem hudebního prožitku. *Opus musicum*, 1977, 10, 297–299.
- Kulka, J.: Hudební myšlení a hudební jazyk. *Opus musicum*, 1979, 6, 161–165.
- Kulka, J.: Communicating in Music, Paper read on the XXIInd. International Congress of Psychology. Thematic session: Cognition and Communication. Leipzig 1980a.
- Kulka, J.: Komunikace hudbou: sémio-psychologická perspektiva. In: *Psychologické výzkumy v ČSSR: 1976–1980*, Praha 1980b, str. 498–501.
- Kulka, J.: Sémio-psychologická koncepce komunikování hudbou. *Čsl. psychologie*, 1981, 2, 162–172.
- Kulka, J.: Příspěvek k psychologickému problému estetického prožívání. 1981–82 (v tisku).
- Kuric, J., Směkal, V.: Osobnostní a vývojové determinanty estetického vnímání. *Sb. prací FF BU*, I 14/15, 1979–80, 39–74.
- Lingvistické čítanky. Praha, SPN, 1972.
- Linhart, J.: Odraz, znak a lidská činnost. *Čsl. psychologie*, 1979, 1, 1–19.
- Mathauser, Z.: Odraz – vrstvy – vhled. *Estetika*, 1977, 1, 22–39.
- Miller, G. A., Galanter, E., Pribram, K. H.: *Plans and the Structure of Behavior*. New York 1960.
- Morris, Ch. W.: *Foundatinn of the Theory of Sign*. Chicago 1938.
- Narskij, I. S.: *Dialektický rozpor a logika poznání*. Praha 1972.
- Nezval, V.: *Moderní básnické směry*. Praha 1969.
- Ogden, C. K., Richards, I. A.: *The Meaning of Meaning*. London 1923.
- Osolsobě, I.: Fifty Keys to Semiotics. *Semiotica*, VII, 1973, 3, 226–281.
- Pospíšil, Z.: K dialogu vnímatele s uměleckým dílem. *Estetika*, 1978, 4, 210–221.
- Reznikov, L. O.: *Gnozeologičeskije voprosy semiotiky*. Leningrad 1964.
- Russel, B.: *Human Knowledge, Its Scope and Limits*. London, New York 1948.
- Šabouk, S.: *Jazyk umění*. Praha 1969.
- Šabouk, S.: *Hypotézy*. *Estetika*, 1972, 1–2, 115–119.
- Šabouk, S.: *Umění, systém, odraz*. Praha 1973.
- Umění a skutečnost*. Praha 1976.
- Vygotskij, L. S.: *Myšlení a řeč*. Praha 1970.
- Zich, O.: *Básnická řeč*. In: *Sb. ku počté Fr. Krejčího*. Praha 1926, str. 240–255.