

Práve exkluzivita sa ukazuje byť trvalou a univerzálnou charakteristikou Ballových protagonistov: znamená alternatívnu formu riešenia ich konfliktu so svetom a zároveň je zdrojom ich permanentnej frustrácie, a tak odôvodnením plynutia Ballovoho textu.

PRAMENE

- BALLA: Leptokaria. Banská Bystrica, Drewo a srd 1996.
BALLA: Outsideria. Banská Bystrica, Drewo a srd v spolupráci s L.C.A. 1997.
BALLA: Gravidita. Levice, L.C.A. 2000.
HLAVÁČEK, K.: Budu sniť marně. Praha, Mladá fronta 1998.
LITVÁK, J.: Samoreč. Bratislava, Fragment 1992.

LITERATÚRA

- BANČEJ, M.: Štyri pohľady na... Balla: Leptokaria. Dotyky, 8, 1996, č. 3, s. 12 – 13.
BEASLEY-MURRAY, T.: Súčasná slovenská literatúra, diabolská zmluva s teóriou a genitalistí. Rak, 5, 2000, č. 3, s. 10 – 18.
DAROVEC, P.: Bože, ako hlboko... Rak, 1, 1996, č. 2, s. 32 – 34.
KRAJČOVIČOVÁ, J.: Narcisova studnička, písanie a Vlado Balla. Dotyky, 8, 1996, č. 9 – 10, s. 51.
KRŠÁKOVÁ, D.: Kto ešte vládze. Rak, 2, 1997, č. 6, s. 63 – 65.
KOLIBÁŠ, E.: Všeobecná psychiatria. Bratislava, Univerzita Komenského 1997.
MACSOVSZKY, P.: Štyri pohľady na... Balla: Leptokaria. Dotyky, 8, 1996, č. 3, s. 12 – 13.
PRUŠKOVÁ, Z.: Telo nás môže zradiť, osamelosť zostáva... Rak, 1, 1996, č. 4, s. 59 – 61.
RASSLOFF, U.: Poetika coolness? Rak, 4, 1999, č. 5, s. 24 – 32.
SOUČKOVÁ, M.: Kto nevládze, nech nečíta. Romboid, 33, 1998, č. 8, s. 61 – 63.
ULIČNÝ, P.: Štyri pohľady na... Balla: Leptokaria. Dotyky, 8, 1996, č. 3, s. 12 – 13.
ZAJAC, P.: Estetika násilia. Slovenská literatúra, 46, 1999, č. 5 – 6, s. 326 – 331.
ZAJAC, P.: Prelomové či svoje? OS, 3, 1999, č. 2, s. 74 – 77.

Klasifikácie kódov

STANISLAW LEM

Vo sfére jazykovej recepcie platia určité psychofyziologické zákonitosti, trochu podobné tým, aké – medzi inými – objavujeme aj vo fyziologickej optike. Nech mechanizmy kompenzujú zmeny veľkosti percipovaných objektov, zapríčinené ich rôznorodými vzdialenosťami, akokoľvek náležito, a hoci vďaka tomu vieme, že človek videný zblízka je identický s tým, ktorého vidíme zo strechy vežiaku, kompenzácia nie je úplná – a z veľmi veľkých alebo veľmi malých, ako aj neobvyklých odstupov sa nám zdajú inak bežné veci neobyčajnými. Inak povedané, dokonca aj také objekty, voči ktorým máme celkom neutrálny postoj, pretože nás ani neohrozujú, ani nás nepriťahujú – ako napríklad steblo trávy, kamienok či krídlo muchy – si nezachovávajú pri vizuálnej percepcii skutočnú sémantickú invarianciu, ak sú vnímané v istým spôsobom hraničných, a preto „nenormál-

nych“ odstupoch. Nejde pritom iba – a ani nevyhnutne – o nejakú dodatočnú detailizáciu informácie, prichádzajúcej cez zmyslový kanál, lebo nie vždy k tomu dochádza: hladká sklenená korálka, keď si ju prehliadame z centimetrovej vzdialenosti, nás neinformuje o svojej štruktúre podrobnejšie, než keď na ňu hľadáme zo vzdialenosti dvadsiatich centimetrov. A predsa dochádza k významovému (a nielen „rozmerovému“) rozdielu.

S fenoménmi istým spôsobom paralelnými, hoci nie identickými, sa stretávame aj v jazykovej recepcii, a to predovšetkým tlačeného (alebo písaného) textu. Intenzita recepcnej aktivácie v oblasti sémantiky nie je ani tak podmienená veľkosťou tlače (veľké nadpisy v novinách neplnia ani tak sémanticky suverénne funkcie, ako skôr signalizačné: ako ukazovatele trasy nám poukazujú na to, čo je hlavné, odkiaľ máme začať čítanie), ale efektívnosťou expozície toho, čo považoval odosielateľ za „kódové elementy“. Tak lomenie riadka verša, kladúce do niektorých riadkov iba po jednom slove, umocňuje dosahovaný efekt – nie optický, ale významový. V próze sa rovnaký jav objavuje reziduálne, keď sa napríklad nepotlačenými medzerami oddeľujú referované výpovede postáv, pričom sa takto znázorňuje ich individuálna „zvláštnosť“. Próza však okrem toho používa iné prostriedky. Predovšetkým sú to frekvenčné prostriedky: keď autor chce, aby názov farby vyvolal energicky v čitateľovi dojem, bude dobrý text, ktorý predchádza jej charakteristike, urobiť akosi „šedým“ bez chrlenia názvov iných farieb (prirodzene, aj bez toho názvu, ktorý bude použitý). Napokon, sú to známe veci: veľké množstvo prívlastkových charakteristík sa vzájomne významovo neutralizuje, pretože aplikácia slov ako podnetov sa podriaďuje obvyklým pravidlám únavy mechanizmov fyziologickej recepcie a „prítlačanie pedálu“ vedie napokon k totálnej inflácii: už dokonca ani „najsilnejšie“ slová nevyvolávajú dojem. Ale okrem tejto záležitosti je tu ešte jedna, asi nespozorovaná. „Významové rozsahy“ slov môžu nejako kolísať v širokom rozmedzí, v závislosti od taktiky aplikovanej autorom. Jeden bude skôr sypať „drobné“ mince slov, ktoré sa práve prostredníctvom zámerných vzájomných neutralizácií zdajú primerané takým kresbám, na ktorých niet jedinej silnej kontúry, iba čiastočne sa navrstvujúca a čiastočne sa preškrtavajúca húština tenkých čiar, spomedzi ktorých musí oko diváka istým spôsobom loviť „optimálny“ tvar. Naopak druhý si vďaka lapidárnosti, úspornosti, uváženému používaniu „understatement“ uchováva takpovediac v zálohe údernejšie spôsoby artikulácie – pre „zvláštne príležitosti“. To zasa zodpovedá pokojnej, jednodiatej konturácii kresby. Avšak odvodeninou takýchto protikladných taktík je, že v prvom prípade sa v percepcii stáva „významové zrno“ akosi jemným a tie isté slová sú akoby „menšie“ (stále sémanticky, nie opticky!), zatiaľ čo v druhom prípade sa zdá, že sa zväčšujú, že získavajú váhu, hmotnosť, ba dokonca až akúsi hmatateľnosť. Vzniká teda dojem podobný tomu, aký pociťujeme pri obrazoch, maľovaných skôr impresionistickou technikou v jej pointilistickej redakcii, kde možno poľahky objaviť „kódové elementy“ v ich zrnitosti, pričom sa „zrno“ buď občas zväčšuje (ako keď pred sebou máme veľké, jednoliate, farebné škvryny), alebo zasa vcelku zaniká – napríklad v naturalistickej technike. Text, smerujúci k produkovaniu mimetických dojmov, nemôže byť ani príliš „šedivý“, s príliš „malým“ sémantickým zrnom, ani nemôže byť zložený z príliš „veľkých“ elementov. A to preto, lebo v prvom prípade sa názornosť nadmieru stráca (t. j. vizuálny typ človeka nič pri čítaní „neuvidí“) a v druhom prípade sa jazyk stáva priveľmi autonómny a prestáva byť „priehľadný“ pre udalosti.

To, čo sme nazvali „významovým zrnom“ a čo raz vyvoláva efekty jazykovej „priehľadnosti“ textu, a inokedy zasa „nepriehľadnosti“, je druhom kódu. Regulácia vo všetkých článkoch, sprostredkujúcich medzi odosielateľom a prijímateľom, je kódovaním. Keď sa vo vajíčku odblokujú gény-depresory, alebo keď obraty volantu menia postavenie kolies auta, dochádza k prekódovaniu, t. j. ku zmene jedného druhu informácie na iný (v embryogenéze sú to zmeny chemizmu a v riadiacej sústave auta sú tieto zmeny mechanické a len úmerné, pretože takáto sústava je obyčajným redukčným prevodom).

Možno uviesť rozličné klasifikácie kódov. Keď sa určitým „udalostiam“ priradujú určité „znaky“ alebo „symboly“, ich slovník je kódovým súborom celej triedy udalostí. Kódové elementy je možné priradovať reálnym udalostiam ako poslednému členu reťazca komunikátu, alebo je tiež možné ľubovoľne mnoho ráz prekódovávať komunikát „behom cesty“, čiže transformovať prvotnú reprezentáciu „originálu“. Požiarny snímač má dva stavy ako „znaky“ priradené dvom triedam udalostí: „nepožiarových“ a „požiarových“. Keď teplota prerastie normovaný stupeň, snímač zapne sirénu, keďže „rozhodol“, že došlo k „zmene triedy udalosti“.

Kódy je možné triediť na tie, ktoré sú „určené obojstranne“, ktoré fungujú vďaka spoločnej dohode odosielateľa a prijímateľa (pod „dohodou“ tu možno chápať aj dedičné naprogramovanie organizmov: keď sučka hára, informuje samca o svojej sexuálnej pripravenosti špecifickým pachom), a na také kódy, ktoré určuje iba odosielateľ alebo iba prijímateľ. Keď ich určuje iba odosielateľ, máme klasickú situáciu podmienených reflexov, pretože experimentátor sa nedohodne so psom, aký signál bude kódovým znakom, signalizujúcim objavenie sa misky s potravou, ale pes sa rýchlo učí „správne rozoznávať kód“. Keď určuje kód prijímateľ, máme dočinenia s klasickou situáciou vedca: pretože je to on, kto určuje úvodnou voľbou a na základe už nadobudnutého vedenia, aké sú v skutočnosti „kódové elementy“, ktoré používa Príroda (experiment je položením „otázky“ prírode a ak bol kód adekvátne zvolený, Príroda „odpovedá“ týmto kódom – napríklad kódom elektrických, magnetických alebo spinových častíc a pod.).

Kódy môžu byť nielen jednoduché a zložité, ale okrem toho je možné miešanie rozličných druhov kódov. Mozog je „mixérom“ pre veľmi veľké množstvo rozličných orgánovo-zmyslových kódov (vizuálnych, taktilných, čuchových a tiež kódov vnútorných orgánov, kinestetických atď.). Tieto kódy sú v jeho hierarchicky nižších podsystemoch filtrované a vo vyšších systémoch zasa transformované a spájané do istého „modelu“ situácie organizmu, komplexného zvlhľadom na prostredie. V tomto mnohokódovom priestore funguje jazyk zákonite ako sémantický sprostredkovateľ, spojovací článok a zároveň sémantická kostra. Vzhľadom na takéto jeho zapletenie je možné v jazyku produkovať subkódy zakorenené v artikuláciách – a to rozličným spôsobom. Možno meniť skôr slovník („odborné kódy“) a je tiež možné aktualizovať určitý kód syntakticky (napr. čisto syntaktická maniera, stále sa opakujúca v určitom počte variantov v texte). Ale toto sú ešte neobyčajne jednoduché prípady. Heterogénne zloženými vnútrojazykovými kódmi operuje literatúra (samozrejme, v praktickom zmysle, pretože takéto kódy síce produkuje, ale ani „o tom nevie“, ani tento jav neskúma – na rozdiel od literárnej vedy). Artikuláčnejšie maniery, priradené rozlíšeným situáciám, tvoria tiež zvláštne kódy jazyka: napr. ceremoniálne, náboženské, dopravné, spoločenské a pod. Je to preto, lebo s kódmi máme

dočinenia všade, kde sa v „znakových situáciách“ jeden druh informácie transformuje na iný.

Stupeň zjavného odlišenia kódových elementov môže byť rôzny, pretože „subkódy“ sú takpovediac sekundárne štatistickej povahy: na typovú štatistiku jazyka sa navrstvujú frekvencie druhého rádu, a teda v podobe „zriedení“, „zhustení“, „dunení“ atď.

Informovať o udalostiach istým špecifickým spôsobom, čiže aplikovať určitú stratégiu, znamená voliť „subkódy“ z ich možného súboru. Bolo by teda možné rozlišovať „rodiny“ kódov: tých, ktoré sú zamerané skôr na to, čo je „vizuálne“, alebo skôr na „abstraktné“ a pod. Takéto kódy sa od pradávna všeobecne používajú a neobjavujeme ich len v literatúre, pretože ľudia aj v bežných situáciách operujú jazykom v závislosti od „charakteru“ svojho organizmu – vizuálny typ bude mať sklon častejšie používať „vizuálne“ subkódy než motorický typ. Pretože je to však posun, ktorý má čisto štatistickú povahu, je možné voči nemu zámerne a vôľovo protipôsobiť.

Stupeň „objektivity“ kódov či subkódov je, ako sme povedali, premenlivý. V istých situáciách môže príjemca pokladať za kód to, čo celkom iste kódom nie je. Ak sa príhodi, že holub, ktorému sypeme zrno, v tom okamihu akurát stál na špičkách, stáva sa, že aj neskôr, keď pociťuje hlad, zdvíha sa na špičky. Je to preto, lebo prostredníctvom jednorázovej koincidencie vznikol podmienený reflex, v ktorom hrá úlohu podmieňujúceho podnetu – teda ekvivalentu zvončeka pri experimente so psom – stav svalových proprioceptorov vtáka. Ak budeme antropomorfizovať, dá sa povedať, že holub sa stal obeťou istého „predsudku“, keďže nesprávne „verí“, že vždy, keď vstane na špičky, dostane jesť. V tomto prípade však odosielateľ nemienil použiť žiadny kód znakov priradených procesu kŕmenia. Prijímateľ si však práve toto „myslí“. Keď systém podnetov, akým je dielo, predstavuje obrovskú komplikovanosť a je radiacim programom plným medzier, čiže hojne interpretovateľným, potom čitateľ, majúci slobodu výberu taktiky a stratégie recepcie, môže „vidieť“ to, čo „nie je úplne“ a „nevyhnutne“ v diele, a týmto v ňom rozlišuje kódy, aké v ňom azda ani „nie sú“.

Pretože medzi kódom a „nekódom“ je taký rozdiel, ako medzi úsvitom a ránom: kvôli plynulému stupňovaniu prechodov musia byť ich ohraničenia nevyhnutne dosť arbitrárne. Takže o kódoch v literatúre, a predovšetkým tých vyššieho rádu, je treba hovoriť veľmi opatrne, majúc na pamäti ich relativizáciu vzhľadom na konkrétneho čitateľa alebo na ako-tak rovnorodý súbor čitateľov.

Na škvrnitých tabuľkách Rorschachovho testu ľudia „vnímajú“ rozličné tvary obľúd, anjelov, vtákov, a tým realizujú procesy „dekódovania“ týchto tabuliek, pričom nemožno zmysluplne hovoriť o objektívnosti týchto kódov inak než vzhľadom na Rorschachovu štatistiku, ktorá predstavuje typologický rozvrh odpovedí.

Majúc toto na pamäti, iba kvôli názornej heuristike, uvedieme takéto zbežné rozlíšenie literárnych kódov:

1. *Jazykové jazykové kódy*: rozprestierajú sa na škále od hranice „necitlivosti“ voči jazykovej zmene kódu, čiže od pólu artikulačnej invariance až po hranicu úplnej závislosti od takejto zmeny.

2. *Predmetné jazykové kódy*: od neznakovo reprezentujúcich cez znaky „vyšších rádo-“ až po „symbolické kódy referencií“.

Čím menšia je artikulačná invariancia kódu, tým zjavnejšie patrí do prvej triedy. Rozdiely medzi oboma triedami sú teda plynulo stupňovateľné. Kým vysvetlíme túto trochu spletitú záležitosť konkrétnymi príkladmi, podotkneme, že znakovosť predmetných kódov je taký informačný prebytok, pripísaný predstaveným objektom prostredníctvom textu, aký sa v reálnom svete vôbec nevyskytuje (predmety a formy v ňom jednoducho sú, a to je ich „dostačujúcim“ existenčným dôvodom, zatiaľ čo ich prítomnosť v diele môže niečo „znamenat“). Lubovoľný text možno podrobiť „skúške“ prekladu do správneho hovorového jazyka, ktorý je podľa možnosti kódom neutrálny. Tak napríklad fragment rozhovoru Kmicica s Oleňkou v I. zväzku Potopy znie: „Ešte som ver' nebol v Lubiczi, bo iba sem náhlil som sa, letiac sťa vták, padnúť k vašim nohám łowiczanskej devy. Vietor ma privial priamo z tábora...“ atď. Prekladáme to na: „Nebol som ešte v Lubiczi, pretože som sa veľmi ponáhlal privítať vás. Prišiel som priamo z tábora.“ Je to dosť komické. Ale navyše to ukazuje, že „Trilógia“ bez svojho „jazykového rúcha“ nemôže existovať ako umelecké dielo. Oproti tomu analogický „preklad do hovorovosti“ textov Tolstého, Balzaca či Dostojevského neprináša prakticky žiadne výsledky. A také texty ako próza Schulza vôbec nemožno preložiť do „hovorového“ jazyka: „preklad“ tu znamená jednoducho rozklad.

Z toho vyplýva, že stupeň vštiepenia mimojazykovej skutočnosti diela do jeho jazyka je veličinou, ktorá osciluje v širokom rozmedzí. Môžeme navrhnúť nasledujúci ukazovateľ: ak je preklad možný v tom zmysle, že väčšina toho, čo je predmetne predstavené, zostáva po „artikulačnej transformácii“ na „bežné kódy“ bez podstatných zmien, je potrebné hľadať vlastné „literárne kódy“ v predmetnom svete diela. Ak však predmetnosť zostane zachovaná, avšak stane sa plochou, stereotypnou, banálnou, informačne chudobnou, potom kódy diela väzia skôr v jazykovej vrstve (predpokladáme, samozrejme, že dielo vôbec má svoje „hodnotové“ kódy). Svet „Trilógie“, zbavený jazykovej ornamentácie, sa stáva plochým a banálnym; na druhej strane svet Schulzových textov – v priebehu „prekladu“ – mizne. Ak sa deje až toto, text môžeme považovať za istým spôsobom „poetický“.

Toto rozlíšenie – nevyhnutne veľmi primitívne – však predsa umožňuje ukázať typovú lokalizáciu kódov používaných daným autorom. Pretože tieto kódy – ako typ transformovania informácie – sa môžu situovať buď v štylistickej a syntakticko-lexikálnej vrstve diela, alebo vo svete, ktorý táto vrstva projektuje. Čo to vlastne znamená: preniesť kód do sféry predstaveného „sveta“? Reálny stav vecí možno vyjadriť nekonečným množstvom konečných artikulácií. Tento stav je prameňom nejazykovej informácie, to znamená, predbežne určuje jej množstvo, ktoré môže byť rozlične jazykovo kódované, ale už nemôže byť presiahnuté (podľa teórie kódovania). Povedzme, že stav vecí je taký, že istý človek s titulom baróna spí. Prijímame taký predpoklad, že je to všetko, čo vieme o reálnej situácii. Tento stav možno vyjadriť stručne: „Barón spal.“ Možno tiež povedať: „Ten majiteľ erbu s piatimi palicami spočíval v náručí Morfea“, alebo: „Aristokrat nižšieho stupňa bol vydaný napospas snom“, alebo: „Barón spal barónskym spánkom, hoci nebarónsky“ – „Premožený spánkom, jeho jasnosť veľkomožný barón spočíval vo svojom bezvedomí“ – „Barón sa zmocnil spánku, chytil ho, prilepil sa mu do jeho samosnívajúceho sa snenia“ atď. ad infinitum. Všimnime si, že množstvo mimojazykovej

informácie, týkajúce sa istého stavu vecí, je stále rovnaké a štylistické operácie vyvolávajú iba variácie vzťahu k tomuto stavu vecí; nejde nám o to, či sú niektoré z demonštrovaných spôsobov „lepšie“ či „horšie“ a ktoré to sú, pretože okrem iného to závisí od lokálneho kontextu a od celkového nasmerovania diela. Vety, uvedené ako príklady, nie sú si ekvivalentné zo sémantického hľadiska, pretože každá zmena slova vo vete vyvoláva zmenu významov; ich spoločnou vlastnosťou je rozličné transformovanie (kódovanie) informácie, zobrazujúcej „stav vecí“, ktorý – sám „osebe“ nemenný – sa stáva objektom jazykovej percepcie z rôznych perspektív (ktoré sú výsledkom štylisticko-lexikálnych determinantov).

Možno pripustiť, že „stav vecí“ väzí v centre „sémantického priestoru“ svojich artikuláčnych zobrazení a že artikulácie sú dráhami, ktoré koncentricky obiehajú tento predmetný stred; čím sú výpovede od neho „vzdialenejšie“, tým sú rozsiahlejšie, ale stále iba na jazykovom pláne – napríklad: „A barón spal. A keď takto vravíme, myslíme tým, že nevykonával nič iné, než že bol úplne oddaný práve tejto činnosti – ktorá je v skutočnosti pasivitou, keďže si nevyžaduje žiadnu aktivitu – a bol jej oddaný takým slávnostným spôsobom, akoby nielen že nebol barónom, ale akoby dokonca neexistoval vo svete ani nebarónskym spôsobom.“ Keď sa teda v konfiguračnom priestore možných artikulácií vzdiaľujeme od „stavu vecí“, ktorý je v tomto priestore centrálny, dá sa vyvolať dojem, že bola komunikovaná bohvieako podrobná predmetná informácia, zatiaľ čo v skutočnosti nebolo povedané nič viac než to, že istý barón spal. Zvyšok je – z predmetného hľadiska – ilúziou. Niektorí sú toho názoru, že literatúra sa skladá zo samých takýchto preludov: toto stanovisko nezdíelame.

Ako sa kód sťahuje do sféry predstaveného sveta? Prezentovanie objektov ešte nie je znakovým kódom. Cestné znaky, podobne ako interpunkčné, sú jednoducho znaky, čiže výtvary reprezentatívne a *úzko* priradené operatívnym významom. Znak nemá byť viacznačný: zelené svetlo v semafore znamená „je voľná cesta“, a nič viac. Preto je znakom. Symbolom sa znak stáva postupne, v miere, ako vzrastá kvantita jeho virtuálnych referencií. Zeleň „vo všeobecnosti“ môže označovať jar, máj, organizáciu, mladosť („zeleň v hlave“), nádej a pod., je teda – či prinajmenšom môže byť – symbolom. Ale aj to, čo bolo znakom, možno zmeniť na symbol, pretože každý kódový systém, dokonca ktorý má aj ten, len taký chudobný diapazón stavov ako semafor, sa dá zapájať do systémov bohatších s ohľadom na rôznorodosť referencií. Vtedy sa napr. ukáže, že zasvietenie zeleného svetla, ktoré je doslovne znakom voľnej cesty, je zároveň – prostredníctvom sformovaných referencií – symbolom „otvorenia životnej cesty“ niekomu, ak poukazujúce zapojenia tohto druhu vyplývajú z predmetného rozvrhnutia udalostí, zhromaždeného kódovou organizáciou.

V našom príklade semafor ako znakový objekt vďaka svojmu zapojeniu do systému vyššieho rádu (symbolov, a nie signálov) začína naplňať symbolické funkcie. A teda zaviesť kód do predmetnej skutočnosti znamená produkovať nejazykové kódy vyšších úrovní. Ak jednoducho semafor opíšeme, tak sme prostredníctvom jazykového kódu podali deskripciu signalizačného objektu. Ak ukážeme určitú trojicu osôb, môžu byť vzťahy projektované do „trojuholníka“ alebo na „trojicu“ a predmetná situácia sa stane symbolickou. Určitý stav vecí je možné artikulovať alebo iba ukázať gestami, ako to robí

mím; keď teda opíšeme pantomímu, nehovoriac o tom, akú informáciu komunikuje herec svojou mĺkvou hrou, ale sa obmedzíme len na predstavovanie toho, čo robí, aplikujeme tiež predmetný kód, lebo čitateľa informujeme o významoch síce jazykovo, ale ako keby „posunkami“, nemo. Táto metóda je napokon jedným z najbežnejších a najtypickejších spôsobov kódovania v literatúre; je to vo všeobecnosti deskripcia, ktorá akoby nerozumela tomu, čo sa deje, ale predstiera protokol prírodovedca, ktorý chce komunikovať udalosti, a nie svoj vlastný výklad týchto udalostí. Pretože ak sa obmedzíme na kódy produkované kultúrnymi stereotypmi, výsledkom je banalita, keďže sa dozvedáme to, čo nám je dobre známe. Vzdľaťovanie sa od takýchto stereotypov vyvoláva dojem, že to nie „text sám“ niečo hovorí, ale objekty, ktoré ukazuje. Slová a vety vtedy prestanú byť autonómnym nositeľom informácií a odovzdávajú túto funkciu predstavenej skutočnosti. Keď sa táto skutočnosť vo vedomí recipienta stabilizuje, originalita artikulácie, daná dielom, sa ukáže byť málo citlivá voči jej zastupovaniu artikuláciami, ktoré sú z jazykového hľadiska iným spôsobom nasmerované na tú istú predmetnosť. Sú to elementárne záležitosti, pretože nič nezabraňuje tomu, aby sa kódové vzťahy ľubovoľne komplikovali, hranicou je iba nápaditosť autora a čitateľská výkonnosť v rozsahu možných objavov. Sú známe najvýstrednejšie (komplikácie kódových vzťahov – pozn. prekl.), v štýle napr. stotožňovania znakov s ich designátmi, čiže zámerného prepletania kategórií, čo môže mať za následok neobvyklé efekty „kódového pandemónia“; kultúra je obrovský rezervoár kódov – a nielen jazykových – a spisovateľ – ako napríklad Borges – tu má nekonečnú oblasť kombinatorickej slobody.

Stará kompozičná zásada zakazovala do diela vovádzať elementy nezaťažené prebytkovo signalizačnou funkciou. V protiklade k reálnemu svetu, v ktorom sa mnoho udalostí deje „od vecí“, v románovom svete každý významnejší objekt a každá vlastnosť postavy musela tomuto svetu inštrumentálne alebo informačne slúžiť. Avšak táto selekcia predmetných kódov podľa „užitočnosti“ ako služobnosti dielu mala za výsledok nadmerné harmónie, ktoré spôsobovali antirealistickú ustrnutosť reprezentácie. Preto možno u predmetných kódov pozorovať určitý „útek do výšky“, keď sú tieto kódy stále dôraznejšie nedourčené, čiže konotačne otvorené tak, aby im za designáty mohli slúžiť celé plejády javov. Dá sa hmlisto rozlíšiť variant kódov, ktoré namiesto „znakov vyššieho rádu“ (takými to „znakmi“ sú v katolíckom románe Boh, Prozreteľnosť, transcendencia – označované celkovou sférou odkazov „dohora“) produkujú „znaky nižšieho rádu“. Sú to „odvšebecňované“ pojmy, akosi spätne prevedené tam, odkiaľ diachronicky vyšli, keď jazyk iba vznikal, redukované na konkrétne predmetné obrazy, ktoré sú však významovo nejasné, na „kondenzácie“ a „presuny“ v chápaní psychoanalýzy a paleoantropológie, na nepomenované abstrakcie, ktoré sú však „demonštrované“ doslovne predmetnými systémami, iba sčasti symbolickými; vo svete takéhoto diela sa objavuje repertoár „predjazykových prakódov“ prvotného človeka. Sú to neobvyklé operácie, pretože sa jazyk, ktorý je už prispôbený na presný výklad, používa na to, aby sa tento výklad prostredníctvom namáhavého signalizačného spredmetnenia stal podľa možnosti temným, s difúznymi a blúdiacimi významami. Takýmto stratégiám môže napomáhať aj jazyková stránka diela (napr. lexikálno-syntaktická archaizácia), avšak vtedy je často na banálne predmetné stereotypy projektovaný pseudoarchaický, ozvláštnený jazyk – ako v Orkanovom románe

„Kedysi“. Pokus spomínaného „prekladu do hovorovosti“ tiež odhaľuje, že máme dočinenia iba s „kozmeticky“ povrchným postupom. Tiež sa stáva aj to, že keď sa autor nemôže konzekventne udržať v rozmedzí predmetného kódu, prenáša určité fragmetny „signalizácie“ do samotného jazyka: toto je jav z oblasti patológie prózy. Istý čas to vyzeralo tak, že nie je možné jazykovo dospieť k takému stupňu „deikonizácie“, „afiguratívnosti“, akú dosiahlo abstraktné výtvarné umenie. Samozrejme, že to takto vôbec nie je. Jedna z najstarších aplikovaných techník je „mimikri napodobňovania schizofrenie“, akú sme demonštrovali. Avšak možných taktík je veľmi veľa: narácia, ktorá je v čisto vizuálnej recepcii nevyhnutne lineárna, vo sfére „predstaveného sveta“ lineárnou vôbec nemusí byť (je ňou, keď napr. referuje o monológoch alebo dialógoch). Autor tradičného románu jazykovo opakoval správania, typické pre približnú reakciu človeka, ktorý nové prostredie najprv uchopí vcelku, a potom v ňom hľadá situačné dominanty; čiže keď sa po vete: „Grófka sedela na otomane“ ako nasledujúca veta objavuje: „Noc bola tmavá a fičal víchor“, vôbec nás toto odbočenie nevyruší zo správnej recepcie, lebo považujeme za isté, že za okamih sa text po tomto „situačnom orientačnom rozšírení“ vráti ku grófke. Avšak je možné takéto „digresie“ rozširovať, predlžovať, a to nielen opisne, a je možné tiež postupovať inak, ak sa aplikuje nedourčenie, krivosť viet ako konštantné pravidlo, je možné nikdy sa jazykovo „nedotýkať“, „stavov vecí“, ale podávať ich výlučne „z odstupu“, „z dištancie zamľčania“, „pre dohad“, je možné – ako to robí Robbe-Grillet – „trhlinou“, rozprestierajúcou sa v predmetnom svete, signalizovať zámerne utajenú postavu. Recepcia takýchto textov vyvoláva určitý pocit neuspokojenia (kto? čo? ako? odkiaľ? prečo? atď.), akoby „sémantického podráždenia“, lebo spisovateľa, stále prísnejší, nás už nehýčkajú; svojskou modifikáciou „kódu“ je štylistika, ktorá umožňuje „vetu-román“ – avšak iba zdanlivo, pretože nejestvuje dielo, ktoré by bolo skutočne, t. j. gramaticky *jednou* vetou. Vety, rozkošatené nad určitý rozmer, nemôže žiadny človek percipovať (ako to ukázali jednotlivé skúmania).

Takéto stratégie spôsobujú, že je čoraz ťažšie oddeliť jazykové kódy od predmetných; „moderné“ texty dráždia, ale aj stimulujú pozornosť marením čitateľských očakávaní, pričom – ako je to u originality obvyklé – iba určité jej dávky, nie príliš veľké *pre konkrétneho prijímateľa*, vyvolávajú stav údivu, ktorý môže ľahko prejsť aj do obdivu; a nadmerná dávka ho vedie k mienke, že má pred sebou jednoducho nečitateľný text.

Ak v minulosti básnikovi mohli byť užitočné slovníky rýmov, v súčasnosti by sa skôr hodil súpis frekvencie výskytu následnej kombinácie rôznych slov. Keďže sa po slove „hormón“ nezvyčajne zriedkavo objavuje slovo „okuliare“ a kombinácia oboch – najľahšia, pretože prívlastková („okuliare hormónov“) – okamžite vytvára určitý zárodok poetického obrazu podľa zákonov novej poetiky. Avšak frekvenčná selekcia – ba v skutočnosti antifrekvenčná – nemôže vychádzať z jediného kritéria neobvyčajnej zriedkavosti takýchto usporiadaných párov, aké tvoria tieto slová, ktoré sa už prislovečne „navzájom zo seba čudujú“, pretože vety musí riadiť nadradenejšia intencia – v menšej miere lokálna – ktorá je stratégiou básne, zatiaľ čo „frekvenčná“ intencia je iba taktická.

Pretože sa tu zaoberáme iba veľmi všeobecnými základmi, či skôr úvodom do „skybernetizovanej“ literárnej vedy, obmedzujeme sa skôr na skromné poznámky, také, ako sú tie vyššie napísané, pričom vôbec netvrdíme, že by pojmový aparát, ktorý využij-

vame, postačoval pre subtilnejšiu analýzu problémov tvorby – predovšetkým básnickej. Pripomíname, že sme vyšli zo zistenia, že každá jazyková výpoveď je riadiacim programom plným medzier, a teraz môžeme dodať, že spisovatelia ho predsa využívajú rozličnými spôsobmi, neraz stojacimi voči sebe i v opozícii, hoci si informačný svojráz tejto skutočnosti vôbec neuvedomujú. Hoci tieto medzery nemožno likvidovať – a nie je to pre dorozumenie sa ani potrebné, predsa sa dá ich prítomnosť v každom texte využívať na rozličné ciele. To, čo sme nazvali medzerami, nie je vôbec identické so „schémami“ fenomenologického nahliadania diela, a vidno to na tom, že zvyšovanie počtu medzier – keby potvrdzovali iba „schematickosť“ textu – by ho muselo robiť „ešte viac schematickým“, iba načrtnutým. A zatiaľ to môže byť úplne obrátene. Predsa takzvané „náročné“, avantgardné literárne texty sa okrem iných vlastností vyznačujú tou, že medzery nedourčení sú v nich násobené zámerne, a efekty nejednoznačnosti, kolísania zapojení, či dokonca niekedy ich koexistujúcej plurality, ktoré z tohto nedourčenia vznikajú, spolu participujú pri tvorbe celkového, taktiež pocitového efektu, teda takého, ktorý – nedajúc sa kvantifikovať v informačnom aspekte – má tvoriť práve efekt kumulatívneho pôsobenia diela. Veď spisovateľovi môže ísť práve o to, aby čitateľ nemohol určiť, aké zapojenia sú implicitne odporúčané textom. Neostrou sa teda ukazuje byť rovnako konotácia, ako aj denotácia viet, períód, odstavcov a dokonca i celých diel. Menej skúsený čitateľ sa vtedy ľahko znechutí a prirovnáva takýto text k temnému labyrintu. Treba lojálne vyhlásiť, že autori neulahčujú svojim čitateľom život, keď, používajúc často veľmi jednoduché postupy, spôsobujú, že úkony zapojení vo svojej forme, diferencujúcej designačné významy, sú takmer nerealizovateľné. Tak to bude napr. pri čítaní diela Faulknera, v ktorom sú postavy, postupne hovoriace v prvej osobe, rozlíšené výlučne „tonáciou“ ich „psychického vnútra“, významne implikovaných výpoveďami, avšak majú analogické mená, a teda čitateľ, ktorý nedokáže náležito zlúčiť elementy výpovedí týchto postupne sa vyjadrujúcich hrdinov, obyčajne v knihe stratí orientáciu.

Dokazuje to, že recepcia je sekvenciou zapojení, ktoré – ako programy – nie sú sebestačnými elementmi, pretože prostredníctvom ich činnosti musia vznikať celky vyššieho rádu. Dielo teda je – stále iba v prvej koncepcii, ktorá ho pokladá za „riadiaci program“ – nie ani natoľko jedným takýmto programom, plným medzier, ako skôr ich heterogénnym súborom, v ktorom direktívy, čiastočne obsiahnuté explicitne, ale častejšie implicitne, kolíšu od úrovne vety ako syntaktického a významového prvku až po najvyššiu úroveň celku, ktorý sa má poskladať z viet tak ako dom z tehiel. Iba s tou výhradou, že tu je zvláštnou metódou plán („program“) celého domu komunikovaný nie nejakým zvláštnym informačným kanálom, ale je nám dodávaný po troškách vo svojich fragmentoch – rozptýlený práve do jednotlivých viet, períód a odstavcov knihy.

Riadiaci program, v ktorom sa trhliny rozprestierajú nie ľubovoľne, ale sú rozmiestnené s náležitým rozhodnutím, možno považovať za sériu ťahov jedného z partnerov v určitej partii. Vtedy treba považovať zapojenia, uskutočňované čitateľom počas čítania, za sui generis „odpovede“, protiťahy, samozrejme, neantagonistické, pretože sa dá tvrdiť – a to vôbec nie obrazne –, že čitateľ s autorom spolu vytvárajú spolupracujúcu koalíciu, ktorá rozohráva partiu proti niečomu tretiemu, napr. svetu alebo spoločnosti – a to prostredníctvom diela, ktoré je aktom „kooperačného súhlasu“. Je to evidentné

v prípade diel, ktorými autor komunikuje s recipientom akosi poza chrbát cenzúry, avšak dochádzať k tomu môže aj v iných okolnostiach bez cenzúry. Samozrejme, texty možno tiež čítať „navzdory“ ich autorom, hoci nie vždy až proti ich textom. Málokto dnes číta Dostojevského tak, ako by si to on mohol želať, a je možné sa o tom ľahko presvedčiť, ak si prečítame, čo chcel povedať ako publicista a filozof; keby nebolo cenzúry (ktorá mala opäť v dejinách zásluhu na skutočnej spisovateľskej veľkosti!), mali by Zápisky z podzemia ďalšie pokračovanie, intelektuálne veľmi zlé a úplne protikladné s tým, čo býva vyzdvihované z čítania publikovanej časti – ako o tom možno usudzovať na základe spisovateľovej korešpondencie. V takýchto situáciách sa zvykne hovoriť, že v autorovi spisovateľ porazil ideológa; nie sme dostatočne pripravení riešiť našimi kybernetickými spôsobmi, ako k takémuto víťazstvu môže dôjsť. Teda k veci. Ak je to tak, že „jestvuje“ iba jeden riadiaci program ako skrytá a z textu vyvoditeľná sekvencia rozhodnutí – nech by toto vyvodenie bolo hocijako obtiažne – vtedy dielo azda aj nie je ľahké recipovať tým spôsobom, aký autor uznal za „adekvátny“, ale každá metóda odlišných zapojení vedie k takému či onakému rozpadu a vec sa vzoprie pokusom o integráciu, ktorá sa bude odchyľovať od „skutočného tvaru“. Recipient vtedy nemá na výber: alebo zvládne úlohu správne, alebo sa mu to vôbec nepodarí. Takáto situácia je však skôr istým hraničným ideálnym stavom než skutočnosťou. Prakticky sa netýka prozaických diel, azda len ak sú písané špeciálne s myšlienkou na „explozívny“ efekt takého druhu, aký nastáva, keď sa podkritické fragmenty metalického uránu zoskupia do nadkritickej masy. Dielami tohto druhu sú napr. vtípy: ten, komu „ušla“ pointa, z nich v zmysle informačného zisku nemá nič. Sú nimi aj básne, a to básne toho vzácneho druhu, ktorý je úplne zbavený „lokálnych krás“, pričom smeruje iba k vytvoreniu komplexného efektu.

Avšak obyčajne to býva tak, že je možné aplikovať rôzne taktiky a stratégie recepcie, a hoci výsledky nie sú identické, môžu vytvárať súbor prečítaní, ktoré sa navzájom podobajú. Sformovanie tohto súboru, variantov „konkretizácií“, vzniká v spoločenských procesoch recepcie diela a o tomto komplexnom aspekte fenoménov, „diktujúcich“ konkrétnym textom také „štruktúry“ a takú „sémantiku“, aké v nich vidí spoločnosť, sa bude treba zmieniť zvlášť.

(1968)

Z poľského originálu Stanisław Lem: Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii, III. zmiené vydanie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 152 – 170, preložil Tomáš Horváth.