
 UMBERTO ECO

Poetika

otevřeného uměleckého díla

(S názvem Die Poetik des offeren Kunstwerkes vyšlo v knize Umberto Eco: Im Labyrinth der Vernunft, Reclam 1989. S přihlédnutím k originálu Opera aperta přeložila Magdalena Havlová)

Otevřené dílo Umberta Eca je jedním z jeho nejslavnějších, právě tak jako Jméno růže, jenže zatímco Jméno růže zjednálo Ecovi mezinárodní proslulost v kruzích čtenářů (a čtenářek!) románů, Otevřené dílo svého autora proslavilo v poněkud užších kruzích čtenářů, a (čtenářek) esejů (či esejí?) zabývajících se problémy moderního umění (či moderními problémy umění). Dřív než byl totiž slavný spisovatel Eco, dokonce daleko dřív, existoval už slavný estetik Eco (asi tak před dvaadvaceti lety o něm psal ve Světové literatuře Jan Vladislav, a jeho esej o esejistovi Ecovi se už tímto autorstvím doporučuje samo) a zároveň i slavný žurnalista Eco (Corriere della Sera, L'Espresso, Il Manifesto aj.) ... Otevřené dílo je právě z téhle doby, poprvé vyšlo už 1962, dodnes však stojí za přečtení, ba za prostudování, přestože z úvahy vysoce aktuální se stalo textem bezmála klasickým, což se ostatně přihodilo i oněm uměleckým faktům, jimiž se obírá a které už dávno přestaly provokovat svou novostí, aby se staly čímsi takovým jako poněkud nudná, bezmála čítanková klasika druhé avantgardy ...

Otevřené dílo, napsané autorem sotva třicetiletým (zatímco dnes je mu padesát osm!) je tedy Ecovou prací z období hluboce předromanopiseckého, ba dokonce i z období předsémiotického. Teprve dalším spisem Nepřítomnou strukturou (1968) dostal se Eco k sémiotice cestou přes strukturalismus a polemiku s jeho francouzskou odnoží, a ovšem přes teorii informace, jejímiž inspirativními vlivy prošel v té době snad každý: po deset let zastával Eco funkci generálního tajemníka Mezinárodní asociace sémiotických studií, organizoval první světový kongres Asociace v Miláně (1974) a dodnes je jedním z jejích viceprezidentů. Zároveň se však stal i čímsi jako světovým sémiotikem číslo jedna, ne-li originalitou svých sémiotických koncepcí, tedy určitě jejich inspirativností. Přestože svými sémiotickými pracemi, především svou Teorií sémiotiky (1976), dávno překročil úzký rámeček estetiky směrem k obecné teorii, ba filozofii znaků, dodnes zaujímá umění centrální místo v Ecových úvahách, přesněji řečeno nejen umění, ale i kýč, jímž se Eco obírá s nemenší péčí a láskou, než Jamesem Joycem či sv. Tomášem Akvinským. Britský komentátor Otevřeného díla mluví o Ecově širokém eklektismu, což je vlastně paradox, a já bych k tomu za sebe dodal jen to, že neznám nikoho, kdo by víc sršel nápady, vědění i podněty. Prostě dá-li se něco označit jako otevřené dílo, platí to v plné míře a především o dílu Ecovu.

/I. Osolsobě/

Mezi nejnovějšími produkcemi instrumentální hudby poutají některé kompozice pozornost svým společným rysem, totiž svobodou, která je při provedení skýtána interpretovi; interpret nevyužívá toliko možnost pojmout skladatelovy pokyny podle svého vlastního cítění, jako tomu bývá v tradiční hudbě, ale má do formy kompozice sám zasahovat, často určením trvání not či pořadí tónů v aktu tvůrčí improvizace. Jmenujme některé z nejznámějších příkladů: 1. Ve skladbě „Klavierstück XI“ Karlheinz Stockhausena navrhuje skladatel na jediném velkém listu papíru řadu seskupení, mezi nimiž má provádějíci volit; nejprve to, kterým začne, pak, případ od případu, ta následující; svoboda interpreta se zde zakládá na kombinační struktuře skladby, na tom, že instrumentalista samostatně „montuje“ pořadí hudebních frází. 2. V kompozici Luciana Beria „Sequenza per flauto solo“ má interpret před sebou list notového papíru, na němž je udáno pořadí tónů a dynamika, zatímco trvání každé noty závisí na hodnotě, kterou se jí interpret v rámci konstantních časových úseků odpovídajících konstantním číslům metronomu rozhodne dát. 3. O své skladbě „Scambi“ („Záměny“) se Henri Pousseur vyjádřil následovně: „*Scambi* nejsou ani tak skladbou jako polem možností, vyzváním k volbě. Tvoří je šestnáct oddílů. Každý z nich může být spojen se dvěma jinými, aniž by tím utrpěla logická kontinuita hudebního vývoje: dva oddíly počínají stejným způsobem [přičemž se posléze rozdílným způsobem vyvíjejí], dva oddíly zase mohou vést k témuž bodu. Protože se každým oddílem může začínat i končit, je možný velký počet časových kombinací. Konečně mohou ony dva oddíly, které mají shodný začátek, být hrány současně, což dává komplexnější strukturální polyfonii... Tyto formální návrhy si můžeme také představovat jako záznamy na zvukových páscích, které přijdou již nahrané do obchodu. Kdo je vlastníkem poměrně nákladné akustické aparatury, může na nich pak doma uplatnit nový druh hudební fantazie, nový selektivně stavebný způsob prožívání znějícího materiálu a času. 4. Ve své 3. sonátě pro klavír koncipuje Pierre Boulez prvou část [Antiphonie, Formant 1] jakožto sestávající z deseti oddílů na deseti jednotlivých listech, které jsou navzájem kombinovatelné jako karty (i když ne všechny kombinace jsou povoleny); druhá část [Formant 2, Trope] se skládá ze čtyř oddílů, které jsou strukturovány kruhově, což umožňuje, každým z nich začínat a ostatními pokračovat, až se kruh uzavře. Uvnitř oddílů není žádná možnost interpretačních změn a zásahů, avšak jeden z nich, Parenthèses, počíná časově fixovaným taktem, po němž následují rozsáhlé, časově volné parenthèse. Svého druhu pravidlo je konstituováno předpisy pro spojování jednotlivých úseků (např. sans retenir, enchainé sans interruption atd.).

Ve všech těchto případech (a to jsme zmínili pouze čtyři z mnoha možných) nám je okamžitě nápadný makroskopický rozdíl mezi tímto způsobem hudební komunikace a těmi, na něž nás uvykla klasická tradice. Zcela elementárně se tento rozdíl dá formulovat následovně: klasické hudební dílo — bachovská fuga, „Aida“ nebo „Svěcení jara“ — bylo celkem z hudebních realit, které skladatel konečným a uzavřeným způsobem organizoval a prezentoval posluchači tak, že je „přeložil“ do konvenčních znaků, které umožňovaly provádějícím reprodukovat skladatelem imaginovanou formu v jejích podstatných rysech; zmíněná nová hudební díla oproti tomu nepřinášejí uzavřené a konečné poselství či jednoznačně organizovanou formu, nýbrž skýtají možnost setnější, iniciativě interpreta svěřeným formám organizace; neprezentují se tudíž jakožto uzavřená umělecká díla, která mohou být pouze v jedné jediné intenci realizována a pojata, nýbrž jako umělecká díla „otevřená“, dokončená interpretem teprve v témže okamžiku, v němž jsou zprostředkována posluchači.¹⁾ Abychom se vyhnuli terminologickým nejasnostem, je zde ještě nutno poznamenat, že označení „otevřený“, kterým tato díla definujeme, sice výborně pojmenovává novou dialektiku mezi dílem a interpretem, že tak ale činí pouze na základě konvence, vylučující ostatní možné a legitimní významy tohoto slova. Tak se v estetice diskutovalo o „uzavřenosti“ a „otevřenosti“ umělec-

kého díla: oba tyto pojmy míní onen aspekt uměleckého zážitku, který všichni z vlastní zkušenosti známe a který se často cítíme nuceni blíže určit: na jedné straně je totiž umělecké dílo objektem, v němž jeho tvůrce do té míry zorganizoval spleť komunikativních účinnů, že každý potencionální konzument může (přes hru odpovědí na konfigurace účinnů, pocíťovanou jako stimulans senzibility a intelektu) následně chápat dílo samotné, formu, umělcem původně imaginovanou. V tomto smyslu produkuje umělec v sobě samé uzavřenou formu a chce, aby tato forma byla tak, jak ji stvořil, vnímána a zažita; na straně druhé přináší každý konzument při své reakci na spleť podnětů a chápání jejich souvztažností zcela konkrétní existenciální situaci, určitým způsobem vyvinutou a pěstovanou senzibilitu, určité vzdělání, vkusové normy, sklony, osobní předsudky, a sice do té míry, že pochopení původní formy proběhne v jisté perspektivě individuální. V podstatě má forma právě tehdy estetickou platnost, když může být viděna a chápána z četných perspektiv, manifestujíc přitom mnohost aspektů a rezonancí, aniž by ovšem kdy přestala být sama sebou (dopravní značka oproti tomu může být bez omylu pochopena toliko v jednom jediném smyslu a přestává, pakliže je fantazií vyložena jinak, být právě tímto konkrétním signálem se zvláštním významem). V tomto smyslu je tedy umělecké dílo forma, uzavřená ve své perfekci dokonale vyváženého organismu, přece jen také otevřená, může být interpretována na tisíc různých způsobů, aniž by tím byla dotčena neopakovatelná jedinečnost. Každá recepce je taková interpretace i realizace, neboť při každé recepci dílo v originální perspektivě znovu ožívá.²⁾

Je však jasné, že taková díla, jako jsou skladby Beriovy nebo Stockhausenovy, se jeví jako „otevřená“ v daleko méně metaforickém a mnohem hmatatelnějším slova smyslu; jsou to, jednoduše vyjádřeno, „nehotová“ díla, která umělec dává interpretovi do ruky víceméně jako díly jakési stavebnice, zdánlivě nezainteresován na tom, co z této hry vzejde. Tento výklad je paradoxní a nepřesný, avšak vnější aspekt těchto hudebních zkušeností vsutku dává příležitost k podobnému nedorozumění, plodnému nedorozumění ostatně, protože právě ona matoucí stránka takových zkušeností nás musí pohnout, abychom přemýšleli o tom, proč dnes umělec pocíťuje nutnost pracovat v tomto duchu; na základě jakého historického vývoje estetické senzibility; které kulturní faktory naší doby přitom spolupůsobí; a konečně, jak je možno vidět tyto zkušenosti ve světle estetické teorie.

Poetika „otevřeného“ uměleckého díla usiluje, jak praví Pousseur,³⁾ o to, vyvolat v interpretovi „*akty vědomé svobody*“, učinit jej aktivním centrem sítě nevyčerpateľných souvztažností, v jejichž předivu vytváří svou formu, aniž by byl determinován nutností, jež by mu předpisovala definitivní modalitu organizace interpretovaného artefaktu; v návaznosti na další význam pojmu „otevřenost“, o němž jsme mluvili, se však dá namítnout, že každé umělecké dílo i tehdy, když se nejeví jako materiálně neuzavřené, žádá svobodnou a tvůrčí odpověď, již proto, že nemůže být skutečně pochopeno, pakliže je interpretující v aktu kongeniality s jeho původcem znovu nezrodí. Toto je ovšem poznotek, k němuž současná estetika došla teprve poté, co nabyla zralého kritického uvědomění ohledně interpretativního vztahu; dřívější umělci byli tomuto uvědomění ještě značně vzdáleni.

Dnes naproti tomu projevují toto uvědomění především umělci; „otevřenost“ neberou jen jako nevyhnutelné faktum, ale činí z ní svůj produktivní program a snaží se ji ve svých dílech realizovat tak dalece, jak jen možno.

Význam subjektivního podílu při recepci uměleckého díla (skutečnost, že jeho vnímání implikuje interakční vztah mezi subjektem, jenž „názírá“, a dílem, jakožto objektivní daností) neušel — zvláště ve výtvarném umění — ani učencům starověku. Platon („Sophistes“) například poznamenává, že malíři nezachycují proporce objektivně, nýbrž v závislosti na zorném úhlu, pod nímž se postavy svému pozorovateli jeví; Vitruvius rozlišuje mezi *symetrií* a *eurytmií*, přičemž posledně jmenovanou chápe jako přízpůsobení objektivních proporcí

subjektivním potřebám nazírání; vývoj teorie a praxe perspektivy dokládá postupné zrání vědomí o funkcích interpretující subjektivitu vůči dílu. Nepochybným však zůstává, že tyto úvahy nevedly k *otevřeným*, ale naopak právě k *uzavřeným* uměleckým dílům; různé ty rafinovanosti perspektivy nejsou nic jiného než koncese požadavkům situační determinovanosti pozorovatele, jehož třeba přimět k tomu, aby figuru viděl jediným správným způsobem, totiž tím, na nějž chtěl původce (právě užitím vizuálních umností) soustředit recipientovo vědomí.

Vezměme jiný příklad: ve středověku se vyvinula teorie alegoriky, podle níž může být Písmo Svaté (a následně také básnictví a výtvarná umění) interpretováno nikoliv pouze v doslovném smyslu, nýbrž ještě třemi dalšími způsoby, totiž alegoricky, eticky a anagogicky. Tato teorie vešla ve známost přičiněním Dantovým, sahá však nazpět až k apoštolu Pavlovi (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*) a byla dále rozvíjena Jeronýmem, Augustinem, Bedou, Scotem Erigenou, Hugem a Richardem de St. Victor, Alainem de Lille, Bonaventurou, Tomášem Akvinským a jinými, až se nakonec stala jádrem středověké poetiky. Dílu takto chápanému je bezpochyby vlastní jistá „otevřenost“; čtenář textu ví, že každá věta, každá figura je otevřená mnohosti významů, které on sám má odkrýt; to jde tak daleko, že podle svého vlastního rozpoložení užívá klíče, jenž se mu jeví jako nejadektivnější a používá tak dílo ve chtěném smyslu (čímž je v jistém směru probudí k životu jinak, než jak je znal z dřívější četby). Avšak „*otevřenost*“ neznamená v tomto případě skutečnou „*neurčitost*“ komunikace, „neomezené“ možnosti formy, svobodu interpretace; existuje pouze jistý počet přísně fixovaných a podmíněných možností, takže se interpretativní reakce čtenáře nikdy nevymkne autorově kontrole. Poslechněme si, co k tomu poznamenává Dante (13. Epistola): „Tento způsob pojednání můžeme znázornit na následujících verších: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus*. Pokud hledíme pouze na literu, pak je míněn exodus dítek israelských z Egypta v době Mojžíšově; uvážíme-li možnou alegorii, pak je naznačeno naše spasení skrze Krista; smyslem morálním je obrácení duše ze smutku a bídy hříchu ve stav milosti, anagogickým cesta svatě duše z otroctví této zkázy ke svobodě věčné nádhery.“ Je jasné, že další možnosti výkladu neexistují: čtenář se může v rámci této čtyřvrstevné věty více přiklánět k tomu či onomu smyslu, avšak vždy pouze podle pravidel nutné a předem programované jednoznačnosti. Význam alegorických figur a emblémů, s nimiž se středověký čtenář při své četbě setkává, je pevně stanoven v encyklopediích, bestiářiích a lapidáriích této doby; symbolika je objektivní a institucionální.⁴⁾ Základem této poetiky jednoznačnosti a nutnosti je uspořádaný kosmos, hierarchie podstat a zákonitostí, které básník může ozřejmit v různých rovinách, přičemž je ale každý má pochopit jediným možným způsobem; tím, který stanovil tvůrčí logos. Řád uměleckého díla je řádem vladařské a teokratické společnosti; pravidla čtení jsou pravidla autoritativního vedení, která člověka při veškerém jeho jednání usměrňují, určují mu cíle a vtiskují do ruky prostředky.

Ony čtyři varianty přečtení alegorického uměleckého díla se neliší toliko kvantitativně od mnoha možných moderního „otevřeného“ uměleckého díla: pokusíme se ukázat, že tyto rozdílné zkušenosti vyplývají z rozdílných světových názorů.

Když rychle pokročíme v historickém vývoji, můžeme najít jasně vyhraněný aspekt „*otevřenosti*“ (v moderním smyslu tohoto pojmu), v „*otevřené formě*“ baroka. Tady je negována právě ona statická a nezpochybnitelná určitost klasické renesanční formy, kolem střední osy se rozkládajícího prostoru, jenž je symetrickými liniemi a sevřeními úhly poukazujícími k centru tak ohraničen, že sugeruje spíše představu „esenciální“ věčnosti nežli pohybu. Barokní forma oproti tomu je dynamická, usiluje (ve své hře plnosti a prázdnoty, světla a stínu, se svými křivkami, lomenými liniemi, různými úhly sklonu) o neurčitost

účinu a sugeruje postupné rozplynutí prostoru; snaha po pohybu a iluzi způsobuje, že plastické masy baroka nikdy nepřipustí fixaci preferovaného, frontálního, konečného stanoviště, z něhož by měly být pozorovány, nýbrž podněcují pozorovatele neustále k tomu, aby své stanoviště měnil a dílo viděl ze stále nových aspektů, jako kdyby se nalézalo v neustálých proměnách. Jestliže je v barokním duchovnu spatřována první zjevná manifestace moderní kultury a senzibility, pak proto, že se zde člověk poprvé vymyká normám kánonična (záruce pro kosmický řád a stálost jsoucností a podstat), aby ve vědě a umění stanul tváří v tvář světu, jenž je v pohybu a jenž od něho vyžaduje tvořivost a vynalézavost. Poetiky, jejichž klíčovými pojmy jsou „*maraviglia*“, „*esprit*“, či „*wit*“, mimo svůj zdánlivý byzantismus usilují o formulaci tohoto tvůrčího, hledačského poslání nového člověka jenž v uměleckém díle nevidí objekt zakládající se na snadno vnímatelných a volně pozorovatelných souvztažnostech, nýbrž tajemství, jež má být odhaleno, úkol, jenž má být splněn, stimulans pro životnost a fantazii.^{5]} Avšak i toto jsou výsledky a zjištění moderní kritiky, které teprve estetika dneška mohla shrnout v zákony: bylo by příliš odvážné chtít v barokní poetice hledat vědomou tematizaci „otevřeného“ uměleckého díla.

„Mezi osvícenstvím a romantismem konečně krystalizuje představa „čisté poezie“, a sice právě proto, že odmítavý postoj anglického empirismu vůči všeobecně platným ideám a abstraktním zákonům zdůrazňuje „svobodu“ básníka a ohlašuje tematiku „Stvoření“ (tj. tvorby). Vývojový oblouk směřuje od Burkeho výpovědi o emocionální síle slov k Novalisovým výrokům o čisté evokující moci poezie jakožto umění neurčitěho smyslu a neprecizního významu. Idea se mu jeví tím individuálnější a ve vyšší míře stimulační, čím více myšlenek, světů a postojů se v ní kříží a setkává. Když má umělecké dílo mnoho významů, mnoho tváří a způsobů, jimiž může být chápáno a cenněno, ukazuje se jako nejzajímavější a jako čistý výraz osobnosti.^{6]}

Avšak teprve po odeznění romantismu se se symbolismem druhé poloviny 19. století objevuje vědomá poetika „otevřeného“ uměleckého díla. Verlainovo „*Art Poétique*“ ji zřetelně artikuluje:

*De la musique avant toute chose
et pour cela préfère l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pèse et qui pose.*

*Car nous voulons la nuance encore
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance, seule fiancée
le rêve au rêve et la flûte au cor!*

*De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fut d'une âme en allée
vers d'autres cieux et d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le rest est littérature.*

Ještě dále jde Mallarmé: „*nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui es fait du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... viola la rêve...*“ (Pojmenovat předmět znamená potlačit ony tři čtvrtiny požitku z básně, které spočívají ve štěstí, postupně odkrývat: tento pocit vyvolávat... to je sen...)

Je třeba zabránit tomu, aby se vtíral jeden jediný smysl: prázdný prostor kolem slova, hra s typografií, prostorová kompozice textu přispívají k tomu, že je slovu propůjčena aura neurčitosti a ono pak může poukazovat na tisíc různých věcí.

*Nechť hudba zní ti především,
jež neurčitě mámivá
ve vzdušné hře se rozplývá,
nezatížená pranicím.*

*Právě ten jemný stín tu schází,
barevným svitem znásoben,
tak, jak se snoubí se snem sen,
jak roh, jenž flétnu doprovází!*

*Nechť hudba zní ti dnes i pak!
Ať se tvá píseň zlehka zvedá,
když duše jinou lásku hledá
a v nové světlo patří zrak.*

*Ať dobrodružstvím verše jsou!
Co neulétá v svěžím ránu
jak vůně máty, tymiánu,
je pouze literaturou.*

V této poetice náznaku se dílo vědomě definuje jako otevřené vůči svobodné reakci čtenářově. Dílo, které „naznačuje“, při každé interpretaci do sebe přijímá to, co čtenář přináší v podobě emotivních a imaginativních prvků. Sice je při čtení každé básně ve hře určitý osobní svět, usilující o to, pokud možno věrně připodobnit se světu textovému; v básnických dílech, založených výhradně na náznaku, však chce text čtenářův osobní svět stimulovat tak, aby mohl z hloubi jeho niternosti vytáhnout odpověď, formující se na bázi tajemných konsonancí. Kromě metafyzických intencí či preciózního a dekadentního duchovního postoje, na němž se takovéto poetiky zakládají, zde mechanismus estetické recepce odhaluje právě tento druh „otevřenosti“.

V tomto smyslu se velká část moderní literatury opírá o symbol jakožto výraz neurčitosti, jenž zůstává otevřen stále novým reakcím a interpretacím. Kafkovo dílo se jeví jako příklad „otevřeného“ uměleckého díla par excellence: proces, zámek, očekávání, proměna, mučení nejsou situace, které by měly být pochopeny ve svém bezprostředním doslovném významu. Na rozdíl od alegorických konstrukcí středověku zde však spoluzaznávající významy nejsou jednoznačným způsobem předepsány, nejsou garantovány žádnou encyklopedií, nezakládají se na žádném řádu světa. Nejrůznější existencialistické, teologické, klinické, psychoanalytické interpretace kafkovských symbolů nemohou v žádném případě vyčerpat možnosti díla: zůstává nevyčerpatelné a otevřené právě díky této mnohovýznamnosti, protože na místo světa, uspořádaného podle všeobecných zákonů, vstoupil svět založený na víceznačnosti, ať už v negativním smyslu chybění orientačních center nebo v pozitivním významu trvalé prověřitelnosti hodnot a jistot.

To mělo za následek, že i tam, kde je zatěžko stanovit, zda máme u umělce co činit se symbolickou intencí či snahou po neurčitosti nebo mnohovýznamnosti, si dnes jistá kritická poetika klade za úkol chápat veškerou současnou literaturu jako literaturu strukturovanou účinnými symbolickými mechanismy. W. Y. Tindall chce v analýze hlavních děl dnešní literatury teoreticky a experimentálně verifikovat výrok Paula Valéryho „il n'y pas de vrai sens d'un texte“ a trůfá si tvrdit, že umělecké dílo je mechanismus, který může každý, včetně tvůrce, „používat“ tak, jak pokládá za vhodné. Tento typ kritiky tedy chce v literárním díle spatřovat nekonečnou možnost otevřenosti, nedefinovaný rezervoár významů; a v této rovině je nutno vidět veškeré americké výzkumné práce o struktuře metafory a rozličných „typech ambiguity“ básnické řeči.⁷⁾

Je jistě zbytečné připomínat na tomto místě čtenáři dílo Jamese Joyce jako nejmarkantnější příklad „otevřeného“ uměleckého díla, jež má poskytnout obraz precizního existenciálního a ontologického stavu světa. V románě „*Odysseus*“ představuje taková kapitola, jako je ona „*Odrasné skály*“ malé universum, které je možno pozorovat z různých zorných úhlů a z něhož zcela vymizela poslední stopa poetiky aristotelského ražení a s ní jednomyslného časového průběhu v homogenním prostoru. Edmund Wilson to vyjádřil následovně:

Místo aby sledovala linii, šíří se jeho síla (tj. síla Odyssea) kolem jednoho jediného bodu do všech dimenzí (včetně časových). Svět Odyssea je prostoupen komplexním a nevyčerpatelným žitím: Vcházíme do něho jako do města, do kterého se vícekrát vrátíme, abychom znovu poznali tváře, pochopili lidi, pěstovali vztahy a zájmy. Joyce nasadil pozoruhodnou technickou ingeniositu, aby nás uvedl do elementů svého příběhu tak, že můžeme na vlastní pěst najít svou cestu: velice pochybuji o tom, že síla lidské paměti postačí, aby hned při první četbě učinila zadost všem požadavkům „Odysseem“ na ni kladeným. A když jej čtete znovu, můžeme začít v libovolném bodě a je to, jako kdybychom stáli proti něčemu pevnému, proti městu, které skutečně existuje v prostoru a do něhož možno vstoupit z každého směru — tak, jako Joyce podle své vlastní výpovědi současně pracoval na různých částech knihy.⁸⁾

V „*Plačkách nad Finneganem*“ nakonec máme skutečně před sebou einsteinovský, v sobě samém zakřivený — prvé slovo je stanoveno s posledním — Kosmos,

který je sice *konečný*, ale právě proto *neomezený*. Každá událost, každé slovo je slova závisí, jak porozumíme všem zbývajícím. To neznamená, že by dílo snad nemělo žádný smysl: jestliže do něho Joyce zavádí klíč, pak proto, že chce, aby dílo bylo čteno v jednom určitém smyslu. Avšak tomuto smyslu je vlastní bohatství kosmu a tvůrce má tu ctižádost nechat jej v sobě zahrnout totalitu času a prostoru — možných časů a prostorů. Důležitým nástrojem této integrální mnohovýznamnosti je *pun*, slovní hříčka, v níž dva, tři, v níž deset lexikálních kořenů do té míry splývá, že se jediné slovo stává uzlem významů, z nichž každý může navázat vztah k dalším centrům narážek, přičemž tato centra jsou zase otevřená pro nové konstelace a nové možnosti výkladu. Výborně popsaná se nám zdá být situace čtenáře „Plaček nad Finneganem“ v Pousserově líčení situací posluchače postdodekafonické seriální kompozice:

Protože jednotlivé fenomény již spolu nejsou spojeny v řetězu důsledného determinismu, záleží na posluchači, aby se vědomě postavil do sítě nevyčerpateelných souvztažností, aby takřkajíc sám určil stupeň svého přiblížení, své orientační body, svoji vztahovou stupnici (samozřejmě při dobrém vědomí toho, že jeho volba je určena předmětem, jež nazírá); je to teď on, kdo se musí snažit, využítkovat současně pokud možno co největší počet možných odstupňování a dimenzí, dynamizovat, zmnožit a až na hranice možností rozšířit prostředky a senzory vnímání.⁹⁾

Tento citát podtrhuje, pokud to vůbec ještě bylo nutné, skutečnost, že se veškeré naše vývody sbíhají v jednom jediném bodě, jakožto i jednotnost problematiky „otevřeného“ uměleckého díla v moderním světě.

Nemysleme si, že se výzva k otevřenosti artikuluje pouze v rovině neurčité sugesce a emotivní stimulace. Zkoumáme-li Brechtovu divadelní poetiku, setkáme se s koncepcí dramatického dění jako problematické expozice určitých stavů napětí. Brechtova dramatika předvádí — v duchu techniky „epického“ divadla, které nechce na diváka působit sugestivně, nýbrž usiluje o to, stavět před něho skutečnosti odtaziť, v distanci, ve *zcizení* — tyto situace, neukazuje ale ve svých nejpřísnějších modifikacích žádná řešení: je na divákovi, aby z toho, co viděl, vyvodil kritické závěry. Také Brechtova dramata končí situací *ambiguity* (typický a hlavní příklad: Galilei); s tím rozdílem, že to zde již není morbidní mnohovýznamnost tušeného nekonečna či ve strachu protřpěného mysteria, nýbrž konkrétní mnohovýznamnost sociální existence jakožto střet nevyřešených a po řešení volajících problémů. Umělecké dílo je zde tak „otevřené“, jako může být otevřená diskuse: řešení je očekáváno a doufá se v ně, musí však vyplynout z vědomé spolupráce publika. Otevřenost se stává nástrojem revoluční pedagogiky.

Při všech doposavad zkoumaných fenoménech byla kategorie „otevřenost“ užívána k určení mnohdy různých situací; nicméně se veškerá analyzovaná díla svým typem lišila od kompozic postwebernovských skladatelů, které jsme rozebírali na začátku. Bezpochyby se pojem uměleckého díla, vyložitelného v netoliko jednom smyslu, od dob baroka ke dnešním poetikám symbolu stále více precizoval; přesto nám příklady pojednávané v předchozích odstavcích ukazují „otevřenost“ založenou na teoretické, mentální spolupráci recipienta, jenž má svobodně interpretovat již vytvořené umělecké dílo, zakončené a samo v sobě úplně (i když strukturované tak, že připouští neurčitý a neurčený počet interpretací). Kompozice druhu Pousseurových „Scambi“ oproti tomu jde dále: zatímco posluchač skladby Webernovy v rámci mu předestíraného (a již zcela vyprodukovaného) hudebního universa svobodně znova organizuje a zažívá řadu vztahů, organizuje a strukturuje interpret „Scambi“ hudební průběh již ve stadiu zrodu a rovině řemeslné. Účastní se přímo tvorby díla.

Tím nemá být řečeno, že tento rozdíl snad kvalifikuje umělecké dílo jako více či méně cenné v porovnání s dílem již hotovým: při všem, co zde bylo rozváděno, se jedná o různé, vždy podle konkrétní kulturní situace, kterou odrážejí a určují, hodnocené poetiky, nezávisle na jakémkoli úsudku o estetické hodnotě díla: je však zřejmé, že skladba jako „Scambi“ (či ostatní jmenované

kompozice) nastoluje nový problém a nutí nás, zavést uvnitř okruhu „otevřených“ uměleckých děl novou, úže ohraničenou kategorii uměleckých děl, která vzhledem k jejich schopnosti nabírat různé nepředvídané, hmotně ještě nerealizované struktury můžeme označit jako „umělecká díla v pohybu“.

Fenoménu „*uměleckého díla v pohybu*“ není v současné situaci omezen toliko na oblast hudby. Zajímavým způsobem se manifestuje také v umění plastiky, kde dnes nacházíme objekty, mající v sobě cosi jako mobilitu, schopnost, se kaleidoskopicky v očích pozorovatele formovat jako stále nové. Zde je možno připomenout Calderovy „*mobiles*“ a jiné, elementární struktury, které se během proměn svého prostorového uspořádání pohybují ve vzduchu a přitom neustále „vyrábějí“ svůj vlastní prostor a dimenze. Sem patří také nová Fakulta architektury na univerzitě v Caracasu, jež byla označena jako „*škola ke každodennímu znovuvynalezení*“; její poslucháři mají pohyblivé stěny, takže si učitelé a žáci mohou — vždy podle právě řešeného architektonického nebo urbanistického problému — stálými změnami vnitřní struktury budovy vytvořit pro svou práci to nejprůběžnější prostředí.¹⁰) Bruno Munari inicioval nový, originální druh pohyblivé malby se vskutku překvapivými efekty: pomocí běžného zařízení typu „*Laterna magica*“ promítá koláž z plastických elementů (jakousi abstraktní kompozici přes sebe přeložených nebo zmačkaných velmi jemných listů z bezbarvého, různě profilovaného materiálu) a nechává světelné paprsky procházet čočkou polaroidu, čímž dostává na promítací plátno kompozici intenzivní barevné krásy; když pak uvede čočku do pomalé rotace, začíná projekat postupně měnit své barvy, projde celým duhovým spektrem a dozná přes barevnou reakci rozličných plastických materiálů a různých vrstev, z nichž se skládají, řady metamorfóz, majících vliv na plastickou strukturu formy. Tím, že podle libosti reguluje otáčející se čočku, participuje pozorovatel skutečně na tvorbě estetického objektu, přinejmenším v poli možností, které mu dává k dispozici existence barevné stupnice a plastické uspořádání na diapozitivech. Také průmyslový design nabízí sice jen elementární, avšak přesto zjevné příklady děl v pohybu: určité kusy bytového zařízení, představovatelné lampy, knihovny, jež možno postavit rozličným způsobem, sedadla s možností proměny nepochybné stylistické dignity, které dnešnímu člověku dovolují zhotovit a uspořádat formy, mezi nimiž žije, podle vlastního vkusu a vlastních potřeb.

Obrátíme-li se v našem pátrání po příkladech „*uměleckého díla v pohybu*“ k literatuře, nenajdeme dobový pendant, nýbrž anticipaci, která se zatím stala klasickou: jedná se o „*Livre*“ Stephana Mallarmé, ono kolosální a totální umělecké dílo, dílo par excellence, jež podle básníkovy úmyslu mělo být nejen nejzásaditějším cílem jeho vlastní tvorby, nýbrž i cílem a završením světa samého („*Le monde existe pour aboutir à un livre*“). Mallarmé toto dílo, přestože se jím po celý život zabýval, nedokončil, avšak existují koncepty, které před nedávnem vynesla na světlo geniózní filologická práce.¹¹) Metafyzické intence, jež stály v pozadí tohoto projektu, jsou dalekosáhlé a sporné; pominěme je na tomto místě a zabývejme se výhradně dynamickou strukturou uměleckého objektu, chtějícího dostát velmi náročné poetice: „*Un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant.*“ („*Kniha, jež ani nezačíná, ani nekončí, nanejvýš se tváří jako kdyby.*) „*Livre*“ měla být pohyblivá stavba, a sice nikoliv pouze v tom smyslu, ve kterém byla pohyblivá a „otevřená“ kompozice jako „*Coup de dés*“, kde gramatika, syntaxe a typografické uspořádání textu zavedly polymorfnní mnohost prvků v nedeterminované souvztažnosti.

Dokonce ani stránky „*Livre*“ neměly mít žádný pevný pořádek: měly být různě sestavovatelné podle *permutačních zákonů*. Z řady volných sešitů (nespojených vazbou, jež by určovala pořadí) měla vždy první a poslední strana být napsána na velký, vprostřed přeložený list, jež by označoval začátek a konec sešitu; uvnitř sešitů by pak docházelo k volné hře jednotlivých, jednoduchých, pohyblivých a vzájemně zaměnitelných listů, ovšem tak, aby nepřetržitě čtení při každé kombinaci dávalo smysluplnou souvislost. Zřejmě nebylo básníkovým úmyslem získat pro každou kombinaci syntaktický smysl a diskurzivní význam:

struktura vět a jednotlivých slov, která měla všechna být schopna sugerovat a vstupovat v sugestivní vztah s jinými větami nebo slovy, umožňovala, že se každá permutace stávala smysluplnou a provokovala nové vztahové možnosti, a tím nové horizonty sugestivního náznamu a poukázání. „*Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile- de mort il devient vie*“. Kombinační analýza, vřaditelná kamsi mezi hry pozdní scholastiky (obzvláště lullismu) a moderní matematické techniky dopomohla básníkovi k pochopení toho, kterak může z omezeného počtu pohyblivých prvků vyplynout možnost astronomického čísla kombinací; uspořádání díla do sešitů s jistým omezením možných permutací, jež ale přesto „Livre“ „otevřívá“ pro velice dlouhou řadu volitelných pořádků, „knihu“ zakotvilo v sugestivním poli, které chtěl básník obhájnout nabídkou určitých verbálních elementů a udáním jejich kombinačních možností.

Skutečnost, že se zde kombinační mechanika staví do služeb zvěstování orfického typu, nemá vliv na strukturální realitu knihy jakožto pohyblivého a otevřeného objektu (jenž je v tomto ohledu zvláště blízký ostatním již zmíněným a z jiných komunikativních a formativních intencí vzešlým zkušenostem). Pakliže byla připuštěna permutabilita prvků textu, již v sobě samém způsobilého k naznačování otevřených vztahů, chtělo „Livre“ být neustále se měnícím světem, jenž se před očima čtenáře permanentně obnovuje a přitom mu předvádí vždy nové aspekty oné mnohosti Absolutna, kterou nemůže vyjádřit, nýbrž — tak se to dá říci — zastávat a uskutečnit. V této struktuře by neměl být hledán pevný smysl, tak, jak nebylo počítáno ani s žádnou definitivní formou: kdyby dostala jedna jediná pasáž knihy konečný, jednoznačný, vlivům tohoto permutabilního textu nepřístupný smysl, zničila by funkceschopnost celého mechanismu.

Mallarméův utopistický projekt, komplikovaný navíc ještě vpravdě matoucími a někdy nekriticky odvážnými snahami, zůstal nehotový; nevíme, zda by, dokončen, odpovídal očekávání, anebo se stal z nedorozumění vyvěrajícím mystickým a esoterickým ztělesněním senzibility ve vlastním slova smyslu dekadentní. Příkláníme se ke druhé domněnce, avšak je každopádně zajímavé nalézt na prahu naší epochy tak vyhraněný pokus s tendencí k „uměleckému dílu v pohybu“, je to znamenání toho, že určité potřeby a postuláty takřkajíc leží ve vzduchu, ospravedlňují se pouhou skutečností své existence a jsou vysvětlitelné jako kulturní danosti patřící k obrazu epochy. Toto je důvod, proč jsme se zabývali Mallarméovým experimentem, jakkoli je svázán s nanejvýš pochybnou a dobově poplatnou problematikou, zatímco dnešní „umělecká díla v pohybu“ usilují o to, budovat harmonické a konkrétní vztahy spoluzití a chtějí — tak jako nejnovější zkušenosti v oblasti hudby — pěstovat senzibilitu a imaginaci, aniž by si činily nárok na to, být ceněny jako umělecký surogát poznání.

Je vskutku vždy riskantní tvrdit, že metafora či poetický symbol, hudební realita nebo plastická forma jsou hlouběji pronikající nástroje poznání, nežli logika. Věda je autorizovaná oblast poznání světa a každá snaha umělce v tomto směru, jakkoli se může stát poeticky nanejvýš produktivní, se potýká s nedorozuměním. Spíše než svět poznat, je úkolem umění vytvořit jeho komplementární stránky, autonomní formy, jež se přidávají k těm již existujícím a vyjeví své vlastní zákony a individuální žití. Nicméně může být každá umělecká forma nanejvýš právem považována když už ne za surogát vědeckého poznání, pak alespoň za epistemologickou metaforu: to znamená, že modus, jímž se v každé epoše strukturují umělecké formy — přes podobnost, proměnu v metafory, zkrátka přeměnu pojmu v tvar — odráží způsob, kterak věda nebo vůbec kultura dané epochy vidí realitu.

Uzavřené a jednoznačné dílo středověkého umělce zrcadlilo pojetí kosmu jako hierarchie ujasněných a předem stanovených pořádků. Umělecké dílo jako pedagogické poselství, jako monocentrická a (také ve strnulé, přísné vnitřní inzistenci na metru a rýmu) nutná strukturovanost zrcadlí sylogistickou vědu,

logiku nutnosti, deduktivní vědomí, jemuž může být realita rozkryta krok za krokem bez nepředvídaných událostí a v jednom jediném směru, vycházejícím z prvních principů vědy, jež jsou identické s prvými principy reálna. Otevřenost a dynamičnost baroka charakterizují vzestup nového vědeckého povědomí: nahrazení *dotykového vizuálního*, tj. převážení subjektivního aspektu, přesun pozornosti od *bytí k jevu* — architektonických a malířských objektů např. — nejsou pro poznání odlučitelné od nových filozofií a psychologií dojmu a pocitu, od empirismu, který rozkládá aristotelovskou realitu substance v posloupnost percepčních aktů; rezignace na nezbytné centrum, na preferované hledisko, jde ruku v ruce s prosazením koperníkovského světového názoru, jenž definitivně učinil konec geocentrismu, a se všemi jeho metafyzickými důsledky; ve vědeckém světovém názoru novověku se — stejně jako v architektuře a malířství baroka — jeví všechny části jako rovnocenné a stejnou měrou platné; celku pak vládne úsilí rozplynout se v nekonečno, neboť nenachází ani hranici, ani uzdu v nějakém reálném pravidle světa, nýbrž participuje na všeobecném objevitelském pudu a vždy znovu obnovovaném kontaktu s realitou.

„Otevřenost“ symbolistů období „dekadence“ odráží svým specifickým způsobem novou, netušenou obzory odkrývající snahu kultury; zde je nutno si připomenout, že jisté Mallarméovy plány s vícedimenzionální rozložitelností knihy (jež by se z jednotného bloku měla rozčlenit do rovin, které jsou reversibilní a vytvářejí rozdělením v menší, stejně pohyblivé a rozkládací bloky nové hloubkové dimenze) poukazují k univerzu nových neuklidovských geometrií. Nezacházíme tedy příliš daleko, spatřujeme-li v poetice „otevřeného“ uměleckého díla (a ještě více v poetice „*uměleckého díla v pohybu*“), díla, jež nikdy není přijímáno jedním a týmž způsobem, vágní nebo jasné rezonance některých tendencí moderní vědy. Zahrnutí relace k prostorově-časovému kontinuu do vysvětlení struktury Joyceova universa je v té nejpokročilejší kritice již veskrze běžné; rovněž není náhodou, když Pousseur při určování podstaty své kompozice hovoří o „*poli možností*“. Sice při tom používá dva mimořádně významuplné pojmy z jiných oblastí moderní kultury: pojem pole pochází z fyziky a implikuje nové pojetí klasických vztahů mezi příčinou a důsledkem, které byly až dotud chápány jednoznačně a v jednom jediném smyslu, zatímco nyní máme představu komplexní interakce sil, konstelace událostí, dynamismu struktury; pojem možnost je filozofický termín, jenž cele odráží jednu z tendencí současné vědy: opuštění statického a sylogistického chápání řádu, otevřenost pro plasticitu osobních rozhodnutí, pro situační a dějinnou vázanost hodnot.

Skutečnost, že hudební struktura již více nemusí nutně určovat strukturu následnou — již skutečnost, že tak, jako v seriální hudbě, nezávisle na snahách uvést dílo „fyzicky“ v pohyb už neexistuje žádný centrální tón, který by dovoloval, odvodit z předem stanovených premis další vývoj, je třeba vidět ve všeobecné souvislosti krize principu kauzality. V takovém kulturním kontextu, v němž dvojhodnotová logika (klasické „aut-aut“ mezi *pravdivým* a *nesprávným*, mezi daným a jeho protikladem) již není jediným možným nástrojem poznání, protože se prosazují vícehodnotové logiky, které např. staví neurčitě jakožto platný rezultat aktu poznání, je pozoruhodné, že se objevuje poetika uměleckého díla. neznačící žádný nutný a předvídatelný výsledek, v níž svoboda interpreta vystupuje jako prvek oné diskontinuity, kterou moderní fyzika již neposuzuje jako nedostatečné vědění, nýbrž uznává co nevymýtitelný aspekt každé vědecké verifikace i verifikovatelné a nesporné chování subatomárního světa.

Od Mallarméovy „*Livre*“ až k námi zkoumaným hudebním kompozicím pozorujeme tendenci organizovat umělecké dílo tak, že žádné z provedení díla není totožné s jeho konečnou definicí; každé provedení je vysvětluje, ale nevyčerpává, každé provedení nám konec konců dává dílo zcela a uspokojivě a zároveň neúplně, protože nám nedává veškerenstvo forem, které by dílo mohlo nabrat. Asi nebude náhodou, že tyto poetiky existují současně s fyzi-

kálním principem komplementarity, podle něhož je nemožné, udat zároveň různé způsoby chování elementární částice, protože je k popisu tohoto chování potřeba rozličných modelů, „*kteřé jsou tehdy správné, užíváme-li jich na správném místě*“, jakkoli „*si navzájem protřečí, a tudíž je označujeme za vzájemně komplementární.*“¹²⁾ Nemůžeme se i my cítit v pokušení říci i o zmíněných dílech tak jako fyzik o své specifické experimentální situaci, že neúplná znalost systému je esenciální složkou jeho formulace a že proto „*materiál, získaný za různých podmínek pokusu nemůže být vystižen jedním jediným obrazem*“, nýbrž „*je nutno jej vidět jako komplementární v tom smyslu, že teprve množina všech jevů prezentuje vyčerpávajícím způsobem možné poznatky o daných objektech.*“¹³⁾

Předtím jsme hovořili o ambiguitě jakožto morální dispozici a problematickém kontrastu: psychologie a fenomenologie dnes mluví o perceptivní ambiguitě jako možnosti vystoupit z konvencionality navyklého způsobu poznávání, abychom tak postihli svět v takové původnosti a svěžesti potenciality, která leží před jakoukoli fixací, vytvořenou zvyklostmi. Již Husserl podotýká, že: „*Každý prožitek má v přetváření své souvislosti vědomí a ve střídání svých vlastních proudových fázi proměnlivý horizont... Příkladně patří ke každému vnějšímu vnímání odkaz od skutečně vnímaných stránek vnímaného předmětu na ony myšlené, zatím nevnímané, nýbrž pouze očekáváním a zprvu v nenázorné prázdnotě anticipované stránky — jakožto do vnímání přicházející — toť neustálá potence, mající s každou fází vnímání nový smysl. Nadto získává vnímání horizonty jiných možností vnímání jako takových, které bychom mohli mít, kdybychom aktivně řídili proud vnímání jinak, třeba jinak pohybovali očima, postoupili dopředu nebo ustoupili stranou atd.*“¹⁴⁾

A Sartre připomíná, že se existující nedá zredukovat na konečnou řadu manifestací, neboť každá z nich stojí ve vztahu k měnícímu se objektu. Objekt tudíž neukazuje jen rozličná odstínění, nýbrž u každého z těchto odstínění se podle zorného úhlu stávají viditelnými různé aspekty. Má-li být objekt určen, musíme jej transcendovat do totální řady, jejímž článkem je coby jedna z možných jevových forem. V tomto smyslu vstupuje na místo tradičního dualismu podstaty a jevu polarita konečna a nekonečna, přičemž nekonečno počíná ve středu konečného. Tento typ „otevřenosti“ zakládá každý akt vnímání a charakterizuje každý okamžik naší poznávací empirie: každý moment v sobě má jistou schopnost, „*schopnost být rozvinut v řadě skutečných nebo možných jevů*“. Problém vztahu fenoménu k jeho ontologické základně se v perspektivě perceptivní otevřenosti stává problémem vztahu fenoménu k vícehodnotnosti percepce, které od něho můžeme mít.¹⁵⁾ Tuto situaci vyostřuje ve svém uvažování Merleau-Ponty: „*Jak se nám pak může*“, táže se, „*nějaká věc skutečně zjevit, když syntéza nikdy není dokončena... Jak mohu jakožto skutečně existující individuum poznat svět, když jej žádná z perspektiv, z nichž jej pozoruji, nedokáže vyčerpát a horizonty jsou stále otevřeny?... Vira ve věc a ve svět v sobě musí zahrnovat předpoklad dokončené syntézy — a přece je toto uzavření činěno nemožným již přirozeností samých perspektiv, majících korelovat, poněvadž každá z nich svými horizonty neustále poukazuje k novým perspektivám... Rozpor, který nalézáme mezi realitou světa a jeho neuzavřeností, je tentýž jako mezi všudypřítomností vědomí a jeho angažovaností ve sféře současnosti... Tato ambiguita není nedokonalostí vědomí nebo existence, nýbrž jejich definicí... Vědomí placící za místo jasnosti je mnohem spíše místem ekvivokace.*“¹⁶⁾

To jsou problémy, které fenomenologie nastoluje jakožto základnu naší situace člověka, existujícího ve světě; umělci, vůbec již nemluvě o filozofovi a psychologovi, tím skýtá výpovědi, jež nemohou nepůsobit jako podnět pro jeho tvůrčí činnost: „*Pro věc a svět je tudíž podstatné, jevit se „otevřenými“, stále nám slibovat, že „uvidíme něco jiného.*“¹⁷⁾ Velice blízká je tedy možnost, chápat tento útek před jistou a pevnou nutností i zmíněnou tendenci k víceznačnosti a neurčitosti, jako odraz krize naší doby; stejně nasnadě je ale i opačný vý-

klad, že totiž tyto poetiky vyjadřují, v souladu s dnešní vědou, pozitivní možnosti typu člověka, jenž je otevřený stálému obnovování svých schémat žití a poznávání, jenž produktivně pracuje na rozvoji svých schopností, na rozšíření svých obzorů. Budiž nám dovoleno odsunout toto tak snadné a mani-chejské stavění do protikladů stranou a omezit se zde na vyzdvížení konkordancí nebo alespoň konsonancí; konsonancí zjevujících, kterak si problémy z nejrůznějších oblastí moderní kultury navzájem odpovídají a označujících jim společné prvky nového obrazu světa.

Jedná se o konvergenci problémů a potřeb, kterou různé umělecké druhy odrážejí v tom, co bychom mohli definovat jako strukturální analogie, aniž bychom přitom jinak museli nebo mohli vytyčovat přísné paralely.¹⁸⁾ Tak dochází k tomu, že fenomény jako jsou umělecká díla v pohybu současně reflektují epistemologické situace, které stojí v rozporu, protiřečí si nebo spolu ještě nejsou smířeny. Stává se například, že zatímco otevřenost a dynamismus uměleckého díla evokují pro kvantovou fyziku charakteristické pojmy neurčitosti a diskontinuity, jeví se tytéž fenomény ve stejném čase jako sugestivní obrazy některých situací popsaných einsteinovskou fyzikou.

Multipolární svět seriální kompozice¹⁹⁾ — v níž posluchač, nezávisle na absolutním centru, vybuduje svůj vlastní systém souvztažností, vyňatý ze znějícího kontinua, v němž není preferovaných bodů, nýbrž všechny perspektivy jsou stejnou měrou platné a nadané možnostmi — je velice příbuzný Einsteinovu časoprostorovému univerzu, v němž „*je všechno, co pro každého z nás znamená minulost, současnost a budoucnost, dáno jako jeden velký celek . . . množina pro nás sukcesivních dějů, které přivodí existenci hmotné částice reprezentovaná linií, totiž světovou linií částice*“ a v němž „*každý pozorovatel tou měrou, jak ubíhá jeho vlastní čas, takřikajíc objevuje nové výšečej časoprostoru, které mu připadají jako sukcesivní aspekty hmotného světa, jakkoli ve skutečnosti celek procesů, které časoprostor konstituují, tomuto poznání předchází.*“²⁰⁾

To, co odlišuje Einsteinův obraz světa od modelu kvantové fyziky, je v podstatě ona důvěra v totalitu univerza, v níž nás diskontinuita a indeterminace mohou svým nepředvídaným objevením zmást, avšak nemají za předpoklad Boha, hrajícího v kostky, nýbrž Boha Spinozova, který řídí svět dokonalými zákony. V tomto univerzu spočívá relativita v nekonečné variabilitě zkušenosti, nekonečnosti měření a možných perspektiv, avšak objektivita celku leží v invarianci jednoduchých formálních popisů (diferenciálních rovnic), z nichž právě vyplývá relativita empirických měření. Zde není vhodné místo k tomu, rozhodovat o vědecké platnosti této implicitní einsteinovské metafyziky; skutečností ale zůstává, že si toto univerzum a umělecké dílo v pohybu pozoruhodným způsobem odpovídají. Spinozův Bůh, který je v einsteinovské metafyzice pouhou daností extraexperimentální důvěry, se pro umělecké dílo stává faktickou realitou, spadající v jedno s formujícím počínáním umělce. Tento může v uměleckém díle v pohybu veskrze produkovat s ohledem na vyzvání k interpretační svobodě, na pozitivní neurčenost jednotlivých provedení, na diskontinuitní nepředvídatelnost rozhodnutí, oproštěných od nutnosti, avšak tato možnost, již se dílo otvírá, existuje v oblasti pole relací. Tak jako v Einsteinově univerzu neimplikuje ani v uměleckém díle v pohybu popření jedné jediné privilegované zkušenosti chaos relací, nýbrž pravidlo umožňující jejich sebeorganizaci. Umělecké dílo v pohybu, tak můžeme říci ve shrnutí, skýtá možnost pro mnohost individuálních zásahů, není však žádnou amorfní výzvou k libovolnému zasahování: není to ani nutící, ani jednoznačná výzva k zásahu, orientovanému na díle samotném, ale pozvání svobodně se včlenit do světa, jenž nicméně je stále ještě světem umělcem chtěným.

Umělec, můžeme říci, skýtá interpretovi dílo čekající na dokončení: neví přesně, jakým způsobem bude dovedeno ke konci, ví ale, že dílo, dovedené ke konci, bude stále ještě jeho vlastní, nikoliv nějaké jiné dílo a že v závěru

interpřačného dialogu zkonkretizuje st forma, která je jeho formou, i když byla někým jiným organizována způsobem, jaký on sám nemohl plně předvídat: možnosti, které nabídl, byly totiž už racionálně organizovány, orientovány a nadány organickými vývojovými tlaky a tendencemi.

Beriova *Sequenza*, provedená dvěma různými flétnisty, Stockhausenův *Klavierstück XI* nebo Pousseurovy *Mobiles*, interpretovány dvěma různými klavíristy (anebo dvakrát týměž hráčem), nebudou nikdy vypadat stejně, avšak nebudou ani něčím zcela náhodným. Budeme je muset chápat jako realizace silně individualizované formativity, jejíž předpoklady spočívaly v původních údajích, poskytnutých umělcem.

Toto se týká zkoumaných hudebních děl a platí i pro výtvarné produkce, které jsme uvedli: změnitelnost je u nich orientována v okruhu jistého vkusu, určitých formálních tendencí; nadto je umožňována a usměrňována konkrétními artikulovatelnostmi materiálu, nabízeného k manipulaci. Abychom přešli na jiné pole: Brechtovo drama, jenž chce diváka vyprovokovat k samostatné odpovědi, je [jako rétorická konstrukce a argumentativní schéma] přece jen stavěno tak, že sugeruje pro tuto odpověď určitý směr, protože předpokládá — jak vyplývá z jistých pasáží Brechtovy poetiky — logiku marxisticko-dialektického typu jako bázi pro možné odpovědi.

Všechny námi zmíněné příklady „otevřených“ uměleckých děl a uměleckých děl v pohybu zjevují tento fundamentální aspekt, díky jemuž jsou stále ještě uměleckými díly a nikoli chuchvalci náhodných prvků, které vystupují z chaosu, v němž se nacházejí a mohou se stát jakoukoliv libovolnou formou.

Slovník nabízející nám tisíce slov, která můžeme libovolně sestavovat v básně, fyzikální pojednání, anonymní dopisy nebo jídelní lístky, je velice „otevřený“ pro každý způsob kompozice jím skýtaného materiálu, není to však žádné umělecké dílo. Otevřenost a dynamika uměleckého díla oproti tomu spočívají v dávání se k dispozici pro rozličné integrace, konkrétní produktivní doplnění, která je od počátku staví do prostoru pro hru strukturální vitality, která je dílu vlastní, i když není dokončeno a která se prosadí i při různých a četných provedeních.

Toto je nutno zdůraznit, neboť naše evropské estetické vědomí tam, kde se hovoří o uměleckém díle, požaduje, abychom pod pojmem „dílo“ rozuměli individuální produkt, který si nezávisle na chápání zachovává svou fyziognomii organismu, který, jakkoli může být vnímán, vykládán nebo dále rozváděn, zjevuje právě ten osobní charakter, díky jemuž existuje, platí a sděluje se. Tyto poznámky nutno činit z teoretického hlediska estetiky, která sleduje poetiky v jejich mnohosti, v konečném efektu však přece jen usiluje o všeobecné — nikoli nutně dogmatické a nadčasově platné — definice, které by dovolovaly vztáhnout kategorii „umělecké dílo“ stejnou měrou na mnohotvárné zkušenosti, které mohou sahát od Božské komedie až k elektronickým kompozicím, založeným na permutaci zvukových struktur. To je veskrze legitimní snaha, chtějící i v historických proměnách vkusových směrů a uměleckých názorů odhalit stálost ve fundamentálních strukturách forem lidského chování. Viděli jsme tedy, že 1. „otevřená“ umělecká díla, pokud jsou „uměleckými díly v pohybu“, charakterizuje vyzvání tvořit dílo spolu s jeho původcem; 2. do širšího okruhu [jako řád k druhu „umělecké dílo v pohybu“] patří ta díla, která jsou sice „fyzicky“ uzavřena, avšak přesto „otevřena“ neustálému navazování nových vnitřních vztahů, které má recipient v aktu percepce podnětové totality objevovat a třídit; 3. každé umělecké dílo, i když bylo vytvořeno v duchu výslovné nebo méně vyhraněné poetiky nutnosti, je ve své podstatě otevřeno pro potenciaálně nekonečnou řadu možných způsobů přičtení, z nichž každý podle osobní perspektivy, vkusu, provedení, dílo znovu oživuje.

To jsou tři roviny intenzity, na nichž se zjevuje jeden a týž problém; třetí z nich je ta, která se dotýká estetiky jakožto formulace formálních definic; tomuto typu otevřenosti, nekonečnosti uzavřeného uměleckého díla, věnovala moderní estetika mnoho pozornosti. Pro srovnání výňatek z textu, který po-

čítáme k nejzávažnějším úvahám o fenomenologii interpretace:

„Umělecké dílo... je forma, tj. uzavřený pohyb, což znamená tolik jako nekonečno uzavřené v konečnosti; jeho totalita vyplývá ze zakončení a nedá se tudíž chápat jako uzavřenost statické a nehybné reality, nýbrž jako otevřenost nekonečna, jež se tím, že se vliilo do formy, učinilo celkem. Existuje tudíž nekonečně mnoho aspektů uměleckého díla, jež nejsou pouze jeho „částmi“ nebo fragmenty, neboť každý z nich v sobě obsahuje a v určité perspektivě odhaluje celé, úplné dílo. Mnohost prováděcích možností je tudíž založena v komplexní přirozenosti jak osoby interpreta, tak díla určeného k provedení... Nekonečně četná hlediska interpreta a nekonečně četné aspekty díla si odpovídají, setkávají a objasňují se navzájem, takže určité hledisko dokáže zjevit celé dílo jen tehdy, když je postihne v tomto jeho nejurčitějším aspektu a specifický aspekt díla, který je může jako celek odhalit v novém světle, musí čekat na hledisko, které jej může postihnout a ukázat.“

Toto pak připouští konstatování, že „všechny interpretace jsou definitivní v tom smyslu, že každá z nich je pro interpreta dílem samotným, a předběžné v tom smyslu, že každý interpret ví o nutnosti, svou interpretaci prohloubit. Jakožto definitivní jsou interpretace k sobě navzájem paralelní, takže každá z nich ty ostatní vylučuje, aniž by je však negovala...“²¹⁾

Tato konstatování, činěná z teoretického pohledu estetiky, jsou aplikovatelná na každý umělecký fenomén, na díla ze všech období; není však bez důležitosti znovu připomenout, že nikoli náhodou estetika právě dnes registruje a rozkrývá problematiku „otevřenosti.“ V jistém smyslu jsou ony požadavky, které estetika ze své pozice postuluje pro všechny druhy uměleckých děl, totožné s těmi, jež poetika „otevřeného“ uměleckého díla vyslovuje naléhavěji a rozhodněji. To však neznamená, že by snad existence „otevřených“ uměleckých děl a uměleckých děl v pohybu nepřispívala ničím novým k naší empirice, protože všechno už tu bylo od věků, jako se zdá, že každý objev již byl učiněn Čínany. Zde je nutno rozlišovat mezi teoretickou a definitorní rovinou estetiky jako filozofické disciplíny na jedné straně a operativní a angažovaná rovinou poetik ve smyslu programů tvůrčí produkce na straně druhé. Estetika odkrývá tím, že reflektuje a rozpracovává obzvláště živou potřebu naší epochy, možnost pro určitý druh zkušenosti, která může nastat ve spojení s každým uměleckým produktem nezávisle na operativních kritériích, jež působila při jeho vzniku; poetiky (a praxe) uměleckých děl v pohybu pocívuji tuto možnost jako specifické poslání a přivádějí v otevřené a vědomější vazbě na přesvědčení a tendence moderní vědy to, co estetika poznává jako všeobecný předpoklad interpretace, k programatické aktuálnosti a hmatatelné evidenci. Tyto poetiky tedy spatřují v „otevřenosti“ onu fundamentální možnost recipienta a moderního umělce. Estetika zase pozná v těchto zkušenostech potvrzení svých náhledů, extrémní uskutečnění takové formy recepce, která se může realizovat v různých rovinách intenzity.

Avšak tato nová forma recepce otevírá mnohem širší kulturní pole, a proto nepatří pouze a výlučně k problematice estetické. Poetika uměleckého díla v pohybu (tak, jako částečně už i poetika „otevřeného“ uměleckého díla) konstituje nový typ vztahu mezi umělcem a publikem, novou mechaniku estetické percepce, jinou pozici uměleckého produktu ve společnosti; otevírá nové oblasti v sociologii a pedagogice, vůbec už nemluvě o dějinách umění. Nastoluje nové praktické problémy tím, že vytváří komunikativní situace a nový vztah mezi nazíráním a užitím uměleckého díla.

Tato situace současného umění osvětlená ve svých dějinných předpokladech, jakožto i v souvztažnostech a analogiích, které ji spojují s rozličnými aspekty moderního obrazu světa, je nyní v plném dalším vývoji a ukazuje, daleka jakéhokoli vyčerpávajícího vysvětlení a katalogizace, problematiku exponovanou ve vícerých rovinách. Je to, krátce řečeno, otevřená situace v pohybu.

povídání si mezi touto pro každý druh poznání konstitutivní percepční situací a kognitivně — interpretativním vztahem k uměleckému dílu: „I když omezíme Proustova génia na díla jím stvořená, bude se to přesto rovnat nekonečnosti stanovisek, jež můžeme vůči tomuto dílu zaujmout a jež jsme zvyklí nazývat „nevyčerpate lností“ Proustova díla“ (s. 12).

16/ M. Merleau-Ponty, „Phénoménologie de la perception“, Paris, Gallimard, 1945, s. 381—383.

17/ Op. cit., s. 384.

18/ Je bezpochyby nebezpečné vytyčovat pouhé analogie; avšak stejně nebezpečné je z onoho pro prosté povahy nebo konzervativní duchy charakteristického strachu z analogií rezignovat na zjištění vzájemných vztahů. Na tomto místě bychom chtěli citovat jeden z výroků Romana Jacobsona: „Těm, kteří rádi uhýbají před odvažnými analogiemi, chci říci, že i já si nebezpečné analogie ošklivím: miluji však analogie plodné“. (Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, s. 38). Analogie

přestává být neopodstatněná, je-li vytyčena jako výchozí bod pro následující přezkoumání: problém spočívá nyní v tom, že různé (estetické a jiné) problémy musí být zredukovány na přísnější strukturální modely, aby mohly být zjištěny nikoli již analogie, nýbrž homologie ve struktuře, strukturální podobnosti. Je nám jasné, že pojednání této knihy ještě spadají do kontextu takové formulace, jež by vyžadovala přísnější metodu, rezignaci na četné roviny díla, odvahu ke konečnému ochuzení fenoménu za účelem získání praktikabilnějšího modelu.

19/ K tématu „éclatement multidirectionnel des structures“ viz také A. Boucocrechliev, „Problèmes de la musique moderne“, NRF, prosinec 1960 — leden 1961.

20/ Louis de Broglie, „Das wissenschaftliche Werk Albert Einsteins“. In: „Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher“, op. cit., s. 47.

21/ Luigi Pareyson, „Estetica — Teoria della formatività“, op. cit., s. 194 ad. a zcela všeobecně 8. kapitola („Lettura, interpretazione e critica.“)

