

Umberto Eco

Otevřené dílo

OBSAH

Poetika otevřeného díla	5
Analýza básnického jazyka	30
Croce a Dewey	30
Analýza tří výroků	35
I. Výrok s referenční funkcí	36
II. Výrok se sugestivní funkcí	37
III. Emfatická sugesce, aneb dvojí organizace Estetického objektu	39
Estetický stimul	43
Estetická hodnota a dva druhy otevřenosti	47
Otevřenost, informace, komunikace	52
I.	
Teorie informace	53
Koncept informace v pracích Norberta Wienera	58
Rozdíl mezi významem a informací	62
Význam a informace v básnické zprávě	63
Přenos informace	65
II	
Básnický diskurz a informace	69
Hudební diskurz	73
Informace, řád a ne-řád.....	75

Postskript	78
III.	
Informace a psychologická transakce	83
Transakce a otevřenost	88
Informace a percepce	95
<i>Poznámky</i>	101

Poetika otevřeného díla

Mnoho současných instrumentálních skladeb se vyznačuje obecným rysem: ponechává značnou svobodu způsobu, jakým se rozhodne interpret skladbu hrát. Hráč tak nemá volnou ruku jen v interpretování skladatelových instrukcí (což je typické pro klasickou hudbu), ale musí se rozhodovat dále; například jak dlouho držet tón nebo jak seskupit tóny za sebou: tím vším se vyznačuje improvizovaná tvorba. Uvádím některé dobře známé příklady tohoto jevu:

1. V *Klavierstücku XI* Karlheinz Stockhausena předkládá skladatel hráči jeden dlouhý arch notového zápisu se sekvencemi notových seskupení. Hráč sám se pak musí rozhodnout, která sekvence skladbu zahájí a také jaké celky ji budou následovat. Při takovém provedení je interpretova svoboda funkcí „narativní“ struktury skladby, která mu umožňuje „montovat“ sekvence hudebních jednotek podle vlastního usouzení.
2. V *Sekvenci pro sólovou flétnu* Luciana Beria předkládá skladatel hráči text, který předurčuje pořadí a intenzitu zvuků, ale ponechává již jeho vlastnímu rozhodnutí, jak dlouho potrvá tón uvnitř daného rámce určeného tempem metronomu.
3. Henri Pousseuer předkládá následující popis své skladby *Scambi*:

Scambi není ani tak hudební kompozicí, jako spíš *polem možností*, explicitním pozváním k využití volby. Je vytvořena z šestnácti oddílů. Každý z oddílů může být spojen s jakýmkoliv dvěma jinými, aniž by byla narušena

logická kontinuita hudebního procesu. Dva z těchto oddílů například začínají podobnými motivy (po kterých se rozvíjejí v různé struktury); další dva oddíly naopak směřují ke stejnému vyvrcholení. Jestliže hráč může začít nebo skončit kterýmkoliv oddílem, je mu přístupno značné množství permutací. Mimoto mohou být dva oddíly, které začínají stejně, hrány simultánně a rozvinout se do komplexní polyfonie.

4. V *Třetí klavírní sonátě* Pierra Bouleze je první oddíl (*Antifonie, Formant I*) vytvořen z deseti archů odpovídajících si notových zápisů. Ty mohou být složeny v různých kombinacích jako kartotéční listky, i když ne všechny možné permutace jsou přípustné. Druhý oddíl (*Formant II, Tropus*) je vytvořen ze čtyř oddílů s cirkulárním charakterem. Hráč tak může začít kterýmkoliv z nich a napojovat další, dokud neutvoří kruh. Žádná z interpretačních variant není zakázána, ale jedna z nich, *Parenteze*, začíná předepsaným tempem, které je následováno rozsáhlými pauzami, v nichž je tempo ponecháno na libovůli hráče. Další předepisující poznámka se týká spojování celých oddílů (například *sans retenir, enchaîner sans interruption* atd.).

Rozdíl mezi těmito formami hudební komunikace a časem prověřenou tradicí klasiky je do očí bijící. Tato rozdílnost může být formulována v jednoduchých termínech: klasická kompozice, ať už je to Bachova fuga, Verdiho *Aida* nebo Stravinského *Obřad jara*, předkládá sledy hudebních jednotek, které skladatel uspořádal do uzavřeného celku ještě

před tím, než je předal posluchači. Autor tak převedl svou myšlenku do konvenčních symbolů, které jsou pro hráče více či méně závazné. Nové skladby ale odkazují k výše uvedenému zamítnutí definitivní, zakončené zprávy a ke zmnožení formálních možností rozdělením jejich jednotek. Apelují na iniciativu hráče, a proto se nabízejí ne jako konečná díla, která předepisují specifická opakování podle dané struktury, ale jako „otevřená“ díla, která dosahují svého završení ve chvíli, kdy je hráč realizuje na estetické úrovni.¹

Abychom se vyhnuli terminologickému zmatení, je třeba poznamenat, že přestože definice „otevřeného díla“ formuluje dialektiku uměleckého díla a interpreta, vyžaduje distanci od jiných konvenčních užití tohoto termínu. Estetici například často hledají útočiště v myšlence „úplnosti“ a „otevřenosti“ ve spojení s artefaktem uměleckého dílem. Tyto dva výrazy referují na standardní situace, kterých jsme si všichni při recepci velmi dobře vědomi: chápeme umělecké dílo jako konečný produkt autorova úsilí uspořádat sekvenci komunikačních efektů tak, aby každý adresát mohl znovu upravit původní kompozici sestrojenou autorem. Adresát je pak nucen vstoupit do hry stimulů a reakcí, které závisí na jeho vlastní schopnosti recepcce díla. V tomto smyslu prezentuje autor konečný produkt s intencí, aby jeho kompozice byla oceněna a přijata ve stejné formě, jakou navrhl. Adresát je při hře stimulů a svých vlastních reakcí nucen dodat své vlastní existenční předpoklady; formující smysl, definovanou kulturu, osobní záliby a předsudky. Rozumění původnímu artefaktu je tak vždy modifikováno jeho individuální perspektivou. Forma uměleckého díla, na niž závisí estetická hodnota, je tak ve vztahu k počtu možných perspektiv, z nichž může být nazírána a chápána. To dodává bohatství rezonancí a ozvěn, které narušují původní základ; světlo na

semaforu může být na druhou stranu chápáno jen v jediném smyslu a je-li mu imaginárním řidičem dodán nějaký fantaskní smysl, přestává být dopravním značením s určitým významem.

Umělecké dílo je tedy kompletní a *uzavřenou* formou ve své jedinečnosti vyrovnaného organického celku, zatímco zároveň vytváří *otevřený* produkt ve své náchylnosti k bezpočtu rozdílných interpretací, které nepřesahují jeho jedinečnost. Proto je každá recepcí uměleckého díla zároveň jeho *interpretací a tvořením*, neboť každá recepcí je tvořena z jiné perspektivy.

Je nicméně patrné, že díla Beriova a Stockhausenova jsou „otevřena“ v mnohem hmotnějším smyslu. Jednoduše můžeme říct, že jsou „nedokončena“: autor je předává spíše jako stavebnici. Zdá se, že se o jejich sestavení nestará. Toto je poněkud paradoxní interpretace, ale mnoho nápadných aspektů těchto hudebních forem může vést k oné neurčitosti, která je ve skutečnosti pozitivní vlastností: vyzývá nás k rozřešení, *proč* současný umělec cítí potřebu zkoušet se vymanit z míst, kam vedl historický vývoj estetické vnímavosti a které faktory moderní kultury jej k tomu vedly. Tušíme pak, jak by tyto zkušenosti měly být interpretovány estetikou.

Pousseur vyzoroval, že poetika „otevřeného“ díla směřuje k povzbuzení „*činů vědomé svobody*“ na straně interpreta a umísťuje ho do ohniska sítě vzájemných vztahů, mezi nimiž si vybírá a vytváří vlastní formu, aniž by byl závislý na externí *nutnosti*, která by mu definitivně předepisovala organizaci.² Bylo by možné poznamenat (vzhledem k širšímu pojetí „otevřenosti“ již načrtnutému v této studii), že jakékoliv umělecké dílo, i když není závislé na adresátovi ve své nedokončenosti, vyžaduje

svobodnou, invenční odpověď alespoň proto, že nemůže být skutečně vnímáno dokud nedojde k spolupráci autora a vnímatele. Tato poznámka představuje teoretickou reflexi současné estetiky zaměřené na proces uměleckého tvoření; autor žijící před mnoha staletími byl jistě dalek vyvozování takových důsledků. Namísto toho je to dnes především autor, kdo si je vědom takových implikací. Spíše než aby chápal „otevřenost“ jako nutný důsledek interpretace, zahrnuje ji mezi pozitivní aspekty své produkce a přepracovává dílo tak, aby ukázal jeho maximální možnou „otevřenost“.

Klasickými mysliteli byl vliv subjektu při interpretaci uměleckého díla (jakákoliv interpretace implikuje hru mezi adresátem a dílem jakožto objektivním faktem) reflektován v úvahách o výtvarném umění. V *Sofistovi* pozoruje Platón, že malíř naznačuje proporce ne podle nějakého objektivního kánonu, ale podle vztahu, v kterém jsou vůči pozorovateli. Vitruvius rozděluje „symetrii“ a „eurytmii“, přičemž druhým termínem je míněna úprava objektivních proporcí podle požadavků subjektivního vidění. Vývoj teorie i praxe perspektivy podává svědectví postupného zrání tohoto vědomí interpretační subjektivity. Je zřejmé, že toto vědomí vedlo k tendencím proti „otevřenosti“ a preferenci „uzavírání“. Různé způsoby perspektivy připustily tolik různých míst pozorování, aby ujistily pozorovatele, že nazírá figuru z *jediného správného místa* – autor tedy předepsal dílo poskytnutím různých způsobů perspektiv.

Uveďme další příklad. Ve středověku se vyvinula alegorická teorie, která předpokládala možnost čtení Písma (případně i poezie nebo výtvarného umění) nejen v doslovném smyslu, ale také ve třech dalších smyslech: morálním, alegorickém a anagogickém. Tato teorie je velmi dobře známa z Danta, ale její kořeny sahají až k svatému Pavlovi („*videmus*

nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem“). Byla rozvinuta svatým Jeronýmem, Augustinem, Bedou, Scotem Eriguenou, Hugem a Richardem od Svatého Viktora, Alainem z Lille, Bonaventurou, Akvinským a jinými, až se stala ústředním bodem středověké poetiky. Dílo je v tomto smyslu nepochybně obdarováno mírou „otevřenosti“. Čtenář textu ví, že každá věta a každý tropus je „otevřený“ mnohosti významů, které musí lovit a hledat. Čtenář si skutečně může vybrat možný interpretační klíč podle svého momentálního naladění. *Užije* dílo podle požadovaného výsledného významu (způsobuje, že dílo znovu ožije nějak jinak, než v předešlých čteních). Ale tato „otevřenost“ je velmi vzdálena „neurčitosti“ komunikace, „nekonečným“ možnostem formy a úplné svobodě recepce. Ve skutečnosti jsou zde dostupna přesně předepsaná interpretační řešení a ty čtenáři nikdy neumožňují vymanit se z autorova dohledu. Dante jmenuje tyto způsoby ve svém *Třináctém* dopise:

Pohlédněme na následující verše, abychom toto zacházení objasnili: *In exitu Isreal de Egipto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio eius, Israel potestas eius*. Když nyní uvážíme doslovný význam, je zde pojednáno o odchodu z Egypta za časů Mojžíše. Uvážíme-li alegorický význam, je zde pojednáno o našem vykoupení skrze Krista. Uvážíme-li morální význam, je zde pojednáno o přestupu duše z utrpení a agónie hříchu do stavu milosrdenství. Uvážíme-li nakonec anagogický smysl, je zde pojednáno o osvobození ducha z poddanství zkaženosti ke svobodě věčné milosti.

Je patrné, že všechny možné interpretace byly vyčerpány. Čtenář může zaměřit svou pozornost na ten či onen význam, ale musí vždy následovat pravidla mající za následek přísnou jednomyslnost. Význam alegorických figur a emblémů, se kterými se středověký čtenář setkával, je popsán v encyklopediích, bestiářích a lapidářích. Veškerá symbolika je definována a organizována v systému. Podpěrou tohoto nutného a jednomyslného je uspořádaný kosmos, hierarchie bytí a zákonů, kterou může básnický diskurz vysvětlovat na různých rovinách, ale které musí každý rozumět jediným možným způsobem určeným Stvořitelovým *logem*. Pravidla řídící textové interpretace jsou pravidly autoritářského režimu, který ovládá jedince ve všem jeho konání.

Čtyři řešení alegorické pasáže nejsou kvantitativně chudší než *mnohost* možných řešení současného „otevřeného“ díla. Pokusím se ukázat, že tyto estetické zážitky odděluje právě rozdílný pohled na svět.

Když se omezíme na několik zběžných historických náhledů, najdeme pozoruhodnou „otevřenost“ v „otevřené formě“ baroka. V baroku jsou odmítnuty statické a nesporné uzavřenosti renesanční formy: kánon kruhového vesmíru, centrální osa uzavřená symetrickými liniemi a uzavřené úhly, které vedou oko směrem ke středu, aby zdůraznily ideu „nezbytné“ věčnosti spíše než pohyb. Barokní forma je dynamická: směřuje k neurčitosti efektu (při své hře přesného a neurčitého, světla a tmy, se svými křivkami, různorodými úhly sklonu); vyjadřuje ideu neustále se roztahujícího kosmu. Její hledání kinetického vzrušení a iluzorních efektů vede k situaci, v níž barokní umělecké dílo neumožňuje privilegovaný, definitivní, přímý pohled; spíše nutí pozorovatele přesunovat pozice tak, aby dílo vždy ukázalo nový aspekt. Jako by bylo ve stavu neustálé transformace. Barokní spiritualita by měla být nahlížena jako první jasná

manifestace moderní kultury a vnímavosti, neboť člověk se zde poprvé vymaňuje z kánonu autorizovaných odpovědí a zjišťuje (v umění i ve vědě), že stojí tvář v tvář proměnlivému světu, který z jeho strany vyžaduje odpovídající kreativitu. Básnická pojednání obsahující „*maraviglia*“, důvtip, „*agudezas*“ jdou dále než naznačuje jejich byzantský zevnějšek: zdá se, že nastolují novou invenční roli člověka. Ten už nadále nevidí umělecké dílo jako přesně předepsaný objekt, který by si měl užít; nyní ho chápe jako potenciální tajemství, které by měl řešit jako úlohu, stimul k oživení jeho imaginace. Tyto závěry byly kodifikovány moderní kritikou a organizovány v estetický kánon. Bylo by ale neuvážené interpretovat barokní poetiku jako uvědomělou teorii „otevřeného díla“.

Mezi klasicismem a osvícenstvím byl rozvinut další koncept, který nás v tomto kontextu zajímá. Koncept „čisté poezie“, který nabyl na oblibě ze stejného důvodu, z jakého hlavní proud vyšel z módy, když tradice anglického empirismu stále více argumentovala pro „svobodu“ básníka a vytvořila místo pro nové teorie uměleckého tvoření. Od Burkeho prohlášení o emocionální síle slov byl jen krůček k Novalisovu pojetí čisté emocionální síly poezie jako umění s rozpitým významem a matnými hranicemi. Tato idea nyní „*umožňuje větší souhru a oboustranné sblížení konceptů a životních postojů. Když dílo nabízí mnohost intencí, pluralitu významů a mnoho způsobů rozumění, pak můžeme pouze vyvozovat, že je to čisté vyjádření osobnosti.*“⁴³

Abychom uzavřeli naše úvahy o romantické periodě, bude užitečné zaměřit se na první moment, kdy se objevuje vědomá poetika otevřeného díla. Tím momentem je symbolismus konce devatenáctého století; text Verlainova *Art Poétique*:

*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.*

*Především hudbu! V poezii
dej přednost všemu lichému,
bez tíhy, nestrojenému,
rozptylné, vzdušné melodii!*

Mallarmého programní prohlášení je ještě explicitnější: „*Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer [...] voilà le rêve*“ („Jmenovat nějaký objekt znamená potlačit tři čtvrtiny potěšení z básně, která je složena z rozkoše z odhalování kousek po kousku: řekněme [...] je to sen“). Je třeba zabránit, aby se na začátku recepčního procesu vnutil jediný význam. Bílé místo obklopující slovo, typografická úprava a prostorová kompozice v básnickém textu – to vše směřuje ke kanonizaci neurčitého a k zaplnění textu neviditelnými sugestivními možnostmi.

Toto hledání sugestivnosti je opatrným krokem k „otevření“ díla. Umělecké dílo může být také plně ztotožněno s emocemi a imaginací interpreta. Kdykoliv čteme poezii, snažíme se přizpůsobit náš osobní svět emocionálnímu světu textu. To platí o básnických dílech, které jsou úmyslně založeny na sugestivnosti; text stimuluje osobní svět adresáta tak, aby mohl najít jeho jemnější odraz v textu.

Silný proud v současné literatuře následuje toto užití symbolu jako

* Překlad Františka Hrubína

komunikačního kanálu pro nejasné, jsou otevřené neustálému posouvání reakcí a interpretačních postojů. Je snadné uvažovat Kafkovo dílo jako otevřené: proces, zámek, čekání, ortel, nemoc, proměna a mučení – žádná z těchto narativních situací nemůže být pochopena v přímém doslovném smyslu. Ale na rozdíl od středověké alegorie, kde jsou vrstvy významu přesně předepsány, neexistuje ke Kafkovy žádná klíčová encyklopedie, žádné odpovídající paradigma univerza, které by poskytlo klíč k symbolice. Různé existencialistické, teologické, klinické a psychoanalytické interpretace Kafkových symbolů nemohou vyčerpávat všechny možnosti jeho díla. Dílo zůstává nevyčerpatelné natolik, nakolik je „otevřené“, neboť v něm byl uspořádaný svět, založený na univerzálně sdílených pravidlech, nahrazen světem založeným na víceznačnosti, a to v negativním smyslu, protože že chybějí usměrňující centra, i pozitivním smyslu, protože hodnoty a dogmata jsou zde neustále zpochybňována.

I když je složité určit, kde měl autor symbolické intence a kde směřoval k efektu víceznačnosti nebo neurčitosti, snaží se jedna současná literárněvědná škola vyložit veškerou moderní literaturu pomocí symboliky. W. Y. Tindall předkládá ve své knize o literárním symbolu analýzy největších děl moderní literatury na základě Valéryho tvrzení, že „il n'y a pas de vrai sens d'un text“ („neexistuje správný význam textu“). Tindall usuzuje, že umělecké dílo je konstruktem, který může kdokoliv, včetně jeho autora, užít jakkoliv se mu zachce. Tento směr chápe literární dílo jako neustálou potencialitu „otevřenosti“ - jako neurčitou zásobu významů. Takový je dopad básnického diskurzu na americké studie metafory nebo moderní díla o „typech víceznačnosti“.⁴

Dílo Jamese Joyce je hlavním případem „otevřeného“ způsobu, neboť úmyslně nabízí obraz ontologické a existenciální situace současného

světa. „Potulné skaly“, kapitola *Odyseea*, představuje malý svět, který může být nazírán z různých perspektiv: poslední pozůstatek aristotelských kategorií zde zmizel. Joyce se nestará o důsledné odvíjení času nebo o pravděpodobnost prostorového kontinua, na jehož jevišti jeho postavy jednají. Edmund Wilson si všiml, že stejně jako Proustovy Bílé hlavy nebo Einsteinovy světy, se i Joycův svět neustále proměňuje, když je nazírán různými pozorovateli v různých časech.⁵

V *Plačkách nad Finneganem* se setkáváme s ještě více překvapujícím procesem „otevřenosti“: syžet je formován do křivky, která se zahýbá zpět do sebe jako Einsteinův vesmír. První slovo první strany je stejné jako poslední slovo knihy. Dílo je tak *ohraničené* v jednom slova smyslu, ale *nekonečné* v jiném. Každá událost, každé slovo se dostává do řady možných vztahů se všemi jinými. Podle sémantické volby, kterou v takovém případě učiníme, pak pokračujeme v interpretaci celého textu. To neznamena, že by kniha měla nedostatek určitého významu. Joyce vložil do textu určité klíče, neboť chtěl, aby dílo bylo čteno určitým způsobem. Ale tento určitý „způsob“ má celé bohatství univerza. Autor ambiciózně zamýšlel svou knihu tak, aby zahrnovala totalitu prostoru a času, všech možných prostorů a časů. Hlavním nástrojem této všeprostupující víceznačnosti je slovní hříčka, kalambúr, který kombinuje dva, tři, nebo dokonce i deset různých etymologických kořenů takovým způsobem, že jediné slovo může být uzlem různých podvýznamů, z nichž se každý shoduje s jinými lokálními aluzemi, které jsou samy „otevřeny“ novým konfiguracím a možnostem interpretace. Čtenář *Plaček nad Finneganem* je v podobné pozici jako posluchač postdodekafonické seriální skladby. Jak tvrdí Posseur: „*Jestliže fenomén není již svázán s jiným, je na posluchači, aby sám sebe úmyslně umístil doprostřed nevyčerpatelné sítě vztahů a vybral*

si svůj vlastní způsob přístupu, svůj referenční bod a své měřítko a aby se snažil užít všechny možné dimenze, a tak dynamizoval, zmnožil a rozšířil mezní stupeň percepčních schopností“.⁶

Neměli bychom si představovat, že tendence k otevřenosti pracuje pouze na úrovni neurčitých sugescí a podnětů k emocionálním reakcím. V Brechtově teoretické práci o dramatu je akce chápána jako problematická expozice určitých bodů napětí. Po uvedení těchto bodů napětí (následuje dobře známou techniku epické recitace, která nechce ovlivnit publikum, ale spíše nabízí řadu faktů k pozorování pomocí „defamiliarizace“) nenabízejí Brechtovy hry řešení. Je na publiku, aby si vytvořilo svůj vlastní úsudek o tom, co vidělo na scéně. Brechtovy hry také končí víceznačnými situacemi (nejvíce jeho *Galileo*), ačkoliv to není morbidní víceznačnost polopercepované nekonečnosti nebo mučivého tajemství, ale konkrétní víceznačnost společenských styků, neřešitelných problémů duchaplných her. Zde je dílo „otevřeno“, neboť je otevřena debata. Řešení je požadováno a je ve skutečnosti anticipováno, ale musí vzejít z kolektivní iniciativy publika. V tomto případě je „otevřenost“ převedena na nástroj revoluční pedagogiky.

Všemi uvedenými fenomény jsem demonstroval kategorii „otevřenosti“, abych ukázal odlišné situace, ale všechna tato díla jsou odlišná od post-weberské hudby, kterou jsem uváděl na začátku této studie. Od baroka po moderní symbolistní poezii jsme sledovali stále sílicí vědomí otevřenosti díla různým interpretacím. Příklady uvedené v předchozím oddílu nabízeli „otevřenost“ založenou na *teoretické, mentální* spolupráci vnímatele, který musí svobodně interpretovat umělecká data, tedy produkt, který již byl organizován ve strukturní celek (i když tato struktura umožňuje

bezpočet interpretací). Na druhou stranu ale kompozice jako *Scambi* znamenají nový pokrok. Ten, kdo poslouchá Weberново dílo, svobodně reorganizuje a užívá si řady vztahů v kontextu hudebního systému, který je mu předáván. Ale při poslechu *Scambi* musí adresát sám doorganizovat a dostrukturovat hudební diskurz. Spolupracuje se skladatelem na vytváření kompozice.

Žádný z těchto argumentů by nebyl povstal bez posouzení relativní hodnoty různých děl. Nicméně je zřejmé, že kompozice jako *Scambi* znamenají zcela nový problém. Zvou nás v „otevřenosti“ díla dále. Vyžadují přesnější vymezení, které by mohlo být nazváno „dílo v pohybu“, neboť sestávají z neplánovaných nebo fyzicky nekompletních strukturních jednotek.

V současném kulturním kontextu není fenomén „díla v pohybu“ omezen jen na hudbu. Jsou zde například umělecká díla, která vykazují vnitřní mobilitu, kaleidoskopickou schopnost představovat vnímateli neustále obnovované aspekty. Jasný příklad představují Calderova díla nebo mobilní kompozice jiných umělců: základní struktury, které se mohou hýbat ve vzduchu a zaujímat rozdílné prostorové pozice. Neustále vytvářejí vlastní prostor, který zaplňují formou.

Budeme-li v hledat příklad „díla v pohybu“ v literární produkci, musíme vzpomenout Mallarmého *Livre*, kolosální dílo, ztělesnění básnickovy produkce. Započal je jako dílo, které by mělo znamenat nejen cíl jeho aktivit, ale cíl celého světa: „Le monde existe pour aboutir à un livre“ („Svět existuje proto, aby dosáhl knihy“).

Mallarmé tuto knihu nikdy nedokončil, přestože na ní pracoval po celý svůj život. Jsou ale dochovány náčrty konce knihy, které byly nedávno objeveny Jacquesem Schérerem.⁷

Metafyzické premisy Mallarmého *Livre* jsou problematické. Raději je ponecháme stranou a budeme se soustředit na dynamickou strukturu tohoto uměleckého objektu, který úmyslně vytváří vlastní poetický princip: „Un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant“ („Kniha nezačíná, ani nekončí; vše, co tvoří je zdání“). *Livre* byl zamýšlen jako pohyblivý aparát, jako „pohyblivý“ a „otevřený“ ve smyslu kompozice, kde gramatika, syntax a sazba vytvářejí mnohost jednotek, polymorfních ve vztazích k ostatním.

Mallarmého odvážný podnik byl nicméně utopický: byl přikrášlen provždy zneklidňujícími aspiracemi a důmysly, a není tedy překvapující, že nikdy nedošel naplnění. Nevíme, zda by projekt, byl-li by dokončen, měl nějakou skutečnou hodnotu. Mohl se stát pochybnou mystickou a esoterickou inkarnací dekadentní sensitivity, která by jím dosáhla kritického bodu tvůrčí křivky. Přikláním se k tomuto názoru, ale je jistě zajímavé nalézat za hranicemi moderní periody takový rázný program *díla v pohybu*, což znamená, že se určité intelektuální proudy pohybují na hranici nepostřehnutelnosti, dokud nejsou osvojeny a uznány jako kulturní fakty, které byly organicky zapojeny do panoramatu celého období.

V každém století reflektuje struktura umělecké formy způsob, jakým věda nebo soudobá kultura nahlíží realitu. Jediná, uzavřená koncepce středověkého díla reflektuje kosmos jako hierarchii nebo předzjednaný řád. Dílo jako pedagogický nástroj, jako monocentrický a nutný aparát (včetně přesného vzorce metra a rytmu) reflektuje sylogistický systém, logiku nevyhnutelnosti, deduktivní vědomí reality, která může být znázorněna krok za krokem bez nepředvídatelných přerušení, mířící vpřed jediným směrem, odvíjející se od prvních vědeckých principů, které byly nazírány jako jediné

možné principy reality. Otevřenost a dynamika baroka znamená nové vědecké vědomí: *hmatové* bylo nahrazeno *vizuálním* (což znamená, že subjektivní prvky dosáhly nadvlády) a pozornost byla přesunuta od *podstaty* k *zvnějšku* (v architektuře i malbě). Reflektuje to vzrůstající zájem o psychologii dojmu – empirismus převedl aristotelský koncept reálné substance na řadu subjektivních dojmů pozorovatele. Na druhou stranu, zrušení nezbytného ohniska kompozice a předepsaného úhlu pohledu reflektovalo koperníkánskou vizi kosmu. Tak byla definitivně potlačena myšlenka geocentrismu a jemu příbuzných metafyzických konstruktů. V moderním vědeckém světě, který představuje barokní architektura a malba, je různým částem přisouzena stejná hodnota a důstojnost a celý konstrukt se rozvíjí směrem k totalitě, která je blízká nekonečnu. Odmítá být ohraničen jakýmkoliv normativním konceptem světa.

„Otevřenost“, se kterou se setkáváme v dekadentní větvi symbolismu, reflektuje svým způsobem kulturní úsilí o odhalení nových pohledů; Mallarmého projekt multidimenzionální, dekonstruktibilní knihy, v níž by rozdělením první části vznikaly oddíly, které by mohly být přeformulovány a které by vyjádřily nové perspektivy, jsou dekonstruovány na odpovídající menší jednotky, které by byly také pohyblivé a redukovatelné. Takovýto projekt samozřejmě naznačuje vesmír, jak je předpokládán moderní, neeuklidovskou geometrií.

Proto není hledání více nebo méně specifických podtónů soudobých vědeckých směrů v poetikách „otevřených“ děl a ještě spíše „děl v pohybu“ přehnané. Běžně se například poukazuje na časoprostorové kontinuum v souvislosti se strukturou Joycových světů. Posseur navrhl předběžnou definici svého hudebního díla, která zahrnuje termín „pole možností“. Ve skutečnosti tím ukazuje, že je s to si vypůjčit dva vyhovující

technické termíny ze současné kultury. Termín „pole“ pochází z fyziky a implikuje změněný pohled na klasický vztah mezi příčinou a následkem, původně chápaný jako přísně jednosměrný systém, nyní jako komplex vztahů, jako konfigurace možných událostí, jako kompletní dynamismus struktury. Termín „možnost“ pochází z filozofického diskurzu, který reflektuje širokou tendenci současné vědy; zavrhování statického, sylogistického pohledu na řád a odpovídající přenesení intelektuální autority na osobní rozhodnutí, volbu a sociální kontext.

Jestliže hudební vzorec již nutně nepředurčuje jemu následující, jestliže neexistuje tonální základ, který umožňuje posluchači předvídat další kroky v uspořádání hudebního diskurzu podle toho, co jim předchází, je to jen součást hlavního zhroucení konceptu příčiny. Dvuhodnotová pravdivostní logika, disjunktivní dilema mezi *pravdou* a *nepravdou*, fakt a jeho protifakt, nejsou již nadále jediným nástrojem filozofických operací. Nyní se dostává do kurzu vícehodnotová logika a ta je schopna pojmout neurčitost jako hodnotu kognitivního procesu. V tomto intelektuálním ovzduší je poetika otevřeného díla nezvykle relevantní: předpokládá umělecké dílo vysvělené z nutných a předvídatelných závěrů, dílo, v němž vnímatelova svoboda funguje jako část *nespojivosti*, kterou současná fyzika chápe nejen jako prvek dezorientace, ale jako základní stupeň všech vědeckých ověřovacích procedur a také jako ověřitelný vzorec jevů subatomárního světa.

Od Mallarmého *Livre* po hudební kompozice, které jsem jmenoval, existuje tendence nahlížet veškeré realizace uměleckého díla jako rozcházející se s konečnou definicí. Každé provedení *vysvětluje* kompozici, ale *nevyčerpává* ji. Každé provedení dílo aktualizuje, ale je samo součástí souboru všech možných provedení díla. Můžeme říct, že každé provedení

nabízí kompletní a vyčerpávající verzi díla, ale zároveň je činí nekompletním, neboť nemůže simultánně připustit všechna ostatní umělecká řešení, která dílo obsahuje.

Není asi náhodou, že tento básnický systém povstal ve stejném období jako fyzikální princip *komplementarity*, který tvrdí, že není možné zároveň ukázat rozdílné chování vzorců elementárních částic. Z popisu těchto rozdílných chování vzorců, rozdílných *modelů*, které Heisenberg definoval jako adekvátní v případě důkladného využití, vyplývá, že jestliže odporují jeden druhému, jsou přesto komplementární.⁸ Můžeme konstatovat, že v těchto uměleckých dílech je neúplná znalost systému jejich základním rysem formulace. Proto by bylo možné spolu s Bohrem namítnout, že data shromážděná během experimentálních situací nemohou být shromážděna do jednoho obrazu, ale měla by být považována za komplementární, neboť souhrn všech těchto fenoménů by mohl vyčerpávat možnosti informace.⁹

Výše jsem se zabýval principem víceznačnosti jako morální dispozicí a problematickým konstruktem. Moderní psychologie a fenomenologie užívá termín „percepční víceznačnost“, který ukazuje novou kognitivní pozici, jež je blízká konvenčním epistemologickým přístupům a která umožňuje pozorovateli představit si svět v dynamice možnosti před tím, než se dostane ke slovu fixativní procesu návyku a znalosti. Husserl si povšiml, že

„každý zážitek má svůj horizont, měnící se ve změně vědomých souvislostí tohoto zážitku a ve změně fází jeho vlastního zážitkového proudu [...] Například ke každému vnějšímu vnímání patří poukazování skutečně vnímaných

*stránek vnímaného předmětu ke spoluminěným a ještě nevnímaným, nýbrž pouze v očekávání a zprvu nenázorně prázdnotě anticipovaným stránkám – jako stránky, jež teď mají ve vnímání přijít, neustálá protence, jež má každou fázi vnímání nový smysl. K tomu má vnímání horizonty jiných vjemových možností jako možností, jež bychom mohli mít, kdybychom třeba pohybovali očima tím místo oním způsobem nebo kdybychom pokročili dopředu nebo stranou apod.*¹⁰

Sartre připomíná, že existence objektu nemůže být nikdy redukována na dané řady manifestací, neboť každá z nich je svázána s neustále se měnícím subjektem. Nejen objekt ukazuje rozdílné *Abschattungen* (profily), ale jsou také dostupné různé úhly pohledu stejného *Abschattungu*. Objekt musí být vztažen zpět k celku, jehož je částí. Tímto způsobem je tradiční dualismus mezi bytím a jsoucnem nahrazen polaritou konečného a nekonečného, která umísťuje nekonečnost do stejného jádra jako konečnost. Tento druh „otevřenosti“ je jádrem jakékoliv percepce. Je charakteristický pro každý moment naší kognitivní zkušenosti. Znamená to, že každý fenomén se zdá být „obydlený“ určitou *silou* - „*schopností jevit se skrze řady nebo pravděpodobné manifestace*“. Problém vztahu fenoménu k jeho ontologickému základu je nahrazen perspektivou percepční „otevřenosti“ k problematice jeho vztahu k mnohosti různých percepcí, které z něj můžeme derivovat.¹¹

Tento postoj je dále zdůrazněn u Merleau-Pontyho:

„Jak se nám něco může pravdivě jevit, když tato syntéza

není nikdy kompletní? Jak mohu nabýt zkušenosti se světem, když jej žádná percepce nemůže vyčerpat a horizont zůstává neustále otevřený? [...] Víra ve věci a ve svět může vyjádřit jen předpoklad kompletní syntézy. Její kompletnost je nicméně nemožná, neboť perspektivy jsou spojeny a každá z nich odkazuje k jiným perspektivám skrze vlastní horizont [...] Rozpor, který pocítujeme mezi realitou a její nekompletností, je identický s oním rozporem, který je mezi všudypřítomností vědomí a jeho vazbou k přítomnosti. Tato víceznačnost nepředstavuje nedokonalost v podstatě existence nebo vědomí, ale je její vlastní definicí. Vědomí, které je obecně chápáno jako vysoce osvícené, je naopak velmi neurčitě“.¹²

Tyto problémy staví fenomenologie do jádra naší existenciální situace. Nabízejí umělci, stejně jako filozofovi a básníkovi, řady prohlášení, které jsou svázány s aktem, jakožto stimulem jeho tvůrčí aktivity ve světě forem: „*Je tedy pro objekt a zároveň pro svět zásadní, aby se neustále prezentoval jako „otevřený“ [...] a jako neustále příslibující budoucí percepce.*“¹³

Bylo by přirozené myslet si, že toto odbočení od staré spolehlivé koncepce nutnosti a tato tendence k víceznačnému a neurčitému reflektuje krizi současné civilizace. Na druhou stranu, můžeme spatřovat tyto básnické systémy v harmonii s moderní vědou, jak vyjadřují pozitivní možnosti myšlení a jednání dostupné jedinci, který je otevřen neustálému obnovování svých životních vzorců a kognitivních procesů. Takový jedinec je produktivně zavázán vývoji svých mentálních schopností a zkušenostních

horizontů. Toto rozlišení je ale příliš jednoduché a manichejské. Naším hlavním zájmem zde je vyzdvihnout analogie, které odkrývají mezioborové problémy v nesourodých oblastech současné kultury a které ukazují nejběžnější jevy ve světle nového nazírání světa.

Zajímá nás zde sblížování nových kánonů a podmínek, které umělecká forma reflektuje způsobem, který bychom mohli nazvat *strukturní homologie*. To nevyžaduje, abychom sestavovali přesné analogie – je to prostě případ fenoménu, „díla v pohybu“, které reflektuje vzájemně si odporující epistemologické situace, odporující si do té doby, než jsou uspokojivě smířeny. Koncept „otevřenosti“ a dynamismu tak může připomínat terminologii kvantové fyziky: neurčitost a diskontinuitu. Ilustruje ale zároveň mnoho situací einsteinovské fyziky.

Mnohonásobná polarita seriálních kompozic, v nichž se posluchač neseťká s absolutně formovaným centrem reference, po něm vyžaduje, aby vytvořil vlastní systém zvukových vztahů.¹⁴ Musí se podvolit takovému centru, jaké se vynoří z hudebního kontinua. Ani zde nejsou žádné privilegované úhly pohledu a všechny možné perspektivy mají stejnou hodnotu a potenciální bohatství. Tato mnohonásobná polarita je velmi blízko koncepcím časoprostoru, za které vděčíme Einsteinovi. Einsteinovu koncepci od koncepce kvantové epistemologie odlišuje právě víra v totalitu vesmíru, v kterém nás diskontinuita a neurčitost může nepochybně zneklidnit, ale řečeno Einsteinovými slovy, nepředpokládá Boha hrajícího hru s kostkami, ale spinozovské božství, které řídí svět podle přesně daných pravidel. V takovémto vesmíru znamená relativita nekonečnou variabilitu zkušeností a nekonečné násobení možných způsobů měření věcí a nazírání jejich pozic. Objektivní stránku celého systému můžeme ale spatřovat v neměnnosti jednoduchých formálních popisů (diferenciálních rovnic),

kteří ustavují jednou provždy relativitu empirického rozměru.

Na tomto místě se není třeba zabývat vědeckou hodnotou metafyzického konstruktů implikovaného Einsteinovým systémem. Existuje ale pozoruhodná analogie mezi jeho světem a světem díla v pohybu. Spinozův Bůh, který je Einsteinovou metafyzikou převeden na neprověřitelnou hypotézu, se stává výstižnou skutečností pro umělecké dílo a odpovídá organizačnímu impulzu jeho stvořitele.

Možnosti, které umožňují otevřenost díla, leží vždy uvnitř daného *pole vztahů*. Stejně jako v einsteinovském vesmíru, můžeme i v „díle v pohybu“ popřít předepsaný úhel pohledu, což ale neznamená úplný chaos v jeho vnitřních vztazích, ale implikuje organizující pravidlo, které tyto vztahy řídí. Můžeme tedy říct, že „dílo v pohybu“ je možností nespočtu rozdílných osobních zákroků, ale není beztvarym pozváním k jakémukoliv zacházení. Pozvání nabízí vnímateli možnost vložit se do světa, který autor zamýšlel.

Jinými slovy, autor nabízí interpretovi, vnímateli, adresátovi dílo *k dodělán*í. Nezná přesný způsob, jakým bude dílo zakončeno, ale je si vědom toho, že až bude doděláno, bude to stále jeho dílo. Nebude to odlišné dílo a na konci interpretačního dialogu bude *jeho* forma organizována způsobem, jaký nemohl předvídat. Je to autor, kdo nabízí množství možností, které byly již racionálně organizovány, orientovány a obdarovány údaji k dalšímu rozvíjení.

Beriova *Sekvence* hraná různými flétnisty, Stockhuasenův *Kleavierstück XI* nebo Posserovy *Mobiles* hrané různými klavíristy (nebo zahrané dvakrát stejným klavíristou) nikdy nebudou zcela stejné. Nikdy ale

nebudou zcela odlišné. Měly by být nahlíženy jako aktualizace řady důsledků, jejichž předpoklady jsou pevně zakořeněny v původních datech poskytnutých autorem.

Je tomu tak u těchto hudebních skladeb i u prostorových artefaktů, které jsme zmiňovali. Obecným znakem je proměnlivost, která je vždy rozvinuta uvnitř daných hranic předurčených formálními tendencemi a pružností materiálu. Brechtovy hry vyžadují od publika svobodnou a arbitrární odpověď. Jsou ale také sestaveny tak, aby vyvolávaly reakci orientovanou na marxistickou dialektickou logiku, která jim poskytuje základ.

Všechny tyto příklady „otevřených“ děl a „děl v pohybu“ mají tuto latentní vlastnost, která zaručuje, že budou stále nazírána jako „díla“ a nejen jako konglomeráty nahodilých komponentů vystupujících z chaosu, v kterém se předtím nalézaly.

Různé slovníky nám nabízejí tisíce a tisíce slov, které můžeme svobodně užívat k tvorbě poezie, fyzikálních studií, anonymních dopisů nebo seznamů potravin k nákupu. V tomto smyslu je slovník zcela otevřený jakékoliv reorganizaci svého hrubého materiálu. To z něj ale nečiní „dílo“. „Otevřenost“ a dynamismus uměleckého díla sestává z faktorů, které umožňují celou řadu zapojení. Dokazuje to svými organickými doplňky, které jsou naroubovány na strukturní vitalitu, která je dílu vlastní, i když je dílo nekompletní. Tato strukturní vitalita je stále nahlížena jako majetek díla, přestože připouští mnoho různých úsudků a řešení.

Předešlá pozorování byla nezbytná, neboť mluvíme-li o uměleckém díle, tlačí nás naše západní kultura k tomu, abychom je chápali jako osobní produkci, jejíž způsoby recepce mohou kolísat, ale

v jádru zůstávají vždy stejné a ukazují stopy autorského subjektu, které je činí specifickým, vitálním a signifikantním aktem komunikace. Estetická teorie by měla zahrnovat množství různých poetik, ale nakonec musí dospět k hlavním definicím, ne nezbytně dogmatickým nebo *sub specie aeternitatis* neotřesitelných, ale takovým, které jsou schopny aplikovat kategorii „umělecké dílo“ na celou škálu zkušeností, od *Božské komedie* po elektronické kompozice založené na různých permutacích zvukových komponentů.

Viděli jsme tedy, že (1) „otevřená“ díla (i ta v *pohybu*) jsou spjata s autorem a že (2) na vyšší úrovni („dílo v pohybu“) existují díla, která svou organickou kompletností jsou otevřena neustálému generování vnitřních vztahů, které musí adresát odkrýt a vybrat si z nich při aktu percepce totality přicházejících stimulů. (3) *Každé* umělecké dílo, ať už je produktem explicitní nebo implicitní poetiky nutnosti, je účinně otevřeno potenciálně nekonečnému počtu různých čtení, v nichž získává vždy novou vitalitu a perspektivu.

Současné estetiky často zdůrazňují tuto poslední charakteristiku *každého* uměleckého díla. Podle Luigiho Pareysona

„je umělecké dílo formou, totiž pohybem, který byl vyvozen; nebo je můžeme vidět jako nekonečné uvnitř konečnosti [...] Dílo má tedy nekonečné aspekty, které nejsou jen „části“ nebo fragmentem, neboť každý z nich obsahuje totalitu díla a odhaluje ji podle daných perspektiv. Pestrost realizací je založena jak na souboru faktorů individuality subjektu, tak na realizovaném díle [...] Nekonečné perspektivy subjektu a nekonečné aspekty

díla působí společně, dostávají se do juxtapozic a ozřejmují se navzájem způsobem, neboť daná perspektiva je schopna odkrývat celek díla pouze tehdy, uchopí-li jeho relevantní aspekty. Analogicky pak může jednotlivý aspekt ozřejmit totalitu díla v novém světle, může-li být začleněn do správné perspektivy chápající a předkládající dílo v celé jeho vitalitě.“

Výše uvedené umožňuje Pareysonovi tvrdit, že

„všechna provedení jsou definitivní v tom smyslu, že každé z nich je pro subjekt rovnocenné dílu samému a zároveň jsou všechna provedení omezena na to být provizorní v tom smyslu, že každý subjekt ví, že se vždy musí snažit prohloubit svou interpretaci díla. Tyto interpretace jsou definitivní v těch aspektech, které jsou všem společné a každá z nich může vyloučit ostatní, aniž by je negovala.“¹⁵

Tato doktrína může být aplikována na jakýkoliv umělecký fenomén a na jakékoliv umělecké dílo napříč staletími. Ale je třeba zdůraznit, že žijeme v období, kdy estetika věnuje zvýšenou pozornost celé kategorii „otevřenosti“ a snaží se ji rozvinout. Tyto podmínky, které estetika vztáhla na jakýkoliv typ umělecké produkce, jsou stejné jako ty, které představuje poetika „otevřeného díla“ mnohem rozhodnějším a explicitnějším způsobem. To však neznamená, že existence „otevřeného“ díla a „díla v pohybu“ naší zkušenosti nic nepřidává, neboť toto dílo je ve světě implikováno a začleněno ve všem od počátku časů. Zde musíme odlišit

estetiku jako teoretickou filozofickou disciplínu, která se pokouší podávat definice, od praktické poetiky jako programových plánů tvoření. Estetika osvětluje jednu ze základních otázek současné kultury a zároveň odhaluje skryté možnosti určitého typu zkušenosti v každé umělecké produkci nezávisle na operativních kritériích předepsaných v momentu jejího stvoření.

Básnická teorie i praxe „díla v pohybu“ vnímá tyto možnosti jako specifické zaměření. Otevřeně a sebevědomě se spojuje se určitými vědeckými směry a realizuje stejný směr, který estetika přijala jako hlavní okolnost provedení. Tyto poetické systémy chápou „otevřenost“ jako základní možnost současného umění. Estetik vidí v těchto praktických manifestacích potvrzení své vlastní intuice: vytvářejí konečnou realizaci způsobu recepce, který může fungovat na mnoha různých úrovních intenzity.

Tento nový způsob recepce otevírá tváří v tvář uměleckému dílu mnohem rozsáhlejší kulturní epochu, a není tak omezený pouze na problémy estetiky. Poetika díla v pohybu (a částečně také „otevřeného“ díla) nastoluje nové období vztahů mezi umělcem a publikem, nastoluje nové mechanismy estetické percepce, rozdílné statuty uměleckého díla v současné společnosti. Otevírá novou stránku v sociologii a pedagogice, stejně jako novou kapitolu v dějinách umění. Nastoluje nové praktické problémy organizováním nových komunikačních situací. Vytváří nové vztahy mezi *kontemplací* a *užitím* uměleckého díla.

V tomto světle se nyní situace umění stala situací v procesu pokroku. Nastoluje a rozvíjí problémy různých rozměrů. Je to „otevřená“ situace v *pohybu*. Dílo ve vývoji.

Analýza básnického jazyka

Současná poetika nabízí pestrou škálu forem – od struktur *v pohybu* po struktury, *uvnitř kterých* se pohybujeme – které vyžadují změny perspektiv a mnohost interpretací. Ale jak jsem již poznamenal, není umělecké dílo nikdy skutečně „uzavřeno“, neboť i ten nejuzavřenější zevnějšek vždy obsahuje implikuje množství možných „čtení“.

Chceme-li podat analýzu „otevřenosti“ současné poetiky a stanovit novost, kterou přinesla do historického vývoje estetiky, musíme nejdříve postihnout, co ve skutečnosti odlišuje intenční „otevřenost“ současného umění od té, kterou považujeme za typickou pro jakékoliv umělecké dílo.

Jinými slovy, musíme zjistit, jak může být každé umělecké dílo „otevřené“, jak se tato otevřenost projevuje v jeho struktuře a co rozsah strukturních diferencí znamená pro různé stupně otevřenosti.

Croce a Dewey

Každé umělecké dílo, od jeskynních maleb po *Šarlatové písmeno*, je otevřeno různým čtením – nejen proto, že nevyhnutelně vede k subjektivitě při sebenacházení se v něm, ale také proto, že chce být nevyčerpatelným zdrojem zkušenosti, která při nahlížení díla z různých perspektiv, přináší vždy nové aspekty. Současná poetika dlouho ulpívala na tomto bodě, až jej učinila svým hlavním tématem.

Koncept univerzálnosti, který často aplikujeme na estetickou zkušenost, poukazuje k tomuto fenoménu. Tvrzení „čtverec nad přeponou pravoúhlého trojúhelníku je roven součtu čtverců nad oběma odvěsnami“ je

také univerzální, jsa principem, který má stejnou hodnotu na jakémkoliv místě na zemi, ale poukazuje pouze k jedné dobře definované vlastnosti reality. Na druhou stranu, když recituji verš nebo celou báseň, nemohou být slova, která vyslovuji, přesně převedena na pevný *denotát*, který vyčerpává jejich význam, neboť implikují řadu významů, které se rozšiřují při každém novém čtení a zdánlivě mi nabízejí koncentrovaný obraz celého univerza. Tak bychom měli chápat Croceho často velmi nejasnou teorii týkající se *totality* umělecké zkušenosti.

Podle Croceho je umělecké znázornění reflexí kosmu: „*V ní jediné chvěje se životem celku a celek je životem jednotlivce; a každá čistá představa umělecká je sama sebou i všeobecnem, všeobecnem v této individuální formě, a tato individuální forma jest podobna vesmíru. V každém akcentu básníkův, v každém výtvoru jeho fantasie existuje celý lidský osud, všechny naděje, všechny iluze, bolesti i radosti, lidská velikost i lidská bída, celé drama skutečnosti, které se rozvíjí a rozrůstá ustavičně ze sebe sama, trpíc i se radujíc.*“⁴¹

Croceho slova účinně překládají matné emoce, které mnoho z nás pociťovalo při čtení básně, ale nevysvětlují je. Jinými slovy, Croce nedoprovází svá pozorování teoretickým rámcem, který by je vysvětlil. Podobně, když tvrdí, že „*dávati citovému obsahu uměleckou formu znamená zároveň dávati mu ráz totality, dech kosmický*“⁴², podává precizní základ (na kterém je založena rovnice *umělecká forma = totalita*), ale bez filozofických nástrojů potřebných k potvrzení tohoto spojení. Říci, že umělecká forma pochází z lyrické intuice pocitů, neznamena víc, než prohlašovat, že každá emocionální intuice se stává lyrickou, když se jí dostane umělecké formy – každé estetické znázornění se tedy ztrácí v sugestivním verbalismu nebo půvabných tautologiích implikujících fenomény, které nejsou nicméně

nikde vysvětleny.

Croce není jediný, kdo stanovuje tyto podmínky estetického zážitku, aniž by vysvětlil jejich mechanismus. Dewey se chová stejně, když mluví o „významu *implicitně obsahujícím běžné zkušenosti*“, o významu, který se, jak později poznamenává, stal u symbolistů hlavním předmětem jejich umění: *„Namísto explicitních a ohniskových objektů nalézáme zde pokles do implicitního, které není intelektuálně uchopeno. Při reflexi, to nazýváme matným a nejasným.“* Ale Dewey si je plně vědom že „matné“ a „nejasné“ je přítomno v primární zkušenosti – která vždy předchází kategoriální rigiditě vynucené reflexí – jako aspekt její přirozenosti. *„Za soumraku je setmění nádhernou kvalitou celého světa. Je to jeho patřičná manifestace. Stává se nepříjemným rysem pouze tehdy, když brání zřetelné percepci nějaké určité věci, kterou chceme rozeznat.“* Jestliže nás reflexe v dané situaci nutí vybrat si jen několik prvků a zaměřit se na ně, *„je nedefinovaná pronikavá kvalita zkušenosti tím, co spojuje dohromady všechny definované prvky, předměty, kterých jsme si fokálně vědomi a činíme z nich celek.“* Reflexe nevytváří, ale je spíše vytvářena touto původní všudypřítomností, uvnitř níž se pohybuje selektivita. Podle Deweyho je podstatou umění jeho schopnost evokovat a zdůraznit *„tuto kvalitu bytí celku a náležení širšímu všezahrnujícímu celku, kterým je kosmos, v němž žijeme“*³ - proto jsou naše náboženské emoce inspirovány estetickou kontemplací. Tento význam totality je u Deweyho zdůrazňován stejně jako u Croceho, byť v odlišném filozofickém kontextu, a vytváří jedno z nejzajímavějších míst jeho estetiky, která se svým naturalistickým založením může na první pohled zdát pozitivistickou. Ve skutečnosti sdílí Deweyho naturalismus a jeho pozitivismus stejný romantický původ, který vysvětluje, proč všechny jeho analýzy, ať už jsou jakkoliv vědecké, vždy

kulminují v momentu intenzivních emocí vyvolaných tajemstvím kosmu (není náhodou, že jeho organicismus, ačkoliv připomíná Darwina, pochází spíše od Coleridge a Hegela).⁴

Proto se pravděpodobně na prahu kosmické záhady Dewey obává učinit poslední krok, který by umožnil rozebrat tuto zkušenost neurčitého v psychologických souřadnicích a vyhlásit její selhání. „*Nevidím žádné psychologické zázemí pro takovou zkušenost s výjimkou toho, že umělecké dílo prohlubuje a zvyšuje jasnost v tom smyslu, že obklopuje nedefinovaný celek, který doprovází každou běžnou zkušenost.*“⁵ Takové podlehnutí je neomluvitelné v Deweyho filozofii, která již obsahuje premisy pro ozřejmení a která tyto premisy v *Umění a zkušenosti* opakuje více než sto stran před citovanými pasážemi.

Dewey navrhuje *transakční* koncepci vědění, která se spolu s jeho definicí estetického objektu stává velice sugestivní. Umělecké dílo je pro něho výsledkem procesu organizace, jímž jsou osobní zkušenosti, fakta, hodnoty a významy včleněny do určitého materiálu a stávají se jeho součástí, nebo jak by řekl Baratonio, „a-similují“ se s ním. (Jinými slovy, umění je „schopnost přetvářet matné myšlenky a emoce na výrazy určitého média“.)⁶ Expresivita uměleckého díla závisí na existenci „významů a hodnot extrahovaných z dřívější zkušenosti a postavených takovým způsobem, aby se spojily s kvalitami přímo představovanými v uměleckém díle.“⁷ Jinými slovy, složky naší zkušenosti se musí spojit s těmito kvalitami básně nebo malby, aby přestaly být zevními objekty. Tak je „*expresivita uměleckého objektu poplatná faktu, že prezentuje pečlivou a úplnou interpretaci materiálu podstoupení a akce obsahující reorganizaci substance naší zkušenosti [...] Expresivita objektu je záznamem a oslavou úplného spojení toho, co podstupujeme a co naše aktivita pozorné percepce přináší do*

*toho, co přijímáme významem.*⁴⁸ Proto „*forma [...] značí cestu uvažování, citu a prezentace zažitého tak, že se snadno a efektivně stává materiálem konstrukce adekvátní zkušenosti na straně méně nadaných než původce.*“⁴⁹

Jestliže toto ještě není psychologické vysvětlení totality estetické zkušenosti, pak je to jistě její filozofickou premisou. Tento i jiné Deweyho texty přispěly k objevení psychologické metody zvané „transakční“, podle níž je vědění složitým problémem transakce: jako odpověď na daný stimul zapojuje subjekt vzpomínky dřívějších percepčí do percepce současné a tím dodává zkušenosti formu – zkušenosti, která již není jen záznamem Gestaltu existujícího jako autonomní konfigurace reality (nebo subjektivních předpokladů objektu), ale také výsledkem naší aktivní participace na světě, nebo ještě lépe světem, který z této aktivní participace povstává.¹⁰ Zkušenosti totality se tak může dostat k psychologického vysvětlení.

Z psychologického pohledu se tyto otázky netýkají estetické zkušenosti, ale problému vědění – ledaže bychom v nich spatřovali mezní podmínku veškerého vědění v jeho primární a podstatné fázi, která je docela přijatelná, ale ne zcela vhodná pro naše bádání. Naše bádání se bude omezovat na proces transakce mezi přijímajícím subjektem a estetickým stimulem. V našich analýzách budeme sledovat reakce subjektu na jazyk. Jazyk není organizací přirozených stimulů jako paprsek fotonů; je organizací stimulů vytvořených člověkem, artefaktem jako jakékoliv jiné umělecké formy. Není třeba ztotožňovat umění s jazykem, abychom mohli vytvářet analogie umožňující vztáhnout vše, co jsme zde řekli, na druhé. Jak již lingvisté rozpoznali,¹¹ není jazyk jedním z prostředků komunikace, ale spíše „základem veškeré komunikace“, nebo ještě lépe „*jazyk je základem naší kultury. vůči jazyku jsou všechny systémy znaků vedlejší nebo odvozené.*“¹²

Analýza čtenářovy reakce na tři různé výroky nám ukáže, zda se způsob, jakým reaguje na běžný jazykový stimul, nějak liší od způsobu, jakým reaguje na mnohem zvláštnější stimul, který je většinou nazýván estetický. Jestliže tato dvě rozdílná užití jazyka vyvolají dva rozdílné typy reakce, budeme moci rozlišit *charakteristiky estetického* jazyka.

Analýza tří výroků

Jak je vzpomínka minulé zkušenosti přenášena na zkušenost současnou? A jak může být tento proces přeložen do aktu komunikace mezi slovní zprávou a jejím příjemcem?¹³

Jak všichni víme, může mít jazyková zpráva různé funkce: referenční, emotivní, konativní (nebo imperativní), fatickou, estetickou a metajazykovou.¹⁴ Takové rozdělení již předpokládá určité povědomí struktury zprávy stejně jako vědomí toho, co odlišuje estetickou funkci od jiných. Toto rozlišení bych rád prověřil vzhledem k výše diskutovanému. Přijmeme-li rozdělení jako výsledek dokončených bádání, můžeme se zaměřit na konkrétní dichotomii, která byla v módě před několika desetiletími mezi badateli na poli sémantiky: rozdíl mezi zprávou s *referenční funkcí* (poukazující na něco dobře definovaného, a je-li třeba, ověřitelného) a zprávou s *emocionální funkcí* (zaměřenou na vyvolání určitých reakcí u recipienta, podněcující asociace a reakci, která jde daleko za pouhé rozpoznání referentu).

1. Výrok s referenční funkcí

Při setkání s výrokem typu „ten muž přijíždí z Milána“ ustanoví

naše mysl okamžitě jednoznačný vztah mezi označujícím a označovaným: atribut, subjekt, predikát a příslovečné určení místa (zde reprezentované předložkou „z“ a jménem města), všechny tyto členy referují na velice specifickou realitu a dobře definovanou akci. To neznamená, že by výraz sám obsahoval všechny náležitosti potřebné k abstraktnímu označení situace, kterou sám vytváří, je-li mu rozuměno. Výraz sám je pouze juxtapozicí konvenčních znaků, které k porozumění potřebují mou spolupráci: jinými slovy, abych rozuměl jejich běžnému významu, musím spojit každý znak s určitým počtem dřívějších zkušeností. Jestliže jsem nikdy neslyšel slovo „Miláno“ a nevím, že označuje město, pak množství informace nebude příliš velké. Na druhou stranu, dokonce ani adresát, který výborně zná význam všech slov, nemusí převzít tolik informace jako průměrně informovaný adresát. Jestliže čekám nějakou velice důležitou návštěvu z Milána, řekne mi tato věta mnohem víc a vyvolá ve mně mnohem silnější reakci, než v někom bez podobných očekávání.¹⁵ Podobně, je-li v mé mysli Miláno spojeno s řadou vzpomínek, přání a pocitů, pak ve mně stejná věta vyvolá složitý soubor emocí, který bude schopno sdílet jen velmi málo jiných lidí. Věta „ten muž přijíždí z Paříže“ pronesená před Napoleonem během jeho exilu na Svaté Heleně, by v něm musela probudit tolik emocí, kolik si jen dovedeme představit. Jinými slovy, každý adresát automaticky kontaminuje – což znamená, řekněme, personalizuje – své rozumění striktně referenčního výroku množstvím konceptuálních nebo emotivních referencí odvozených z jeho předešlých zkušeností. Na druhou stranu, ať už množství „pragmatických“ reakcí ve výsledném významu znamená cokoli, je stále možné držet referenční výrok pod kontrolou srovnáním rozumění několika vnímatelů.

Jinými slovy, jestliže výrok „vlak do Říma odjíždí z hlavního

nádraží v 5:45, nástupiště 7“ (který má stejnou referenční jednomyslnost jako výrok předchozí) může vyvolat u různých lidí různé reakce – závislé na tom, zda chce adresát odjet do Říma provést obchod, spěchá za umírajícím příbuzným, jede převzít dědictví, nebo pronásleduje nevěrnou milenku – stále závisí na jediném, základním a pragmaticky ověřitelném vzorci rozumění, díky němuž bude všech deset cestujících ve vlaku včas. Tato kolektivní reakce dokazuje existenci obecného rámce reference, který může být přístupný také dobře naprogramovanému počítači. Počítač nicméně nebude mít přístup k otevřenosti, která je společná všem výrokům, ať už jsou jakkoliv striktně referenční, a která doprovází veškerou lidskou komunikaci.

II. Výrok se sugestivní funkcí

Zaměříme se nyní na větu „ten muž přijíždí z Basry“. Adresována Iráčanovi, bude mít tato věta podobný efekt jako předešlá věta o Milánu adresovaná Italovi. Když bude adresována někomu, kdo nemá žádné geografické vědomosti, vyvolá absolutní lhostejnost nebo nějakou kuriozitu, neboť toto místo leží mimo rámec reference. Někomu jinému může zmínka o Basře evokovat ne přesnou geografickou lokaci, ale „fantaskní“ místo popisované v *Tisíci a jedné noci*. V takovém případě přestane být znak „Basra“ stimulem spojeným s určitou přesně označenou realitou a stane se centrem asociativní sítě vzpomínek a emocí vyzařujícím exotickou směs tajemství, malátnosti a magie: Ali Baba, hašiš, létající koberce, odalisky, těžké vůně a koření, moudrost kalifů, tóny orientálních nástrojů, prohnáný levantský kupec, Bagdád. Čím menší budou vnímatelovy kulturní znalosti a čím vroucnější bude jeho imaginace, tím bude jeho reakce matnějši a

proměnlivější a její kontury nejasnější. Připomeňme jaký efekt měla slova „Agendath Netaim“ na Leopolda Blooma (Odysseus, kapitola 4); „proud vědomí“, který vyvolala vytváří výborný psychologický dokument. Odbočení mysli vyvolané nejasným stimulem může zapříčinit sugestivita jediného slova (jako například „Basra“), které pak bude prostupovat zbytkem textu: subjekt věty přestává být bezvýznamným cestovatelem a stává se tajemným intrikářským jedincem a sloveso „přijíždět“ už není jen pouhou indikací pohybu z místa na místo, ale začíná evokovat obrazy bájně cesty, cesty po pěšinách pohádky, archetypální Cesty. Zpráva (věta) otevírá řadu konotací, které jdou daleko za přímé denotace.

Jaký je tedy rozdíl mezi větou adresovanou Iráčanovi a stejnou větou adresovanou imaginárnímu evropskému posluchači? Formálně žádný. Referenční různost výroku nemá původ ve výroku samém, ale v adresátovi. Schopnost proměny však není výroku zcela cizí. Pronesena železničářem sedícím u informační tabule, bude tato věta poněkud odlišná od stejné věty pronesené někým, kdo se nás snaží upozornit na nějakého člověka; ve skutečnosti to budou *dvě* různé věty. Druhý mluvčí užije slovo „Basra“ se specifickou sugestivní intencí, směřující k vyvolání silné reakce u jeho posluchačů, nemá v úmyslu denotovat určité město; spíše se snaží konotovat (a evokovat) celou plejádu vzpomínek, které přisuzuje svému posluchači, plejádu vzpomínek, které jak sám ví, se budou lišit u každého posluchače. Na druhou stranu, jestliže budou všichni tito posluchači náležet do stejného, nebo podobného kulturního kontextu, podaří se mluvčímu vytvořit komunikaci, jejíž efekt je již limitován určitým „polem sugestyvity“ - místo a čas jeho promluvy, stejně jako publikum, jemuž ji adresuje stačí k tomu, aby zajistily poměrně jednotný rámec interpretace. Stejný výrok pronesený se stejným záměrem, ale v kanceláři ropného magnáta

pravděpodobně nevyvolá stejné ozvuky. Aby se vyvaroval sémantického rozptylu, bude muset aluzivnější mluvčí udat svému publiku určité směrnice. Bylo by to snadné, kdyby jeho výrok měl přísně denotativní povahu; ale jestliže chce vyvolat reakci vymezenou rámcem reference, bude muset více zdůraznit určitou sugesci tak, aby zopakoval žádoucí stimul pomocí analogických referencí.

III. Emfatická sugesce, aneb dvojí organizace estetického objektu

„Ten muž přijíždí z Basry přes Bishu a Dam, Shibam, Tarib a Hofuf, Anaizu a Buraidu, Medinu a Khaibar, směřuje podle Eufratu do Aleppa.“ Takovéto opakování je docela primitivní, nicméně poměrně adekvátní předání fonetické sugestivnosti matným referencím a dodání zvukové substance imaginaci.

Toto vyjasňování vágnosti reference a mnemonického apelu fonetickou rafinovaností je typické pro určitý způsob komunikace, který budeme definovat jako „estetický“ v nejširším slova smyslu. Co způsobilo změnu původního referenčního výroku na estetický? Ke konceptuálním informacím byly úmyslně přidány informace materiální, zvuk k významu; úmyslně, nicméně v tomto případě poněkud naivně, neboť všechna slova by mohla být nahrazena jinými, podobně sugestivními. Propojování zvuku a významu je zde dosti nahodilé a poněkud konvenční, zůstávajíc u předpokladu, že většině posluchačů budou tato jména automaticky asociovat Arábii a Mezopotámii. U takovéto zprávy bude adresát nejen přisuzovat označované každému označujícímu, ale bude také prodlévat u souboru označujících – což na této úrovni znamená, že je bude chápat jako zvukové jevy a číst je jako „příjemný materiál“. Fakt, že většina

označujících zde poukazuje zpět k sobě samým, znamená, že zpráva je zásadně *sebereflexivní*, a tedy *poetická*.¹⁶

Ale jestliže nám tento výrok napomáhá pochopit, jak docílit estetického efektu, pak jej musí sám dosahovat. Měli bychom uvést poněkud plodnější příklad.

V Racinově *Faidře* se Hippolytus rozhodne opustit vlast a hledat Thesea, ale Teramén ví, že to není skutečný důvod a snaží se odhalit tajemství, které ho sužuje. Co může pobízet Hippolyta k odchodu? Domov ztratil svou původní přitažlivost, neboť byl znesvěcen přítomností jeho macechy Faidry. Faidra je zlá, plná nenávisti, ale její odpornost je víc, než jen vlastností její osoby. Odporného člověka z ní dělá něco jiného – něco, co může Hippolytus vytušit. To samé z ní činí tragickou hrdinku a to samé musel Racin sdělit publiku tak, aby její postava byla od počátku dána a vše, co se jí děje, přicházelo v důsledku osudové nutnosti. Faidra je zlá, neboť její rod je prokletý. Narážka na její rodokmen stačí k tomu, aby publikum ovládla hrůza: jejím otcem je Minos a její matkou Pasifaé. Pronesena před státním úředníkem, bude mít tato věta přísně referenční hodnotu; ale pronesena před publikem v divadle, bude mít mnohem silnější a neurčitější efekt. Minos a Pasifaé jsou dvě hrůzostrašné bytosti: jejich jména stačí k evokování jejich odpornosti.

Minos je strašlivý kvůli svému pekelnému původu a Pasifaé kvůli bestiálnímu činu, jímž se proslavila. Na začátku tragédie je Faidra jen cifrou, ale jména jejich rodičů stačí k vyvolání mýtu a vytvoření aury ohavnosti. Hippolytus a Teramén mluví v elegantním alexandrinu sedmnáctého století; ale pouhá nářka na dvě mýtické postavy otevírá celé pole sugescí a imaginace. Dvěma jmény je Racin schopen docílit požadovaného efektu, ale chce ještě víc: chce vytvořit formu, předvést

estetický účinek. Tato dvě jména nemohou být uvedena nenucenou komunikací s důvěrou, že jejich sugestivní síla vyvolá u publika emoce. Mají-li tyto odkazy na rodokmen vytvořit tragické předpoklady pro vše, co bude následovat, pak musí mít tato komunikace určitý dopad na diváka tak, aby se jejich sugestivita nevyčerpala při hře referencí k níž byl divák přizván. Je důležité, aby se byl divák schopen navrátit k navrženému výrazu tak často, jak jen se mu zachce, a aby v něm vždy našel stimul pro novou sugesci. Výraz „ten muž přijíždí z Basry“ může být účinný, je-li vyslechnut poprvé; ale po prvním překvapení ztrácí většinu své sugestivní síly a posluchač se již necítí být zván na imaginární cestu. Na druhou stranu, cítím-li potěšení a uspokojení pokaždé, kdy se k výrazu navracím, když mě na duševní cestu zve materiální struktura příjemného zevnějšku, když je vzorec pozvání tak zdařilý, že mě překvapí pokaždé znovu a znovu, když odkrývám zázrak vyrovnanosti a ekonomie tak, že od té doby již nebudu schopen oddělit konceptuální referenci od stimulu, pak překvapivost této jednoty nevyhnutelně vyústí v složitou hru imaginace. Pak budu schopen docenit nejen neurčitost reference, ale také způsob, jakým je tato neurčitost vytvářena, jasný a úmyslný způsob, přesnost mechanismu, který mě okouzluje nepřesností.

Racine vyzrazuje Faidřin rodokmen v jediném verši, jediném alexandrinu, jehož pronikavost a symetrie jsou skutečným výtvozem virtuozity: oba poloverše končí jménem rodiče; hrůznější matčino přichází na konec:

Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

Od té doby, kdy bohové na tyto břehy seslali
dceru Minose a Pasifaé.

Zde soubor označujících s mnoha konotacemi nenáleží sám sobě nebo divákům, aby pronásledoval jejich neurčité fantazie (od morbidních a moralizujících bestialit po sílu nekontrolovatelné vášně, barbarismus klasické mytopoetiky a její archetypální moudrosti). Nyní patří slovo verši, jeho nespornému rozměru a kontextu zvuků, jimiž je nesen, patří nezkrtnému rytmu divadelního diskurzu, dialektice tragického činu. Sugescie jsou záměrné, vyprovokované a explicitně opakované, ale vždy uvnitř rámce daného autorem, nebo spíše estetickým mechanismem, který uvedl do chodu. Tento estetický mechanismus neignoruje divácké schopnosti odpovědi; naopak je vnáší do hry a činí z nich nutnou podmínku svého bytí a svého úspěchu, usměřňuje a kontroluje je.

Emoce (jednoduchá pragmatická reakce, kterou vyvolala dvě jména) nyní vyrůstá a vymezuje se, předpokládá určitý řád a identifikuje se s formami, které vytvořila a v kterých spočívá, ale neomezuje jimi; spíše díky nim vyrůstá (a stává se jednou z jejich konotací). Forma není omezena emocí; zahrnuje spíše všechny individuální emoce, které vyvolává a řídí jako možné konotace verše – zde chápáno jako vyjádřená forma označování označujícího, jejich strukturní artikulace.

Estetický stimul

Zde můžeme vyvodit, že rozdíl mezi *referenčním* jazykem a *emotivním* jazykem, jakkoliv je užitečný studiu estetického užití jazyka, náš problém neřeší. Jak bylo ukázáno, rozdíl mezi termínem „referenční“ a

„emotivní“ nezahrnuje *strukturu* výroku, ale jeho *užití* (a tedy kontext v němž je pronesen). Můžeme nalézt řadu referenčních vět, které za určitých okolností (většinou zahrnujících posluchače), nabudou emotivní hodnotu, stejně jako je možné nalézt množství emotivních výroků, které za určitých okolností, nabudou hodnotu referenční. Některé dopravní značky, jako například STOP, jednoznačně předepisující postup konání před příjezdem na křižovatku, jsou výborným příkladem této dvojí jazykové funkce. Jakýkoliv jazykový výrok ve formě pravidla, ať už slouží jakémukoliv účelu, zahrnuje tento dvojí způsob komunikace. Je to zřejmé v případě sugestivní komunikace, jejíž emotivní aura závisí jak na záměrné význačnosti daných znaků, tak na přísně referenční hodnotě. Znak „Minos“ implikuje kulturně-mytologické označující a otevírá proud konotací okolo instinktivní reakce na fonetickou sugestivnost (přinášející s sebou zmatené a polozapomenuté konotace, hypotézy obsahující možný význam a další arbitrární signifikace).¹⁷

Estetická hodnota uměleckého výrazu není o nic závislejší na emotivním užití jazyka, než na jeho referenční funkci. Například metafory spoléhají v mnohém na referenci. Básnický jazyk vyžaduje emotivní užití referencí a referenční užití emocí, neboť všechny emocionální reakce jsou realizací pole konotovaných významů. Je toho dosaženo ztotožněním označujícího a označovaného. Jinými slovy, estetický znak je tím, co Morris definuje jako „znak ikonický“, znak jehož sémantický význam není omezený na daný denotát, ale spíše se rozšiřuje pokaždé, když je struktura, do níž je nevyhnutelně zahrnut, náležitě oceněna – znak, jehož označované se vytrvale ozývá proti svému označujícímu, nabývají nové ozvuky.¹⁸ Není to výsledkem nějakého nevysvětlitelného zázraku. Transakční psychologie to vysvětluje docela jasně, když definuje jazykový znak jako „pole

stimulů“¹⁹. Strukturu estetického stimulu nemůže adresát dekodovat způsobem, jakým by mohl dekodovat jakoukoliv jinou čistě referenční komunikaci – tedy oddělením jednotlivých částí výroku a odlišením jejich jednotlivých referencí. V estetickém stimulu není možné oddělit určitý znak a spojit ho jednoznačně s denotativním významem: záleží zde na globálním denotátu. Každý znak závisí na jiných znacích výroku a označovat může pouze nejasně, stejně jako každý denotát je nerozpletitelně spojen s jinými denotáty a sám o sobě může vystupovat pouze jako víceznačný.¹⁹

V poli estetických stimulů jsou znaky svázány nutností pramenící z percepčních návyků adresáta (jinak známých jako vkus): rým, metrum a mnohem méně konvenční významy rozměru, potřeba pravděpodobnosti, jiné stylistické záležitosti. Forma je vnímána jako nezbytná, jako pravidlo, které nelze porušovat. Když adresát nemůže izolovat referenty, musí se spoléhat na svou schopnost rozumět komplexu signifikací, který mu nabízí celý výraz. Výsledkem je mnohotvaré, mnohoznačné označované, které nás svou pestrostí a neurčitelností v této první fázi zároveň uspokojuje a zklamává. Nabíjení komplexem rozvržených referencí, které jsme většinou odvodili z paměti předešlých zkušeností, vracíme se k původní zprávě, která je pak nevyhnutelně obohacena interakcí našich vzpomínek a označovaných získaných během druhého kontaktu – označovaných, které jsou již odlišné od oněch vytušených na začátku, označovaných nabízejících nové perspektivy a nové hierarchie stimulů tohoto druhého kontaktu. Znaky, které mohl adresát při prvním kontaktu zanedbat, se nyní mohou stát důležitými, zatímco znaky původně zdůrazněné mohou svou důležitost pozbyť. Tato transakce mezi pamětí předešlých zkušeností, systémem významů, který se vynořil během prvního kontaktu (a vynoří se znovu jako „harmonické pozadí“ při kontaktu druhém) a novým systémem významů,

který se objevuje při druhém kontaktu a automaticky obohacuje význam původní zprávy, která zdaleka není tímto procesem vyčerpána, ale vynáší vždy nové plody a otevírá se novým čtením tak, jak se naše rozumění stává více a více komplexnější. Toto je jen začátek řetězové reakce, charakteristické pro všechny vědomé organizace stimulů, obecně nazývané „forma“. Tato reakce je teoreticky nekonečná a ustává, pouze když forma přestává stimulovat estetickou citlivost adresáta; což je de facto výsledek ztrácení pozornosti. Znaky, které vytvářejí stimuly a na něž opakovaně zaměřujeme pozornost – ne nepodobny objektu, na nějž jsme se dívali příliš dlouho, nebo slovu, nad jehož významem jsme příliš dlouho otáleli – dosahují bodu sytosti, po němž začínají ztrácet svou ostrost, zdá se, že nás začínají nudit. Mezitím to byla ve skutečnosti naše pozornost, která se časem stala nudnou. Podobně se vzpomínky, které jsme začlenili do nové percepcie namísto toho, abychom dali stimulované mysli spontánní průchod, stávají zvykem hotovými schémata. Proces estetického potěšení je tak blokováno a kontemplovaná forma je redukována na konvenční vzorec, na němž spočívá naše přecvičená vnímavost.

To se stává po letech poslouchání jediné hudební skladby. Existuje moment, kdy je pro nás umělecké dílo poutavé jen proto, že jsme s ním dlouho prodlévali; takové potěšení je pak spíše vzpomínkou na potěšení, které jsme zažívali dříve. Ve skutečnosti v nás již nevyvolává emoce a nemůže tedy zlákat naši imaginaci nebo inteligenci k novým percepčním dobrodružstvím. Jeho forma je dočasně vyčerpána. Často je musíme odložit do karantény, abychom je osvěžili. Poté můžeme znovu cítit příjemné překvapení dílem, které v nás zní ozvěnou nejen proto, že naše ucho může stimulům, jimž odvyklo, znovu odpovídat, ale také proto, že naše inteligence dozrála, naše vzpomínky se rozšířily, naše kultura prohloubila a

to je vše, co původní forma potřebuje k stimulaci určitých oblastí naší citlivosti, které předtím zůstávaly nedotčeny.

Ale tento čas nemusí stačit k probuzení potěšení a překvapení a oživení určitých forem, což znamená, že náš intelektuální rozvoj atrofoval, nebo že dílo jakožto organizace stimulů bylo adresováno ideálnímu adresátovi, který neodpovídá našemu stavu. Může to také znamenat, že určitá forma směřující na určitý kulturní kontext pro nás již není efektivní, ale může najít odezvu v budoucnosti. V takovém případě participujeme na kolektivním vkusu a kultuře a zakoušíme ztrátu kongeniality díla a zamýšleného čtenáře, který charakterizuje určitou kulturní epochu a který se většinou stává postavou nějaké kapitoly literární historie pod jménem „Pro takového a takového čtenáře díla“. Bylo by ale nesprávné usuzovat, že dílo samo je mrtvé, nebo že současná generace je necitlivá vůči skutečné kráse. Takové naivní přesvědčení je založeno na předpokladu, že estetická hodnota je objektivní a neměnná, a tedy imunní všem transakčním procesům. Zatímco to ve skutečnosti znamená, že v určitém období, ať už v ontogenetickém nebo fylogenetickém, byly transakční procesy zastaveny. Toto zastavení lze jednoduše vysvětlit, když uvážíme rozumění jednoduchému fenoménu, jakým je například abeceda: dnes nerozumíme etruskému jazyku, neboť jsme ztratili jeho kód, komparativní tabulku, která nám poskytla klíč k egyptským hieroglyfům. Ale to se týká i mnohem složitějšího fenoménu, jakým je rozumění určité estetické formě – závisující na interakci materiálních faktorů, sémantických konvencí, jazykových a kulturních referencí, schopností vnímání a rozhodnutí intelektu – kterou nelze vysvětlit tak jednoduše. Můžeme například přijmout náhlý nedostatek kongeniality jako tajemný úkaz, nebo ho můžeme popřít analýzami, v nichž se pokusíme dokázat absolutní a věčnou hodnotu, která nebyla pochopena.

Tento úkol spadá pod psychologii, sociologii, antropologii, ekonomiku a ostatní vědy zabývající se kulturními změnami.

Výše uvedené, doufám, prokázalo, že dojem nekonečné hloubky, všeprostopující totality – stručně otevřenosti – který máme z každého uměleckého díla, je založen jak na dvojité povaze organizace komunikace estetické formy, tak transakční povaze procesu rozumění. Otevřenost ani totalita nejsou neodmyslitelně spjaty s objektivním stimulem, který je sám o sobě hmotně determinován, ani se subjektem, který je sám o sobě přístupný vši a žádné otevřenosti; spočívají spíše v kognitivním vztahu, který je svazuje, a v způsobu, jakým objekt skládající se ze stimulů organizovaných podle precizní estetické intence vytváří a řídí různé druhy otevřenosti.

Estetická hodnota a dva druhy otevřenosti

Jestliže, jak jsem ukázal, je otevřenost uměleckého díla podmínkou estetického prožitku, pak je jakákoliv forma, jejíž estetická hodnota je schopna takový prožitek podnítit, otevřená – i když její autor třeba směřoval k jednomyslné komunikaci.

Studie současných otevřených děl nicméně ukazují, že ve většině případů je jejich otevřenost intencionální, explicitní a extrémní – není tedy založena jen na samotné podstatě estetického objektu a jeho kompozice, ale přímo na jednotlivých částech v něm kombinovaných. Jinými slovy, množství významů, které může vyprodukovat věta *Plaček nad Finneganem* nezávisí na stejném estetickém principu jako Racinův verš diskutovaný výše. Joyce směřoval k něčemu jinému, něčemu odlišnému, co vyžadovalo estetickou organizaci souboru označujících, které jsou již samy o sobě otevřené a víceznačné. Na druhou stranu, víceznačnost znaků nemůže být

oddělena od jejich estetické organizace: spíše se navzájem podporují a motivují.

Abychom podali konkrétnější příklad, porovnejme dvě pasáže; jednu z *Božské komedie* a druhou z *Plaček nad Finneganem*. V první pasáži chce Dante vysvětlit podstatu Trojice, nejvyšší a nejsložitější pojem své skladby. Tento pojem, již jednomyslně objasněný teologickými spekulacemi, není otevřen interpretacím, neboť může mít jen jediný pravověrný význam. Básník tedy užívá pouze slova s jednoznačnými referenty:

O Luce eterna, che sola in Te sidi,
Sola t'intendi, e, da te intelletta
Ed intendente te, ami e arridi!

„Světlo věčné, samo v sobě tkvící,
jež chápeš se a rozumíš tak sobě,
ty, s úsměvem se samo milující!“²⁰

Jak jsem již poznamenal, může mít podle katolické teologie pojem Trojice pouze jediné vysvětlení. Jsa katolíkem, akceptuje tedy Dante jednu a jedinou interpretaci, stejnou, jakou nabízí ve své skladbě; ale způsob jakým to dělá je jedinečný. V jeho případě se jedná o zcela originální přeformulování, v němž jsou ideje natolik zapojeny do rytmu a fonetického materiálu veršů, že dokážou vyjádřit nejen pojem, který domněle vyjadřovat mají, ale také pocit blažené kontempace, která doprovází jeho porozumění – tak se referenční a emotivní hodnota spojuje do nedělitelného formálního celku. Teologické představy natolik ladí se stylem, jímž jsou vyjádřeny, že

by bylo nemožné najít pro ně pregnantnější formuli. Při každém novém čtení této terciny se naopak idea Trojice rozšiřuje novými emocemi a sugescemi a její význam, přestože je jednomyslný, se prohlubuje a obohacuje.

V páté kapitole *Plaček nad Finneganem* se Joyce snaží popsat záhadný dopis nalezený v hromadě hnoje, jehož význam je nerozluštitelný a obskurní, neboť je mnohotvarý. Dopis je reflexí *Plaček* samotných, nebo spíše jazykového odrazu jeho univerza. Definovat ho znamená definovat podstatu kosmu, který je pro Joyce stejně důležitý jako Trojice pro Danta. Zatímco ale Trojice *Božské komedie* má jen jeden možný význam, je kosmos dopisu *Plaček nad Finneganem* ve skutečnosti *chaosmos*, který může být definován jen slovy své vlastní mnohoznačnosti. Autor musí tedy mluvit o nejednoznačném objektu nejednoznačnými znaky a kombinovat je podle nejednoznačného vkusu. Definice se roztahuje přes mnoho stránek knihy, na nichž každá věta přepracovává stejnou základní myšlenku, nebo raději stejnou síť myšlenek z různých perspektiv. Vyberme si náhodně jednu z nich:

„From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo! It is tild in sounds in utter that, in signs so add to, in universal, in polygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomutics, floringua, sheltafocal, flayfutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall.“

Chaotický charakter, polyvalence, multi-interpretativnost tohoto mnohojazyčného *chaosmu*, jeho ambice reflektovat celou historii (Quinet, Michelet) termíny Vicova cyklu („jambebatiste“), jazykový eklekticismus

primitivního slovníku („polygluttural“), arogantní odkaz na Brunovo upálení („brulobruło“), dvě obscénní aluze, které spojují hřích a nemoc stejným původem, to jsou některé z věcí, které tato věta podněcuje – při prvním povrchním čtení – svou mnohoznačností různých sémantických základů a chaotickou syntaktickou konstrukcí.

Sémantická pluralita ale nestačí k dosažení estetické hodnoty. Je to právě mnohost základů, co dodává odvážnou a sugestivní sílu fonémům. Ve skutečnosti je nový sémantický základ často vyvolán sledem zvuků, takže zvukový materiál a referenční repertoár se nakonec nerozlučitelně spojují. Na jedné straně zasahuje touha vytvořit otevřenou, mnohoznačnou komunikaci celou organizací diskurzu a determinuje jak hutnost rezonance, tak provokativní sílu; na druhé straně se formální organizace materiálu a úměrná kalibrace vztahu mezi zvuky a rytmem ozývá proti horizontu referencí a sugescí, čímž zvyšuje jejich potenciál. Výsledkem je organická vyrovnanost, z níž nemůže být nic vyjmuto, dokonce ani nejnepatrnější etymologický základ.

Teoreticky Danteho tercina i Joycova věta vyplývají z analogických strukturních procedur.: soubor denotativních a konotativních významů splývají ve fyzický jazykový celek, který vytváří organickou formu. Z estetického hlediska jsou obě formy „otevřené“, neboť vyvolávají nové, vždy bohatší prožitky. Ale v Dantově případě je zdrojem tohoto potěšení jednoznačná zpráva, zatímco u Joyce je to zpráva mnohoznačná (nejen tím, co sděluje, ale také tím, jak to sděluje). Estetický prožitek se tu rozšiřuje o další hodnotu, které se moderní autoři snaží docílit – stejně jako se seriální hudba pokouší uvolnit hudbu z povinné tonality násobením parametrů jimiž může být zvuk organizován a zakoušen; stejně jako „neformální malba“ nabízí rozdílné úhly přístupu pro každou malbu; a

stejně jako román nadále nenabízí jen jeden syžet a jednu fabuli, ale snaží se vytvořit mnoho syžetů a mnoho fabulí v jediné textu.

Teoreticky by tato hodnota neměla být zaměňována s estetickou hodnotou: aby projekt mnohoznačné komunikace esteticky uspěl musí být začleněn do správné formy, neboť ta jej může obohatit základní otevřeností vlastní všem úspěšným uměleckým formám. Na druhou stranu, mnohoznačnost je natolik charakteristická pro formy, které dodávají materiálu estetickou hodnotu, že nemůže být ohodnocena a vysvětlena sama o sobě. Jinými slovy, je nemožné ocenit atonální kompozici bez uvážení toho, že chce poskytnout otevřenou alternativu fixované struktury tonální hudby a že její hodnota závisí na stupni úspěšnosti tohoto konání.

Tato hodnota, tento druhý stupeň otevřenosti, o který se pokouší současné umění, může být také definována jako nárůst a zmnožení možných významů dané zprávy. Ale jen málo lidí je ochotno mluvit o významu ve vztahu ke komunikaci zabezpečené neobraznými znaky nebo konstelací zvuků. Takováto otevřenost je tedy nejlépe definovatelná jako nárůst informace. Taková definice nás ale nutí přesunout naše bádání na jinou úroveň a prokázat platnost teorie informace na poli estetiky.

Otevřenost, informace, komunikace

Současné poetiky reflektují umělecké struktury, které vyžadují určitou spolupráci ze strany obecnstva, pouze zavedením kategorie „neurčitě“. Aplikují ji na všechny procesy, které namísto jednovýznamovosti sledu událostí preferují otevírání pole pravděpodobností a vytvářejí tak víceznačné situace otevřené všem druhům operativních voleb a interpretací.

K popsání této estetické kategorie a k definování onoho druhu „otevřenosti“, o které se mnoho současných poetik snaží, se pokusíme dojít prostřednictvím exaktních věd, konkrétně teorie informace, doufaje, že se nám ukáže jako užitečná. Mám pro to dva hlavní důvody. Za prvé věřím, že poetiky dnes určitým způsobem reflektují právě ty kulturní situace, které podnítily zkoumání na poli teorie informace. Za druhé věřím, že některé metodologické nástroje těchto zkoumání mohou být užity pro potřeby estetiky (jak ještě uvidíme, několik pokusů již proběhlo). Je možné namítnout, že mezi polem zájmu estetiky a polem zájmu teorie informace nemůže být žádný efektivní vztah a že črtání paralel mezi těmito dvěma oblastmi je jen zbytečnou hříčkou. Je to možné. Vyzkoušejme tedy nejprve hlavní principy teorie informace bez jakékoliv reference k estetice a rozhodněme, zda mezi těmito dvěma oblastmi jsou nějaké styčné body, a pakliže jsou, zda může být užitečné užívat metodologické nástroje jedné disciplíny pro potřeby druhé.

I

Teorie informace

Teorie informace se snaží vypočíst množství informace obsažené v určité zprávě. Zazní-li například čtvrtého srpna v předpovědi počasí: „Zítra nebude sněžit“, je množství informace, kterého se mi dostává, velice omezené; má vlastní zkušenost by mě k takovému závěru snadno dovedla. Jestliže ale čtvrtého srpna v předpovědi zazní: „Zítra bude sněžit“, pak je množství informace, kterého se mi dostalo, značně veliké; je to zapříčiněno nepravděpodobností dané události. Množství informace obsažené v určité zprávě je však také podmíněno důvěrou v její zdroj. Zeptám-li se obchodníka s nemovitostmi, zda apartmán, který mi právě ukázal, je vlhký nebo ne a on mi odpoví, že není, podává mi velmi malé množství informace a já zůstávám stejně nejistý, jako jsem byl předtím, než jsem otázku položil. Jestliže mi ale řekne, že apartmán vlhký *je*, pak mi proti mému očekávání a proti svému vlastnímu zájmu podává velké množství informace a já vím, že jsem se dozvěděl něco relevantního o věci, která mě zajímá.

Informace je tedy jakési přídavné množství; něco, co je přidáno k tomu, co již víme. Všechny příklady, které jsem právě uvedl, obsahovaly obrovské a komplexní množství informace, jejíž novost značně závisela na očekáváních vnímatele. Pro začátek by však informace měla být definována pomocí mnohem jednodušších situací, které by bylo možné matematicky kvantifikovat a vyjádřit v číslech bez jakékoliv reference k vědomostem potenciálního vnímatele. Takový je úkol teorie informace. Její výpočty pak mohou zahrnout zprávy všeho druhu: číselné znaky, jazykové znaky, hudební sekvence atd.

Při kvantifikaci informace obsažené v určité zprávě je třeba vyjít z

předpokladu, že nejvyšší pravděpodobnost, že se událost přihodí je 1 a nejnižší je 0. Matematická pravděpodobnost události se tedy pohybuje mezi 1 a 0. Mince hozená do vzduchu má stejnou pravděpodobnost padnout na zem stranou panny i orla; pravděpodobnost, že padne panna, je tedy 1/2. Šance, že při vrhu kostkou padne trojka je 1/6 . Pravděpodobnost, že se přihodí dvě události na sobě nezávisle je pak součinem jejich dílčích pravděpodobností; při hodu dvěma kostkami je tedy pravděpodobnost, že padne jednička a šestka rovna 1/36.

Vztah mezi řadou možných událostí a řadou pravděpodobností přidělených každé z nich je tak stejný jako vztah mezi řadou aritmetickou a geometrickou, což můžeme vyjádřit pomocí logaritmu, v němž druhá řada je logaritmem první. Nejjednodušší vyjádření podaného množství informace je tedy následující:

$$\text{Informace} = \log \frac{\text{šance, že adresát bude znát obsah zprávy po jejím převzetí}}{\text{šance, že adresát bude znát obsah zprávy před jejím převzetím}}$$

Jestliže jsem tedy řekl, že při hodu mincí padne hlava, bude vyjádření znít:

$$\log_2 1 : \Omega = 1$$

Teorie informace postupuje binárními volbami. Proto užívá dvojkových logaritmů a nazývá jednotku informace „bit“ (kontrakce slov „binary“ (binární) a „digit“ (jednotka)). Dvojkové logaritmy mají jednu

výhodu: jestliže $\log_2 2 = 1$, stačí jeden bit informace, aby bylo řečeno, která ze dvou možností nastala. Zaměřme se nyní na komplexnější příklad: šachovnice s šedesáti čtyřmi poli a jedním pěšcem. Jestliže mi někdo řekne, že pěšec je na poli číslo 48, může být tato informace vyjádřena následovně: původně byla šance, že uhodnu, na kterém poli je pěšec $1/64$ a mohu tedy vytvořit výraz $\log_2 (1/64) = \log_2 64 = 6$. Dostalo se mi tedy šest bitů informace.¹

Resumujme: *množství informace obsažené v podané zprávě je rovno dvojkovému logaritmu počtu pravděpodobností potřebných k definování zprávy bez víceznačnosti.*²

Ke kvantifikaci zvýšení nebo snížení informace si teoretici vypůjčili koncept z termodynamiky, který je dnes již integrální součástí slovníku teorie informace: koncept entropie. Tento termín se rychle rozšířil, leč často s ním bylo zacházeno velmi vágně. Měli bychom jej tedy znovu prozkoumat a zbavit více či méně legitimních ozvuků, které si přenesl z termodynamiky. Uveďme druhý zákon termodynamiky formulovaný Rudolfem Clausiem: přestože může být určité množství práce převedeno na teplo (jak postuluje první zákon), pokaždé, když je naopak teplo převáděno na práci, brání určitá omezení jeho plnému využití. K optimálnímu výsledku transformace tepelné energie na mechanickou musí přístroj vyvolat výměnu mezi dvěma tělesy různé teploty: ohříváčem a chladičem. Přístroj odebírá určité množství tepla z ohříváče, ale namísto toho, aby je celé převedl na mechanickou energii, spotřebovává část na chladič. Původní množství tepla Q je tak částečně převedeno na mechanickou energii Q_1 a částečně využito chladičem ($Q - Q_1$). Původní množství práce, které je převedeno na teplo bude tedy větší než množství práce získané z dodatečného převedení tepla na práci. V tomto procesu došlo k poklesu výchozí energie, což je proces

absolutně nevratný. Tento jev je ostatně mezi přírodními procesy častý: „*Některé procesy jsou pouze jednosměrné: každý z nich je jako krok vpřed, jehož stopa nemůže být nikdy vymazána.*“³ Abychom mohli tuto nenávratnost kvantifikovat, musíme vzít v úvahu možnost, že příroda upřednostňuje některé jevy před jinými (upřednostňuje ty, které jsou výsledkem nevratného procesu), a najít pro to fyzikální vyjádření, které vzroste pokaždé, když bude proces nenávratný. Takovým vyjádřením je entropie.

Z druhého zákona termodynamiky, vztahujícího se k spotřebování energie, se tak stal zákon entropie, a proto bývá koncept entropie často spojován se spotřebováním a s teorií postulující, že vývoj všech přírodních procesů, vzhledem k vzrůstající spotřebě a progresivnímu snižování energie, vyústí v „termickou smrt“ celého vesmíru. Zde je třeba připomenout, že přestože je v termodynamice entropie užívána k definování spotřeby (čímž získává pesimistické konotace – ať už považujeme emocionální reakce na vědecký koncept za rozumné či nerozumné), je ve skutečnosti toliko statistickým vyjádřením, a tedy neutrálním matematickým nástrojem. Jinými slovy, entropie je vyjádřením maximální rovnosti pravděpodobností, ke které přírodní procesy inklinují. Proto lze říci, že přírodní procesy vykazují určité preference: příroda dává přednost větší homogenosti, a proto je teplo předáváno z teplejšího tělesa na chladnější; situace, kdy je teplo předáváno rovnoměrně, je pravděpodobnější než situace, kdy je předáváno nerovnoměrně. Jinými slovy, reciproční rychlost molekul inklinuje k homogennímu případu spíše než k případu nejednotnému, v němž by se určité molekuly pohybovaly rychleji než jiné a teplota se konstantně měnila. Výzkumy Ludwiga Boltzmannova v oblasti kinetiky plynů ostatně prokázaly, že příroda inklinuje k elementární neorganizovanosti, již je entropie přímým vyjádřením.⁴

Je tedy třeba zdůraznit ryze statistický charakter entropie, neméně statistický než princip nenávratnosti, kterým Boltzmann prokázal, že proces reverze v uzavřeném systému není nemožný, ale pouze nepravděpodobný. Srážky molekul plynu jsou řízeny statistickými zákony, které vedou k průměrnému vyrovnání rozdílných rychlostí. Když narazí rychle se pohybující molekula do pomalé, může se příležitostně stát, že pomalá molekula ztratí většinu své rychlosti a předá ji rychle se pohybující molekule, která se pak pohybuje ještě rychleji, ale tyto případy jsou zcela výjimečné. Při naprosté většině srážek se rychlá molekula zpomalí a pomalá zrychlí, čímž se vytvoří více homogenní jev a zmnoží se elementární neorganizovanost. Jak napsal Hans Reichenbach: *„Zákon zvýšení entropie je zajištěn zákonem velkých čísel, známým ze všech druhů statistik, ale není případem striktních zákonů fyziky ani mechaniky, u kterých je výjimka vyloučena.“*⁵

Reichenbach ukázal průkazným a jednoduchým vysvětlením, jak koncept entropie přešel z teorie spotřeby energie k teorii informace. Zvýšení entropie, které se většinou objevuje během fyzikálních procesů, nevyklučuje možnost jiných fyzikálních procesů (takových, které zažíváme každý den; dokonce i některé nejorganičtější procesy se zdají patřit do této kategorie), které organizují probíhající jevy proti vši pravděpodobnosti; jinými slovy, umocňují snížení entropie. Reichenbach, vycházející z univerzální křivky entropie, nazývá tyto snižující fáze (charakteristické interakcí jevů, která vede k nové organizaci částí) „větvené systémy („branch systems“), aby zdůraznil jejich odchylku od křivky.

Uvažme například, že uprostřed písečné pláže vytvořila činnost lidské nohy složitou interakci jevů, které vedou k statisticky těžko předvídatelné konfiguraci stopy. Organizace jevů, která dala vzniknout této

konfiguraci, této *formě*, je jen dočasná: stopa bude brzy zaváta větrem. Jinými slovy, odchylka od hlavní křivky entropie (sestavající ze snižující se entropie a ustavení *nepředvídatelného řádu*) bude inklinovat k tomu, aby se začlenila zpět do univerzální křivky zvyšující se entropie. A poté vytvoří opět elementární neorganizovanost tohoto systému na chvíli místo pro vytvoření řádu založeného na vztahu mezi příčinou a následkem: příčinou je série jevů v interakci se zrny písku (v tomto případě lidská noha) a následkem organizace z nich povstávající (v tomto případě stopa).

Existence vztahů mezi příčinou a následkem v systémech organizovaných podle klesající entropie je založena na bázi paměti. Fyzikálním žargonem: paměť je makrospořádaný záznam (stopa); „*uspořádaný v řádu kterým je uchován: dalo by se říct ztuhlý řád.*“⁶ Paměť nám pomáhá znovu nastolit křivky kauzality, rekonstruovat fakta. „*Jestliže z druhého zákona termodynamiky vyplývá existence záznamů minulosti a záznamy uchovávají informaci, lze předpokládat, že je úzký vztah mezi entropií a informací.*“⁷

Neměli bychom tedy být překvapeni častým užíváním termínu „entropie“ v teorii informace, neboť vyjádřit množství informace neznamená nic jiného, než vyjádřit uspořádanost a neuspořádanost v organizaci dané zprávy.

Koncept informace v pracích Norberta Wienera

Podle Norberta Wienera, který se zabýval teorií informace při svých výzkumech v oblasti kybernetiky – zkoumal možnosti kontroly a komunikace mezi lidskými bytostmi a stroji -, je obsah informace dán stupněm jejího uspořádání. Jestliže je informace dána mírou řádu, pak

entropie, čili míra chaosu, musí být jejím opakem. To znamená, že informace zprávy závisí na její schopnosti vzpírat se, byť jen dočasně, rovnosti pravděpodobností, homogenosti, elementární neorganizovanosti, ke které, jak se zdá, jsou všechny přírodní jevy předurčeny, a na schopnosti organizovat se podle určitého řádu. Vyhodím-li například do vzduchu skupinu kostek, na jejichž stranách budou natištěna rozdílná písmena, vytvoří pravděpodobně po dopadu na zem zcela nesmyslný nápis, řekněme: AAASQMFLLSUHOI. Tato sekvence písmen mi nic neříká. Pokud by mi chtěla něco říct, musela by být organizována podle ortografických a gramatických pravidel nějakého jazyka, jinými slovy, musela by být organizována podle nějakého jazykového kódu. Jazyk je lidským vynálezem, je to typický „větvený systém“ („branch system“), v kterém různé faktory vytvořily řád a stanovily přesné vztahy. V porovnání s křivkou entropie je jazyk (organizace, která se vymkla rovnosti pravděpodobností neorganizovanosti) dalším nepředvídatelným jevem, přirozeně nepředvídatelnou konfigurací, která nyní stanovuje svůj vlastní řetězec pravděpodobností (na nichž závisí organizace jazyka) v systému, který je zaručuje. Tento druh organizace mi umožňuje se značnou přesností předvídat, že v anglickém slově bude po řadě třech konsonantů následovat vokál.

Systém tónů v hudbě je dalším jazykem, dalším kódem, dalším větveným systémem (branch system). Ačkoliv je v porovnání s jiným zvukovými jevy extrémně nepředvídatelný, ustanovuje i on ve své vlastní organizaci určitá kritéria pravděpodobnosti, která umožňují s určitou pravděpodobností předvídat melodickou křivku dílčí sekvence not, stejně jako místo v sekvenci, na něž případně důraz.

Při analýzách komunikace chápe teorie informace zprávy jako

organizované systémy řízené pevnými zákony pravděpodobnosti a rušené buď zvenčí nebo zevnitř určitým množstvím neorganizovanosti – spotřebou komunikace – tedy určitým zvýšením entropie obecně známým jako „šum“. Jestliže smysl zprávy závisí na její organizovanosti podle určitých zákonů pravděpodobnosti (tedy zákonů týkajících se jazykového systému), pak je „ne-řád“ („dis-order“) jejím stálým ohrožením a entropie jeho kvantifikací. Jinými slovy, *informace nesená zprávou je opakem entropie*.⁸

Aby bylo při recepci zabráněno změně jádra významu (řádu) interferencí šumů, je třeba ho „zabalit“ do konvenčních opakování, které zvýší pravděpodobnost jeho zachování. Tento nadbytek opakování je většinou nazýván „redundance“. Řekněme, že chci přenést zprávu „Mets vyhráli“ („Mets won“) jinému fanouškovi na druhé straně Hudsonu. Mohu ji na něho zakřičet přes megafon, poslat mu ji přes potenciálního nezkušeného telexového operátora, zavolat pevnou linkou, nebo zprávu vložit do lahve a poslat ji po proudu. Ať tak či tak, bude moje zpráva muset překonat určité množství překážek před tím, než dospěje do svého cíle: v teorii informace spadají všechny tyto překážky do rubriky „šum“. Abych se ujistil, že nešťastný telexový operátor nebo říční proud nezmění můj vítězný křik na nepochopitelný „Metsvy hráli“ („Met swan“) nebo více srozumitelné „Mety hráli“ („Met Swann“), mohu přidat „Red Sox prohráli“, čímž zabezpečím, že ať už bude zpráva příteli doručena nebo ne, její význam se pravděpodobně neztratí.

Podle přesnější definice povstává redundance v jazykovém systému ze souboru syntaktických, pravopisných a gramatických pravidel. Jako systém předem daných pravděpodobností je jazyk *kódem komunikace*. Předložky, částice, flexe - všechny tyto jazykové elementy směřují k obohacení organizace zprávy a k zaručení větší pravděpodobnosti

komunikace. Dokonce i vokály můžeme považovat za redundantní součást zprávy, neboť usnadňují (a činí více pravděpodobné) rozeznání a pochopení konsonantů ve slově. Sekvence konsonantů *bldg* připomíná slovo „building“ jasněji než vokály *uii*, na druhé straně, tím, že vsuneme tyto tři vokály mezi konsonanty, zjednodušíme výslovnost a zvýšíme srozumitelnost. Tvrdí-li teoretici informace, že padesát procent angličtiny je redundantní, říkají vlastně, že pouze padesát procent toho, z čeho zpráva sestává, se podílí na komunikaci, zatímco druhých padesát procent je předurčeno statistickou strukturou jazyka a funkcí doplňovat význam o zřetelnost. Když mluvíme o „telegrafickém stylu“, obvykle máme na mysli zprávu zbavenou většiny redundance (předložky, částice, příslovce), tedy toho, co není zcela nezbytné pro komunikaci. Na druhé straně je v telegramu ztráta redundance zprávy nahrazena jiným sledem konvencí, také směřujících k usnadnění komunikace; konstituováním nové pravděpodobnosti a nového řádu. Ve skutečnosti je jazyková redundance natolik závislá na systému pravděpodobnosti, že by statistické studie morfologické struktury slov jakéhokoliv jazyka měly za výsledek x nejfrekventovanějších písmen, která by, uspořádaná v náhodných sekvencích, odhalila některá specifika jazyka z něhož pocházejí.⁹

To také znamená, že ten samý řád, který zabezpečuje zprávě její srozumitelnost, ji také činí absolutně předvídatelnou – to je velice banální. Čím víc uspořádaná a srozumitelná je zpráva, tím víc je předvídatelná. Zprávy napsané na vánočních nebo narozeninových přáních, určené velice omezeným systémem pravděpodobností, jsou většinou docela jasné, ale zřídka nám říkají něco, co bychom již nevěděli.

Rozdíl mezi významem a informací

Vše výše uvedené, jak se zdá, ruší předpoklad podporovaný Wienerovou knihou, že význam zprávy a informace jí nesená jsou dvě stejné věci přesně se vztahující k *řádu* a *pravděpodobnosti* a jsoucí opakem entropie a chaosu.

Ale množství informace nesené zprávou závisí také na jejím zdroji. Vánoční přání zaslané sovětskými úřady by díky své nepředvídatelnosti neslo větší množství informace než stejné přání zaslané oblíbenou tetou. To opět dokazuje fakt, že informace, v podstatě přidaná entita, závisí na původu a nepředvídatelnosti. Jak se potom smířit s tím, že naopak čím více významu zpráva nese, tím pravděpodobnější a předvídatelnější je její struktura? Věta typu „Květiny kvetou na jaře“ má velice jasný a přesný význam a maximální komunikační sílu, ale nepřidává nic k tomu, co již víme. Jinými slovy, nenese moc informace. Není to dostatečný důkaz toho, že *význam a informace jsou dvě různé věci?*

Ne podle Wienera, který tvrdí, že informace znamená *řád* a že entropie je jejím opakem. I když Wiener užívá teorii informace k prozkoumání možností komunikace elektronického mozku se snahou určit, co informaci činí srozumitelnou, nezabývá se rozdílem mezi informací a významem. A poté, na jednom místě své práce, činí zajímavý závěr: „*Část informace, v porovnání s informovaností společnosti, musí říkat něco v zásadě odlišného od předchozího souhrnu informací.*“ Pro ilustraci uvádí příklad velkých umělců, jejichž hlavním přínosem je, že ukazují společnosti nové možnosti, jak něco říct nebo udělat. Vysvětluje veřejné přijímání jejich práce jako důsledek dění na pozadí společnosti – nevyhnutelný proces popularizace a banalizace, který se objevuje u každé novoty v momentě,

kdy ji lidé začnou užívat.¹⁰

Je vidět, že toto je přesně případ každodenní mluvy, jejíž komunikační síla se zdá být přímo úměrná gramatickým a syntaktickým pravidlům, kterým se neustále vzpírá - pravidlům nezbytným k přenosu významu. Často se stává, že v jazyce (zde míněn jako systém pravděpodobností) mohou určité elementy neorganizovanosti ve skutečnosti zvýšit množství informace touto zprávou přenesené.

Význam a informace v básnické zprávě

Tento fenomén (přímý vztah mezi neorganizovaností a informací) je samozřejmě normou umění. Básnické slovo je obecně charakterizováno svou schopností vytvořit neobvyklé významy a pocity ustanovováním nových vztahů mezi zvukem a významem, mezi slovy a zvuky, mezi větami – emoce se většinou objevují tam, kde není dostatek jasného významu. Představme si zamilovaného člověka, který chce vyjádřit své city podle všech zákonů pravděpodobnosti jeho vlastního jazyka. Mohl by mluvit zhruba takto: *„Když se snažím vzpomenout si na události, které se staly před dlouhou dobou, zdá se mi někdy, že vidím proud hladce plynoucí čisté ledové vody. Vzpomínka na tento potok se mne zvláštním způsobem dotýká, neboť žena, kterou jsem miloval a stále miluji, sedávala na jeho břehu. Jsem do té ženy tak zamilován, že mám sklony (u zamilovaných obvyklé) považovat ji za jedinou ženu na světě. Měl bych dodat, že vzpomínku na onen potok mám tak úzce spojenou se vzpomínkou na ženu, kterou miluji (měl bych pravděpodobně poznamenat, že ta žena je velice krásná), že má moc naplnit mou duši slastí. Ve výsledku, následuje dění, které je také obvyklé u zamilovaných: rád bych vztáhl tento pocit slasti přímo k potoku, který ho*

nepřímou vyvolává, jako kdyby ona slast byla skutečně kvalitou potoka. Toto jsem ti chtěl říci. Doufám, že jsem se vyjádřil jasně.“ Tak by zněly věty zamilovaného člověka, kdyby se ze strachu, že neřekne přesně to co chce říct, spoléhal na všechna pravidla redundance. Ačkoliv bychom přesně rozuměli tomu, co říká, pravděpodobně bychom to vbrzku zapomněli.

Ale kdyby byl oním zamilovaným Petrarca, odstranil by všechna konvenční pravidla a vyhýbaje se všemu krom nejodvážnějších metafor a odmítaje říct nám, že popisuje vzpomínku, ale užívaje minulý čas, aby to naznačil, řekl by: „Čisté svěží a sladké vody, kde ta, která jedinou se mi zdá, smáčela své krásné nohy.“¹¹ V méně než dvaceti slovech by také uspěl v předání informace, že stále miluje ženu, na niž vzpomíná, a zprostředkoval nám intenzitu své lásky v rytmu, který je prostoupen bezprostředností pláče. Nikde jinde nenajdeme takovou hutnost slasti a krutost lásky a malátnost paměti. Tato komunikace nám umožňuje nahromadit velké množství informace o Petrarcově jedinečné lásce i lásce vůbec. Z pohledu významu jsou oba texty identické. Ale originální organizace druhého textu (který je úmyslně neorganizován), jeho nepředvídatelnost vzhledem k přesnému systému pravděpodobnosti jej činí tak informativním.

Zde lze namítnout, že to, co nás fascinuje na básnickém diskurzu, není pouze množství nepředvídatelnosti. V takovém případě by dětské rýmy jako „Hey diddle diddle / The cat and the fiddle / The cow jumped over the moon“ byly hodnoceny jako vysoká poezie. Jediné, co se zde snažím dokázat je, že určité neobvyklé užívání jazyka může často vytvořit poezii, zatímco se to zřídka stává při konvenčním zacházení s jazykovým systémem. Nestane se tomu tak, pokud novost spočívá v tom, *co* se říká spíš než v tom, *jak* se to říká. Radiová zpráva říkající podle všech pravidel redundance, že na Řím byla právě svržena atomová bomba, by byla tak

nabitá novostí, jak jen si lze představit. Ale tento druh informací nemá nic společného se zkoumáním jazykových struktur (a ještě méně s jejich estetickou hodnotou – estetika se stará spíš o to, jak je něco řečeno, než co je řečeno). Petrarcovy verše mohou navíc přinést určité množství informace jakémukoliv čtenáři včetně Petrarce samotného, radiová zpráva o svržení bomby nepředá žádnou informaci pilotovi, který bombu shodil, ani posluchačům, kteří již slyšeli upozornění v předchozí relaci.

Chtěl bych zde vyzkoušet možnosti přenosu informace, která není běžným „významem“, *užíváním konvenčních jazykových struktur k porušení zákonů pravděpodobnosti, které jazyku vládnou*. Takováto informace nebude samozřejmě založena na řádu, ale na neorganizovanosti, nebo spíš na nějakém *neobvyklém a nepředvídatelném ne-řádu*. Bylo řečeno, že vyjádřením takového druhu informace je entropie, na druhé straně je-li entropie chaos nejvyššího stupně obsahující v sobě všechny pravděpodobnosti a žádnou zároveň, pak je informace nesená zprávou (ať už básnickou nebo ne), která byla úmyslně organizována, určitou formou chaosu, ne-řádu, který existuje pouze ve vztahu k předtím existujícímu řádu. Je pak ale stále ještě možné mluvit o entropii v takovém kontextu?

Přenos informace

Vraťme se teď ve stručnosti ke klasickému příkladu z kinetické teorie plynů a představme si nádobu plnou molekul pohybujících se rovnoměrnou rychlostí. Jestliže je pohyb těchto molekul řízen ryze statistickými zákony, je entropie tohoto systému velmi vysoká, takže přestože můžeme předpovědět chování celého systému, je velmi obtížné předpovědět trajektorii kterékoliv dílčí molekuly. Jinými slovy, molekula se

může chovat různě, protože je zde mnoho možností a víme, že může obsadit velké množství pozic, ale nevíme kterou. Abychom měli jasnější představu o chování každé molekuly, bylo by nezbytné rozlišit jejich rychlosti, což znamená vnést do systému řád a tak snížit jeho entropii. Tímto způsobem bychom mohli zvýšit pravděpodobnost, že se molekula bude chovat určitým způsobem, ale také bychom mohli limitovat její počáteční pravděpodobnost podrobením *kódu*.

Jestliže chci něco zjistit o chování jediné molekuly, budu hledat určitou informaci *jdoucí proti* zákonům entropie. Ale jestliže chci zjistit všechny možnosti chování kterékoliv z daných molekul, pak *informace, kterou hledám bude přímo úměrná entropii systému*. Organizováním systému a snižováním jeho entropie, se zároveň dozvím mnoho a málo.

Stejně je tomu s přenosem části informace. Pokusím se to objasnit vzorcem, který vyjadřuje množství informace: $I = N \log h$, kde h je počet možností, mezi nimiž si můžeme vybrat a N je počet možných voleb (v případě dvou kostek $h = 6$ a $N = 2$; v případě šachovnice $H = 64$ a $N =$ všechny tahy povolené pravidly šachů).

V systému s vysokou entropií, kde se mohou objevit všechny kombinace, jsou hodnoty N a h velmi vysoké, a proto je velmi vysoká i hodnota přenesené informace o chování jednoho nebo více prvků systému. Je ale docela obtížné sdělit tolik binárních voleb, kolik je jich potřeba k odlišení vybraného prvku a definování jeho kombinací s prvky ostatními.

Jak je možné usnadnit přenos bitu informace? Omezením počtu prvků a možných voleb: uvedením kódu, systému pravidel, který by zahrnul daný počet prvků a který by vyloučil některé kombinace a zároveň umožnil jiné. V takovém případě by bylo možné zprostředkovat informaci rozumným počtem binárních voleb. Ale mezitím by *hodnoty N a h* poklesly

a ve výsledku by tedy pokleslo i množství přijaté informace.

Čím větší je tedy množství informace, tím obtížnější je její sdělení; čím jasnější zpráva, tím menší množství informace.

Z tohoto důvodu uvažují Shannon a Weaver ve své knize informaci jako přímo úměrnou entropii.¹² Role, kterou sehrál Shannon, jeden ze zakladatelů teorie, svými výzkumy dílčích otázek je mezi dalšími badateli z tohoto oboru téměř neznáma.¹³ Na druhou stranu se zdá, že se všichni opírají o rozlišení mezi informací (zde chápáno ve svém přísně statistickém smyslu jako rozsah možností) a skutečnou hodnotou zprávy (zde chápáno jako význam). Warren Weaver toto jasně rozdělil ve své eseji zaměřující se na informační matematiku: „*Slovo informace je v této teorii užíváno ve speciálním smyslu, který nesmí být zaměňován z jeho běžným užíváním. Informace nemůže být především směřována s významem... Vždyť slovo informace v teorii komunikace poukazuje ne k tomu, co je říkáno, ale k tomu, co může být řečeno. Informace je tedy vyjádřením svobody výběru při vybírání zprávy [...] Je matoucí (proti obvyklým konvencím) říct, že jedna nebo druhá zpráva zprostředkovává jednotku informace. Koncept může informace může být aplikován ne na jednu zprávu (což koncept významu naopak být může), ale spíše na celou situaci [...] [Matematická teorie komunikace] pracuje s konceptem informace, který charakterizuje celou statistickou sílu komunikačního zdroje a není spojen s jednotlivými zprávami [...] Koncept informace rozvinutý v této teorii se na první pohled zdá klamavý a bizarní – klamavý, protože nemá co do činění s významem, a bizarní, protože v těchto statistických termínech se slova informace a neurčitost setkávají jako partneři.*“¹⁴

Tato dlouhá odbočka vztahující se k teorii informace nás konečně vede zpět k tématu naší studie. Ale než se k němu vrátíme, měli bychom se

znovu ptát kde mohou být koncepty vypůjčené z teorie informace skutečně legitimně aplikovány na estetiku – jestli vůbec v něčem, neboť je již jasné že „informace“ má mnohem širší význam ve statistice, než v komunikaci. Statisticky řečeno, mám informaci, jestliže jsem s to konfrontovat všechny pravděpodobnosti před ustavením řádu. Z tohoto pohledu mám informaci, když (1) jsem byl schopen ustavit řád (tedy kód) jako systém pravděpodobností uvnitř původního chaosu a když (2) dovnitř tohoto nového systému vnáším – skrze vypracování zprávy, která porušuje zákony kódu – prvky chaosu v dialektickém napětí s řádem, který je podporuje (zpráva se dovolává kódu).

Jak při naší analýze básnického jazyka postupujeme dále a zaměřujeme se na roli chaosu poukazujícího ke komunikaci, musíme mít neustále na paměti, že tento tento specifický chaos nemůže být nadále identifikován se statistickým konceptem entropie: chaos poukazující ke komunikaci je chaosem pouze ve vztahu k předchozímu řádu.

II

Básnický diskurz a informace

Příklad Petrarcova sonetu nám měl pomoci pochopit, že originalita estetického diskurzu zahrnuje roztržku s jazykovým systémem pravděpodobností, který slouží k ustanovení významu, k zvýšení značícího potenciálu zprávy. Tento druh informace, charakteristický pro každou estetickou zprávu, se shoduje se základní otevřeností všech uměleckých děl, která byla probrána v předchozí kapitole.

Obraťme se nyní k současnému umění a ke způsobům, jakými se vědomě a systematicky snaží zvýšit rozsah významu.

Podle zákonů redundance je pravděpodobnost, že za členem „the“ bude v angličtině následovat substantivum nebo adjektivum, extrémně vysoká. Podobně po frázi „in the event“ je pravděpodobnost, že dalším slovem bude „that“ velmi vysoká, zatímco pravděpodobnost, že dalším slovem bude „elephant“ je velmi nízká. Při nejmenším to platí pro tu angličtinu, kterou běžně užíváme. Weaver podává množství příkladů tohoto typu a zakončuje tvrzením, že v běžném jazyce je věta jako „Konstantinopol rybaří nechutně růžově“ docela nepravděpodobná.¹⁵ Ale tato věta by mohla být výborným příkladem automatického psaní, které praktikovali surrealisté.

Podívejme se nyní na báseň Giuseppe Ungarettiho nazvanou „L'Isola“ („Ostrov“).

A una proda ove sera era perenne
di anziane selve assortite, scese
e s'inoltró

e lo richiamó rumore di penne
ch'erasi sciolto dallo sdtridulo
batticuore dell' acqua torrida...

Na břeh, kde věčný byl večer
ve starých hloubavých hvozdech,
vstoupil a bral se dále,
a přivolán šuměním per,
jež povstalo nad žilobitím
syčících a vyprahlých vod...¹⁶

Není třeba jmenovat různé způsoby, kterými tyto verše porušují všechny jazykové pravděpodobnosti, nebo se pouštět do kritické analýzy básně a ukazovat jak, přestože postrádá jakýkoliv konvenční význam, obsahuje nesmírné množství informace o ostrově. Při každém dalším čtení toto množství informace vzrůstá. Donekonečna expandující zpráva básně otevírá nové perspektivy v ideálním souzvuku s intencí básníka, který si byl při psaní vědom všech asociací, které mohou nezvyklá spojení slov vyvolat v mysli čtenáře.

Jinými slovy, vyhýbající se nadužívání terminologie teorie informace, můžeme říci, že to cenné ve zprávě není „informace“, ale její básnický ekvivalent: „básnický význam“, „podíl imaginace“, „úplná resonance básnického slova“ - všechny tyto stupně pojmenovávání se liší od běžného významu. Z tohoto pohledu bude nadále užívání slova „informace“ k označení hojnosti estetického významu obsažené v podané zprávě sloužit jen k ozřejmění zajímavějších analogií.¹⁷

Abychom se vyvarovali případných dvojznačností, zdůrazňuji

znovu, že rovnice „informace = opak významu“ nemá žádnou axiologickou funkci a nemůže být užitá jako parametr soudu. Jestliže by tomu tak bylo, podal by školský rým „Hey diddle diddle / The cat and the fiddle“ větší množství estetické hodnoty než Petrarcova báseň a kterýkoliv surrealistický *cadavre exquis* (stejně jako jakákoliv nechutná růžová z Konstantinopole) by měl větší cenu než Ungarettiho báseň. Koncept informace je zde užitečný jen k ozřejmění jednoho ze směrů estetického diskurzu, který je pak zasažený jinými organizačními faktory. Je tomu tak proto, že všechny odchylky od nejbánálnějšího jazykového řádu ustavují nový druh organizace, *který může být chápán jako chaos ve vztahu k předešlému řádu a jako řád ve vztahu k parametrům nového diskurzu*. Ale tam, kde klasické umění porušuje jazykový řád *uvnitř přesně daných limitů*, současné umění stále odmítá prvotní řád pomocí extrémně nepravděpodobné formy organizace. Jinými slovy, tam, kde klasické umění uvádí originální prvky dovnitř jazykového systému, jehož zákony ve skutečnosti respektuje, současné umění často manifestuje svou originalitu ustanovením *nového jazykového systému* s vlastními vnitřními zákony. Bylo by tak možné říci, že současné umění neustanovuje nový systém, ale neustále osciluje mezi odmítnutím tradičního jazykového systému a jeho přijetím – pokud by totiž současné umění ustanovovalo úplně nový jazykový systém, stalo by se zcela nesrozumitelné. Dialektika *formy a možnosti* mnohosti významů, která konstituuje vlastní jádro „otevřeného díla“, zaujímá místo v této oscilaci. Současný básník ustanovuje systém, který není nadále oním jazykovým systémem, ve kterém vyjadřuje sám sebe, ale není ani neexistujícím jazykem;¹⁸ vnáší „organizovaný chaos“ do systému, aby zvýšil jeho informační potenciál.

Je zřejmé, že značící síla Petrarcovy básně je tak veliká jako

kterékoliv ze současných básní: při každém dalším čtení odkrývá vždy něco nového, něco předtím nezaznamenaného. Ale podívejme se nyní na jinou lyrickou báseň, současnou milostnou báseň, pravděpodobně jednu z nejkrásnějších kdy napsaných básní, „Le front aux vitres“ od Paula Eluarda.

Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Ciel dont j'ai dépassé la nuit
Plaines toutes perites dans mes mains ouvertes
Dans leur double horizon inerte indifférent
Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin

Je te cherche par delà l'attente
Je te cherche par delà moi-meme
Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent

S tváří přitisknutou na okenní tabuli tak jako ti kteří bdí nad
smutkem
Nebe jehož noc jsem překročil
Louky tak malé v mých otevřených dlaních
V jejich dvojím horizontu netečnost a lhostejnost
S tváří přitisknutou na okenní tabuli tak jako ti kteří bdí nad
smutkem

Hledám tě za čekáním
Hledám tě za sebou samým
A již nevím kvůli tomu jak moc tě miluji

Kdo z nás dvou tu chybí

Emocionální situace vyjádřená v této básni není nepodobná oné z „Chiare, fresche e dolci acque“; na druhou stranu, bez ohledu na absolutní estetickou hodnotu obou básní, je jejich komunikační procedura zcela odlišná. U Petrarce uvádí částečná roztržka s jazykovým kódem nový nepřímý řád, který podle původní organizace fonetických, rytmických a syntaktických jednotek zprostředkovává spíše běžnou zprávu, jíž lze rozumět pouze jedním způsobem. U Eluarda je naopak zřejmé, že intence směřuje k vykreslení co možná největšího množství básnických významů mnohoznačné zprávy: básník vytváří emocionální napětí mnohostí gest a emocí, z kterých si čtenář může vybrat tu, která je mu v dané chvíli nejbližší.

To znamená, že současný básník konstruuje svou básnickou zprávu s jiným záměrem a podle jiných procedur než básník středověký. Znovu poznamenávám, že hodnocení výsledků není naším cílem. Analýza uměleckého díla pomocí množství přenesené informace není estetickým hodnocením, ale ozřejmování některých charakteristik a zdrojů její schopnosti komunikovat.¹⁹

Hudební diskurz

Pokusme se aplikovat vše, o čem jsme zde mluvili, na hudbu: klasická sonáta reprezentuje systém pravděpodobnosti, který činí seřazení motivů jednoduše předvídatelné. Tónický systém ustavuje jiná pravidla pravděpodobnosti, kde je potěšení a pozornost posluchače stimulována očekáváním nevyhnutelných výsledků určitého tónického postupu. V obou

případech může skladatel opakovaně porušovat ustálené schéma pravděpodobnosti a uvádět potenciálně nekonečné množství variací i do těch nejelementárnějších stupnic. Dvanáctitónový systém je jen dalším systémem pravděpodobnosti. Jinak je tomu ovšem u současných seriálních kompozic, v nichž hudebník vybírá konstelaci zvuků, kterou může následovat mnoho možností. Porušuje tak banální řád tónických pravděpodobností a zavádí míru chaosu, která je ve srovnání s původním řádem značně vysoká. Ačkoliv tím de facto ustavuje novou formu organizace, která je více otevřená než ona tradiční a tedy více nabitá informací, připouští vývoj nového typu diskurzu a ve výsledku vývoj nových významů. Zde se znovu setkáváme s poetikou, která míří k větší dostupnosti informace, činí tuto dostupnost svou vlastní metodou tvorby. Toto samozřejmě nemá žádný vliv na estetický výsledek: tisíce nepřijemných zvukových konstelací, které by porušili tonální systém, by nabídly méně informace a uspokojení než *Eine kleine Nachtmusik*. Nicméně je třeba pamatovat na to, že hlavním cílem této nové hudby je tvoření nových diskurzivních struktur, které zůstanou otevřeny všem možným druhům závěrů.

V dopise Hildegardě Jone píše Webern: „Objevil jsem *stupnice*, které obsahují určitý počet vnitřních spojů, ne nepodobný oné staré formuli

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

kteřá má být nejprve čtena shora dolů a zdola nahoru, zprava doleva a zleva doprava⁴²⁰ Je zvláštní, že k znázornění konstelace užil Webern stejnou

formuli jakou užívají teoretici informace k znázornění vzniku různých zpráv z kombinací několika písmen. Tento model je samozřejmě klasickou osmisměrkou, a krom toho je pro Webera tato technická lest jen jedním ze způsobů, jimiž může být hudební diskurz organizován, zatímco pro osmisměrku je tato kombinace jedinou myslitelnou.

Konstelace je sama o sobě druhem řádu; přestože poetika otevřenosti hledá zdroj v ne-řádu, činí tak bez zapření přenosu organizované zprávy. Výsledkem je pokračující oscilace mezi institucionalizovaným systémem pravděpodobnosti a čirým chaosem. Weaver si povšiml tohoto druhu oscilace, kterým nárůst významů způsobuje ztrátu informace, a vice versa: „Máme matný pocit, že informace a význam mohou být dokázány jako dvojice proměnných v kvantové teorii, jsouce spojeny restrikcí, která odsuzuje člověka k obětování jedné pro druhou.²¹

Informace, řád a ne-řád

Ve své sbírce esejů nazvané *Informační teorie a Estetická percepce* aplikoval Abraham Moles teorii informace na hudbu.²² Jasně zde vychází z představy, že informace je přímo úměrná nepředvídatelnosti a ostře odlišná od významu. Nejvíce ho znepokojuje víceznačná zpráva – zpráva, která je velmi informačně bohatá a již je velmi složité dekódovat. S tímto problémem jsme se již setkali: nejvyšší stupeň nepředvídatelnosti závisí na nejvyšším stupni neorganizovanosti, kde nejen běžné významy, ale každý možný význam zůstává nezbytně neorganizovatelný. Toto je zřejmě problém, který nutí hudbu k absorbování všech možných tónů, rozšiřování dostupných stupnic a zapojení náhody do procesu skládání. Spor mezi zastánci avantgardní hudby a jejími kritiky se týká více méně

srozumitelnosti hudebního díla, jehož složitost přesahuje všechny návyky lidského ucha a každý systém pravděpodobnosti.²³ Tento problém se týká dialektiky mezi formou a otevřeností, mezi volnou multipolaritou a konstantností, která nevyhnutelně provází systém možností uměleckého díla.

Podle teorie informace je nejsložitější zpráva ke sdělení ta, která spoléhající na širší vnímavost na straně vnímatele, využije vyšší úrovně množství informace, ale s rizikem omezené srozumitelnosti. Když ve své *Filozofii básnické skladby* definuje Edgar Allan Poe dobrou báseň jako tu, která může být přečtena na jedno posezení (takže její zamýšlený efekt není přerušován a odkládán), uvažuje tak vlastně o čtenářově schopnosti přijmout básnickou zprávu. Otázka po hranicích uměleckého díla často pokládána starší estetikou je méně banální, než se může zdát, protože poukazuje na určitou interakci mezi lidským subjektem a objektivními srozumitelně organizovanými stimuly. V Molesově studii se tato otázka, obohacená podněty z moderní psychologie a fenomenologie, stává otázkou po „*diferenci hranic v percepci trvání*“. Při poslechu posloupnosti hudebních dat opakovaných stále rychleji lidské ucho brzy přestane vnímat rozdíl mezi zvuky a nediferencovanou změť. Tato změřitelná hranice reprezentuje nepřekonatelný limit a dokazuje, že neorganizovanost, která není zaměřena na subjekty navyklé určitému systému pravděpodobností, nepřinese žádnou informaci. Tato tendence proti neorganizovanosti, charakteristická pro poetiku otevřenosti, musí být chápána jako tendence ke *kontrolované* neorganizovanosti, k ohraničené potencialitě, k volnosti, která je neustále redukována zárodkem organizovanosti přítomné v každé formě, která chce zůstat otevřenou svobodné volbě vnímatele.

Rozdíl mezi pluralitou formálních světů a nediferencovaným

chaosem, zcela postrádajícím jakoukoliv možnost estetické zkušenosti, je minimální: pouze dialektika oscilace může zachránit tvůrce otevřeného díla.

Skladatel elektronické hudby, který hledá neomezenou říši zvuků a šumů podle svých dispozic, může být náhle zcela ohromený: chce svým posluchačům nabídnout úplnou volnost, ale nemůže zasahovat do editování a míchání svého materiálu. Nakonec, jak ukázal Moles, není žádný skutečný rozdíl mezi šumem a signálem, ten existuje pouze v záměru. Podobně je v elektronické hudbě rozdíl mezi šumem a zvukem daný jejím skladatelem, který svému publiku *nabízí* směs zvuků k *interpretaci*. Ale zaměřuje-li se na maximální neorganizovanost a maximální míru informace, bude muset obětovat něco ze své volnosti a uvést do své práce něco z řádu, který pomůže posluchači najít cestu skrze šum, který bude automaticky interpretovat jako signál, neboť ví, že byl vybrán a do určité míry organizován.²⁴

Stejně jako Weaver, věří i Moles, že je schopen rozpoznat systém neurčitosti, v němž informace klesá a srozumitelnost vzrůstá. Jde dokonce dále: zvažuje neurčitost jako konstantu přirozeného světa a vyjadřuje jí výrazem, který mu připomíná vyjádření neurčitosti v kvantové fyzice. Jestliže je metodologie a logika neurčitosti vypůjčená z vědeckých disciplín kulturním fenoménem, který může postihnout poetiku, aniž by ji vysvětlil, nemůže být tento druhý typ neurčitosti stojící na bázi korelace svobody a srozumitelnosti nadále považován za více či méně vzdálený vliv vědy na umění, ale měl by být spíše nazírán jako specifická podmínka produktivní dialektiky – nebo Apollinairovými slovy jako neustálý zápas „de l'orde et de l'aventure“, jediný stav kdy může být poetika otevřenosti zároveň poetikou umění.

Postskript

Všechny tyto poznámky potřebují další ozřejmění. Bylo by jistě možné ukázat, že matematický koncept informace nemůže být aplikován na básnickou zprávu, dokonce na jakoukoliv zprávu, neboť informace (nutnost entropie a koexistence všech možností) je charakteristická pro *zdroj* zprávy: moment původní rovno-pravděpodobnosti je filtrován, existuje tu selekce, a tedy řád a význam.

Tato námitka je zcela namístě, uvažujeme-li teorii informace jako komplex matematických pravidel užívaný k měření přenosu bitů ze zdroje k příjemci. Ale moment přenosu se týká informace mezi lidskými bytostmi. Informační teorie se tak stává *teorií komunikace* a je třeba určit, jak může být koncept vypůjčený z techniky, kde je užíván ke kvantifikaci informace (což je technicky vzato psychická výměna signálů uvažovaná nezávisle na významu, který přenáší), aplikován na lidskou komunikaci.

Zdroj informace je vždy centrem vysoké entropie. Přenos zprávy zahrnuje výběr některých informací a jejich seřazení do značícího komplexu. Je-li příjemcem zprávy stroj (naprogramovaný k přeložení signálů, které přijímá, do zprávy, která může být přesně převedena do kódu, v němž každý signál značí jednu a vždy pouze jednu věc), má zpráva buď jednotný význam, nebo je automaticky ztotožněna s šumem.

Při přenosu informace mezi lidmi je tomu samozřejmě jinak; každý signál, jsa vzdálen jednotné reference k přesnému kódu, je nabit konotacemi, které jej nechávají rezonovat různými ozvěnami. V tomto případě není jednoduchý referenční kód (podle kterého odpovídá jedno označující jednomu označovanému) nadále postačující. Jak jsme již viděli, autor zprávy s estetickou aspirací ji záměrně strukturuje jako víceznačnou,

aby narušil onen systém pravidel a determinací, který tvoří kód. Jsme potom konfrontováni se zprávou, která úmyslně porušuje řád – *řád jako systém pravděpodobností* – ke kterému sama odkazuje. Jinými slovy, význačnost estetické zprávy je výsledkem promyšlené „deorganizace“ kódu, který byl skrze selekci a asociaci vynucen v entropické neorganizovanosti charakteristické pro všechny zdroje informace. Proto tedy příjemce takové zprávy, na rozdíl od svého mechanického protějšku, který byl naprogramován k převedení sekvence signálů na zprávu, nemůže být dále považován za finální fázi procesu komunikace. Spíše by měl být chápán jako první článek v novém řetězci komunikace, neboť zpráva, kterou obdržel, je sama o sobě dalším *zdrojem možné informace*, třebaže zdrojem informace, který by měl být dále filtrován, interpretován, mimo původní neorganizovanost – ne absolutní neorganizovanost, ale nicméně stále *neorganizovanost v poměru k řádu, který předchází*. Jako nový zdroj informace má estetická zpráva všechny charakteristiky *zdroje* běžného informačního řetězce.

Toto všechno samozřejmě rozšiřuje obecné chápání informace, ale není zde ani tak důležitá analogie mezi dvěma rozdílnými situacemi, jako skutečnost, že obě sdílejí stejnou procedurální strukturu. Zpráva je na počátku neorganizovaná a její latentní významy musejí být filtrovány předtím, než mohou být organizovány ve zprávu novou – předtím, než se stanou neinterpretovatelným dílem, ale dílem interpretovaným (například *Hamlet* je zdrojem možných interpretací, zatímco *čtení o Hamletovi* Ernesta Jonese nebo T. S. Eliota je interpretovanou zprávou, která zhustila neorganizované množství informace do vybraných významů).

Tato filtrovaná informace ani informační kapacita zdroje-zprávy zjevně nemůže být přesně kvantifikována. A zde se tedy teorie informace

stává teorií komunikace: udržuje základní kategorické schéma, ale ztrácí svůj algoritmický systém. Jinými slovy, teorie informace dokazuje svým jediným schématem možných vztahů (organizace-neorganizace, informace-signifikace, binární disjunkce atd.) že může být aplikována na širší kontext jenom jako kvantitativní vyjádření počtu signálů, které mohou být přeneseny jedním kanálem. Ve chvíli, kdy je signál přijat lidskou bytostí, nemá teorie informace dále sémiologii a sémantice co říct, neboť tyto otázky se již týkají signifikace – onoho druhu signifikace, který je předmětem sémantiky a který se značně liší od banální signifikace, která je předmětem informace. Na druhou stranu, právě sám fakt existence otevřeného díla (což je otevřenost vlastní uměleckým dílům, která se projevují jako zdroje možných interpretací) vyžaduje rozšíření představy o informaci.

Bylo by docela jednoduché ukázat, že teorie informace nebyla vytvořena k vysvětlení povahy básnické zprávy a že tedy není aplikovatelná na proces zahrnující jak denotativní, tak konotativní aspekty jazyka – to je tak jednoduché, že by s tím bylo lze okamžitě souhlasit. Teorie informace nemůže a neměla by být aplikována na estetický fenomén, jak se o to mnoho učenců pokoušelo, protože teorie informace není aplikovatelná na proces signifikace, jak se o to pokoušeli lingvisté. Ve svém původním užití nemá koncept teorie informace co do činění s uměleckým dílem. V této studii jsem se pokusil ukázat v jakém rozsahu na něj může být aplikován. Samozřejmě byl-li aplikovatelný na začátku, neznamená to, že může být aplikován obecně. Na druhou stranu jsem se pokoušel ukázat, že umělecké dílo může být analyzováno jako jakýkoliv jiný druh komunikace. Jinými slovy, věřím, že mechanismy, který jsou základem uměleckého díla, se nakonec musí chovat stejně jako mechanismy komunikace, počítaje v to i

mechanismus týkající se pouhého přenosu signálu jedním kanálem bez všech konotativních významů. Takový signál může být přijat strojem jako instrukce k sekvenci operací založených na řádu schopném vytvořit jednomyslnou korespondenci mezi daným signálem a daným mechanickým nebo elektronickým chováním.

Na druhou stranu by tato námitka byla nepřekonatelná, nebylo-li by již známo následující:

1. Aplikace teorie informace na estetiku nevytvořila myšlenku otevřeného, polyvalentního, víceznačného uměleckého díla. Je to naopak víceznačnost a polyvalence každého uměleckého díla, co přimělo některé učence zvažovat informační kategorie jako schopné vysvětlit tento fenomén.
2. Aplikace informačních kategorií na fenomén komunikace byla schválena mnoha učiteli od Jakobsona, který aplikoval myšlenku *integrovaného paralelismu* na lingvistický fenomén, po Piageta a jeho následovníky, kteří aplikovali koncept informační teorie na percepci, a Léviho-Strausse, Lacana, ruské sémiology, Maxe Bense, obhájce brazilské nové kritiky atd. Takovýto plodný interdisciplinární a internacionální konsensus nemůže být chápán jako pouhý výstřelek nebo odvážná extrapolace. To čemu zde čelíme je kategorický aparát, který by měl být univerzálním klíčem.
3. Na druhou stranu i kdybychom konfrontovali pouhé analogické procedury nebo nekontrolované extrapolace, museli bychom připustit, že vědění se často rozvíjí díky imaginaci, která zkoumá hypotézy a odvažuje se neobvyklých zkratk. Příliš preciznosti a nadbytek obezřetnosti může často zastrážit badatele na stezkách,

kteřé mohou být nebezpečné, ale kteřé také mohou vést na místo, odkud se otevře pohled na novou neznámou krajinu s cestami, kteřé dosud unikali pozornosti topografů.

4. Kategorický aparát informační teorie se ukazuje metodologicky plodný, pouze je-li začleněn do kontextu *obecné sémiotiky* (ačkoliv výzkumy jsou zatím na počátku). Předtím, než odmítneme informační koncept, musíme jej ověřit ve světle sémiotického znovučtení.

Takové sémiotické ambice si tato eseř nemůže samozřejmě klást. Námitky, kteřé jsem se snařil diskutovat v tomto postskriptu byly z většić části vzneseny Emiliem Garronim, autorem jedné z mála vyčerpávajících a vědecky znějících kritik *Opery aperty*.²⁵ Nepředstírám, že jsem mu zde plně odpověděl. Tyto poznámky jsou zamýšleny jako dodatek ke studii, kteřá si přes četné revize uchovává svou původní strukturu s několika odpověďmi na možné budoucí námitky. Jsou zde také proto, aby ukázaly, že některé z odpovědů byly implikovány již původním textem, přestože jsem je neexplikoval před Garroniho stimulem. Jeho námitky mě motivovaly, abych v tomto tématu odkryl více.

III

Informace a psychologická transakce

Věřím, že tato diskuze ukázala, jak může matematické řešení informace poskytnout nástroje potřebné k vysvětlení a analýze estetických struktur a jak reflektuje zálibu v „pravděpodobném“ a „možném“, kterou matematika sdílí s uměním.

Na druhou stranu je ale třeba si uvědomit, že teorie informace vyhodnocuje kvantitu a ne kvalitu. Kvantita informace zahrnuje pouze statistickou pravděpodobnost událostí, zatímco jejich hodnota může být vyjádřena jen v termínech, které sami zavedeme.²⁶ Kvalita informace je dána poměrem k její hodnotě. Abychom mohli stanovit hodnotu nepředvídatelné situace (nepředvídatelná ale ověřitelná, ať už je to předpověď počasí, nebo Petrarcova či Eluardova báseň) a charakter její jedinečnosti, musíme uvážit jak strukturální fakt sám o sobě, tak pozornost, kterou jsme mu věnovali. Na tomto místě se otázka po informaci stává otázkou po komunikaci a naše pozornost se musí přesunovat od zprávy samotné, nutného zdroje informace, ke vztahu mezi zprávou a příjemcem – vztahu v kterém příjemcova interpretace konstituuje efektivní hodnotu informace.

Statistická analýza informačních možností signálu je ve skutečnosti *syntaktickou* analýzou, v které *sémantická* a *pragmatická* dimenze hraje pouze sekundární roli; předchází jí, definující v kterých případech a za jakých okolností může daná zpráva podat více informací než jiná, a následují ji, potvrzující který druh chování může tato informace způsobit.

Ale přestože přenos znaků uspořádaných podle přesného kódu založeného na konvenčních hodnotách může být vysvětlen bez závislosti na

interpretačním zásahu, vyžaduje přenos sekvence signálů s nízkou redundancí a vysokou dávkou nepravděpodobnosti ohled na postoje a mentální struktury, kterými vnímatel podle své vlastní vůle vybírá zprávu a vnáší do ní pravděpodobnost, která je v ní již přítomna, ale jen jako jedna z mnoha možných.

To znamená, že je nezbytné přidat k strukturní analýze psychologický pohled určitého komunikačního fenoménu – operaci, která by mohla odporovat antipsychologickým tendencím různých formalistů studujících jazyk (od Husserla po ruské formalisty). Ale na druhou stranu jak by bylo možné vyzkoušet signifikační potenciál dané zprávy, aniž bychom počítali s vnímatelem? Posouzení psychologických aspektů znamená toliko připustit, že zpráva nemůže mít žádný význam, dokud není interpretována ve vztahu k nějaké situaci (psychologické situaci, která je zároveň historickou, sociální, antropologickou atd.).²⁷

Je tedy nezbytné uvažovat transakční vztah jak vzhledem k intelektuální a perceptuální rovině mezi různými stimuly, tak ke světu vnímatele – transakční vztah, který konstituuje proces percepce a uvažování. Tento druh analýzy je více než nezbytný; potvrzuje totiž vše, co jsem až doteď řekl o možnostech „otevřeného“ *rozumění* uměleckému dílu. Základním motivem většiny současných psychologických výzkumů je ve skutečnosti otevřenost všech perceptuálních a intelektuálních procesů.

Tyto perspektivy byly vytvořeny jako kritika Gestalt psychologie, která tvrdí, že percepce je chápáním konfigurace stimulů, tedy stimulů, které jsou již objektivně organizovány – což je díky shodě mezi strukturou objektu a psychofyzickou strukturou přijímajícího subjektu spíše poznáváním než rozuměním.²⁸

Post-Gestalt školy reagovaly na metafyzické břemeno této

psychologické teorie a popsaly kognitivní zkušenost jako zkušenost, která se děje ve fázích, jako proces, který je dalek vyčerpávání možností objektu, ale zvýrazňuje aspekty mezi nimi a dispozicemi subjektu.²⁹

Americká transakční psychologie vyrůstající z Deweyho naturalismu (a jiných francouzských proudů, o čemž později tvrdí, že přestože percepce není recepcí fyzikálních stimulů, jak ji popisuje asociativismus, reprezentuje nicméně vztah, v kterém vzpomínky, podvědomí a kultura (jinými slovy *získané zkušenosti*) fúzí s externími stimuly, aby je obdarovaly formou a hodnotou předpokládanou podle cíle, který subjekt sleduje. Říci, že „v každé zkušenosti je hodnota“ znamená, že v realizaci perceptuální zkušenosti je vždy přítomen estetický komponent, tedy „akce s kreativní intencí“. Jak kdysi řekl R. S. Lillie: *„Psychika je předvídaní a integrace ve svém základním smyslu; směřuje k ukončení nebo uzavření nekompletní zkušenosti. Rozpoznat důležitost této vlastnosti pro živý organismus neznamena ignorovat nebo podcenit stále psychické vlastnosti, které také formují nepostradatelnou součást organismu. V psychofyzickém systému, jakým je organismus, by měly být faktory obou druhů nahlíženy jako rovnocenné, neustále se doplňující v celkové aktivitě systému.“*³⁰ Nebo jak bychom mohli říct slovy nezatíženými biologickými a přírodovědnými konotacemi: *„Jako lidské bytosti můžeme vnímat pouze ony „soudržnosti“, které nás charakterizují jako lidské bytosti. Je nespočet jiných soudržností, o kterých nemusíme nic vědět. Je pro nás nemožné zakoušet všechny možné elementy nějaké situace a nevnímat si všech možných vztahů mezi ostatními elementy.“* Proto se občas spoléháme na naši zkušenost jako na formativní člen percepce: *„Očividně je organismus neustále nucen si vybírat mezi nekonečným počtem možností, které mohou být souvztažněny se sítnicovým vzorkem, dovolává se předešlých zkušeností a domnívá se, že to, co bylo*

nejpravděpodobnější v minulosti, je nejpravděpodobnější i v danou chvíli. Jinými slovy, to, co vidíme, je patrně funkce nějakého druhu zvážení předešlých zkušeností. Vypadá to, že vztahujeme k vzorku stimulu komplex pravděpodobnostních integrací našich předešlých zkušeností. Z toho vyplývá, že výsledná percepce není absolutním odhalením toho, co je „tam venku“, ale vychází z pravděpodobností nebo předpovědí založených na předchozí zkušenosti.“³¹

V jiném kontextu věnoval také Piaget pozornost pravděpodobnostnímu charakteru percepce. Na rozdíl od Gestalt teoretiků, ukázal strukturu sensorických dat jako produkt vyrovnání závislý na přirozených faktorech i externích faktorech, které neustále zasahují jeden do druhého.³²

Piagetův názor na „otevřený“, dynamický charakter kognitivního procesu je nejvíce vyčerpávající v jeho analýzách inteligence.³³

Inteligence směřuje k uspořádání „vratných“ struktur, jejichž vyrovnání, zadržení a homeostáze jsou koncovými fázemi operace nepostradatelné k praktické efektivitě. Inteligence vykazuje všechny charakteristiky toho, co jsem definoval jako „otevřený“ proces. Subjekt, vedený zkušeností, postupuje hypotézami a pokusy-omyly k apriorní statické formě Gestalt teoretiků návratně. Proměnlivé struktury mu umožňují, poté co usouvztažnil dva elementy, rozdělit je a vrátit se zpět na počátek. Jako příklad uvádí Piaget vztah $A + A' = B$, který může být také vyjádřen jako $A = B - A'$ nebo $A' = B - A$ nebo dokonce $B - A = A'$ atd. Tento komplex vztahů nekonstituuje jednomyslný proces jako je onen v percepci, ale spíše operační možnosti, které umožňují různé vyjádření (ne nepodobně oněm vynořujícím se dvanácti tónovým hudebním sériím).

Jak Piaget připomíná v poslední kapitole, zahrnuje percepce forem

určitý počet znoucentralizací a modifikací. Ale systém uvažování zahrnuje více než znoucentralizaci; zahrnuje hlavní decentralizaci, která dovoluje něco jako zrušení, rozředění statických percepčních forem a usnadňuje tak operační mobilitu a vytváří nekonečné možnosti nových struktur. Ačkoliv percepční proces postrádá charakteristickou návratnost intelektuálních operací, nezahrnuje určité regulace částečně ovlivněné přispěním zkušenosti, která již „načrtává a předznamenává mechanismy skládání, které se stanou operačními, když je možná úplná návratnost.“³⁴ Jinými slovy, jestliže je v určité úrovni inteligence možné rozpracování různých a mobilních struktur, je na této úrovni percepce množství nepřesných pravděpodobnostních procesů, které napomáhají percepci stát se procesem otevřeným mnoha možným výsledkům. Oba případy zahrnují konstruktivní aktivitu na straně subjektu.³⁵

Když jsme takto stanovili vědění jako proces a „otevřenost“, můžeme pokračovat dále podle dvou dílčích závěrů.

1. Psychologicky řečeno, estetický požitek vyvolaný *jakýmkoliv* uměleckým dílem závisí na stejných mechanismech integrace jako všechny kognitivní procesy. Tento druh aktivity náležející estetickému ocenění jakékoliv formy je tím, co jsem jinde nazval *otevřenost prvního stupně*.
2. Současné poetiky kladou větší důraz na tyto jednotlivé mechanismy; umísťují estetický požitek spíše než do konečného porozumění formě do chápání nepřetržitě otevřeného procesu, který umožňuje odhalit stále se proměňující tvary a možnosti jediné formy. Toto může být nazváno *otevřeností druhého stupně*.
Podle těchto dvou závěrů, může pouze transakční psychologie

(více se zabývající vznikem formy než její objektivní strukturou) umožnit plné porozumění oné druhé a kompletnější „otevřenosti“.

Transakce a otevřenost

Podívejme se nejdříve, jak umění závisí na úmyslném dráždění nekompletní zkušenosti – tedy jak umění úmyslně zklamává naše očekávání přirozeně směřující ke kompletnosti.

Leonard Meyer ukázal ve své knize *Emoce a význam v hudbě* analýzami těchto psychologických mechanismů³⁶ (užívaje Gestalt premisy k popsání recipročního vztahu mezi objektivní hudební strukturou a lidskými vzorci reakce) jak zpráva obsahující určité množství informace, nabývá své hodnoty pouze ve vztahu s vnímatelem a pouze tehdy je schopna nést *význam*.

Podle Weihteimera může být proces myšlení popsán následovně: máme-li situaci S_1 a situaci S_2 , která reprezentuje výsledek situace S_1 (ad quem), pak to, co nazýváme „proces“, je změna první situace v druhou – přenos, během něhož S_1 , strukturně neúplná a víceznačná, postupně nachází definice a výsledky v S_2 . Meyer aplikuje stejné definice při analýzách hudebního diskurzu: stimul zaujímající pozornost posluchače je nekompletní a víceznačný, vede jej k očekávání konečného vyřešení, osvětlení, které dráždí jeho emoce, protože je zpožděné. Jinými slovy, posluchačova potřeba odpovědi je chvilkově zklamána nebo ztlumena a on sám se dostává do stavu krize. Kdyby jeho očekávání, jeho potřeba byla uspokojena okamžitě, nebylo by žádné krize a žádných emocí. Tato hra odkladu a emocionální reakce potvrzuje přítomnost významu v hudebním diskurzu. Zatímco v běžném životě je mnoho kritických situací, které nejsou

nikdy vyřešeny a mizí stejně jako se vynořily, stává se v hudbě zklamané očekávání významotvorným, protože explicitně ustavuje vztah mezi očekáváním a vyřešením předtím, než dojde k závěru. Nakonec dochází v závěru cyklu *stimul – krize – očekávání – uspokojení – znovunastolení řádu* k nabytí významu. „Hudba je stimulem, který vyvolává očekávání, potlačuje ho a nakonec poskytuje smysluplné závěry.³⁷“

Jak dochází k očekávání? Z čeho povstává krize? Jaký výsledek může uspokojit posluchače? Podle Meyera mohou být tyto otázky zodpovězeny Gestalt teorií. Psychologická dialektika očekávání a uspokojení je ve skutečnosti řízena formálními zákony: zákony pravděpodobnosti, *dobré křivky*, blízkosti, rovnosti atd. Posluchač očekává, že proces dosáhne závěru podle určité symetrie a že bude organizován nejlepší možnou cestou v souladu s psychologickými modely, které Gestalt teorie rozpoznala v psychologických strukturách i externích objektech. Jestliže je emocionální reakce vyvolána blokadou obvyklých procesů, směřuje posluchačova závislost na správné formě a jeho paměť předešlých formálních zkušeností k *očekávání – předpovědi výsledku, formálnímu předzpodobnění, skrze které dospějí potlačené tendence uspokojení*. Je-li tu potlačení, je tu také potěšení z očekávání, pocit bezmocnosti vzhledem k neznámému; čím neočekávatelnější je výsledek, tím větší je potěšení. Jestliže je tedy vyvolání potěšení provázeno krizí, je patrné, jak Meyer ukazuje, že zákony formy hudebního diskurzu jsou během vývoje tvořeny neustálým porušováním. Výsledky, které posluchač očekává, nejsou ty nejsamozřejmější, ale spíše ty méně obvyklé, překračující pravidla a povznášející jeho hodnocení. Vykazuje však hudební forma stejné tendence vůči původní stabilitě?

Na tomto místě Meyer zmírňuje svůj gestaltismus a připouští, že

představa *optimální organizace* v hudbě může referovat pouze ke kulturním datům. To znamená, že hudba není univerzálním jazykem a že naše tendence preferovat určité výsledky před jinými je pouze důsledkem vnitřního systému hudebního diskurzu, který byl historicky definován. Ty zvuky, které jsou určitou hudební kulturou pokládány za nepravděpodobné, mohou být jinou hudební kulturou pokládány za banální. Percepce totality není ani bezprostřední, ani pasivní: je to akt organizace, který musí být vstřebán v určitém sociokulturním kontextu. Zákony percepce nejsou ani přirozené, ani vrozené; jsou spíše reflexí *kulturních vzorců*, nebo jak by řekl transakční psycholog, jsou to *získané formy*, systém preferencí a návyků podporovaný přírodním, sociálním a historickým kontextem, jehož jsme součástí.³⁸

Jako příklad uvádí Meyer komplex stimulů vytvořený písmeny PNSMEOĀ. Je zde mnoho formálně vyhovujících způsobů, jak tato písmena uspořádat. Například uspořádání PS/EĀO/MN, které je symetrické a respektuje nejelementárnější zákony blízkosti. Český čtenář bude samozřejmě preferovat kombinaci PĀSMENO jako více smysluplnou, a tedy „správnou“ ze všech úhlů pohledu. V tomto případě byla písmena organizována podle získané zkušenosti s určitým jazykovým systémem. Stejně je tomu s komplexem hudebních stimulů: dialektika krizí, očekávání, předpovědí a uspokojivých výsledků se řídí zákony určitého kulturního a historického kontextu. Auditivní kultura západního světa byla (minimálně) do začátku dvacátého století tonální. Je to tedy dáno rámcem tonální kultury, že určité krize jsou pocíťovány jako krize a určitá řešení jako řešení; bylo by tomu samozřejmě jinak v primitivní nebo orientální hudbě.

Na druhou stranu se ale Meyer implicitně opírá o Gestalt tradici, když analyzuje odlišné hudební kultury k určení jiných způsobů organizace:

každá hudební kultura zakládá svou vlastní syntax, která vede posluchače svými vlastními způsoby reakce. Každý druh diskurzu má svá vlastní pravidla, která jsou zároveň pravidly jeho formy, stejnými pravidly, na nichž závisí dynamika krizí a řešení. Průměrný posluchač směřuje k nalezení řešení krize podle polaritě definované hudebními návyky své civilizace. Krize je právoplatná pouze ve vztahu ke svému řešení. Jestliže si Meyer vypůjčuje všechny své příklady z klasické hudby, je tomu tak proto, že jsou jeho argumenty docela konzervativní: to, co nám nabízí je psychologická a strukturální interpretace *tonální* hudby.

Tento pohled zůstává nezměněn dokonce i tehdy, když Meyer ve svých pozdějších pracích přechází od psychologického přístupu k teorii informace. Podle něho zavedení neurčitosti nebo víceznačnosti do pravděpodobnostní sekvence (jakou je hudební diskurz) automaticky vyvolává emoce. Styl je *systémem pravděpodobností* a vědomí pravděpodobnosti je v posluchači latentně přítomno, a on tedy může předvídat důsledky toho, co předchází. Přiřčení estetického významu hudebnímu diskurzu obnáší přesné spočtení neurčitosti. Meyer tvrdí, že „*hudební význam vyvstává z předešlých situací, vyžadujících předběžný odhad následování podle vzorce kontinuity, vytvářeného podle temporálně-tonální přirozenosti očekávaného následování [...] Čím větší neurčitost, tím větší informace [...] Systém, který vytváří sekvenci symbolů [...] podle určitých pravděpodobností je nazýván stochastický proces a specifický případ stochastického procesu, v kterém pravděpodobnost závisí na předešlých jevech je nazýván Markoffův proces nebo Markoffův řetězec.*“³⁹ Jestliže je hudba systémem tonálního působení, v kterém existence hudebních jevů vynucuje určitou pravděpodobnost objevení se následujících jevů, pak jev, který odpovídá přirozenému očekávání lidského ucha proběhne

nepovšimnut a důsledek, který způsobí, bude neurčitost, emoce a samozřejmě informace bude menší. Jestliže v Markoffově řetězci neurčitost klesá od začátku ke konci podle stupňujícího se významu (rozuměj informace) hudebního diskurzu, musí skladatel vnášet nějakou neurčitost v každém kroku. Toto je druh napětí užívaný k překonání nudy z pravděpodobnosti ve většině tonálních procesů. Hudba, jako většina jazyků, obsahuje určité množství redundance, které se skladatel snaží odstranit a zvýšit zájem posluchačů.

Po tomto odhalení ale Meyer znovu zvažuje stálost získaných zkušeností a připomíná svým čtenářům, že v hudebním diskurzu jsou dva druhy šumů: *akustický šum* a *kulturní šum*. Druhý typ je určen rozdílem mezi navyklou reakcí (tedy předpokladem) a reakcemi vyžadovanými určitým hudebním stylem. Podle Meyera je současná hudba příliš soustředěná na odstraňování vši redundance a není tedy ničím jiným, než druhem šumu, který zabraňuje posluchači dešifrovat význam hudebního diskurzu.⁴⁰

Jinými slovy, vidí oscilaci mezi informativní neorganizovaností a absolutní nesrozumitelností, která zaměstnávala Mola ne jako problém k vyřešení, ale jako nebezpečí, jemuž je třeba se vyhnout. Tímto rozdílem mezi vhodnou a nevhodnou neurčitostí Meyer – ačkoliv si je dobře vědom historicismu a evoluce jakéhokoliv systému naučených forem – vylučuje možnost skutečného vývoje vnímavosti k hudbě. Jazyk hudby je pro něho systémem pravděpodobností, do něhož může být nepředvídatelnost uvedena jen velmi obezřetně. Z tohoto důvodu bychom se měli obávat, že se repertoár možných neurčitostí může stát tak samozřejmým, že se stane doménou rozpoznávaných pravděpodobností a z čisté informace se stane čistá redundance. To se jistě stalo v některých oblastech populární hudby, kde by

bylo pošetilé hledat sebemenší překvapení nebo emoce: skladba od Liberace, napsaná podle nejbanálnějších pravidel a postrádající jakoukoliv přidanou informaci, je předvídatelná jako Hallmarkovo blahopřání.

Každá lidská bytost žije uvnitř určitého kulturního vzorce a interpretuje své vlastní zkušenosti podle sady naučených forem. Stabilita tohoto světa nám umožňuje se racionálně pohybovat mezi stálou provokací okolí a organizováním externích jevů do koherentního souboru organických zkušeností. Ochrana našich předpokladů proti všem nekoherentním mutacím je jednou ze základních podmínek naší existence jako myslících bytostí. Je ale rozdíl mezi udržováním systému předpokladů jako organického celku a odmítáním jakékoliv možné změny, neboť dalším z předpokladů naší existence jako myslících bytostí je schopnost rozvíjet inteligenci a mysl přijímáním nových zkušeností do našeho systému předpokladů. Náš svět naučených forem musí zachovávat svou organickou strukturu bez šoků a deformací, ale *musí se vyvíjet* a podstupovat určité modifikace. Konečně to, co odlišuje západního člověka od toho, který žije v „primitivní“ společnosti je dynamický a progresivní charakter jeho kulturních vzorců. To, co činí společnost „primitivní“, je neschopnost nechat kulturní vzorce se vyvíjet, nechtít interpretovat původní předpoklady své kultury, které tak přetrvávají jako prázdné formule, rituály a tabu. Máme velmi málo důvodů pokládat kulturní vzorce Západu za univerzálně nadřazené, ale jeden z těchto důvodů je jejich plasticita, flexibilita, schopnost neustále odpovídat na nové zkušenosti a rozpracovávat nové způsoby a přizpůsobovat se jim (rychleji či pomaleji podle vnímavosti jedince a kolektivu).

Umění ve všech svých formách prochází podobným vývojem, v němž „tradice“, která se může zdát neměnnou, ale která ve skutečnosti

nikdy nezanikla, uvádí nové formy a nová dogmata bezpočtem revolucí. Každý skutečný umělec neustále porušuje zákony systému, v rámci něhož pracuje, aby vytvořil nové formální možnosti a podnítil estetickou touhu: když byly Brahmsovy práce poprvé prezentovány, byla očekávání vzbuzená jednou z jeho symfonií u posluchačů navyklých na Beethovena jistě zcela rozdílná v kvalitě i rozsahu. A nyní teoretici současné hudby (a s nimi teoretici umění vůbec) vyčítají klasické tradici fakt, že všechny její formální inovace a očekávání, která mají za následek, by nemusely být nadále uváděny a staly by se systémem předpokladů zaměřujících se na dokončení a konečné zadostiučinění očekáváním, čímž povzbuzují to, co Henri Pousseur nazval *psychická netečnost*. Většina klasických kompozic byla určena polaritou tonálního systému a několika málo momentů krize, které narušovaly posluchačovu netečnost. Podle Pousseura dokonce i uvedení nového tonálního systému do určitého díla vyžaduje postup schopný překročit tuto netečnost: je obecně znám jako *modulace*. Ale dokonce i modulace narušuje hierarchii systému jenom uvedením nového pólu přitažlivosti, jako nová tonalita, nový systém netečnosti.

Byly zde pro to všechno důvody: formální i psychologické podmínky umění byly reflexí náboženských, politických a kulturních požadavků společnosti založené na hierarchickém řádu, dojmu absolutní autority, předpokladu neměnné, jednohlasné pravdy zásadní pro sociální organizaci a oslavované různými formami umění.⁴¹

Zkušenosti se současným uměním (ať už s hudbou nebo s jiným druhem) ukazují jak moc se situace změnila.

Při svém hledání „druhého stupně otevřenosti“ spoléhající se na význačnost a informaci jako zásadní hodnoty uměleckého díla, se

současné poetiky bouří proti *psychické netečnosti*, která byla skryta za příslibem *znovunastoleného řádu*.

Dnes je zdůrazňován proces, možnost individuálních řádů. Očekávání vyvolané zprávou s otevřenou strukturou není ani tak *předpovědí očekávaného*, jako *očekáváním nepředvídatelného*. Hodnota estetické zkušenosti není dnes určena tím, že nás nutí vyřešit krizi, ale spíše tím, že nás nutí projít mezi krizemi vyvolanými nepředvídatelností a vybrat si vlastní volbu. Konfrontování s neorganizovaností může potom vytvořit dočasný, hypotetický systém pravděpodobností, který je rovnoprávný s jiným potenciálním systémem. Takto si můžeme užít jak rovnoprávnost všech systémů, tak otevřenost celého procesu.

Jak jsem již poznamenal, pouze psychologie zahrnující vznik struktury může ozřejmit tuto tendenci současného umění. A ve skutečnosti se dnešní psychologie ubírá stejným směrem jako poetika otevřeného díla.

Informace a percepce

Teorie informace otevřela nové perspektivy psychologickým výzkumům. Psycholog Ombredane⁴² ve své studii o percepci jakožto deformaci objektu (objekt se mění podle pozice vnímatele) dospěl k závěru, že proces odhalování může skončit v momentu, kdy si vnímatel vybere jednu určitou formu (kterou poté aplikuje na ostatní). Ale Ombredane odmítá odpovědět gestaltistům na otázku „odkud se tyto formy vzaly?“ Namísto toho raději zkoumá vznik tohoto strukturního fenoménu ve světle zkušenosti.

„Porovnáme-li různé úhly pohledu [...], uvědomíme si, že percepce je výsledkem procesu kolísání, který zahrnuje kontinuální výměnu mezi

dispozicemi subjektu a všemi možnými konfiguracemi objektu – konfiguracemi, které jsou uvnitř více či méně izolovaného časoprostorového systému více či méně stabilní [...] Percepce může být vyjádřena v termínech pravděpodobností užívanými v termodynamice nebo teorii informace.“ V důsledku není percepce nic jiného než dočasná stabilizace vnímatelné konfigurace vyvstávající z více či méně redundantní organizace informace, kterou vnímatel vybral z pole stimulů během percepčního procesu. Jedno pole stimulů může poskytnout neurčitý počet více či méně redundantních vzorců; to, co gestaltisté nazývali „správnou formou“ je jedním z takových vzorců, takovým, který vyžaduje nejméně informace a nejvíce redundance. V důsledku tedy „správná forma“ odpovídá „stavu maximální pravděpodobnosti kolísajícího percepčního celku“. Na tomto místě si uvědomujeme, že v termínech statistické pravděpodobnosti ztrácí „správná forma“ všechny ontologické konotace a přestává být předurčenou strukturou všech percepčních procesů, přestává být definitivním kódem percepce.

Neurčené pole stimulů, které může poskytnout různé formy redundantní organizace, není v opozici k „pravé formě“, stejně jako neperceptovatelný, amorfní celek není v opozici k percepci. Subjekt si vybírá nejredundantnější formu z určitého pole stimulů v případě, že k tomu má důvod, ale může přehlížet „správnou formu“ kvůli jiným vzorcům koordinace, které zůstávali v pozadí.

Podle Ombredana by mělo být možné popsat různé způsoby poznávání pole stimulů jak z operačního, tak z typologického hlediska: *„Jsou tací, kteří oklešťují své poznání a vybírají si dílčí strukturu dříve než měli možnost použít veškerou informaci, které se jim mohlo dostat, a jsou tací, kteří prodlužují své poznávání a odmítají přijmout jakoukoliv strukturu, a jsou tací, kteří smiřují tyto dva postoje a snaží se uvědomit si různé možné*

struktury před tím, než je začlení do progresivně konstruovaného perceptu. Jsou také tací, kteří přecházejí od jedné struktury k druhé a nejsou si vědomi jejich nesourodosti.“

Tento stručný typologický přehled zahrnuje všechny způsoby recepce, od patologické po každodenní. Není třeba zdůrazňovat, jakou hodnotu mohou mít tyto psychologické hypotézy pro diskuze o umění. Jediné, co by měli psychologové k takovýmto premisám přidat, je vysvětlení, jak a v jakém rozsahu může učení založené na nezvyklých percepčních zkušenostech a intelektuálních operacích změnit obvyklá schémata reakce. Estetika, kunsthistorie a fenomenologie se tímto problémem zabývaly (jestliže ho již částečně nevyřešily) během několika staletí na makroskopické úrovni. Kolikrát již nové kreativní způsoby recepce změnilы význam formy, lidských estetických očekávání a způsob, jakým člověk vnímá realitu!⁴³

Poetika otevřeného díla je výrazem takovéto historické možnosti: existuje kultura, která tváří v tvář univerzu vnímatelných forem a interpretačních operací umožňuje komplementaritu různých studií a různých řešení; existuje kultura, která udržuje hodnotu diskontinuity proti více konvenční kontinuitě; existuje kultura, která umožňuje různé metody výzkumu ne proto, že by mohly dospět k stejnému výsledku, ale proto, že si mohou odporovat a doplňovat se v dialektické opozici, která vytvoří nové perspektivy a větší množství informace.

Krise současné buržoazní civilizace je částečně zapříčiněna tím, že průměrný člověk nebyl schopen vyhnout se systému předpokladů, jež jsou na něj zvenčí uvaleny, a tomu, že se nezformoval skrze bezprostřední průzkum reality. Dobře známé sociální choroby jako konformismus, konzumentarismus a masové myšlení mají základ ve standardech rozumění

a mínění, které bývají ztotožňovány s „pravou formou“ v etice, politice, výživě, módě, vkusu, pedagogice...

Na tomto místě bychom se měli ptát, zda současné umění, uvykající nás pokračujícímu porušování vzorců a schémat, nespĺňuje ve skutečnosti pedagogickou funkci, osvobozující roli. Je-li tomu tak, potom tento diskurz může překračovat otázky vkusu a estetických struktur a zapsat se do širšího kontextu: mohl by se stát ztělesněním cesty ke spáse moderního člověka směrem k znovudobytí ztracené autonomie na rovině percepce a inteligence.

Poznámky

Poetika otevřeného díla

1

Zde musíme předejít případnému nedorozumění: praktický zásah „provádějícího“ (hudebníka, který hraje skladbu nebo recitátora veršů) je odlišný od interpretace adresáta (někdo, kdo se dívá na obraz, čte v duchu básně nebo poslouchá hudební skladbu hranou někým jiným). V naší estetické analýze může být nicméně obojí nahlíženo jako rozdílné manifestace stejného interpretačního postoje. Každé „čtení“, „kontemplace“ nebo „užívání“ uměleckého díla reprezentuje tichou nebo soukromou formu „provedení“.

2 Henri Pousseur: *La nuova sensibilità musicale*. In: *Incontri musicali 2* (květen 1958).

3 K vývoji preromantické a romantické poezie viz L. Anceschi: *Autonomia dell'arte*. Valecchi, Florencie 1959.

4 Viz W. Y. Tindall: *Literary Symbol*. New York, Columbia University Press 1959. K analýze estetické relevance myšlenky víceznačnosti viz užitečná pozorování a bibliografické odkazy v Gillo Dorfles: *Il devernire delle arti*. Einaudi, Turin 1959.

5 Edmund Wilson: *Axel's Castle*. Collins Fontana Library, Londýn 1961, s. 178.

6 Pousseur: *La nuova sensibilità musicale*, s. 25.

7 J. Schérer: *Le „Livre“ de Mallarmé: Premières recherches sur des documents inédits*. Gallimard, Paříž 1957. Viz zejména třetí kapitolu *Psychique du livre*.

8 Werner Heisenberg: *Physics and Philosophy*. Allen and Unwin, Londýn 1959.

9 Niels Borg a jeho epistemologická debata s Einsteinem; viz P. A. Schlipp: *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*. Library of Living Philosophers, Evanston 1949. Epistemologové ve spojení s kvantovou metodologií varovali před naivním převáděním fyzikálních kategorií na pole etiky a psychologie (například identifikace nebo neurčitost ve spojení s morální svobodou; viz. P. Frank: *Present Role of Science, Opening Address to the Seventh International Congress of Philosophy*. Benátky srpen 1958). Proto by nebylo vhodné chápat moje formulace jako analogie mezi strukturami uměleckého díla a předpokládanými strukturami světa. Neurčitost, komplementarita, nekauzalita nejsou

Poznámky

- způsoby bytí* ve fyzickém světě, ale vhodné *systemy pro jeho popisování*. Vztah, který načrtává má práce, není předpokládaným svazkem mezi „ontologickou“ situací a morfologickými rysy uměleckého díla, ale vztahem mezi operativním postupem vysvětlujícím fyzikální procesy a operativním postupem vysvětlujícím procesy uměleckého tvoření a recepcce. Jinými slovy, vztah mezi *vědeckou metodologií a poetikou*.
- 10 Edmund Husserl: *Karteziánské meditace*. Svoboda-Libertas, Praha 1993, s. 45 – 46.
 - 11 Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota* (přeložil O. Kuba). OIKOYMENH, Praha 2006.
 - 12 M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paříž 1945, s. 381 – 383.
 - 13 Ibid., s. 384.
 - 14 K „*éclatement multidirectionnel des structures*“ viz A. Boucourechliev: *Problèmes de la musique moderne*. In: *Nouvelle revues française*, 1960 – 1961.
 - 15 Luigi Pareyson: *Estetica: Teoria della formatività*. Zanichelli, Bologna 1960); zejména osmou kapitolu *Lettura, interpretazione e critica*.

Analyza básnického jazyka

- 1 Benedetto Croce: *Breviř estetiky*. Orbis, Praha 1927, s. 196.
- 2 Ibid., s. 198.
- 3 John Dewey: *Art as Experience*. Minton Balch, New York 1934, s. 194 – 195.
- 4 Dewey byl dokonce obviněn z idealismu. Viz S. C. Pepper: *Some Questions on Dewey's Aesthetics*. In: *The Philosophy of J. Dewey*, Northwestern University press, Evanston a Chicago 1939, zejm. s. 307n. Podle Peppera přináší Deweyho estetika dvě neslučitelné tendence: organicismus a pragmatismus.
- 5 Dewey: *Art as Experience*. s. 195.
- 6 Ibid., p. 75.
- 7 Ibid., p. 98.
- 8 Ibid., p. 103. Po čemž následuje: „rámec uměleckého díla je dán počtem a růzností prvků přicházejících z dřívější zkušenosti a organicky zapojených do recepcce tady a teď“ (s. 123)
- 9 Ibid., s. 109. Proto může tvrdit, že „Parthenon nebo cokoliv jiného je

Poznámky

- univerzální, neboť může stále inspirovat nové osobní realizace zkušenosti.“ (p. 108 – 109).
- 10 Viz F. P. Kilpatrick: *Exploration in Transactional Psychology*. New York University Press, New York 1961.
 - 11 Nicolas Ruwet: „Preface to Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paříž 1961. Viz také Roman Jakobson: *Selected Writings*. Mouton, Hague 1981.
 - 12 Jakobson: *Selected Writings*, vol. 2, s. 556.
 - 13 V následujících analýzách budu často odkazovat na *referenční* (nebo *symbolické*) a *emotivní* užití jazyka; viz C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Kegan Paul, Trench, Trubner, Londýn 1923, zvl. kapitola 7. Referenční nebo symbolické užití jazyka znamená: (1) že existuje odpovídající skutečnost; (2) že vztah mezi jazykovým symbolem a skutečností nepřímý - což znamená, zprostředkovaný referencí pojmu, mentálním obrazem skutečné věci. Emotivní užití jazyka poukazuje na to, že znak vyvolává pocity, emoce, záměry. To samozřejmě neznamená, že klademe rovnítko mezi emotivní a estetické užití jazyka, nebo že činíme zásadní rozdíl mezi referenčním a emotivním užitím; právě naopak, jak ukáží následující stránky. Příležitostně budu také užívat termíny *znak* a *denotát* navržené Charlesem Morrisem k popisu *symbolu* a *referentu*. Viz Morris: *Foundation of the Theory of Signs*. In: *International Encyclopedia of Unified Science*, díl I, II, Chicago University Press, Chicago 1938. a *Signs, Language, and Behavior*. Prentice-Hall, New York 1946, kapitola II. Následující analýzy budou také rozdělovat promluvu na čtyři odlišné části: *původce*, *adresát*, *zpráva* a *kód* (což, jak jsme viděli, nejsou jen abstraktní logické kategorie).
 - 14 Jakobson: *Lingvistika a poetika*. In: *Poetická funkce*. H&H, Jinočany 1995, s. 74 – 105.
 - 15 Viz Charles Morris: *Signs, Language, and Behavior*, kapitola 8. Význam slova může být určen psychologickou reakcí posluchače: to nazýváme *pragmatickým* aspektem. *Sémantické* aspekty zahrnují vztah mezi *znakem* a *denotátem* a *Syntaktické* aspekty organizaci slov uvnitř daného diskurzu.
 - 16 Viz Jakobson: *Lingvistika a poetika*.
 - 17 Můžeme zmírnit důslednost Ogden-Richardsova rozdělení podle závěru Charlese Stevensona, podle nichž „vzrůst emotivních a deskriptivních

Poznámky

(referenčních) dispozic v jazyce neznamena dva odlišné procesy“. V metaforickém výrazu ovlivňují kognitivní aspekty celého diskurzu jeho aspekty emotivní. Deskriptivní a emotivní význam výrazu jsou „odlišitelné *aspekty* celé situace, ne její „části“, které by mohly být studovány izolovaně“. Poté po vyzkoušení třetího typu významu (ne deskriptivního, ne emotivního, ale spíše výsledku gramatické nesouvislosti, která vytváří určitý „filozofický zmatek“), který nazývá „zmatený význam“ (zde musíme znovu vzpomenout Joycovy víceznačné otevřené světy), Stevenson vyvozuje, že „je emotivní význam závislý na deskriptivním ... ale také emotivní význam závislý na zmateném“. Viz Charles Stevenson: *Ethic and Language*. Yale University Press, Prentice-Hall 1944., s. 71, 76, 78. Studie ruských formalistů vyústily v podobné výsledky. Ve dvacátých letech klasifikovali Šklovskij a Jakubinskij poezii jako příklad *emotivní funkce* jazyka. Jejich pohled byl pozměněn kvůli vzrůstající formalizaci básnického vyjadřování. V roce 1925 odsunul Tomaševskij komunikační funkci jazyka, aby podtrhl absolutní autonomii *jazykových struktur a zákonů imanence*, které vládou v poezii. Ve třicátých letech se pražští strukturalisté snažili rozlišit *multidimenzionální strukturu* poezie na sémantické úrovni. „Zatímco „ryzí“ formalisté neomaleně odmítali existenci ideí a pocitů v poezii, nebo dogmaticky vyhlašovali, že „je nemožné z uměleckého díla vyvodit jakékoliv závěry“, zdůrazňovali strukturalisté nevyhnutelnou víceznačnost básnického výroku pohybující se na různých sémantických plánech.“ Victor Erlich: *Russian Formalism*. Mouton, Hague 1965, s. 200.

- 18 Podle Charlese Morrise „je znak *ikonický* k prostoru, který spadá pod jeho denotát“ (*Signs, Language, and Behavior*; s 23). Tato zdánlivě vágní definice je ve skutečnosti velmi restriktivní: Morris dále vysvětluje, že portrét nemůže být skutečně ikonický, „neboť namalované plátno nemá texturu pokožky, nebo schopnosti mluvit a pohybovat se, které jsou namalované postavě vlastní.“ Ve skutečnosti Morris dodatečně posiluje svou definici připuštěním stupňovitosti ikoničnosti (s. 191), tak je možné nalézt ikonické rysy v básnických projevech, kde styl a obsah, materiál a forma jsou perfektně souhlasné (s. 195 – 196). V takových případech se ikoničnost stává synonymem organického splynutí prvků uměleckého díla, které jsem popisoval v celé této kapitole. V pozdějších pracích definuje Morris ikoničnost umění tvrzením, že „estetický znak je

Poznámky

ikonickým znakem, který označuje hodnoty“ (Science, Art, and Technology. In: *Kenyon Review I*, 1939), neboť to, co adresát hledá v estetickém znaku, je jeho vnímatelná forma, způsob, jakým se sám vyjevuje. René Wellek a Austin Warren charakterizují estetický znak podobně: „Poezie organizuje jedinečné a neopakovatelné schéma slov, z nichž je každé zároveň objektem a znakem a z nichž je každé užito způsobem, který nelze předvídat pomocí žádného systému“ (*Theory of Literature*. Harcourt, Brace, New York 1942). Podobně definuje Philip Wheelwright estetický znak jako *pluriznak*, který je opakem *referenčního monoznaku* a který je „*sémanticky reflexivní*“ do té míry, do jaké je součástí toho, co sám znamená“ (The Semantics of Poetry, *Kenyon Review 2*, 1940). Viz také Galvando della Volpe: *Critica del gusto*. Feltrinelli, Milan 1960. Podle Volpeho je básnický diskurz *plurisenzo* (mnohoznačný, zatímco vědecký diskurz je jednoznačný) díky své organické a kontextuální podstatě.

- 19 Charles Stevenson usuzuje, že víceznačnost básnické zprávy se neomezuje jen na sémantickou rovinu, ale spíše na rovinu syntaktickou a v důsledku na pragmatickou rovinu psychologické reakce. Podobně Jakobson tvrdí, že „víceznačnost je přirozená, nezczitelná vlastnost jakékoliv na sebe zaměřené zprávy, tedy rysem poezie. Citujme Empsona: „Úklady víceznačnosti jsou samotnými kořeny poezie“ ... Převaha poetické funkce nad referenční nesmazává referenci, ale činí ji víceznačnou“ (*Selected writings*, p. 238). K víceznačnosti básnického slova viz také Roland Barthes: Existuje básnický rukopis? In: *Nulový stupeň rukopisu*. Československý spisovatel, Praha 1967. To vše zaměstnávalo již ruské formalisty: „Cílem poezie je učinit texturu slov vnímatelnou ve všech aspektech.“ (Boris Eichenbaum: *Lermontov*. Leningrad 1924.) Jinými slovy, pro ruské formalisty nespočíval základ básnického diskurzu v absenci významu, ale spíše v jeho mnohonásobnosti.
- 20 Dante Alighieri: *Božská komedie*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s. 553.

Otevřenost, informace, komunikace

- 1 Viz vyčerpávající studii Stanforda Goldmana *Information Theory*,

Poznámky

- Prentice-Hall, New York 1953. a A. A. Moles: *Information Theory and Esthetic Perception*, University of Illinois Press, Urbana 1966.
- 2 Tato definice může být spojována s lingvistickým principem distinktivních rysů. Viz N. S. Trubeckoj: *Principes de phonologie*. Klincksieck, Paříž 1940, obzvláště s. 15 a 33; Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*. Presses Universitaires de France, Paříž 1954, s. 103. Jak již F. Boas jasně prokázal, představuje mluvčího volba gramatické formy určitý počet bitů informace. Aby adresát dodal význam zprávě jako „muž zabil býka“, musí si vybrat z mnoha možných alternativ. V teorii informace našli lingvisté nástroj pro svá zkoumání. Dialektika *redundance* a *nepravděpodobnosti* v teorii informace (o čemž později) tak byla srovnána s dialektikou *základu srovnání* a *variant*, dialektikou *distinktivních rysů* a *redundantních rysů*. Jakobson mluví o *jádrové struktuře* jazyka, která sama sebe vede ke kvantifikaci.
 - 3 Max Planck: *Wege zur physikalischen Erkenntnis*. S. Hirzel Verlag, Leipzig, kapitola 1.
 - 4 Ibid.
 - 5 Hans Reichenbach: *The Direction of Time*. University of California Press, Berkeley 1956), s. 54 – 55. na rozdíl od Reichenbacha uvažuje Planck entropii jako přirozenou realitu, která apriori vylučuje všechny fakty, které se zdají být empiricky nemožné.
 - 6 Ibid., s. 151.
 - 7 Ibid., s. 167.
 - 8 Norbert Wiener: *The Human use of Human Beings*. Houghton Mifflin, Boston 1950, s. 31. Neorganizovanost je rovnopravděpodobná a ve vztahu k ní je řád nepředvídatelný, neboť je jen jednou z možností. Když je určitý řád realizován, stává se systémem pravděpodobností, ve vztahu v němuž se všechny odchylky jeví nepravděpodobné.
 - 9 Například sled písmen náhodně vybraných z nejpravděpodobněj-ších trigramů Livyho jazyka poskytl určitý počet latinsky znějících pseudoslov: *ibus, cent, ipitia, vetis, ipse, cum, vivius, se, acetiti, dedentur*. Viz Guilbaud: *La Cybernétique*, s. 82.
 - 10 Wiener: *The Human Use of Human Baings*, s. 163.
 - 11 *Penguin Book of Italian Verse*. Penguin, Harmondsworth 1958.
 - 12 R. Shannon a W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois University Press, Urbana 1949.
 - 13 Viz Goldman: *Information Theory*. s. 330 – 331; a Guilbaud:

Poznámky

- Cybernetiqué*, s. 65.
- 14 Shannon and Weaver, *The mathematical Theory of Communication*, s. 99 – 100, 104, 106.
 - 15 *Ibid.* s. 101 – 102.
 - 16 Giuseppe Ungaretti: *Ostrov*. In: *Život člověka*, Odeon, Praha 1988, s. 71.
 - 17 Ruští formalisté se tímto problémem také zabývali, byť ne jako otázkou informace, když vytvořili teorii ozvláštňení. Je to klíčový problém Šklovského stati „Izkustvo kak prijom“, kterou napsal roku 1917 – předjímá zde všechny možné aplikace ještě neexistující teorie informace na estetiku. „Ozvláštňení“ je pro něho odchylkou od normy, způsobem, jakým se čtenář setkává s ústrojím, které může zklamat jeho systém očekávání, a tedy upoutat jeho pozornost na nový odlišný básnický prvek. Šklovskij v této stati analyzuje některé Tolstého stylistické postupy, jimiž autor popisuje běžné věci, jako by je nikdy předtím neviděl. Podobné úvahy lze také nalézt v Šklovského analýze *Tristrama Shandyho*.
 - 18 Což činili dadaisté jako Hugo Ball, který v Kabaretu Voltaire roku 1916 recitoval podivným, fantaskním žargonem. Podobně se někteří současní hudebníci oddávají náhodě. To vše jsou nicméně marginální příklady, jejichž hlavní experimentální hodnota spočívá v překračování hranic.
 - 19 Jinými slovy, skutečnost, že umělecké dílo nabízí svému publiku určité množství informace, napomáhá určit jeho estetickou hodnotu – tedy způsob, jakým ho „čteme“ a hodnotíme. Tato informace hraje roli v celém systému a zasahuje formu díla. Na druhou stranu, myšlenka, že analýza pracující výlučně s informační hodnotou díla by mohla poskytnout uspokojující ocenění díla, je značně naivní. Jako příklad takové naivity viz symposium „Information Theory and the Arts“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, červen 1959.
 - 20 Viz *Briefe an H. Jone und J. Humplick*. Vídeň 1959.
 - 21 Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, s. 117.
 - 22 Moles: *Information Theory and Esthetic Perception*. Články o stejném tématu se objevily i v různých dílech *Cahiers d'études de radio-télévision*.
 - 23 Viz *Incontri musicali 3*, 1959, debatu Nicolase Ruweta a Henriho Pousseura
 - 24 Moles: *Information Theory and Esthetic Perception*, s. 78 – 79, 82.

Poznámky

- 25 Tato studie byla původně napsána v roce 1960 pro čtvrté číslo *Incontri Musicali*. Postskript byl napsán o šest let později. Garroniho kritika: *La crisi semantica delle arti*. Officina Edizioni, Řím 1964, kapitola 3.
- 26 Goldman: *Information Theory*. s. 69.
- 27 Jestliže teorie informace odpovídá určitým statistickým výzkumům fyzikálního fenoménu („zpráva“), pak nás tento krok zavede k *teorii komunikace*, která se zabývá výslovně lidskou zprávou. Pojem „zprávy“ se může pohybovat na obou úrovních, ale neměli bychom zapomínat na Jakobsonovu námitku proti mnoha teoretickým pracím zabývajícím se komunikací: „Pokus o zkonstruování modelu jazyka bez vztahu k mluvčímu a posluchači, znamená hypostázi kódu odtrženého od aktuální komunikace a převedení jazyka na scholastickou fikci“ (Roman Jakobson: *Selected Writings 2*. Mouton, Hague 1981, s. 576.
- 28 „Vědomosti nevytvářejí organizaci zprávy; napodobují ji do té míry, jaká je potřebná k pravdivosti a efektivitě. Rozum nediktuje svá pravidla univerzu; spíše mezi nimi existuje přirozená harmonie, neboť oba podléhají stejným zákonům organizace“ (P. Gillaume: *La psychologie de la forme*. Flammarion, Paříž 1937, s. 204.
- 29 Některá fakta ukazují, že percepční interpretace senzorických dat jsou nápadně plastické a že stejný materiál může za daných okolností vyvolat velmi rozdílné reakce.“ (H. Piéron: *La Perception*. Presses Universitaires de France, Paříž 1955, s. 11.)
- 30 R. S. Lillie: Randomness and Directiveness in Evolution and Activity in Living Organism. In: *American Naturalist* 82, leden-únor 1947, s. 17.
- 31 J. P. Kilpatrick: The Nature of Perception. In: *Explorations in Transactional Psychology*. New York University Press, New York 1961, s. 41 – 49.
- 32 „U percepce stejně jako u inteligence nemůže být nic vysvětleno v termínech zkušenosti samotné a nic nemůže být vysvětleno bez vztahu k stávající nebo minulé zkušenosti.“ (Jean Piaget: *La Perception*, s. 21.) Viz také Piaget: *Les mécanismes perceptifs*. Presses Universitaires de France, Paříž 1961, s. 450.
- 33 Jean Piaget: *La psychologie de l'intelligence*. A. Collin, Paříž 1947, kapitola 1 a 3.
- 34 Piaget: *La Perception*, s. 28.
- 35 Piaget: *La psychologie de l'intelligence*, kapitola 3. K pravděpodobnostnímu výzkumu percepce viz *Les mécanismes perceptifs*,

Poznámky

- kde Piaget po rozlišení operativního procesu inteligence a percepce dodává, že mezi těmito dvěma „je nepřerušená řada prostředníků“ (s. 13). Zkušenost se sama ukazuje jako „progresivní strukturace a ne jako jednoduché čtení“ (s. 443).
- 36 Leonard Meyer: *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press 1959.
- 37 Tato teorie emocí je jistě převzata od Deweyho, stejně jako myšlenka *splněného cyklu* stimulů a odpovědí, krizí a řešení: je to myšlenka zkušenosti (ibid., s 32 – 37).
- 38 Viz H. Cantril: *The “Why“ of Man's Experience*. Macmillan, New York, 1950.
- 39 Leonard B. Meyer: Meaning in Music and Information Theory. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, červen 1957; tentýž: Some Remarks on Value and Greatness in Music. Ibid., červem 1959. Citace pochází z *Meaning in Music and Information Theory*, s. 418.
- 40 V polemice s Posseurem (viz *Incontri Musicali*) poznamenává Nicolas Ruwet (analyzuje myšlenku hudební *sekvence* ve světle lingvistické metodologie a snaží se identifikovat distinktivní rysy), že některé systémy opozic se opakují ve všech jazycích, neboť mají strukturální vlastnosti, které je činí vhodné k takovému užití. Tento fakt ho vede k závěru, že zatímco v hudbě tonální systém tyto výsadní vlastnosti nemá. V takovém případě by mohla mít Webernova tragédie původ v jeho povědomí o tom, že se rozvíjí na strukturně nestabilní půdě, aniž by měla *základ rozumění* a odpovídající *systém opozic*.
- 41 Viz Henri Posseur: La nuova sensibilità musicale. In: *Incontri musicali*, květen 1958; a tentýž: Forma e pratica musicale. Ibid., srpen 1959.
- 42 Ombredanův příspěvek na sympoziu *La Perception*, s. 95 – 98.
- 43 V odpovědi na Ruwetovu kritiku (viz poznámka 40) musím poznamenat, že *systém opozic* může být považován za stabilní jen do té míry, do jaké souhlasí s daným a pevným vzorcem nervového systému. Jestliže se naopak tyto procesy mohou měnit a přizpůsobovat podle evoluce celé antropologické situace, nemůže to ohrozit myšlenku izomorfního řetězce, který spojuje struktury jazyka, percepce a inteligence? A nevznikal by v takovém případě mezi strukturami jazyka a strukturami myslí dialektický vztah, v němž by bylo velmi obtížné určit, co mění a co je měněno?