

NELSON GOODMAN

JAZYKY UMĚNÍ

NÁSTIN TEORIE SYMBOLŮ

Translation © Tomáš Kulka a kolektiv, 2006

PŘEDMLUVA

Myšlenky, které spojily můj zájem o umění se zkoumáním teorie poznání, se počaly rýsovat zhruba před deseti lety. Pár let poté, v roce 1962, jsem přijal pozvání k Přednáškám Johna Locka v Oxfordu, což vedlo k uspořádání nahromaděného materiálu do šesti přednášek. Ty se staly základem pro následující, značně přepracované a rozšířené kapitoly.

Můj dluh vůči institucím i jednotlivcům je ve vztahu k výsledkům mé práce neobyčejně vysoký. Rok strávený v Centru pro kognitivní studia na Harvardově univerzitě a následná podpora National Science Foundation (prostřednictvím grantu GS 978) spolu s Old Dominion Foundation mi umožnily mnohem širší a detailnější výzkum, než jaký bych jinak mohl uskutečnit. Vědom si - jakožto dědic sokratovské tradice - vlastní nevědomosti, byl jsem odkázán na odborníky a profesionály z oblastí, do kterých jsem se při svých bádáních musel vloučit. Byli to především: Paul A. Kolers v oboru psychologie, S. Jay Keyser v lingvistice, Meyer Schapiro, Katharine Sturgis a Joyce Mekeel v oblasti vizuálního umění a Ina Hahn, Ann Hutchinson Guest a Lucy Venable v problematice tance a taneční notace.

Těžil jsem též z debat se svými postgraduálními studenty, s filozofy a ostatními odborníky z Pennsylvánské univerzity, Oxfordu, Harvardu, Princetonu, Cornellovy univerzity i dalších univerzit, kde jsem přednesl varianty některých z následujících kapitol. Konečně, za případné klady a zápory této knihy jsou zčásti spoluzodpovědní moji asistenti, zejména Robert Schwartz, Marsha Hanen a Hoyt Hobbs. Většinu korektur provedli a rejstřík sestavili Lynn Foster a Geoffrey Hellman.

Harvardova univerzita

Druhé vydání

V tomto vydání jsem učinil několik podstatných, i když ne obsáhlých změn. Definice pojmu *skrznaskrz hustý* (IV,2; IV,5) byla posílena, aby neumožňovala mezery, které by nutně vznikaly v důsledku původní formulace. Pomohly zde připomínky A. J. Ayera a Hilaryho Putnama. Vlastnost být zobrazením (VI,1) je nyní definována pro symbolické systémy a ne pro symbolická schémata. A abych nezapomněl, čtenář, jakož i autor, si může oddechnout, že určité formulační úpravy (VI,5) odstranily mnohoslabičné monstrum, „exemplifikativnost“, bez jakýchkoli teoretických změn.

1976

Poznámka k českému vydání

Překlad je kolektivní prací překladatelského semináře Katedry estetiky FF UK vedeného doc. Tomášem Kulkou. Každou z kapitol nejprve přeložil jeden z posluchačů a tento překlad byl poté na semináři důkladně revidován.

Prvotní překlady: předmluva, úvod a rejstřík - Denis Ciporanov; II. kapitola - Josef Šebek; III. kapitola - Štěpán Kubalík; IV. kapitola - Tereza Hadravová (1-6) a Karel Hyka (7-10); V. kapitola - Jakub Stejskal; VI. kapitola - Hana Michlová. První kapitola byla přeložena již dříve (Světlou Jarošovou a Tomášem Kulkou) a vyšla ve sborníku textů z estetiky 20. století *Umění, krása, šeredno* (Karolinum 2003) uspořádaném prof. Vlastimilem Zuskou. Na revizích překladu se podíleli také Martina Kaisrová a Petr Fiala.

Překlad vznikl s finanční podporou výzkumného záměru MŠMT 0021620824 *Základy moderního světa v zrcadle literatury a filozofie*.

OBSAH

Úvod

I

SKUTEČNOST ZNOVU ZTVÁRNĚNÁ

1. Denotace
2. Nápodoba
3. Perspektiva
4. Plastika
5. Fikce
6. Zobrazení-jako
7. Invence
8. Realismus
9. Zobrazení a popis

II

ZVUK OBRAZŮ

1. Rozdíl v doméně
2. Rozdíl ve směru
3. Exemplifikace
4. Vzorky a označení
5. Fakta a figury
6. Schémata
7. Přesun

8. Způsoby metafor

9. Expres

III

UMĚNÍ A AUTENTICITA

1. Dokonalý padělek

2. Odpověď

3. Nepadělatelné

4. Důvod

5. Úkol

IV

TEORIE NOTACE

1. Primární funkce

2. Syntaktické podmínky

3. Skladba znaků

4. Souvztažnost

5. Sémantické podmínky

6. Notace

7. Hodiny a počítadla

8. Analogové a digitální

9. Induktivní překlad

10. Diagramy, mapy a modely

V

NOTOVÝ ZÁZNAM, SKICA A SCÉNÁŘ

1. Notový záznam
2. Hudba
3. Skica
4. Malba
5. Scénář
6. Projektovatelnost, synonymnost, analytičnost
7. Literatura
8. Tanec
9. Architektura

VI

UMĚNÍ A POROZUMĚNÍ

1. Obrazy a texty
2. Hledání a ukazování
3. Činnost a postoj
4. Úloha pocitů
5. Symptomy estetická
6. Problém hodnoty
7. Umění a porozumění

Věcný rejstřík

Jmenný rejstřík

ÚVOD

Ačkoliv se tato kniha zabývá některými otázkami týkajícími se umění, její záběr se zcela nekryje s tím, co bývá obvykle považováno za předmět estetiky. Na jedné straně, tématu hodnoty se dotýkám pouze okrajově a nenabízím žádná kritéria pro uměleckou kritiku. Nepodsouvám čtenáři žádné závazné soudy o dílech, která zmiňuji, vybízím je, aby si za ně dosadil své vlastní příklady. Na straně druhé, má zkoumání přesahují oblast umění, neboť se týkají vědy, technologie, vnímání a jednání. Otázky umění jsou spíše odrazovým můstkem nežli gravitačním centrem této studie. Jejím cílem je nastínit obecné teorie symbolů.

Termín „symbol“ zde užívám ve zcela obecném a neutrálním smyslu. Zahrnuje písmena, slova, texty, obrazy, diagramy, mapy, modely a mnoho dalších věcí, nikdy však neimplikuje cokoli tajemného či okultního. I ten nejrealističtější portrét a nejprozaičtější text nejsou o nic méně symboly a jsou stejně tak „vysoce symbolické“ jako nejbizarnější malba a nejobraznější báseň.

Systematický výzkum rozmanitosti symbolů a jejich funkcí se dosud netěšil přílišnému zájmu. Máme-li však docílit komplexního pochopení prostředků a způsobů symbolizace s jejich rozmanitým a všudypřítomným užíváním v procesech poznání, je nutné podpořit současný narůst teoretického zájmu o strukturální lingvistiku a propojit je s intenzivním zkoumáním nonverbálních symbolických systémů: od obrazové reprezentace po hudební notaci. Výraz „jazyky“ v titulu knihy by měl být přísně vzato nahrazen spojením „symbolické systémy“. Titul však musí být srozumitelný, jelikož je tím prvním, co z knihy přečteme. Těm, pro které bude i tím posledním, to může být jedno a skuteční čtenáři věc jistě pochopí – tak jako čtenáři mé první

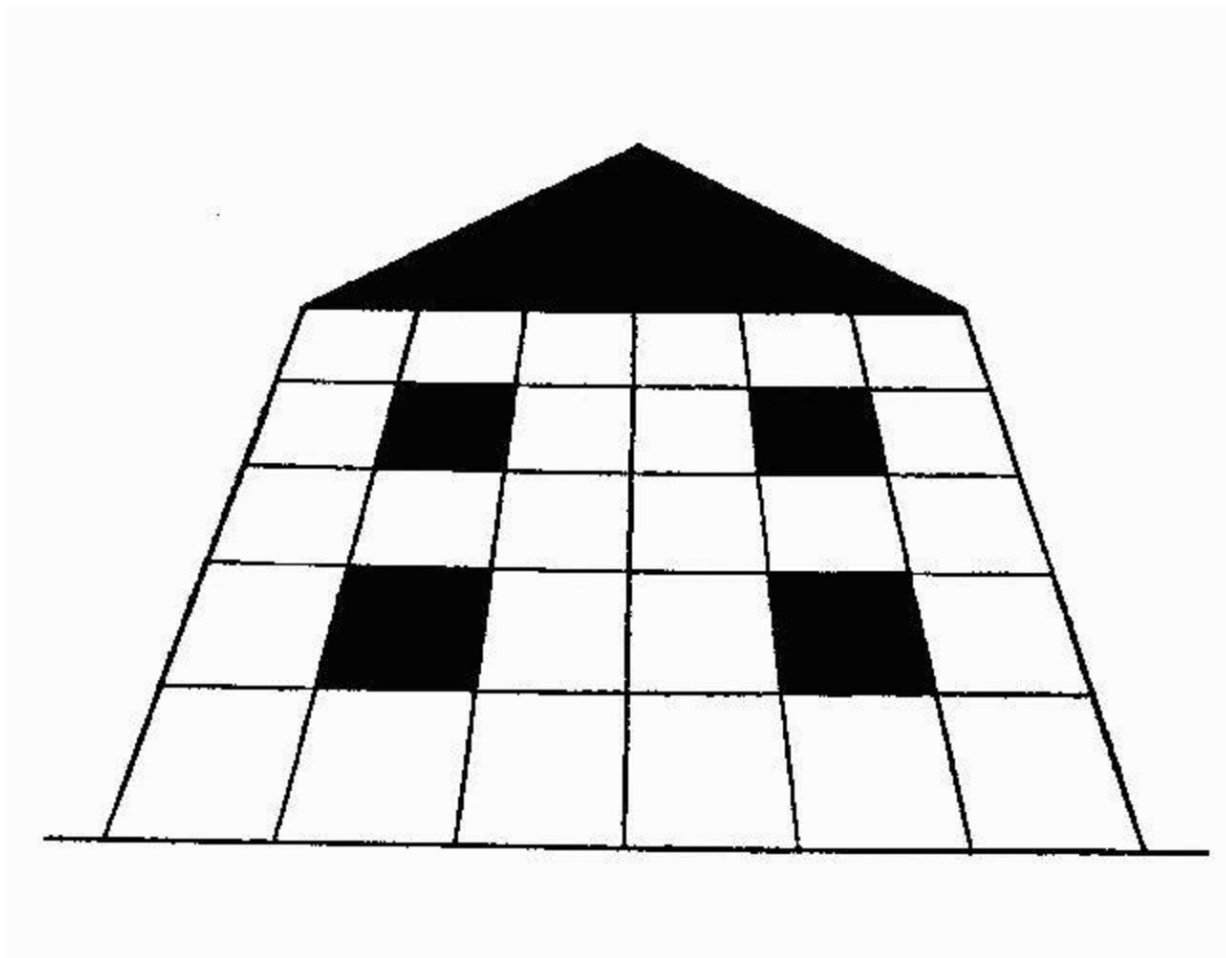
knihy jistě chápou, že by bylo případnější nazvat ji „Structures of Appearance“.

Následujících šest kapitol se může, vzhledem k jejich názvům a původu v přednáškách, jevit jako tematicky jen volně spojená sbírka esejů. Struktura knihy je skutečně poněkud komplikovaná; dva směry zkoumání, z nichž jeden začíná v první a druhý ve třetí kapitole, se sejdou až v kapitole poslední. Žádné podobně prosté upozornění však nemůže předejít potížím, kterým budou někteří čtenáři pravděpodobně čelit: ačkoli by laik neměl mít s většinou textu zásadní potíže, narazí na termíny, odstavce a sekce, které předpokládají jistou zběhlost v technické filozofii, a podstatná část čtvrté kapitoly bude pro ty, kterým schází průprava v elementární logice, jen těžko srozumitelná. Přesto však téměř každý, kdo jen zběžně přečte tyto technické pasáže, dokáže odhadnout, o co zde běží, a to do té míry, aby mohl zvážit, zda je ochoten vynaložit úsilí nutné k pochopení toho, co přeskočil.

Laik i odborník by se měl připravit na to, že jeho přesvědčení a zdravý rozum - zdroje všech předchozích omylů - bude obsah knihy často urážet. Opakovaně jsem musel napadnout v současnosti panující doktríny a obecně přijímané názory. Přesto však netvrdím, že jsou mé závěry nějak radikálně nové. Jsem si moc dobře vědom významu příspěvků k teorii symbolu od filozofů, jako jsou Peirce, Cassirer, Morris a Langerová. A jelikož postupně zamítám většinu z tradičních estetických názorů, je dost dobře možné, že mnoho z mých argumentů a výsledků již přede mnou vyslovili jiní. Jakýkoliv pokus o komplexní zmapování shod a rozporů se všemi nebo i jen s jedním z těchto autorů by však učinil z čistě historických otázek hlavní téma této knihy, a proto mohu všem, kteří by zde snad objevili, co již jinde sami napsali, nabídnout pouze tuto paušální omluvu. Nicméně tam, kde jsem bral v potaz konkrétní práce psychologů

či odborníků na jednotlivá umění, jsem se vždy snažil poskytnout detailní odkaz.

Často jsem zde využil některých výsledků své předchozí filozofické práce, snažil jsem se však nepřibrušovat jejich ostří. Pokud se například některé z následujících stránek neslučují s principy nominalismu, je tomu tak proto, že vzhledem ke svým nynějším cílům nepokládám za podstatné předvádět jejich nominalistickou verzi.



Kresba z *Pädagogisches Skizzenbuchs* Paula Kleea (Mnichov, 1925; 2. americké vydání, New York, Frederick A. Praeger, Inc., 1953), s. 41; reprodukováno se svolením vydavatelů. [Česky Paul Klee, *Pedagogický náčrtník*, Praha, Triáda, 1999.]

I

SKUTEČNOST ZNOVU ZTVÁRNĚNÁ

*Umění není od toho, aby napodobovalo skutečnost. Jako by jedné nebylo dost.**

1. Denotace

Otázka, zda výtvarné dílo má, či nemá být zobrazením, není tak závažná, jak by se vzhledem k současným rozhořčeným bojům mezi umělci, kritiky a popularizátory umění mohlo zdát. Nicméně každé filozofické zkoumání toho, jak fungují symboly v umění i mimo něj, musí začít studiem povahy zobrazení. Skutečnost, že v některých uměních (např. v malbě) je zobrazení časté, zatímco v jiných (např. v hudbě) vzácné, představuje problém pro obecnou estetiku; a zmatek v tom, jak obrazová reprezentace jakožto způsob označování souvisí se slovním popisem na jedné straně a třeba s výrazem obličeje na straně druhé, a čím se od nich naopak liší, je pro jakoukoli obecnou teorii symbolů osudný.

To nejnaivnější pojetí zobrazení lze formulovat zhruba takto: „A zobrazuje B tehdy a pouze tehdy, když se A rozpoznatelně podobá B“ nebo „A zobrazuje B do té míry, do jaké se A podobá B“. Různě vylepšené pozůstatky tohoto názoru

* Výrok vyskytující se údajně ve studii o Virginii Woolfové. Nepodařilo se mi bohužel zjistit pramen. [Pozn. překl.: Autorkou výroku je Rebecca Westová v knize *The Strange Necessity: Essays and Reviews*, Jonathon Cape, London, 1928.]

přetrvávají ve většině spisů o zobrazení. Do tak krátké formule lze však stěží vtěsnat více chyb.

Některé omyly jsou zcela zřejmé. Objekt se sám sobě podobá v nejvyšší možné míře, ale zřídka sám sebe zobrazuje; na rozdíl od zobrazení je podobnost reflexivní. Podobnost je rovněž, opět na rozdíl od zobrazení, symetrická. *B* se podobá *A* stejnou měrou, jako se *A* podobá *B*, jenže zatímco obraz může zobrazovat vévodu Wellingtona, vévoda nezobrazuje obraz. Krom toho v mnoha případech ani jeden z dvojice velmi podobných objektů nezobrazuje druhý: žádný z automobilů ze stejné výrobní linky není obrazem jiného; tak jako člověk obvykle není zobrazením jiného člověka, ani svého dvojčete ne. Je tudíž zřejmé, že žádná míra podobnosti není postačující podmínkou pro zobrazení.¹

Jak tuto formuli opravit, už tak zřejmé není. Můžeme být skromnější a předeslat podmínku „Je-li *A* obraz, pak ...“. Ovšem vyložíme-li pak význam pojmu „obraz“ jako „zobrazení“, vzdáváme se tím řešení valné části problému: konkrétně, co tvoří zobrazení. Navíc i když vyložíme pojem „obraz“ natolik široce, aby zahrnoval všechny malby, nesplní upravená formule své poslání v jiných ohledech. Constableův obraz hradu Marlborough

¹ Jde mi tu o obrazovou reprezentaci [pictorial representation] neboli zobrazení a o srovnatelné způsoby reprezentace, které se vyskytují i v jiných druzích umění. Přírodní objekty mohou také reprezentovat - vzpomeňme na tvář, kterou rozpoznáváme v Měsíci, nebo na beránky v oblacích. Někteří autoři používají výraz „reprezentace“ jako obecný název pro všechny druhy toho, co já nazývám symbolizace či reference, a výraz „symbolický“ užívají pro verbální a jiné neobrazové symboly, kterým já říkám nezobrazující [nonrepresentational]. Výrazu „reprezentovat“ a slov od něj odvozených se užívá i v mnoha jiných významech. O některých z nich bude řeč později, jiné se nás tu vůbec netýkají. K těm patří například taková užití, jako když říkáme, že velvyslanec reprezentuje svou zemi anebo že někdo vypadá reprezentativně.

se podobá daleko více kterémukoli jinému obrazu než onomu hradu, přesto zobrazuje hrad a ne jiný obraz - ani svoji nejpřesnější kopii. Připojit podmínku, že B nesmí být obraz, by bylo zoufalé a marné; neboť obraz může zobrazovat obraz jiný, a každý z kdysi oblíbených obrazů obrazáren jich zobrazuje mnoho.

Má-li obraz nějaký objekt² zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference. Toto je prostý fakt. Podobnost není pro referenci ani podmínkou *nutnou*. Téměř cokoli může zastupovat téměř cokoli jiného. Obraz, který zobrazuje - stejně jako text, který popisuje - k danému objektu odkazuje, přesněji řečeno jej denotuje³. Podstatou zobrazení je denotace a ta na podobnosti nezávisí.

Vedeme-li takto paralelu mezi vztahy obrazu k tomu, co zobrazuje, a predikátu k tomu, co označuje, musíme se pustit do zkoumání povahy zobrazení coby denotace zvláštního druhu. Co má obrazová denotace společného s denotací slov a diagramů a čím se od nich liší? Možnou, a ne zcela nepřesvědčivou odpovědí je, že podobnost, ač není postačující podmínkou zobrazení, je právě oním rysem, který odlišuje zobrazení od jiných druhů denotace. Je tomu snad tak, že pokud A denotuje B , pak A zobrazuje B do té míry, do jaké se A podobá B ? Domnívám se, že i tato méně ambiciózní, krotce vyhlížející verze naší původní formulace prozrazuje naprosté nepochopení povahy zobrazení.

² Slovo objekt užívám pro cokoli, co obraz zobrazuje, ať už jde o jablko či bitvu. V angličtině se jazykovou hříčkou z objektu stává „subject“ [tedy „námět“ - pozn. překl.].

³ O tom, čím se denotace odlišuje od jiných druhů reference, bude pojednáno v příští kapitole.

2. Nápodoba

„Abys vytvořil věrný obraz, musíš co nejpřesněji napodobit objekt takový, jaký ve skutečnosti je.“ Toto prostoduché přikázání mě uvádí v úžas. Vždyť objekt, který mám před sebou, je člověk, shluk atomů, komplex buněk, šumař, přítel, pijan a zdaleka ne jen to. Jestliže nic z toho netvoří předmět takový, jaký je, co tedy? Jsou-li to všechno různé způsoby, jimiž onen objekt je, pak žádný z nich není ten *pravý* způsob, jakým jest⁴. Nemohu je napodobit všechny zároveň, a čím lépe by se mi to podařilo, tím méně by byl výsledný obraz realistický.

Zdá se tedy, že to, co mám napodobit, je jeden takový aspekt, jeden ze způsobů, jak objekt je nebo jak se jeví. Jistě však ne kterýkoli z možných - tak například ne ten, jak se vévoda Wellington jeví opilci přes kapku rosy. Zřejmě půjde spíš o to, jak se objekt jeví normálnímu oku prostému

⁴ Ve stati „The Way the World Is“, *Review of Metaphysics*, XIV (1960), s. 48-56, dokazují, že svět jest tolika způsoby, kolika jej lze pravdivě popsat, vidět, zobrazit atd., a že neexistuje nic takového jako jeden pravý způsob, jímž svět jest. Ryle zaujímá podobné stanovisko (*Dilemmas* /Cambridge, England: Cambridge University Press, 1954/, s. 75-77), když přirovnává vztah mezi stolem jakožto vnímaným pevným objektem a stolem jakožto shlukem atomů ke vztahu mezi školní knihovnou podle katalogu a podle paní hospodářky. Někteří navrhnou, aby se ten pravý způsob, jakým svět jest, hledal ve spojení všech různých způsobů. Zapomínají, že spojovat lze jen v rámci určitého systému; nelze například sloučit odstavec a obrázek. A výsledkem jakéhokoli pokusu o spojení všech způsobů by byl jen další ze způsobů, jakým svět jest - a to způsob obzvláště nestravitelný. Co je však tím světem, který je tolika způsoby? Mluvíme-li o způsobech, jimiž svět je, neboli o způsobech popisování či zobrazování světa, mluvíme o světa-popisech či světa-obrazech, a nevyplývá z toho existence něčeho jedinečného, ba vůbec něčeho, co popisujeme či zobrazujeme. Samozřejmě z toho ani nevyplývá, že nic nepopisujeme či nezobrazujeme. Viz dále část 5 a poznámku 19 níže.

náklonnosti, odporu a osobních zájmů z vhodné vzdálenosti a příznivého úhlu při dobrém osvětlení, bez pomůcek a nezatížený úvahou ani interpretací. Předmět se zkrátka má napodobit tak, jak ho ve sterilním prostředí vidí nestranné a nevinné oko.

Háček je v tom, jak zdůrazňuje Ernst Gombrich, že totiž žádné nevinné oko neexistuje.⁵ Oko vždy přistupuje k dílu poznamenané, posedlé vlastní minulostí a tím, co mu v době dávné i nedávné podstrčily uši, nos, jazyk, prsty, srdce a mozek. Nefunguje jako samostatný a soběstačný nástroj, nýbrž jako poslušná součást komplexního a rozmarného organismu. Nejen jak, ale i co oko vidí, se řídí potřebami a předsudky.⁶ Vybírá si, odmítá, pořádá, rozlišuje, spojuje, třídí, analyzuje, tvoří. Spíše než aby zrcadlilo, uchopuje a vytváří: své výtvořiny nevidí holé, jako položky bez vlastností, ale jako konkrétní věci, jako potravu, jako lidi, jako nepřátele, jako hvězdy, jako zbraně. Nic nemůže vidět nahé ani naze.

Mýtus o nevinném oku a mýtus o absolutně daném jsou čertovi tovaryši. Oba mýty vycházejí z představy, kterou zároveň posilují, že poznání je zpracování surového materiálu dodaného smysly, ke kterému lze nalézt cestu zpět v očištných

⁵ V knize *Art and Illusion* (New York: Pantheon Books, 1960), s. 297-298 a jinde. [Česky Ernst Gombrich, *Umění a iluze*, Odeon, Praha, 1985, s. 356-359 a jinde.] K obecné problematice relativnosti vidění viz též díla jako R. L. Gregory, *Eye and Brain* (New York: McGraw-Hill Book Co., 1966) a Marshall H. Segall, Donald Campbell a Melville J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966).

⁶ Ukázky psychologických výzkumů v této oblasti viz v Jerome S. Bruner, „On Perceptual Readiness“, *Psychological Review*, LXIV (1957), s. 123-152, a další články tam citované; též William P. Brown, „Conceptions of Perceptual Defense“, *British Journal of Psychology Monograph Supplement XXXV* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1961).

rituálech či metodickým odstraněním nánosů interpretace. Jenže vnímání a interpretaci nelze od sebe oddělit, jsou to dvě vzájemně zcela provázané operace. Ozývá se nám tu kantovské diktum: nevinné oko je slepé a neposkvrněná mysl prázdná. Stejně nikdy nerozeznáme, co z viděného je daností a co naším vkladem. Nedokážeme vydobýt obsah prostým sloupnutím vrstev výkladů.⁷

Přesto může být mnohdy pro umělce přínosné, když se snaží o nevinnost oka. Tímto úsilím se někdy oprostí od omšelých vzorců každodenního vidění a výsledkem může být nový vhled. Snaha opačná, tedy co nejvíce popustit uzdu vlastnímu vidění, může být zrovna tak plodná - a to ze stejného důvodu. Avšak jak to nejneutrálnější oko, tak to nejpředpojatější jsou pouze jinak rafinované. Nejasketičtější a nejrozmařilejší vidění, jako třeba střízlivý portrét a jedovatá karikatura, se od sebe liší nikoliv mírou, nýbrž jen způsobem interpretace.

Teorie zobrazení jako nápodoby tedy na samém počátku ztroskotává na neschopnosti upřesnit, co má být vlastně napodobeno. Není to ani objekt takový, jaký je, ani všechny způsoby, jakými je, ani to, jak se jeví bezduchému oku. Krom toho něco v nepořádku je už se samotnou představou napodobování kteréhokoli ze způsobů bytí objektu, kteréhokoli jeho aspektu. Neboť aspekt není prostě, „objekt z určité vzdálenosti a úhlu a v určitém osvětlení“, je to objekt, jak ho nahlížíme či uchopujeme, jedna z jeho verzí, jeden z možných výkladů. Při

⁷ O tom, jak prázdná je představa epistemologické prvotnosti a jak marné je hledání absolutně daného, pojednávám v knize *The Structure of Appearance* (2nd ed.; Indianapolis and New York: The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966 - dále SA), s. 132-145, a v eseji „Sense and Certainty“, *Philosophical Review*, LXI (1952), s. 160-172.

zobrazování takovéto výklady či interpretace nenapodobujeme - dospíváme k nim.⁸

Jinými slovy: nic nelze zobrazit bez vlastností ani s vlastnostmi všemi. Obraz nikdy *x* pouze nezobrazuje, nýbrž zobrazuje *x* jako muže či zobrazuje *x* tak, aby vypadalo jako hora, nebo zobrazuje *fakt*, že *x* je meloun. Co by mohlo znamenat ‚napodobení faktu‘, by bylo těžké pochopit, i kdyby něco jako fakty existovalo; chtít po mně, abych napodobil *x* jako to a to, se tak trochu podobá požadavku, abych něco prodal jakožto dar; a hovořit o napodobování něčeho tak, aby vypadalo jako muž, je čirý nesmysl. Záhy budeme muset tyto záležitosti lépe prozkoumat. Na to, abychom pochopili, jak málo má zobrazování společného s napodobováním, však dalšího zkoumání netřeba.

Že je vidění a zobrazování relativní, dokázali už jiní tak přesvědčivě, že není nutné, abych zde předkládal další argumenty. Zejména Gombrich shromáždil nepřehledné množství příkladů, aby ukázal, jak rozdílné mohou být způsoby nazírání a zobrazování v závislosti na zkušenosti, cviku, zájmech a postojích. Připadá mi však, že v jedné otázce Gombrich i jiní zaujímají stanovisko, které této relativnosti odporuje. Proto je třeba v krátkosti pojednat o otázce konvencionálnosti perspektivy.

3. Perspektiva

⁸ Je tomu tak i tehdy, nepoužíváme-li jako pracovní nástroj pero či štětec, ale fotoaparát. Volba přístroje a jeho nastavení se na takové interpretaci podílí. V díle fotografa i v díle malíře se může projevit jeho vlastní styl. Co se korekčních mechanismů zabudovaných v některých fotoaparátech týče, viz část 3 níže.

Umělec si může sám zvolit, jak vyjádří pohyb, intenzitu světla, atmosféru či živost barev, chce-li však správně zobrazit prostor, musí se řídit zákony perspektivy - to mu řekne snad každý. Osvojení si perspektivy během renesance je obecně považováno za významný krok směrem k realistickému zobrazení. Zákony perspektivy by měly poskytovat absolutní měřítko věrnosti, které je nadřazeno rozdílům ve způsobech vidění a zobrazení. Gombrich zesměšňuje názor, že „perspektiva je pouze konvencí a neznázorňuje svět tak, jak vypadá“, když říká, že „nelze ani dost zdůraznit, že umění perspektivy se snaží o správnou rovnici: chce, aby zobrazení vypadalo jako předmět a předmět jako zobrazení.“⁹ James J. Gibson k tomu dodává: „...je nerozumné tvrdit, že použití perspektivy v obrazech je pouhá konvence, kterou malíř může použít nebo odhodit, jak se mu zlíbí... Geometrická perspektiva je nezbytná, chce-li umělec zachytit na dvojrozměrné ploše to, co vidí.“¹⁰

Zákony, jimiž se řídí chování světla, nejsou samozřejmě o nic více konvenční než jiné přírodní zákony. Představme si, že máme statický jednobarevný objekt, který odráží pouze světlo střední intenzity. Obhájci věrnosti perspektivy tvrdí,¹¹ že

⁹ *Art and Illusion*, s. 254 a 257. [Umění a iluze, s. 296 a 299.]

¹⁰ Ze stati „Pictures, Perspective, and Perception“, *Daedalus* (Winter 1960), s. 227. Nezdá se, že by Gibson tato tvrzení výslovně odvolal, ačkoli se obdobnými problémy dlouze zabývá ve své nedávno vydané zajímavé knize *The Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1966).

¹¹ Základní rysy tohoto argumentu samozřejmě najdeme i u jiných autorů. Zajímavé je pojednání D. Gioseffiho v *Prospettiva Artificialis* (Trieste: Università degli studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1957); viz též M. H. Pirenneovu obsáhlou recenzi téhož v *The Art*

obraz nakreslený ve správné perspektivě bude za stanovených podmínek vysílat k oku přesně takový svazek světelných paprsků jako objekt sám. Věrnost zobrazení se zakládá právě na této shodě, jež je zcela objektivní, neboť je změřitelná přístroji. Jelikož oko přijímá od objektu i od obrazu právě a jen světelné paprsky, totožnost jejich uspořádání je nutně totožností vzhledu. Paprsky odrážené obrazem za stanovených podmínek se samozřejmě neshodují jen s těmi, jež odráží daný objekt z určité vzdálenosti a pod určitým úhlem, ale také s paprsky odráženými mnoha jinými objekty z jiných vzdáleností a pod jinými úhly.¹² Totožnost uspořádání světelných paprsků, tak jako jiné druhy podobnosti, zjevně není postačující podmínkou pro zobrazení. Tvrzení obhájců perspektivy spočívá ovšem spíše v tom, že tato totožnost je kritériem věrnosti, tj. správnosti vyobrazení tam, kde denotace byla již ustavena jiným způsobem.

Na první pohled se toto tvrzení jeví jasné a přesvědčivé. Tento dojem však zmizí ve chvíli, kdy si všimneme podmínek předepsaných pro pozorování. Na obraz se máme dívat šterbinou, zpřímá, z určité vzdálenosti, s jedním okem zavřeným a druhým nehybným. Na objekt je také třeba pohlížet šterbinou, z určitého (obvykle však odlišného) úhlu a vzdálenosti, a to jedním nehybným okem. Jinak světelné paprsky shodné nebudou.

Nejsou tyto pozoruhodné podmínky zárukou dokonale věrného zobrazení? Stěží. Za takovýchto podmínek se to, na co se díváme, poměrně rychle ztratí. Pokusy ukázaly, že oko nemůže normálně vidět, aniž se vzhledem k tomu, na co se dívá,

Bulletin, XLI (1959), s. 213-217. Tento bibliografický údaj mi laskavě poskytl profesor Meyer Schapiro.

¹² Srov. s Gombrichovým pojednáním o ‚branách‘ v *Art and Illusion*, s. 250-251.

pohybuje;¹³ zdá se, že tĕkání pohledu je pro normální vidění nezbytné. Nehybné oko je téměř tak slepé jako oko nevinné. Co může mít shoda světelných paprsků, vysílaných za podmínek, které znemožňují normální vidění, společného s věrností zobrazení? Měřit věrnost podle paprsků nasměrovaných na zavřené oko by nebylo o nic absurdnější. Tuto námitku však není nutno zdůrazňovat; snad by bylo možné povolit takový pohyb oka, který by postačoval pro tĕkání pohledu, nevedl by však k výslovnému obhlížení objektu pohledem.¹⁴ Základní potíř je v tom, že podmínky stanovené pro pozorování jsou hrubě abnormální. Proč bychom vůbec měli shodu světelných paprsků vysílaných za tak prazvláštních podmínek považovat za měřítko věrnosti? Umístíme-li mezi obraz a oko vhodně seřízené čočky - což není o nic nepřirozenější, bude obraz, který zcela ignoruje perspektivu, také vysílat stejně uspořádané světelné paprsky jako daný objekt. To, že chytrou manipulací podmínek můžeme dostat z obrazu nakresleného v perspektivě stejný světelný impuls, jaký můžeme získat ze zobrazeného předmětu, je poněkud divný, ne-li zoufalý argument pro věrnost perspektivy.

Výše popsané podmínky pozorování nejsou navíc ve většině případů pro obraz a pro předmět stejné. Na obojí se máme dívat jedním nehybným okem skrz šterbinu. Jenže na obraz se máme

¹³ Viz L. A. Riggs, F. Ratliff, J. C. Cornsweet a T. Cornsweet, „The Disappearance of Steadily Fixated Visual Objects“, *Journal of the Optical Society of America*, XLIII (1953), s. 495-501. Nověji ony drastické a rychlé změny vnímání, k nimž dochází při zaměření zraku, podrobně zkoumali R. M. Pritchard, W. Heron a D. I. Hebb v článku „Visual Perception Approached by the Method of Stabilized Images“, *Canadian Journal of Psychology*, XIV (1960), s. 67-77. Podle nich se obraz regeneruje, přičemž se někdy přetváří ve smysluplné jednotky, jež původně přítomny nebyly.

¹⁴ Je však třeba si uvědomit, že díky zakřivení rohovky vidí oko při otáčení často poněkud za předmět, i když se hlava nehýbe.

dívat kolmo ze vzdálenosti dvou metrů, zatímco katedrálu, která je na něm zobrazena, si máme prohlížet, řekněme, pod úhlem 45° a ze vzdálenosti šedesáti metrů. A to, co vidíme, závisí nejen na světelných paprscích, ale také na průvodních okolnostech. Jak říkávají psychologové, vidíme víc, než oko pojme. Tak jako červené světlo znamená na souši „stůj“ a na moři „přístav“, vznikají ze stejného podnětu v různých podmínkách různé vizuální prožitky. I když jsou světelné paprsky i momentální vnější podmínky stejné, může předchozí sled vizuálních prožitků, spolu s informacemi ze všech možných zdrojů, způsobit obrovské rozdíly v tom, co vidíme. Nebudou-li ani předcházející podmínky stejné, nepovede duplikace světelných paprsků ke shodnému vnímání, právě tak jako k němu nepovede duplikace podmínek, pokud se budou lišit světelné paprsky.

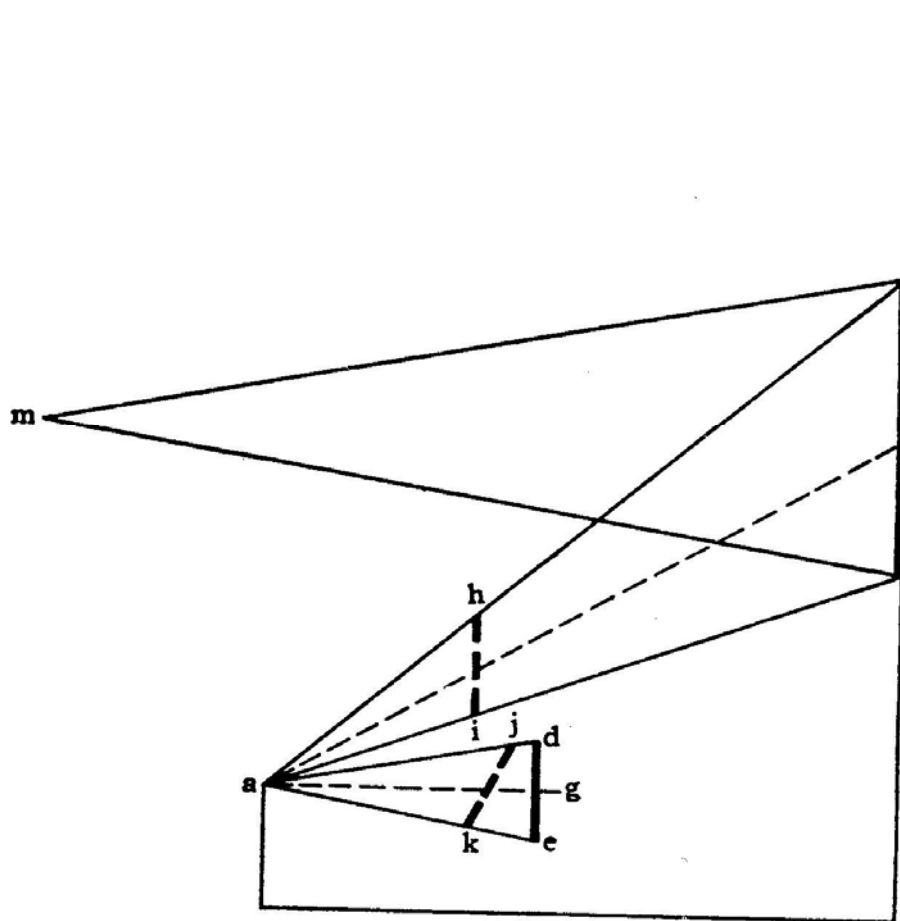
Normálně si obrazy visící v rámech na zdech prohlíží člověk, který kolem nich může chodit a pohybovat očima. Malovat obraz, který by za těchto podmínek vysílal stejné světelné paprsky jako objekt pozorovaný za jakýchkoli podmínek, by bylo nesmyslné, i kdyby to bylo možné. Když umělec zobrazuje nějaký objekt, musí spíše rozhodnout, které světelné paprsky v podmínkách galerie úspěšně vyjádří to, co vidí. Nejde o napodobení, ale o převedení. Jde spíše o ‚zachycení podoby‘ než o duplikaci – ve stejném smyslu, jako karikatura často zachytí podobu, jež se na fotografii ztrácí. Jedná se o jistý druh překladu, který vyrovnává rozdíly v okolnostech. Jak ho nejlépe provést, záleží na nesčetných proměnlivých faktorech, v neposlední řadě také na konkrétních návycích vidění a zobrazování, které jsou vnímateli vlastní. Obrazy malované v perspektivě, stejně jako jakékoli jiné, musíme číst, a čtení je třeba se naučit. Oko navyklé pouze na orientální malbu zprvu nechápe perspektivní obraz. Cvikem se ale člověk snadno přizpůsobí zkreslující optice či obrazům

kresleným v pokřivené nebo i obrácené perspektivě.¹⁵ Ani my, kteří jsme si na perspektivní zobrazování zcela zvykli, je nepřijímáme bez výhrad: fotografie muže s nohama vystrčenýma dopředu vypadá zkresleně a Matterhorn se na snímku beznadějně ztrácí. Jak se říká, není nad fotoaparát, má-li se z hory udělat krtina.

Dosud jsem nezpochybňoval myšlenku, že se perspektiva řídí zákony optické geometrie, že z obrazu nakresleného podle standardních pravidel bude oko přijímat, za značně abnormálních podmínek popsaných výše, stejné světelné paprsky jako od znázorněného výjevu. Pouze za tohoto předpokladu lze vůbec brát argument o perspektivě vážně. Tento předpoklad je však evidentně mylný. Podle pravidel zobrazování se železniční koleje, jež vedou směrem od oka, kreslí sbíhavě, ale telegrafní sloupy (či nároží) vedoucí od oka vzhůru kreslíme rovnoběžně. Podle 'zákonů geometrie' by se i sloupy měly kreslit sbíhavě. Nakreslí-li se

¹⁵ Adaptace na nejrůznější druhy brýlí byla předmětem rozsáhlých výzkumů. Viz např. J. E. Hochberg, „Effects of Gestalt Revolution: The Cornell Symposium on Perception“, *Psychological Review*, LXIV (1959), s. 74-75; J. G. Taylor, *The Behavioral Basis of Perception* (New Haven: Yale University Press, 1962), s. 166-185; a Irvin Rock, *The Nature of Perceptual Adaptation* (New York: Basic Books, Inc., 1966). Každý si sám může snadno ověřit, jak jednoduché je naučit se číst obrazy kreslené v obrácené či jinak deformované perspektivě. Obrácená perspektiva je častá v orientálním, byzantském i středověkém umění. Existují i případy použití standardní i obrácené perspektivy v různých částech jednoho obrazu - viz např. Leonid Uspenskij a Vladimir Losskij, *The Meaning of Icons* (Boston: Boston Book and Art Shop, 1952), s. 42 (pozn. 1), s. 200. O tom, že se musíme obrazy ve standardní perspektivě učit číst, píše Melville J. Herskovits ve své knize *Man and His Works* (New York: Alfred A. Knopf, 1948), s. 381: „Nejeden etnograf popisuje, jak ukázal lidem, kteří nikdy neviděli fotografii, zřetelný záběr domu, člověka či známé krajiny. Domorodci si je prohlíželi ze všech možných úhlů, otáčeli je a zkoumali jejich bílý rub ve snaze nějak si vyložit toto nic neříkající uspořádání odstínů šedi na kusu papíru. I ta nejzřetelnější fotografie je jen interpretací toho, co fotoaparát vidí.“

však takto, vypadají stejně nesprávně jako koleje nakreslené rovnoběžně. A tak máme fotoaparáty s nakláněcí zadní stěnou a vyklápěcím objektivem, což obojí slouží k „vyrovnávání svislic“ - tak, aby nám vertikální rovnoběžky na fotografii vyšly rovnoběžně. O to, aby nám obdobně vyšly i koleje, se ovšem nesnažíme. Pravidla perspektivního zobrazení nevycházejí ze zákonů optiky o nic víc než pravidla, která by požadovala kreslit koleje rovnoběžně a telegrafní sloupy sbíhavě. Je tomu přesně naopak, než říká Gibson: aby umělec vytvořil prostorové zobrazení, které bude dnešnímu západnímu oku připadat věrné, musí „zákony geometrie“ porušit.



Obrázek 1

Ač se toto vše zdá zcela zjevné - což trefně vystihl Paul Klee¹⁶, ohromující množství uznávaných badatelů zastává opačný názor.¹⁷ Opírají se při tom o argument, že všechny rovnoběžky v rovině fasády se na rovnoběžnou rovinu obrazu geometricky promítají jako rovnoběžky. Zdrojem nekončících sporů o perspektivu se zdá být zmatek ohledně náležitých podmínek pozorování. Na obr. 1 stojí pozorovatel na zemi s očima v bodě A ; BC je fasáda věže na budově; DE je obraz fasády věže, nakreslený ve standardní perspektivě a v takovém měřítku, že v naznačené vzdálenosti obraz a fasáda přepínají vzhledem k A stejný úhel. Normální směr pohledu na věž ukazuje úsečka AF - zaměříme-li pohled výrazně výš či níž, bude se jevit část věžní fasády rozmazaně nebo ji neuvidíme vůbec. Obdobně úsečka AG ukazuje normální směr pohledu na obraz. Ačkoli obraz a fasáda jsou rovnoběžné, úsečka AG je na obraz kolmá, takže vertikální rovnoběžky na obraze se promítnou na sítnici rovnoběžně, zatímco úsečka AF svírá s fasádou takový úhel, že vertikální rovnoběžky na ní se promítnou na sítnici, jako by se sbíhaly směrem nahoru. Můžeme se pokusit docílit toho, aby obraz a fasáda vysílaly k oku

¹⁶ Viz frontispis k této kapitole. Tato kresba, jak nás upozorňuje Klee, vypadá zcela přirozeně jako zobrazení podlahy, ale pokřiveně, má-li zobrazovat fasádu, přestože se v obou případech rovnoběžky od oka vzdalují naprosto stejně.

¹⁷ Toto je vsutku ortodoxní stanovisko, které zastává nejen Pirenne, Gibson a Gombrich, ale téměř každý, kdo o tomto tématu psal. Výjimkou, mimo Paula Kleea, je např. Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚Symbolische Form‘“, *Vorträge der Bibliothek Warburg (1924-1925)*, s. 258n.; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley: University of California Press, 1954), např. s. 92n. a jinde; a mnohem dříve jistý Arthur Parsey, jehož si pro jeho neortodoxní názory bere na paškál Augustus de Morgan v *Budget of Paradoxes* (London, 1872). Tento poslední bibliografický údaj mi laskavě poskytl P. T. Geach. Zajímavým způsobem o perspektivě pojednává John White v knize *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (New York: Thomas Yoseloff, 1958), kap. 8 a 13.

shodné svazky světelných paprsků, buď (1) přemístěním obrazu výše na HI , nebo (2) jeho nakloněním do polohy JK , nebo (3) prohlížením obrazu z bodu A , ale věže z bodu M , o několik poschodí výše. Jelikož obraz, má-li překlenovat stejný úhel, musí být blíže oku, nebudou v prvních dvou případech vodorovné linie ve správném poměru. Závažnějším problémem je ovšem naprostá nestandardnost každé z těchto tří podmínek. Obrazy obvykle nezavěšujeme vysoko nad úroveň očí, jejich spodní hranu k sobě drasticky nenakláníme ani nikam nestoupáme, abychom se na věž dívali zpřímá.¹⁸ Jsou-li ale oči i obraz v normální poloze, je svazek světelných paprsků vysílaných k oku obrazem nakresleným ve standardní perspektivě velmi odlišný od paprsků vysílaných fasádou.

I když je tento argument dosti přesvědčivý, můj výklad na něm nestojí. Ony zásadnější důkazy, k nimž jsme dospěli dříve, by zůstaly platné, i kdyby oficiální pravidla pro perspektivu nebyla zvolena tak nahodile a všechny rovnoběžky vzdalující se od oka se podle nich měly kreslit sbíhavě. Z chování světla zkrátka nevyplývá ani náš obvyklý, ani žádný jiný způsob zobrazování prostoru. Perspektiva není ani absolutním, ani nezávislým měřítkem věrnosti.

4. Plastika

Obtíže spojené s teorií nápodoby bývají někdy připisovány výhradně tomu, že je nemožné zobrazit trojrozměrnou skutečnost na

¹⁸ Možná bychom se v optimálním případě na fasádu věže měli dívat zpřímá z bodu M ; pak bychom však železniční koleje měli pozorovat seshora, z místa přímo nad prostředkem jejich délky.

dvojměrné ploše. Nápodoba však není o nic lepším měřítkem realismu v sochařství než v malbě. Bronzová bysta je portrétem živého, pohybujícího se člověka s tváří mnoha podob, proměňující se v různém světle na nejrozmanitějších pozadích. Přesná kopie vzhledu hlavy v jistém okamžiku asi nebude zvláště věrným zobrazením. Zvěčnění takového momentálního stavu nasazuje oné osobě posmrtnou masku, obdobně jako fotografie s krátkou expozicí zmrazí fontánu nebo zastaví závodního koně. Věrně někoho portrétovat znamená zachytit jeho kvintesenci získanou z nejrozmanitějších situací, v nichž jsme ho poznali. Nemá však smysl snažit se tuto prchavou esenci duplikovat či napodobit nehybným kusem bronzu na podstavci v galerii. Sochař je spíše citlivým a vynalézavým překladatelem.

I tehdy, je-li zobrazovaným předmětem něco jednoduššího a stálejšího než člověk, duplikace jen zřídka odpovídá realistickému zobrazení. Kdyby Evino jablko v tympanonu nad vysokým gotickým portálem mělo stejné rozměry jako rejeta, nevytápalo by dost velké, aby Adama svedlo. Vzdálená či kolosální socha musí také mít zcela jiný tvar než to, co zobrazuje, má-li být realistická, tj. má-li ‚vypadat správně‘. A toho, aby ‚vypadala správně‘, lze docílit různými způsoby, které se nedají převést na nějaká pevná a obecně platná pravidla. To, jak předmět vypadá, závisí totiž nejen na jeho prostorové orientaci, na vzdálenosti a osvětlení, ale také na všem, co o něm víme, i na našem vzdělání, návycích a zájmech.

Snad ani není třeba dál pokračovat, aby bylo jasně dokázáno, že tak jako v malbě není ani v sochařství imitace měřítkem realističnosti.

5. Fikce

Doposud jsem se zabýval pouze zobrazením konkrétní osoby, skupiny, věci nebo výjevu. Avšak obraz, podobně jako predikát, může denotovat všechny jednotlivé členy dané třídy zároveň. Zobrazením tohoto typu bývají ilustrace doprovázející slovníková hesla - ty nedenotují ani např. jednoho konkrétního orla, ani třídu orlů, ale orly vůbec; taková denotace není ani jedinečná, ani kolektivní, ale distributivní.

Jiná zobrazení nemají ani jedinečnou, ani mnohonásobnou denotaci. Co například zobrazují obrazy Pickwicka či jednorožce? Nezobrazují nic - jsou zobrazeními s nulovou denotací. Jak ale můžeme tvrdit, že obraz zobrazuje Pickwicka, případně jednorožce, a zároveň prohlašovat, že nezobrazuje nic? Jelikož žádný Pickwick ani jednorožec neexistuje, obrazy Pickwicka a jednorožce zobrazují totéž. Obraz Pickwicka a obraz jednorožce však určitě totéž nejsou.

Tak jako většinu kusů nábytku snadno roztřídíme na židle, křesla, stoly atd., aniž by cokoli denotovaly, i většinu obrazů dokážeme roztřídít na obrazy Pickwicka, Pegase, jednorožce apod., aniž by k čemukoli odkazovaly. Tak tomu zkrátka je. To, co nás leckdy mate, je skutečnost, že spojení jako „obraz toho či onoho“ a „zobrazuje to či ono“ se tváří jako spořádané dvoumístné predikáty a někdy takovou interpretaci i snesou. Výrazy „obraz Pickwicka“ a „zobrazuje jednorožce“ je však lépe chápat jako nedělitelné jednomístné predikáty či druhové názvy, jako „židle“ a „křeslo“. Nelze je rozložit na jednotlivé části a přes ně pak kvantifikovat. Z toho, že O je obraz jednorožce nebo že jednorožce zobrazuje, nevyplývá, že existuje něco, čeho by O bylo obrazem. Obraz Pickwicka je krom toho obrazem muže, ačkoli žádný muž, kterého by zobrazoval, neexistuje. Tvrzení, že nějaký obraz to či ono zobrazuje, je tedy systematicky dvojznačné: může se vztahovat jak k tomu, co obraz denotuje, tak k tomu, o jaký druh obrazu se jedná. Nedorozumění se částečně vyhneme, když v druhém případě řekneme „Pickwicka-

zobrazující-obraz" či „jednorožce-zobrazující-obraz" nebo „muže-zobrazující-obraz" anebo zkráceně „Pickwicka-obraz", „jednorožce-obraz" či „muže-obraz". Obraz samozřejmě nemůže - vyloučíme-li dvojznačnost - zároveň zobrazovat Pickwicka a nezobrazovat nic. Obraz však může být jistého druhu, být „Pickwicka-obrazem" či „muže-obrazem", aniž by cokoli zobrazoval.¹⁹

Rozdíl mezi muže-obrazem a obrazem muže má blízkou paralelu v rozdílu mezi muže-popisem (či muže-pojmenováním) a popisem (či pojmenováním) muže. „Pickwick", „vévoda Wellington", „muž, který porazil Napoleona", „muž", „tloušťík", „trojhlavý muž" jsou všechno muže-popisy, ne všechny však

¹⁹ Hlavní myšlenka tohoto odstavce, jakož i dvou následujících, je obsažena v mém článku „On Likeness of Meaning", *Analysis*, roč. I (1949), s. 1-7, a dále je rozvedena v navazující studii „On Some Differences about Meaning", *Analysis*, roč. XIII (1953), s. 90-96. Viz též paralelní pojednání o problematice výroků ‚o fiktivních entitách‘ v eseji „About", *Mind*, roč. LXX (1961), zvl. s. 18-22. V sérii článků psaných od roku 1939 dále (z nichž mnoho bylo přepracováno a znovu vydáno v knize *From a Logical Point of View* /Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953/) W. V. Quine upřesnil, čím se synkategorematické výrazy liší od jiných, a ukázal, že důsledné respektování tohoto rozdílu může odstranit mnoho filozofických problémů.

Používám spojovníky (jako např. „člověka-obraz") pouze jako pomůcku technického rázu, nikoli proto, abych reformoval běžný úzus, kde kontext obvykle zamezí nedorozumění a kde naše potřeba vyvozovat klamné existenciální závěry, není tak nutková, potažmo závažná, jako ve filozofii. V následujícím textu bude výraz „člověka-obraz" vždy zkratkou zastupující delší a běžnější výraz „obraz zobrazující člověka", chápaný jako nedělitelný jednomístný predikát, který se nemusí nutně vztahovat na všechny obrazy zobrazující skutečného člověka a pouze na ně. Stejným obecným principem se řídí užívání všech složenin ve tvaru „—obraz". Tak např. výraz „Churchilla-obraz" neužívám jako zkratku pro „obraz namalovaný Churchillem" nebo „obraz patřící Churchillovi". Všimněme si také, že „čtverce-obraz" nemusí nutně být obraz čtvercový, nýbrž obraz čtverec zobrazující.

popisují nějakého muže. Některé denotují konkrétního muže, jiné denotují každého z mnoha mužů a některé nedenotují nic.²⁰ Ačkoliv výrazy „Pickwick“, „trojhlavý muž“ a „Pegas“ mají všechny touž nulovou extenzi, druhý se liší od prvního například tím, že je mnohohlavého-muže-popisem, zatímco třetí se liší od zbylých dvou tím, že je okřídleného-koně-popisem.

Způsob, kterým obrazy a popisy třídíme do druhů, jako ostatně většina obvyklých způsobů třídění, není zdaleka přesný ani stabilní a brání se kodifikaci. Hranice se posouvají a stírají, nové a nové kategorie vystupují do popředí a teoretické zásady třídění jsou ještě nejasnější než samotná praxe. Znamená to však jen tolik, že někdy možná nebude snadné určit, zda jisté obrazy (jak říkáme) „zobrazují jednorozce“, nebo stanovit pravidla, podle nichž by bylo vždy možné rozhodnout, zda daný obraz je, či není muže-obrazem. Formulovat přesné a obecně platné podmínky, za nichž je něco toho-či-onoho-obrazem či toho-či-onoho-popisem, by bylo skutečně obtížné. Můžeme uvést několik příkladů: Van Goghův *Pošták* je muže-obraz, a slovo „muž“ je muže-popis. Všimněme si, že má-li něco být toho-či-onoho-obrazem, musí to být toho-či-onoho-obrazem jako celek, takže obraz, který obsahuje muže-obraz nebo je v muže-obrazu obsažen, nemusí sám být muže-obrazem. Pokračovat tímto směrem však znamená zabřednout do notoricky známého filozofického marasmu; a ony frustrující problémy, s nimiž bychom se museli potýkat, nás sice nepřestávají fascinovat, ale s naším momentálním úkolem nesouvisejí. Opakuji, že pro nás je zde důležité jen to, že obrazy lze

²⁰ Přísně vzato bychom měli hovořit o promluvách a zápisech, neboť týž pojem může mít v různých případech různou denotaci. Setřídít kopie tak, aby vytvořily pojmy, je pouze jedním a zdaleka na tím nejjednodušším způsobem, kterým lze promluvy a zápisy třídít na druhů. Viz dále SA, s. 359-363, a také kapitulu IV této knihy.

skutečně s většími či menšími obtížemi roztrždit na muže-obrazy, jednorozce-obrazy, Pickwicka-obrazy, okřídleného-koně-obrazy atd., stejně jako se nábytek dá roztrždit na židle, křesla, stoly apod. A na tuto skutečnost nemají žádný vliv problémy spojené s definováním jednotlivých tříd nebo s odvozením obecných zásad třídění.

Případná námitka, že k tomu, abychom uměli používat výrazy „muže-obraz“ či „jedorozce-obraz“, musíme nejprve vědět, co znamená muž či jednorozec, mi přijde zcela zvrácená. Výrazy „stínohra“ či „jelení paroží“ se můžeme naučit užívat, aniž bychom předtím znali význam, nebo uměli použít, slova „stín“, „hra“ „jelen“, „paroží“ jednotlivě. A pomocí příkladů se můžeme naučit používat výraz „jedorozce-obraz“, nejen aniž bychom kdy jednorozce viděli, ale dokonce aniž bychom kdy předtím viděli či slyšeli slovo „jedorozec“. Vskutku převážně tím, že se učíme rozpoznávat jednorozce-obrazy a jednorozce-popisy, dospíváme k pochopení slova „jedorozec“, a naše schopnost poznat jelení paroží nám může pomoci poznat jelena, když na něj narazíme. Výraz můžeme zpočátku chápat tak, že se naučíme používat buď výraz sám, nebo nějaký výraz jej obsahující. Nabytí některé z těchto schopností může pomoci získat některou jinou, což ovšem neznámá, že některou z nich už máme. Pochopení výrazu není předpokladem, naopak často bývá následkem toho, že se výraz a jeho složeniny naučíme používat.²¹

²¹ Umět používat všechny složeniny nějakého výrazu by znamenalo dokázat použít alespoň některé složeniny všech ostatních výrazů v daném jazyce. Obvykle říkáme, že nějakému výrazu rozumíme, když dokážeme obstojně použít výraz sám a dostatečné množství jeho běžnějších složenin. Jestliže jsme u dané složeniny „—obraz“ na pochybách o tom, jak ji použít, v dosti vysokém procentu případů, bude tomu tak i u příslušného predikátu „zobrazuje jako —“. Zda výrazu rozumíme, nezáleží samozřejmě pouze na tom, zda dokážeme daný výraz a jeho složeniny použít. Přistupují k tomu i další faktory, jako např. zda víme, z čeho výrok obsahující daný výraz vyplývá a co vyplývá z něj.

Nejprve jsem řekl, že denotace je nutnou podmínkou zobrazení, a pak najednou narazím na zobrazení bez denotace. Vysvětlení je však nyní nasnadě. Má-li obraz zobrazovat nějakého muže, musí ho denotovat, může však být muže-zobrazením, aniž by cokoli denotoval. Mimochodem, toto je další rána pro teorii zobrazení jako nápodoby; neboť když obraz nic nezobrazuje, otázka podobnosti vůbec nevystává.

Používání příkladů jako Pickwickova-obrazy a jednorožce-obrazy by mohlo vzbudit dojem, že zobrazení s nulovou denotací jsou poměrně vzácná. Je tomu právě naopak! Ve světě obrazů se to jen hemží anonymními fiktivními osobami, místy a věcmi. Muž v Rembrandtově *Krajině s lovcem* pravděpodobně není žádný skutečný člověk; je to prostě ten muž v Rembrandtově leptu. Jinými slovy: tento lept nezobrazuje žádného muže, nýbrž je pouze muže-obrazem - přesněji řečeno muže-v-Rembrandtově-*Krajině-s-lovcem*-obrazem. A i kdyby tu nějaký skutečný muž zobrazen byl, nebude na jeho totožnosti záležet o nic víc než na umělcově krevní skupině. Informace potřebné ke stanovení, zda daný obraz něco denotuje, navíc nejsou vždy k dispozici. Může se například stát, že nedokážeme určit, zda je dané zobrazení mnohonásobné, jako orla-obraz v naučném slovníku, nebo fiktivní, jako Pickwickova-obraz. Není-li ale možné stanovit, zda obraz něco denotuje, nezbyvá nám než postupovat, jako kdyby nedenotoval nic - tj. omezit se na určení toho, o jaký druh obrazu jde. Pro případy neurčité denotace tedy platí totéž co pro případy denotace nulové.

Druhou příslušnost obrazu je třeba zvažovat i tehdy, nemá-li denotaci ani nulovou, ani neurčitou. To, co obraz denotuje, totiž neurčuje jeho druh, stejně tak jako neurčuje jeho denotaci to, o jaký druh obrazu se jedná. Ne každý muže-obraz zobrazuje nějakého muže a opačně, ne každý obraz zobrazující muže je muže-obrazem. A v tom, zda se jedná, či nejedná o muže-obraz, spočívá

rozdělení obrazů reprezentujících muže na ty, které jej zobrazují jako muže, a ty, které nikoliv.

6. Zobrazení-jako

Obrat „zobrazuje ... jako“ má dva zcela rozdílné způsoby užití. Řekneme-li, že obraz zobrazuje vévodu Wellingtona jako dítě, jako dospělého či jako vítěze bitvy u Waterloo, neznámá to mnohdy nic jiného, než že dotyčný obraz zobrazuje vévodu v daném okamžiku či období – že zobrazuje jeho určitý časový úsek (dlouhý či krátký, souvislý nebo přerušovaný) neboli jeho jistý ‚časový řez‘. Zde se „jako ...“ váže k *substantivu* „vévoda Wellington“ a společně pak tvoří popis jedné části celého jedince.²² Takový popis lze vždy nahradit jiným, jako např. „vévoda Wellington v útlém věku“ nebo „vévoda Wellington u příležitosti svého vítězství u Waterloo“. S těmito případy tedy nemáme žádné problémy, neříká se tu nic než to, že obraz zobrazuje objekt takto popsáný.

Příkladem druhého způsobu užití je, když řekneme, že daný obraz zobrazuje Winstona Churchilla jako dítě, přičemž jej ale nezobrazuje v dětství, nýbrž zobrazuje dospělého Churchilla jako dítě. V tomto případě, a stejně tak i když říkáme, že jiné obrazy zobrazují dospělého Churchilla jako dospělého, se „jako ...“ váže ke *slovesu* a rozvíjí ho. To jsou případy pravého *zobrazení-jako*. Tato *zobrazení-jako* je nyní třeba odlišit od *zobrazení* a zjistit, jaký je jejich vzájemný vztah.

²² Pánům H. P. Griceovi a J. O. Urmsonovi vděčím za připomínky, které vedly k vyjasnění této záležitosti. Někdy může být dotyčná část vyznačena hranicemi jinými než časovými. O pojmu časové části viz SA, s. 127-129.

Obraz, který zobrazuje nějakého muže, jej denotuje, obraz, který zobrazuje fiktivního muže, je muže-obrazem a obraz, který zobrazuje nějakého muže jako muže, je muže-obrazem denotujícím tohoto muže. Zatímco se tedy první případ týká jen toho, co obraz denotuje, a druhý pouze toho, o jaký druh obrazu jde, třetí případ se týká jak denotace, tak druhového zařazení.

Přesnější formulace vyžaduje zvýšenou opatrnost. To, co má obraz zobrazovat, může být denotováno obrazem celým, nebo jeho částí. Obdobně může obraz být toho-či-onoho-obrazem jako celek, nebo pouze proto, že toho-či-onoho-obraz obsahuje.²³ Vezměme třeba obyčejný portrét vévody a vévodkyně z Wellingtonu. Takový obraz (jako celek) denotuje onen manželský pár a (svou částí) denotuje vévodu. Krom toho je (jako celek) dvou-osob-obrazem a (částí) muže-obrazem - zobrazuje vévodu a vévodkyni jako dvě osoby a vévodu jako muže. Ale ačkoli zobrazuje vévodu a je dvou-osob-obrazem, je zřejmé, že nezobrazuje vévodu jako dvě osoby. A ačkoli zobrazuje dvě osoby a je muže-obrazem, nezobrazuje ony dva jako muže. Není to totiž obraz, který by jako celek zároveň zobrazoval vévodu a byl dvou-mužů-obrazem či který by jako celek zároveň zobrazoval dvě osoby a byl muže-obrazem, ani žádný takový obraz neobsahuje.

Obecně je tedy předmět p zobrazen jako to či ono obrazem o tehdy a pouze tehdy, pokud o je či obsahuje obraz, jenž jako celek zároveň denotuje p a je toho-či-onoho-obrazem.²⁴ Mnohé ze

²³ Nicméně to, že obsažený obraz denotuje dané předměty, a je tudíž toho-či-onoho-obrazem, může být teprve důsledkem jeho začlenění do kontextu obrazu, který jej obsahuje, stejně tak jako slovo „kotle“ může denotovat daný hudební nástroj a být hudebního-nástroje-popisem, v případě že se vyskytuje ve spojení „bubny a kotle“.

²⁴ To zahrnuje případy, kdy celý obraz nebo jeho část zobrazuje p jako to či ono. Jak jsem již podotkl v druhé části poznámky 19, ne všechny konkrétní

zpřesňujících výrazů, které tu nesměly být opomenuty, bude však nadále možno vypouštět s tím, že se rozumějí samy sebou. Například formulaci „obraz, který jako celek zároveň zobrazuje Churchilla a je dospělého-obrazem nebo takový obraz obsahuje“ lze zkrátit na „dospělého-obraz zobrazující Churchilla“.

V běžné mluvě často mezi zobrazením a zobrazením-jako vůbec nerozlišujeme. Již jsem uvedl případy, kdy výrokem, že obraz zobrazuje to či ono, nemíníme, že to či ono denotuje, nýbrž že se jedná o toho-či-onoho-obraz. V jiných případech máme na mysli obojí. Když vám řeknu, že mám obrázek jistého černého koně, a pak vytáhnu snímek, na kterém kůň vyšel jako světlá skvrna v dálce, těžko mě usvědčíte ze lži, ale nejspíš budete mít pocit, že jsem vás podvedl. Pochopitelně jste si moje tvrzení vyložili tak, že mám obrázek černého koně jako takového. Očekávali jste tudíž, že vám ukážu obrázek, který nebude dotyčného koně jen denotovat, ale bude i černého-koně-obrazem. Lze si představit i takové případy, kdy tvrzení, že obraz zobrazuje černého koně, má znamenat, že zobrazuje koně jako černého (tj. že se jedná o černé-věci-obraz zobrazující koně), nebo že zobrazuje dotyčnou černou věc jako koně (tj. že se jedná o koně-obraz zobrazující onu černou věc).

Tím však nejsou dvojznačnosti běžné mluvy vyčerpány. Řekneme-li, že dospělý Churchill je zobrazen jako dítě (nebo jako dospělý), znamená to, že dotyčný obraz je dítěte-obrazem (nebo dospělého-obrazem). Řekneme-li však, že Pickwick je zobrazen jako šašek (nebo jako Don Quijote), nemůže to znamenat, že se jedná o šaška-obraz (nebo Dona-Quijota-obraz) zobrazující Pickwicka, protože žádný Pickwick neexistuje. Znamená to, že onen obraz patří do dosti úzké třídy obrazů, jež by se daly popsat jako

náhrady za „to či ono“ jsou v tomto definičním schématu přijatelné. Je-li obraz starý, hranatý nebo patří-li Churchillovi, nebude jej proto ještě zobrazovat jako starého, hranatého ani jako sběratele obrazů.

Pickwicka-jako-šaška-obrazy (nebo Pickwicka-jako-Dona-Quijota-obrazy).

Odlišnosti, které se v neformální mluvě většinou vytrácejí, je tedy pro naše účely třeba pečlivě podchytit. Zobrazení-jako je jednomístným určením druhu, a zásadně se tak liší od denotativního zobrazení, jež je dvojmístným vztahem. Zobrazuje-li obraz předmět p jako nějaké (nebo určité) to či ono, pak denotuje p a je toho-či-onoho-obrazem. Pokud je p totožné s q , pak obraz denotuje a zobrazuje také q . A je-li p to či ono, pak obraz zobrazuje i nějaké (nebo určité) to či ono, ale už nikoliv nutně jako nějaké (nebo určité) to či ono. Zobrazuje-li obraz prvního vévodu Wellingtona, zobrazuje Arthura Wellesleyho a zobrazuje také vojáka, nezobrazuje jej však nutně jako vojáka, neboť některé z jeho obrazů jsou civilisty-obrazy.

Zobrazení jsou tedy obrazy, jejichž funkce se do jisté míry kryje s funkcí popisů.²⁵ Právě tak jako objekty třídíme prostřednictvím různých verbálních označení a zařazujeme je pod ně, můžeme je třídít pomocí nejrůznějších označení obrazových a zařazovat je pod ně. A tato označení, ať už verbální či obrazová, opět zařazujeme pod značky jiné, verbální i neverbální. Objekty můžeme třídít pomocí slov „židle“, „křeslo“ atd., ale také pomocí obrazů, které je zobrazují. Popisy třídíme na „židle-popisy“, „kentaury-popisy“, „Cicerona-jména“ apod.; obrazy na „židle-obrazy“, „Pickwicka-obrazy“ apod. Při volbě označení pro označení nezáleží na tom, co označované označení samo označuje. Některá označení (např. „jednorožec“)

²⁵ Čtenář si jistě již všiml, že výraz „popis“ se v tomto textu neomezuje na to, čemu se v logice říká určité deskripce, ale zahrnuje veškeré predikáty od vlastních jmen až po květnatá líčení, ať mají denotaci jedinečnou, mnohonásobnou či nulovou.

se na nic nevztahují, a jak jsme zjistili, ne každý obraz vojáka je vojáka-obrazem. Před každým obrazem, jako u kteréhokoli jiného označení, si můžeme položit dvě otázky: (1) co zobrazuje (či popisuje) a (2) o jaký druh obrazu (či popisu) jde. Poprvé se ptáme, na které objekty (pokud takové vůbec jsou) se obraz coby označení vztahuje; a podruhé na to, která z možných označení se zase vztahují na něj. Tím, že obraz něco zobrazí, zároveň nějakou třídu předmětů vyčlení a do nějaké třídy nebo tříd obrazů se sám zařadí.²⁶

7. Invence

Je-li zobrazování tříděním objektů a ne jejich nápodobou, charakteristikou a nikoli kopií, pak nejde o pasivní záznam. Objekt před námi nesedí jako poslušný, vzorně upravený model vybízející k obdivu a k zvěčnění. Je jedním z nesčetných objektů, může být přiřazen k jakémukoli jejich výběru a každému takovému seskupení odpovídá nějaká jeho vlastnost. Brát všechna třídění jako rovnocenná je totéž jako netřídít vůbec. Klasifikovat znamená upřednostňovat. Užití nějakého označení (obrazového, verbálního či jiného) třídění uskutečňuje, právě tak jako je jeho záznamem. ‚Přirozené‘ druhy jsou prostě ty, které jsme si zvykli pro označení a označením vybírat. Navíc samotný objekt není k dispozici předem, nýbrž je výsledkem způsobu, jakým chápeme svět. Tvorba obrazu se spolupodílí na

²⁶ Obraz nedenotuje zvolenou třídu, nýbrž její členy - jeden, několik nebo žádný. Každý obraz sice patří do nesčetných tříd, ale jen některé z nich (např. třída čtverce-obrazů, třída Churchilla-obrazů) mají na rozdíl od jiných (např. třídy čtvercových obrazů, třídy obrazů patřících Churchillovi) co do činění s tím, co daný obraz zobrazuje-jako.

tvorbě toho, co má být zobrazeno. Objekt a jeho vlastnosti závisí na uspořádání a všechny druhy označení jsou nástroji tohoto uspořádání.

Zobrazení i popisy tedy organizují a samy jsou často organizovány. Označení sdružuje ty objekty, na které se vztahuje, a je sdruženo s jinými označeními téhož druhu či druhů. Nepřímo též spojuje to, co označuje, s jinými označeními a s tím, co označují ona, a tak dále. Ne všechna tato spojení jsou stejně pevná; jejich soudržnost kolísá s přímostí, specifičností daného uspořádání a se stabilitou opěrných bodů, které tato uspořádání a označení vytvořila. Všemi těmito způsoby však mohou zobrazení a popis dle toho, jak sdružují a jak jsou samy sdružovány, vytvářet či označovat spojení, analyzovat objekty a uspořádávat svět.

Zobrazení či popis jsou trefné, působivé, poučné, subtilní, důmyslné, neobvyklé dle toho, do jaké míry malíř či básník podchytil neotřelá významná spojení a vytvořil prostředky k jejich ozřejmení. Promluva či zobrazení, které oddělují dobře známé celky a pod otřelými značkami je třídí do standardních seskupení, mohou být někdy funkční, i když jsou fádni. Vyčlenění nových prvků či kategorií, anebo těch dobře známých pomocí nových druhů označení či novou kombinací označení vžitých, může vést k novým vhledům. Gombrich zdůrazňuje Constableovu metaforu: "Malířství je věda ... jejímiž experimenty jsou obrazy."²⁷ Umělec musí při zobrazování zahrát na strunu starých zvyků, pokud chce vyloudit nové objekty a nová spojení. Když je zřejmé, že jeho obraz téměř, nikoli však zcela odkazuje k běžnému inventáři každodenního

²⁷ Z Constableovy čtvrté přednášky v Royal Institution roku 1836; viz C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. Jonathan Mayne (London: Phaidon Press, 1951), s. 323.

světa nebo že vyžaduje, ale zároveň se vzpírá zařazení k obvyklému druhu obrazů, pak může odhalit opomíjené podobnosti i rozdíly, navozovat nezvyklá spojení, a do jisté míry tak přetvářet svět. A zobrazuje-li obraz nejen úspěšně, ale i trefně, pokud nová spojení, která přímo či nepřímo vytváří, jsou důležitá a zajímavá, pak obraz - tak jako kruciální experiment - skutečně přispívá k poznání. Když si Gertrude Steinová stěžovala, že se jí portrét nepodobá, Picasso prý odpověděl: „Nevadí, bude.“

Zkrátka a dobře: účinné zobrazení i popis vyžadují invenci. Jsou tvůrčí. Vzájemně se inspirují; utvářejí, sbližují a rozlišují objekty. Že svět je nápodobou umění, mi připadá jako příliš slabé tvrzení. Svět je produktem umění a jazyka.

8. Realismus

Jedna podružná otázka zůstala nezodpovězena: v čem spočívá realistické zobrazení. Z předchozích stránek vyplývá, že rozhodně ne v jakékoli podobnosti se skutečností. Faktem nicméně zůstává, že různá zobrazení srovnáváme co do míry jejich realismu, naturalismu či věrnosti. Není-li podobnost kritériem realismu, co tedy?

Oblíbená odpověď zní, že měřítkem věrnosti je klam, že obraz je realistický, vytváří-li úspěšnou iluzi, a vyvolává tak u diváka dojem, že obraz je zobrazenou věcí či má její vlastnosti. Jinými slovy: navrhovaným měřítkem realismu je pravděpodobnost záměny zobrazení za zobrazené. To je o něco lepší než teorie kopírování, neboť oproti ní zde nejde o to, jak věrně obraz zobrazený objekt duplikuje, ale o to, do jaké míry se shodují reakce a očekávání vyvolané za patřičných observačních podmínek samotným objektem a jeho obrazem. Tato teorie navíc nemusí být

ihned znemožněna tím, že fiktivní zobrazení mohou mít různou míru realismu, neboť i přesto, že neexistují žádní kentaurové, nás realistický obraz může svést k tomu, že si jej s kentaurem spleteme.

Nicméně zde narážíme na problémy. Co nás klame, vyplývá z toho, čeho si všímáme, a čeho si všímáme, se mění dle našich zájmů a zvyků. Rovná-li se pravděpodobnost záměny 1, nejde již o zobrazení, ale o identitu. Pravděpodobnost navíc zřídka znatelně převyšuje nulu, což platí i pro ty nejrafinovanější iluzionistické obrazy, vnímané za podmínek běžné výstavní praxe. Vidět obraz jako obraz již totiž vylučuje, že si jej spleteme s něčím jiným, a příslušné observační podmínky (např. zarámování, jednobarevné pozadí apod.) jsou tu od toho, aby klam znemožnily. Klam využívá rafinovaných triků, jako je inscenované prostředí nebo špehýrka, skrze kterou nevidíme rám ani pozadí. Za takových nestandardních podmínek nemůže být klam kritériem realismu, neboť i ten nejméně realistický obraz nás může oklamat, je-li patřičně naaranžován. Klam je spíše příznakem iluzionismu než testem realismu a dochází k němu jen zřídka. Když se dívám i na ten nejrealističtější obraz, málokdy mám za to, že bych mohl skutečně vkročit do jeho prostoru, rozkrojit rajče nebo zabubnovat na zobrazený buben. Spíše obrazy vidím jako symboly pro tyto objekty a jejich zobrazené vlastnosti - symboly, které symbolizují bezprostředně a jednoznačně, aniž bychom si je pletli s tím, co označují. Jistě že v případě skutečné iluze - například když je na stěně namalováno okno - můžeme prohlásit zobrazení za realistické. Takové případy však nemohou být základem pro běžné třídění všech obrazů na více či méně realistické.

Obdobné úvahy vedly též k myšlence, že nejrealističtější obraz je ten, který poskytuje nejvíce relevantních informací. Tato hypotéza však může být snadno a zcela vyvrácena. Vezměme realistický obraz, namalovaný v běžné perspektivě normálními barvami, a druhý obraz, který je stejný kromě toho, že má

převrácenou perspektivu a všechny barvy jsou nahrazeny barvami komplementárními. Druhý obraz, patřičně interpretovaný, poskytne tytéž informace jako ten první. Je možné si představit libovolné množství jiných radikálních, avšak informace zachovávajících transformací. Realistické i nerealistické obrazy zjevně mohou poskytovat stejné množství informací. Informační obsah není kritériem realismu.

Dosud jsme nepotřebovali rozlišovat mezi realismem a věrností. Zvažovaná kritéria byla stejně nevyhovující jak pro jedno, tak pro druhé. Dále je však směřovat nelze. Dva výše popsané obrazy jsou stejně správné, stejně věrné tomu, co zobrazují, poskytují stejné, a tím pádem stejně pravdivé informace. Přesto nejsou stejně realistické či doslovné. Na to, aby byl obraz věrný, stačí, aby měl zobrazený předmět jednoduše ty vlastnosti, které mu obraz připisuje. Taková věrnost, správnost či pravdivost však není postačující podmínkou doslovnosti či realismu.

Bdělý absolutista namítne, že pro náš druhý obraz, na rozdíl od prvního, potřebujeme klíč. Skutečný rozdíl tkví ovšem v tom, že pro ten první máme klíč již v kapse. Pro správné čtení druhého obrazu si musíme interpretační pravidla nejprve najít a pak je použít, zatímco čtení prvního obrazu je v podstatě automatickým návykem. Praxí se symboly staly natolik transparentními, že si vůbec nejsme vědomi žádného úsilí, žádných alternativ, žádné interpretace.²⁸ A právě zde, dle mého

²⁸ Srov. s Descartes, *Meditations on the First Philosophy*, trans. E. S. Haldane and G. R. T. Ross (New York, Dover Publications, Inc., 1955), vol. 1, s. 155; rovněž Berkeley, „Essay Towards a New Theory of Vision“, in *Works on Vision*, ed. C. M. Turbayne (New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1963), s. 42. [Česky René Descartes, *Meditace o první filosofii*, Oikúmené, Praha, 2003, s. 33; George Berkeley, *Esej o nové teorii vidění*, Oikúmené, Praha, 2004, s. 35.]

názoru, je prubířský kámen realismu: nejde o množství informací, ale o to, jak snadno se nám vybaví. To však závisí na tom, nakolik stereotypní je způsob zobrazení, jak běžnými se stala označení a jejich užívání.

Realismus je relativní, určený systémem zobrazení, který je pro danou kulturu či osobu v dané době standardní. Nové, starší či cizí systémy se jeví jako nepřírozené nebo nezvládnuté. Pro Egyptana období páté dynastie byl přirozený způsob zobrazení jiný než pro Japonce z osmnáctého století a oba způsoby se liší od toho, který byl vlastní Angličanovi počátku dvacátého století. Každý z nich by se do jisté míry musel naučit, jak číst obrazy těch druhých. Tuto relativnost zastírá náš sklon nespecifikovat referenční rámec, jde-li o náš vlastní. Pojem „realismus“ tak bývá často užíván jako označení pro určitý specifický styl či systém zobrazení. Tak jako na této planetě běžně považujeme objekty za statické, pokud nemění svou polohu vůči zemskému povrchu, tak též považujeme v naší oblasti a době obrazy za realistické či doslovné, mají-li tradiční²⁹ evropský styl zobrazení. Tato sebestředná elipsa by nás však neměla svádět k závěru, že tyto objekty (či jakékoli jiné) jsou statické absolutně, nebo že tyto obrazy (či jakékoli jiné) jsou realistické jako takové.

Ke změnám standardů může docházet poměrně rychle. Samotná účinnost, která může promyšlený odklon od tradičního systému zobrazení doprovázet, nás někdy alespoň dočasně přiměje k zavedení novějšího způsobu jako standardního. Pak říkáme, že umělec dosáhl nové míry realismu nebo že našel nové prostředky k realistickému zachycení kupříkladu světla či pohybu. Dochází tu k

²⁹ Nebo též konvenční. Výraz „konvenční“ je však nebezpečně mnohoznačný: vezměme rozdíly mezi „velmi konvenční“ (tj. „zcela obvyklý“) a „ryze konvenční“ či „konvencionální“ (tj. „zakládající se na dohodě, umělý“).

něčemu podobnému jako při ‚objevu‘, že nikoli Země, ale Slunce je ‚skutečně nehybné‘. Výhody nového referenčního rámce, zčásti díky své novosti, nám někdy dodají odvahy k jeho zavedení namísto rámce tradičního. Nicméně zdali je objekt ‚skutečně nehybný‘ či obraz realistický, závisí vždy na tom, jaký rámec či jeho verze je v dané době standardní. Realismus nespočívá v nějakém stálém či absolutním vztahu mezi zobrazením a zobrazeným, ale ve vztahu mezi systémem zobrazení použitým v obraze a systémem standardním. Většinou je samozřejmě za standardní považován systém tradiční. A realistický, doslovný či naturalistický systém zobrazení je prostě ten, na který jsme si zvykli.

Realistické zobrazení zkrátka nezávisí na imitaci, iluzi či informaci, nýbrž na indoktrinaci. Téměř jakýkoli obraz může zobrazovat téměř cokoli; tj. pro jakýkoli obraz a objekt lze zpravidla nalézt systém zobrazení, způsob korelace, dle kterého obraz daný objekt zobrazí.³⁰ Nakolik bude obraz v rámci daného systému správný, závisí na tom, jak výstižné jsou informace, které o objektu získáme jeho čtením dle daného systému. Do jaké míry je však obraz realistický či doslovný, závisí na tom, do jaké míry je systém standardní. Je-li zobrazení otázkou volby a věrohodnost závisí na informaci, realismus je věcí zvyku.

Tvrdošíjnost, s níž považujeme podobnost za měřítko realismu, i přes nepřeberné množství protipříkladů, je nyní snadno pochopitelná. Zobrazovací zvyklosti, kterými je realismus určován, mají též tendenci vytvářet podobnost. To, že se obraz podobá přírodě, často pouze znamená, že vypadá tak,

³⁰ Zpravidla je takových systémů mnoho. Obraz, který je v jednom (neobvyklém) systému správným, ale velmi nerealistickým zobrazením určitého předmětu, může být v jiném (standardním) systému jeho zobrazením realistickým, ale velmi nesprávným. Pouze pokud bude obraz podávat správné informace ve standardním systému, bude jak správný, tak i realistický.

jak bývá příroda zpravidla malována. A opět, to, co mne svádí k domněnce, že vidím před sebou objekt jistého druhu, závisí na tom, čeho jsem si u těchto objektů všiml, což je zas ovlivněno tím, jak je zpravidla vidám zobrazeny. Podobnost a klam zdaleka nejsou stabilní a nezávislé zdroje a kritéria zobrazovací praxe; do jisté míry jsou jejich produktem.³¹

9. Zobrazení a popis

Od počátku jsem zdůrazňoval analogii mezi vizuálním zobrazením a slovním popisem - mám totiž za to, že je podnětná a poučná. Odkaz k objektu je nutnou podmínkou zobrazení i popisu, ovšem ani u jednoho z nich není jakákoli míra podobnosti podmínkou nutnou ani postačující. Zobrazení i popis se podílí na utváření i charakterizování světa. K ovlivňování

³¹ Nikdy jsem netvrdil, že neexistuje žádný konstantní vztah podobnosti. Soudy o podobnosti vybraných a dobře známých aspektů nejsou, odhlédneme-li od jejich hrubosti a nespolehlivosti, o nic méně objektivní a kategorické než jakékoli jiné soudy, které vynášíme při popisu světa. Zcela jinak je tomu ale se soudy o komplexní celkové podobnosti. Ty zaprvé závisejí na těch aspektech či faktorech, na jejichž základě dané objekty porovnáváme, což zase vyplývá z konceptuálních a percepčních zvyklostí. Zadruhé, i pokud jsou tyto faktory stanoveny, podobnosti vycházející z různých kritérií nejsou vzájemně bezprostředně souměřitelné a míra celkové podobnosti bude záviset na tom, jakou váhu jednotlivým faktorům přisoudíme. Například geografická blízkost má obvykle sotva co do činění s našim úsudkem o podobnosti staveb, hraje však velkou roli při posuzování podobnosti stavebních parcel. Hodnocení celkové podobnosti podléhá nepřebornému množství vlivů a naše zobrazovací zvyklosti jsou zde prominentně zastoupeny. Krátce řečeno: snažil jsem se ukázat, že pokud je podobnost konstantní a objektivní vztah, podobnost mezi obrazem a tím, co zobrazuje, se nekryje s realismem. A pokud se podobnost s realismem kryje, mění se kritéria podobnosti v závislosti na zobrazovací praxi.

dochází jak mezi nimi navzájem, tak mezi nimi a percepcí a poznáním. Jsou to způsoby třídění; třídění pomocí označení s jedinečnou, mnohonásobnou či nulovou referencí. Sama označení, ať obrazová či verbální, jsou také tříděna do různých druhů - na jejich základě pak interpretujeme fiktivní označení, zobrazení-jako a popisy-jako. Užití a klasifikace označení se vždy vztahuje k nějakému systému³² a alternativních systémů zobrazení i popisu je bezpočet. Na vytváření těchto systémů se různou měrou podílí invence i zvyk. Systém je možno si svobodně zvolit. V daném systému se však otázka, zda je určitý prvně viděný objekt křeslo, nebo jednorožce-obraz či zda je zobrazen určitou malbou, rovná otázce, zda je v tomto systému vhodné přiřadit k onomu objektu predikát „křeslo“ nebo predikát „jednorožce-obraz“ nebo dotyčný obraz. Naše rozhodnutí bude ovlivněno územ daného systému a zároveň jím tento úzus zpětně ovlivníme.³³

Jsme v pokušení nazvat systém zobrazování jazykem. Tak daleko se však nepustím. Je zapotřebí pečlivě prozkoumat, čím se zobrazovací systémy liší od systémů jazykových. Mohli bychom se domnívat, že i zde nám poslouží kritérium realističnosti, tedy že

³² Jenom naznačím obsáhlejší výklad z V. kapitoly: symbolický systém (ne nutně formální) zahrnuje jak symboly, tak jejich interpretaci, přičemž jazyk je symbolický systém určitého druhu. Formální systém je vyjádřen v jazyce a má stanovené primitivní jednotky a způsoby odvozování.

³³ O interakci mezi specifickými soudy a obecnými pravidly viz *Fact, Fiction and Forecast* (2. vydání; Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1965 - dále jen *FFF*), s. 63-64. Lze říci, že vhodnost přiřazení predikátu závisí na vzájemné podobnosti daných objektů. Právě tak ale můžeme říci, že podobnost mezi objekty závisí na tom, které predikáty přiřazujeme (viz poznámka 31 výše a *FFF*, s. 82, 96-99, 119-120.) K otázce vztahu mezi zde načrtnutou ‚jazykovou teorií‘ obrazů a často diskutovanou ‚obrazovou teorií‘ jazyka viz článek „The Way the World Is“ (citovaný v poznámce 4 výše), s. 55-56.

znaky jsou odstupňovány od těch nejrealističtějších zobrazení přes méně a méně realistická až k popisům. Tak tomu ale jistě není: míra realismu je sice dána zvykem, zvykem se však z popisu zobrazení nestane. Ani ta nejužívanější podstatná jména se zatím neproměnila v obrazy.

Prohlásíme-li, že zobrazujeme pomocí obrazů a popisujeme prostřednictvím textů, nejenže se valnou měrou vyhneme odpovědi na naši otázku, ale také přehlížíme skutečnost, že obraz nemusí vždy zobrazovat to, co denotuje. Jestliže například v muzeu zrekvirovaném pro vojenské účely označuje důstojník při instruktáži obrazy za nepřátelská palebná postavení, neznamená to, že obrazy ona postavení zobrazují. Aby obraz zobrazoval, musí fungovat jako obrazový symbol, tj. mít roli v systému, v němž denotace závisí výhradně na obrazových vlastnostech symbolu. Obrazové vlastnosti by mohly být zhruba vymezeny volným rekurzivním popisem.³⁴ Základní charakterizace obrazu by udávala, jakou barvu má obraz na daném místě své přední strany. Další obrazové specifikace vlastně kombinují řadu takovýchto základních určení pomocí konjunkce, alterace, kvantifikace apod. Obrazová charakterizace tedy třeba říká, jaké barvy má obraz na několika různých místech, nebo udává, že barva na jednom místě leží v jisté škále, případně stanoví, že barvy na dvou místech jsou komplementární, atd. Stručně řečeno, obrazová charakterizace podává více či méně úplnou a více či méně určitou výpověď o tom, jaké barvy má obraz na kterých místech. A vlastnosti, které obrazu takováto charakterizace správně připisuje, jsou jeho obrazové vlastnosti.

³⁴ Následující charakteristika má mnohé nedostatky - nezohledňuje například to, že povrch obrazu je často trojrozměrný. Ale zatímco hrubé rozlišení mezi obrazovými a jinými vlastnostmi je zde i v některých následujících kontextech užitečné, přesnost jeho definice není nijak podstatná.

To vše je ovšem příliš konkrétní. Snadno bychom sice mohli formulaci poněkud zvolnit, obecných závěrů bychom se ale stejně nedobrali. Sochy, jejichž denotace závisí na takových skulpturálních vlastnostech, jako je tvar, jsou zobrazením, zatímco slova, jejichž denotace je závislá na verbálních vlastnostech, jako správnost zápisu, zobrazením nejsou. Zatím se nám nepodařilo zachytit klíčový rozdíl mezi obrazovými a verbálními vlastnostmi, mezi nejazykovými a jazykovými znaky či systémy, díky němuž se od sebe liší zobrazení obecně a popis.

Výsledkem našeho dosavadního počínání je, že jsme zobrazení a popis podřadili denotaci. Zobrazení jsme tak osvobodili od zvrácené představy idiosynkratického fyzikálního procesu podobného zrcadlení a ukázali jsme, že jde o relativní a proměnlivý znakový vztah. Navíc jsme tím zobrazení odlišili od nedenotativních způsobů reference. O některých z nich bude pojednávat příští kapitola. K obtížné otázce rozlišení mezi zobrazovacími systémy a jazyky se vrátíme až mnohem později.

červená zelená modrá zelená červená žlutá modrá
žlutá červená modrá žlutá zelená červená modrá
modrá žlutá žlutá modrá červená modrá žlutá
červená zelená zelená červená zelená zelená zelená
zelená modrá modrá žlutá žlutá žlutá
žlutá červená zelená žlutá modrá zelená červená
modrá zelená červená červená zelená červená zelená modrá
červená žlutá žlutá červená modrá žlutá modrá
žlutá modrá červená modrá zelená zelená žlutá
zelená červená žlutá modrá žlutá modrá červená
modrá červená modrá zelená červená žlutá modrá
zelená zelená červená žlutá modrá žlutá modrá

Test. Převzato z J. R. Stroopa (viz pozn. 10 níže).

II

ZVUK OBRAZŮ

Dvojí znění - chladné napětí přímek, hřejivé napětí křivek, strnulost oproti uvolněnosti, pružnost proti pevnosti.

Vasilij Kandinskij*

1. Rozdíl v doméně

V běžném hovoru zacházíme se slovem „vyjadřovat“ přinejmenším stejně volně a lehkomyšlně jako se slovem „zobrazovat“. Můžeme říci, že výrok vyjadřuje to, co tvrdí, popisuje nebo naznačuje, že obraz vyjadřuje nějaký pocit, fakt, myšlenku či charakter. Možná do tohoto chaosu vneseme určitý řád, podaří-li se nám vymezit expresi jako zvláštní a svébytný vztah, odlišný od zobrazení a jiných druhů reference v umění. Nejprve si musíme vyjasnit dva často směřované významy. Že někdo vyjadřuje smutek, může znamenat, buďto že vyjadřuje pocit smutku, nebo že vyjadřuje to, že tento pocit má. To je matoucí, neboť člověk evidentně může vyjadřovat smutek, a přitom nebýt smutný ani to netvrdit, a naopak může mít nějaký pocit nebo tvrdit, že ho má, aniž by jej vyjadřoval. Myslím, že nejlepší bude, když zprvu omezíme „vyjadřovat“ na případy, kdy se

* Poznámka ke kresbě v *Point and Line to Plane*, přeložili H. Dearstyne a H. Rebay (New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947), s. 188-189.

odkazuje k pocitu nebo k jiné vlastnosti¹ a ne k jejich výskytu. Co je obsahem předvádění či tvrzení, že se nějaká vlastnost za daných okolností skutečně vyskytuje, je možné interpretovat odlišně. Jeden příznačný rozdíl mezi zobrazením a expresí můžeme tedy předběžně vymezit tak, že zobrazovány jsou objekty nebo události, zatímco vyjadřovány jsou pocity či jiné vlastnosti.

Liší se však tyto dvě relace jen tím, k čemu se vztahují? Bratři i sestry jsou shodně sourozenci a rozdíl mezi bratrem a sestrou závisí výhradně na tom, zda je sourozenec muž, či žena. Platí obdobně, že zobrazené i vyjádřené je shodně denotováno a rozdíl závisí pouze na tom, zda je denotátem jednotlivina, či vlastnost? Nebo je mezi těmito dvěma vztahy ještě nějaký zásadnější rozdíl?

Na první pohled se exprese může jevit méně doslovná než zobrazení. Zpravidla bývají vyjadřovaný pocit, emoce nebo vlastnost od svého vyjadřovacího prostředku vzdáleny: malba může vyjadřovat žár, hudební skladba barvu nebo křehkost. Žádný druh kopírování zde jistě nepřichází v úvahu. Exprese se nerealizuje napodobením, nýbrž náznakem. Viděli jsme však, že ani zobrazení není imitací, že není zapotřebí žádné míry podobnosti, a to ani mezi tím nejvěrnějším obrazem a tím, co zobrazuje.

Možná je tedy třeba hledat rozdíl v opačném směru: možná je exprese přímější a bezprostřednější než zobrazení. Tomu odpovídá i názor, že exprese se kauzálně vztahuje k vyjadřovanému. Tak může být například výraz tváře následkem prožívaného strachu, zloby nebo smutku. Výraz tváře je způsoben

¹ Tento zdánlivě nestoudný platonismus bude brzy uveden na pravou míru (v části 3 níže).

emocí, kterou zároveň vyjadřuje. Nebo, na způsob teorie Jamese a Langa, může být emoce způsobena vnímáním tělesného výrazu. Ani jedna z verzí však dlouho neobstojí. Výraz potěšení může být zdvořilostí, při které trpím, strach se může projevit výrazem servilního souhlasu, který na důvěře spíše ubírá než naopak. Výraz hercovy tváře u něj nemusí předpokládat ani ústit v odpovídající emoce. Malíř nebo skladatel nemusí cítit to, co jeho dílo vyjadřuje. A sama umělecká díla samozřejmě necítí to, co vyjadřují - ani když vyjadřují pocity.

Některé z těchto příkladů naznačují, že vyjadřovány jsou spíše pocity nebo emoce vzbuzené v divákovi: že obraz vyjadřuje smutek tím, že u něj návštěvník galerie posmutní, a tragédie vyjadřuje žal tím, že dohání diváka k pomyslným nebo skutečným slzám. Herec nemusí sám cítit smutek, přesto jej může vyjádřit, pokud rozesmutní mě. Zdá-li se tento pohled přesvědčivější než předcházející, stěží jej lépe obhájíme. A to z prostého důvodu: vyvolané emoce jsou zřídka ty, které jsou vyjádřeny. Zmučený výraz vzbuzuje spíše soucit než bolest a tělo vyjadřující nenávist a hněv vzbuzuje častěji odpor či strach. Navíc vyjádřit lze i něco jiného než pocity nebo emoce. Černobílý obraz vyjadřující barvu nezpůsobí, že se budu cítit barevně, a portrét vyjadřující odvahu a bystrost stěží vyvolá stejné kvality v divákovi.

Tato mylná pojetí exprese jsou spojena s obecně rozšířeným přesvědčením, že primární funkcí umění je vzbuzovat emoce. Rád bych se zde na okraj vymezil proti této myšlence a proti estetickým teoriím na ní závislým, jako je teorie emocionální katarze. Ale k tomu se ještě vrátím (VI,3-4).

Neliší-li se exprese od zobrazení tím, že je méně imitativní a více kauzální, není přesto alespoň nezávislejším a stabilnějším vztahem? Viděli jsme, že reprezentace je relativní - že jakýkoliv obraz může reprezentovat jakýkoliv objekt.

Naproti tomu se zdá, že usmívající se tvář může stěží vyjadřovat smutek, schýlená postava euforii, ocelově modrý obraz žár nebo staccatové a prestové pasáže klid. Není-li toto spojení kauzální, jeví se alespoň konstantní. Ale ani toto rozlišení neobstojí. Když se k nám dostaly první původní japonské filmy, západní publikum obtížně rozeznávalo, jaké emoce herci vyjadřují. Nebylo vždy hned zřejmé, zda tvář vyjadřuje utrpení, nenávist, úzkost, odhodlání, zoufalství nebo touhu. I výrazy tváře jsou totiž do určité míry formovány zvykem a kulturou. Co může sváteční a nepoučený divák považovat za instinktivní a dané, o tom profesionální herec nebo režisér ví, že je získané a proměnlivé. Díváme-li se na taneční figury cizích kultur předpojatě jako na vyumělkované a pohyby našich vlastních tanců považujeme za přirozenější, vnímavý interpret nebo učitel takové falešné představy nemá. Významná choreografka a režisérka píše:

Často jsem byla nucena učit mladé muže, jak milovat, a mladé dívky, jak být dravé, koketní nebo svůdné, a musela jsem každému radit, jak vyjádřit úzkost, obavy a nekonečně mnoho dalších citových stavů. Mohli tyto věci sami procítit, ale odpovídající pohyby jim byly zcela cizí.

...gesta jsou vzorce pohybu zavedené dlouhým užíváním mezi lidmi... Existuje mnoho pocitů, které mohou být vyjádřeny tolika způsoby, že jim prostě nemůže odpovídat jediná šablona. Například naděje nemá žádný tvar a stejně tak inspirace, strach nebo láska.²

A obdobně hovoří i antropolog:

² Doris Humphrey, *The Art of Making Dances* (New York, Rinehart & Co., Inc., 1959), s. 114, 118.

Nakolik jsem schopen posoudit, tak jako neexistují žádná univerzální slova, zvukové celky, které by znamenaly totéž na celém světě, neexistují ani žádné pohyby, výrazy tváře či gesta, které by všude vyvolávaly stejné reakce. Tělo může být zkroucené zármutkem, pokorou, smíchy nebo v bojovém vyčkávání. V jedné společnosti znamená „úsměv“ přátelství, v jiné rozpaky, v další může varovat, že nedojde-li ke zmírnění napětí, bude následovat nepřátelství a útok.³

Jak v zobrazení, tak v expresi se zvykem určité vztahy pro určité lidi zcela ustálí. Ani v jednom případě však nejde o vztahy absolutní, univerzální či neměnné .

Zatím jsme tedy nepřišli na nic, co by odporovalo závěru, že zobrazení a exprese jsou druhy denotace, lišící se pouze tím, zda je denotát konkrétní, či abstraktní. Musíme však hledat dále.

2. Rozdíl ve směru

Mám před sebou obraz stromů a útesů u moře, namalovaný v tlumené šedi a vyjadřující bezmezný smutek. Tento popis poskytuje informace trojího druhu: říká něco o tom, (1) jaké věci obraz zobrazuje, (2) jaké vlastnosti má a (3) jaké pocity vyjadřuje. Logika příslušných vztahů je v prvních dvou případech jasná: obraz denotuje určitou krajinu a je konkrétním případem určitých odstínů šedi. Jaký je však logický charakter vztahu mezi obrazem a tím, co má vyjadřovat?

³ Z přednášky Raye L. Birdwhistela „Umělec, vědec a úsměv“, přednesené na Marylandském institutu umění 4. prosince 1964.

Bližší pohled na tento popis může vyvolat otázku o hranici mezi vlastněním a vyjadřováním nějaké vlastnosti. Namísto toho, abych řekl, že obraz vyjadřuje smutek, bych totiž mohl prohlásit, že to je smutný obraz. Je ale obraz smutný ve stejném smyslu, v jakém je šedý? Zřejmý rozdíl spočívá v tom, že obraz je pouze obrazně smutný, neboť, přísně vzato, smutné mohou být pouze cítící bytosti. Obraz je doslovně šedý, skutečně náleží do třídy šedých objektů, ale je smutný nebo náleží do třídy objektů cítících smutek pouze metaforicky.

Něco vyjadřovat lze tedy zkusmo a částečně charakterizovat jako něco metaforicky vlastnit. To může vysvětlit náš pocit, že exprese je jaksi zároveň přímější a méně doslovná než zobrazení. Mít nějakou vlastnost se totiž zdá být bezprostřednější než denotovat, zatímco obraznost je zajisté méně doslovná než doslovnost. Nicméně prohlásíme-li, že exprese předpokládá obrazné vlastnění, zdá se, že ji s vlastněním srovnáváme, avšak současně ji stavíme proti němu. „Obrazné“ se jeví jako „ne-skutečné“. V jakém smyslu může exprese znamenat mít nějaké vlastnosti, ale ne mít je skutečně? Bude tedy nutné podrobit podstatu obrazného, nebo přinejmenším metaforického jisté analýze - metaforicky pravdivé totiž sice není pravdivé doslovně, není však ani prostě nepravdivé. Čím se tedy liší metaforická pravdivost od doslovné pravdy na jedné straně a od nepravdy na straně druhé?

Než se do této otázky pustíme, měli bychom se blíže podívat, co vlastně znamená mít skutečně nějakou vlastnost. Objekt je šedý nebo je případem šedosti nebo vlastní šedost tehdy a jen tehdy, pokud se „šedý“ na objekt vztahuje.⁴ Tedy zatímco obraz denotuje to, co zobrazuje, a predikát denotuje

⁴ Extenzionalita je v této formulaci zachována; pravdivostní hodnota se nemění, nahradí-li se „šedý“ jakýmkoliv koextenzivním predikátem.

to, co popisuje, jaké vlastnosti obraz nebo predikát má, závisí na tom, které predikáty jej denotují. Říci, že obraz denotuje příslušné vlastnosti nebo predikáty, lze pouze převráceně, tedy jako když říkáme, že místní noviny „získaly nové vlastníky“. Obraz *nedenotuje* šedou barvu, nýbrž *je denotován* predikátem „šedý“.

Pokud je tedy zobrazení záležitostí denotace, zatímco exprese se nějak vztahuje k vlastnění, liší se tyto dvě ve směru stejně jako (nebo možná spíše než) v doméně. Ať už je či není zobrazované konkrétní, kdežto vyjadřované abstraktní, to, co je vyjadřováno, se vztahuje na obraz jako na svůj případ, podobně jako se obraz vztahuje na to, co reprezentuje.

Expresí samozřejmě není pouhým vlastněním vlastností. Krom toho, že toto vlastnění je v expresi pouze metaforické, doslovné, ani metaforické vlastnění vlastností v žádném případě nezakládá symbolizaci. Denotovat znamená k něčemu odkazovat, ale být denotován nutně neznamená odkazovat k čemukoliv. Přesto je exprese tak jako zobrazení druhem symbolizace. Obraz musí zastupovat, symbolizovat, odkazovat k tomu, co vyjadřuje. Viděli jsme, že symbolizace nebo reference zde mají opačný směr než u denotace – od denotovaného a ne k denotovanému. O objektu, který je doslovně či metaforicky denotován predikátem a k tomuto predikátu či odpovídající vlastnosti odkazuje, můžeme říci, že tento predikát nebo tuto vlastnost exemplifikuje. Ne každá exemplifikace je expresí, ale každá exprese je exemplifikací.

3. Exemplifikace

Ačkoli byla exemplifikace během našeho zkoumání exprese zmíněna jen okrajově a také obecně se netěší valné pozornosti,

představuje významný a běžně užívaný způsob symbolizace v umění i mimo ně.

Vezměme si krejčovskou vzorkovnici s malými kousky látky. Ty fungují jako vzorky, jako symboly exemplifikující určité vlastnosti. Vzorek však neexemplifikuje všechny své vlastnosti: je příkladem barvy, textilní vazby, tkaniva a vzoru, ale ne velikosti, tvaru, čisté váhy či ceny. Neexemplifikuje ani všechny ty vlastnosti, které sdílí s danou rolí nebo celou zásilkou látky, jako třeba to, že byl vyroben v úterý. Exemplifikace je vlastnění vlastností plus reference.⁵ Mít nějakou vlastnost, ale nesymbolizovat ji znamená ji pouze mít, zatímco symbolizovat, ale vlastnost nemít znamená odkazovat nějakým jiným způsobem než exemplifikací. Vzorek exemplifikuje pouze ty vlastnosti, které má a k nimž zároveň odkazuje. Můžeme říci, že vzorek exemplifikuje roli nebo zásilku, čímž ve zkratce míníme, že exemplifikuje vlastnost pocházet z dané role.⁶ Ne každý kousek látky však funguje jako vzorek. A rovněž něco jiného, například pomalovaný kousek dřeva, může mít barvu nebo jiné vlastnosti oné látky a sloužit jako její exemplifikace.

Je-li vlastnění inherentní, o referenci to neplatí: které konkrétní vlastnosti symbolu jsou exemplifikovány, závisí na tom, jaký systém symbolizace užíváme. Krejčovský vzorek obvykle

⁵ Ostenze se stejně jako exemplifikace týká vzorků, avšak zatímco ostenze je aktem ukázání na vzorek, exemplifikace je vztahem mezi vzorkem a tím, k čemu odkazuje.

⁶ Podobně říci, že auto za výlohou exemplifikuje rolls-royce, znamená ve zkratce prohlásit, že auto exemplifikuje vlastnost „být rolls-roycem“. Takováto zkratka však může být v odborném vyjadřování nebezpečná, neboť říci, že x exemplifikuje B , znamená, že x odkazuje k B a je denotováno B . Viz níže.

neslouží jako vzorek krejčovského vzorku. Běžně exemplifikuje určité vlastnosti látky, nikoli ovšem vlastnost exemplifikování takových vlastností. Ukážeme-li však na tento kousek látky v odpovědi na otázku, co je to krejčovský vzorek, pak vskutku může exemplifikovat vlastnost být krejčovským vzorkem. Na poznámce Ringa Lardnera, že jedna z jeho povídek „je příkladem toho, co lze udělat se špačkem tužky“,⁷ nás zarazí a pobaví, že tato povídka, přestože může mít vlastnost, že její rukopis byl napsán špačkem tužky, tuto vlastnost v tomto ani v jakémkoli jiném obvyklém kontextu neexemplifikuje.

Doposud jsem hovořil bez rozlišení o exemplifikování vlastností nebo predikátů. Tuto dvojznačnost musíme nyní vyřešit. Obvykle sice hovoříme o tom, co je exemplifikováno, jako o červenosti nebo vlastnosti býti červeným spíše než jako o predikátu „(je) červený“, to však vede ke známým obtížím provázejícím jakoukoli diskuzi o vlastnostech. Sokrates diskutující v Athénách o filozofii je rozumným zvířetem, neopeřeným dvounožcem a smějícím se savcem, ale z toho, že exemplifikuje první vlastnost, nevyplývá, že exemplifikuje i další dvě. Důvodem může být, že tyto tři vlastnosti, přestože jsou koextenzivní, nejsou identické. Ovšem tvar, který exemplifikuje trojúhelnost, přestože je vždy trojstranný, neexemplifikuje pokaždé trojstrannost. Co jiného by ale mělo být identické s trojúhelností než trojstrannost? A jsou-li tyto dvě vlastnosti identické, pak se identické vlastnosti mohou lišit tím, co je exemplifikuje. Zdá se, že potřebujeme zvláštní vlastnost pro každý predikát.

Vezměme tedy jako základní exemplifikaci *predikátů* a jiných označení. Pokud v tomto duchu tvrdíme o žetonu, že je

⁷ V *How to Write Short Stories (with Samples)*, (New York, Charles Scribner's Sons, 1924), s. 247.

vzorkem predikátu „červený“ a ne červenosti, musíme mít zároveň na paměti, že exemplifikujícím je zde něco denotovaného, nikoli samotný zápis predikátu. To, co symbol exemplifikuje, se na něj musí vztahovat. Člověk, a nikoli zápis, může exemplifikovat (každý zápis predikátu) „člověk“; zápis, ne však člověk, může exemplifikovat (každý zápis predikátu) „člověk“.

Přesto by bylo příliš striktní trvat na tom, že „exemplifikuje červenost“ je třeba vždy chápat jako nepřesný ekvivalent „exemplifikuje ‚červený‘“. Pro Platóna Sokrates neexemplifikoval „rozumný“, nýbrž odpovídající řecký predikát a barva žetonu exemplifikuje pro Francouze „rouge“, a nikoli „červený“. Pochybnosti, ke kterému z alternativních predikátů vzorek odkazuje, se vyskytnou i v rámci jednoho jazyka. Potřebujeme interpretaci spojení „exemplifikuje červenost“ ve smyslu exemplifikace predikátů, což poskytuje větší volnost.

Zkusme chápat „exemplifikuje červenost“ jako zkrácené vyjádření pro „exemplifikuje nějaké označení koextenzivní s ‚červený‘“. Říci, že Sokrates exemplifikuje rozumnost, by pak znamenalo jen to, že Sokrates exemplifikuje nějaké označení koextenzivní s predikátem „rozumný“. To zaručuje dostatečnou volnost; zdá se však, že až příliš velkou. Exemplifikuje-li totiž Sokrates racionalitu a predikát „rozumný“ je koextenzivní s predikátem „schopný smíchu“, pak by Sokrates také exemplifikoval schopnost smíchu. *Nebude* ale exemplifikovat predikát „schopný smíchu“. Musíme však nutně volit mezi interpretací natolik benevolentní, že připustí schopnost smíchu, a interpretací tak striktní, že vyloučí řecký ekvivalent predikátu „rozumný“?

Odpověď zní, že hranice můžeme vytyčit jakkoliv volně či striktně. Termín „exemplifikuje rozumnost“ sice sám o sobě neznamena nic jiného než „exemplifikuje nějaké označení koextenzivní s ‚rozumný‘“, kontext nám však obvykle napoví,

které označení přichází v úvahu. Exemplifikuje-li barevný žeton pro Francouze červenost nebo Sokrates pro Platóna rozumnost, příslušné predikáty nebudou zjevně české. Když se česky mluvící lidé baví o barvě fasády domu, vzorek červeně jim exemplifikuje „červený“ a možná ještě některé anebo všechny z toho mála predikátů, které jsou v tomto kontextu s predikátem „červený“ zaměnitelné. Říkám-li, že Sokrates pro mě exemplifikuje rozumnost, jistě nemíním, že exemplifikuje řecké slovo, které neznám. Říkám tím ale, že exemplifikuje „schopný smíchu“? Mohu vyhovět požadavku a exemplifikovaná označení upřesnit, nebo mohu trvat na neurčitém tvrzení, že Sokrates exemplifikuje nějaké označení koextenzivní s predikátem „rozumný“. Kdo zvolí druhou cestu, nechť si na vágnost nestěžuje. Sečteno a podtrženo: to, co je exemplifikováno, můžeme stanovit tak konkrétně nebo tak obecně, jak je nám libo, nelze však dosáhnout maximální přesnosti a maximální obecnosti zároveň.

Výše jsem uvedl, že to, co je exemplifikováno, je obecné. Nyní jsem exemplifikaci vysvětlil jako vztah mezi vzorkem a nějakým označením - například mezi vzorkem a každým konkrétním zápisem predikátu. Takové označení (tedy jeho zápisy) může být opravdu „obecné“ díky své vícenásobné denotaci. Avšak singulární označení může být exemplifikováno právě tak dobře svým denotátem. A označení, ať už s vícenásobnou nebo singulární nebo nulovou denotací, bezpochyby může být samo denotováno. „Rozdíl v doméně“ probíraný výše se tedy zjednodušuje na toto tvrzení: ačkoli denotováno může být cokoli, exemplifikována mohou být pouze označení.⁸

⁸ Pokud připustíme takové abstraktní entity jako qualia (viz SA, část III), ty samozřejmě mohou, přestože nejsou označeními, být exemplifikovány svými případy, jež jsou konkrétními celky obsahujícími tato qualia. Exemplifikace jiných vlastností by se přesto musela vysvětlovat, tak jako výše, pomocí

4. Vzorky a označení

Pojímáme-li exemplifikaci zásadně jako vztah, který se týká označení, vyvstává otázka, zda zcela závisí na jazyce. Objevuje se exemplifikace teprve se vznikem jazyka? Jsou exemplifikována pouze slova? Nemůžeme mít vzorky něčeho nepojmenovaného? Obecně lze odpovědět, že ne všechna označení jsou predikáty. Predikáty jsou označení z jazykových systémů. Symboly z jiných systémů - gestického, obrazového, diagramatického apod. - mohou být exemplifikovány a také jinak fungovat do značné míry jako predikáty jazyka. Takoveto nejazykové systémy, z nichž některé vznikly před zavedením nebo osvojením si jazyka, užíváme běžně. Exemplifikace nepojmenované vlastnosti obvykle znamená exemplifikaci neverbálního symbolu, pro nějž nemáme odpovídající slovo nebo popis.

Přesto se však zdá, že směr, který odlišuje exemplifikaci od denotace, je odvozen od uspořádání jazyka i v případě neverbálních symbolů. V běžném jazyce je reference od označení „člověk“ k Churchillovi a od označení „slovo“ k „člověk“ jednoznačně denotací, zatímco symbolizuje-li Churchill označení „člověk“ a „člověk“ označení „slovo“, půjde nepochybně o exemplifikaci. U obrazů, přestože jsou neverbální, směr referenčního vztahu určují zavedené korelace s jazykem. Obraz reprezentující Churchilla jej denotuje stejně jako příslušný predikát. A reference směřující od obrazu k jedné z jeho barev je často v podstatě exemplifikací nějakého predikátu běžného jazyka. Tyto paralely a styčné body s jazykem postačují ke stanovení směru reference.

exemplifikace predikátů. Jednoduchosti našeho výkladu poslouží nejlépe, budeme-li takto pojímat veškerou exemplifikaci.

Kde chybějí takovéto vazby na jazyk a symboly i jejich referenty jsou neverbální, lze někdy rozdíl ve směru mezi denotací a exemplifikací určit na základě formálních rysů. Jsou-li všechny šipky v diagramu reference jednosměrné, je exemplifikace vyloučena; víme totiž, že z exemplifikace vyplývá obrácená denotace. U obousměrných šipek můžeme případně určit, v kterém směru probíhá denotace. Například pokud se prvky (uzly diagramu) předem rozliší do dvou kategorií, A a B , a každá jednosměrná šipka povede od nějakého A k nějakému B , bude reference od A k B vždy denotací, reference od B k A exemplifikací. Tuto obecnou myšlenku lze pro některé složitější případy upravit a rozvést, v jiných případech však může rozdíl mezi denotací a exemplifikací ztratit význam. Relevantní je pouze tam, kde dominují dva navzájem protikladné směry.

Zdá se, že označování je jaksí svobodnější než exemplifikování. Červené předměty může denotovat cokoli, nemohu však z něčeho, co není samo červené, udělat vzorek červenosti. Je tedy exemplifikace inherentnější, méně nahodilá než denotace? Podstatu rozdílu lze shrnout takto: aby mohlo například slovo denotovat červené předměty, nevyžadujeme od něj více, než aby k nim odkazovalo; avšak aby můj zelený svetr exemplifikoval nějaký predikát, nemůže k němu jen odkazovat. Svetr musí být tímto predikátem rovněž denotován, to znamená, že predikát musí zároveň odkazovat ke svetru. Exemplifikace je oproti denotaci omezená ze své podstaty, neboť je vztahem podřízeným obrácené denotaci. Denotace zahrnuje referenci mezi dvěma prvky v jednom směru, zatímco exemplifikace v obou směrech. Exemplifikace je omezená pouze proto, že chápeme denotaci daného označení jako předem ustanovenou.

Další komplikaci představují symboly, které odkazují samy k sobě. Symbol, jenž denotuje sám sebe, také exemplifikuje sám sebe, je sám sebou zároveň denotován i exemplifikován. „Slovo“ se tudíž vztahuje samo k sobě stejně jako „krátký“ a

„víceslabičný“, nikoli však „dlouhý“ a „jednoslabičný“. „Dlouhý“ je vzorkem predikátu „krátký“, „jednoslabičný“ denotuje jednoslabičná slova a slovo „krátký“ zároveň exemplifikuje i denotuje krátká slova.⁹

Zeptám-li se na barvu vašeho domu, můžete říci „červený“, nebo mi můžete ukázat červený žeton, případně napsat „červený“ červeným inkoustem. Můžete tedy odpovědět predikátem, vzorkem nebo kombinací predikátu a vzorku. V tomto posledním případě je napsaný text, chápaný jako predikát, zaměnitelný s jakýmkoliv zápisem stejného sledu písmen, chápeme-li jej však jako vzorek barvy, je zaměnitelný s čímkoliv stejné barvy. Toto rozlišení nabývá na významu při překládání poezie a dalších literárních druhů. Originál a překlad se samozřejmě budou některými svými vlastnostmi lišit. To ovšem platí i pro jakékoliv dva zápisy stejného slova nebo i pro jakékoliv dva červené zápisy slova „červený“. Cílem překladu je maximální zachování toho, co originál *exemplifikuje*, stejně jako toho, co říká. Překlad staccatového textu legatem ho může zdeformovat více než jisté odchylky od denotace (viz část 9 níže).

Zápisy jsme zvyklí chápat jako označení, ne jako vzorky barev a barevné žetony chápeme jako vzorky barev, a nikoliv jako označení. Jak jsme však právě viděli, zápisy mohou

⁹ Autoreference dokáže pěkně zamotat hlavu. Pro lepší orientaci zde uvádím následující teoremy:

(a) Pokud x exemplifikuje y , pak y denotuje x .

(b) x a y se vzájemně denotují tehdy a jen tehdy, pokud se vzájemně exemplifikují.

(c) x exemplifikuje x tehdy a jen tehdy, pokud x denotuje x .

(d) Pokud x exemplifikuje y a je s ním koextenzivní, pak x denotuje a exemplifikuje x .

fungovat i jako vzorky barev. Někdy tak fungují zneklidňujícím způsobem, například když se máme vypořádat - jako ve frontispisu této kapitoly - s několika pomíchanými a různě vybarvenými zápisy výrazů „červený“, „žlutý“, „modrý“ a „zelený“.¹⁰ Barevné žetony je možné použít jako označení. Každý může denotovat cokoliv téže barvy, a bude pak zároveň exemplifikujícím vzorkem a exemplifikovaným označením.¹¹ Nebo může denotovat pouze věci stejné barvy, ne však všechny - třeba jen knoflíky v krabičce. Konečně může denotovat věci bez ohledu na jejich barvu, například hřebíky určité velikosti.¹²

¹⁰ Zmatení vyplývající z dvojznačného fungování takovýchto symbolů experimentálně zkoumalo několik psychologů. Viz J. R. Stroop, „Studies of Interference in Serial Verbal Reactions“, *Journal of Experimental Psychology*, vol. 18 (1935), s. 643-661, a A. R. Jensen a W. D. Rohwer, Jr., „The Stroop Color-Word Test: A Review“, *Acta Psychologica*, vol. 25 (1966), s. 36-93. Jsem zavázán Paulu Kolarsovi za to, že k této problematice obrátil mou pozornost.

¹¹ Také zvuk může denotovat zvuky, jež mají jím exemplifikované vlastnosti, jako je tomu v onomatopoeie. Mnohotvárnost exemplifikace zde zábavným způsobem potvrzují různé jazykové kuriozity: zdá se, že francouzští psi štěkají „ňaf-ňaf“ namísto „haf-haf“, že německé kočky předou „schnurr-schnurr“, zatímco francouzské „ron-ron“, že v Anglii zní zvon „ding-dong“ a ne „bim-bam“ a že kap-kap je ve Francii pluf-pluf.

¹² Z toho, že označení exemplifikuje samo sebe, nevyplývá žádná podobnost s jinými denotáty kromě té, že se na ně vztahuje stejný predikát. Spojení „hmotný objekt“ denotuje samo sebe, vůbec se však nepodobá zámku Windsor. Stejně tak podobnost predikátu jeho denotátům nevyžaduje, aby exemplifikoval sám sebe, neboť určitý prvek samozřejmě může denotovat jiné prvky, jež se mu podobají libovolnou měrou. Mimochodem, posuzujeme-li podobnost dvou věcí, máme sklon zohlednit více predikáty, jež jsou těmito věcmi exemplifikovány, než ty, které je pouze denotují; na exemplifikovaný predikát se totiž odkazuje, čímž získává na významu.

Rovněž gesto může denotovat, exemplifikovat nebo obojí zároveň. Souhlasné přikývnutí či odmítavé zavrtění hlavou, pozdrav, úklona, ukázání prstem slouží jako označení. Třeba zavrtění hlavou znamená odmítnutí, aniž by samo bylo odmítáno. Dirigentova gesta denotují zvuky, jež mají být zahrány, sama ovšem zvuky nejsou. Mohou samozřejmě mít a dokonce i exemplifikovat některé vlastnosti hudby, kupříkladu tempo nebo rytmus, gesta sama však nepatří mezi své denotáty. Totéž platí o takových reakcích na hudbu, jako jsou podupávání nohou nebo bubnování prsty, pohupování hlavou a různé jiné drobné pohyby. To, že tyto pohyby vyvolává hudba, zatímco dirigentova gesta hudbu sama vyvolávají, nemění nic na tom, že jsou označeními. Označení totiž můžeme užívat deskriptivně i preskriptivně – slova „jahoda“, „malina“, „citrón“ a „limetka“ nám mohou říci, co je uloženo v různých nádobách, nebo co do nich máme uložit.

Proč jsou však tyto zanedbatelné pohyby najednou tak důležité, vztahují-li se k hudbě? Jejich význam spočívá jednoduše v tom, že jsou jakožto označení užívány k analyzování, pořádání a chápání toho, co slyšíme. V protikladu k teoriím vcítění tvrdím, že takováto označení nemusí sama mít s hudbou společné žádné konkrétní vlastnosti.¹³ Psychologové a lingvisté upozorňují na všudypřítomnost pohybu ve vnímání obecně, na velmi časně a bohatě využívání gestických, senzomotorických nebo direktivních symbolů a na jejich roli v

¹³ Viz například Theodor Lipps, *Raumaesthetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (Leipzig, J. A. Barth, 1897), přeloženo H. S. Langfeldem v *The Aesthetic Attitude* (New York, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1920), s. 6-7: „Vypadá to, jako by se sloup sám odhodlal a vztyčil se, tedy jako by se choval stejně jako já, když seberu síly a vztyčím se či když takto napjatý a vzpřímený setrvám, v protikladu k přirozeně relaxovanému postoji svého těla. Není možné, abych si byl sloupu vědom bez této aktivity, zdánlivě vlastní jemu samému.“

kognitivním vývoji.¹⁴ Pro Jacquesa-Dalcroze je užívání těchto pohybů při chápání hudby základní složkou hudebního vzdělávání.¹⁵

Učitel tělocviku na rozdíl od dirigenta exemplifikuje. Jeho předcvičování je příkladem vlastností cviků, které mají provádět jeho žáci, zatímco jeho ústní pokyny předepisují, ale neukazují, co se má udělat. Správnou reakcí na jeho dřep bude dřep, správnou reakcí na jeho povel „níže“ (i pokud jej pronese vysokým hlasem) však nebude zvolat „níže“, ale podřepnout níže. Nicméně protože je předcvičování součástí pokynů, je doprovázeno nebo může být nahrazeno verbálními příkazy a nemá žádnou předem ustavenou denotaci, lze jej (stejně jako kterýkoli vzorek nevázaný ničím kromě denotace) chápat i tak, že denotuje to, co denotují jím exemplifikované predikáty. Pak je tedy označením exemplifikujícím sebe samo.

¹⁴ Viz kupříkladu Burton L. White a Richard Held, „Plasticity of Sensorimotor Development in the Human Infant“, v *The Causes of Behavior*, ed. J. F. Rosenblith and W. Allinsmith (2. vyd., Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1966), s. 60-70, a dříve zde citované články; Ray L. Birdwhistell, „Communication without Words“, připraveno v roce 1964 k otištění v „L’Aventure Humaine“, a články tam citované; Jean Piaget, *The Origin of Intelligence of Children* (New York, International University Press, Inc., 1952), např. s. 185nn., 385; a Jerome S. Bruner, *Studies in Cognitive Growth* (New York, John Wiley & Sons, Inc., 1966), s. 12-21. Nemohu přijmout Brunerovo trojí dělení symbolů na direktivní, ikonické a symbolické, neboť se mi poslední dvě kategorie jeví jako nejasně definované a neopodstatněné. Třídění symbolů na direktivní, vizuální, auditivní atd. může být užitečné ve vývojové psychologii, pro naše účely se však toto rozlišení rozchází s tím, co považují za zásadnější rozdíly mezi způsoby reference.

¹⁵ Jacques-Dalcroze velmi dobře pochopil a plně využil svalové pohyby jako prvky osvojitelných symbolických systémů umožňujících hudbě rozumět a pamatovat si ji. Viz zejména *The Eurythmics of Jacques-Dalcroze* (Boston, Small, Maynard, & Co., 1918), články od P. B. Inghama (s. 43-53) a E. Inghama (s. 54-60).

Pohyby mima v pantomimě naproti tomu obvykle samy nepatří mezi činnosti, které jsou jimi denotovány. Mim neleze na žebřík a nemyje okna, ale tím, co dělá, zpodobňuje, zobrazuje, denotuje lezení na žebřík a mytí oken. Jeho pantomima může samozřejmě exemplifikovat pohyby typické pro lezení na žebřík nebo mytí oken, tak jako obraz může exemplifikovat barvu domu, který zobrazuje. Obraz však není dům a pantomima není lezení na žebřík. Mimova chůze nepochybně může chůzi exemplifikovat i denotovat, právě tak jako slovo „víceslabičný“ exemplifikuje víceslabičnost a současně denotuje víceslabičná slova. Takovéto sebedenotující a sebeexemplifikující symboly však v pantomimě právě tak jako v jazyce nebo v malířství najdeme zřídka. Slovo „pták“ či obraz ptáka, neboť samy nejsou ptákem, neexemplifikují žádné označení denotující všechny ptáky a pouze je. Pantomima létání, která sama létáním není, neexemplifikuje žádné označení denotující veškeré létání a pouze je. Slovo, obraz či pantomima zřídka kdy exemplifikují nějaké označení, jež je s nimi koextenzivní.

Některé prvky tance primárně denotují, jsou verzemi popisných gest každodenního života (například úklonů, pokynutí) nebo rituálu (např. znamení požehnání, hinduistické figury rukou).¹⁶ Avšak jiné pohyby, zvláště v moderním tanci, primárně exemplifikují spíše než denotují. Neexemplifikují ovšem běžné nebo dobře známé činnosti, nýbrž rytmy a dynamické tvary. Tyto exemplifikované vzorce a vlastnosti mohou znovu uspořádat zkušenost propojením činností obvykle spolu nespojovaných či

¹⁶ Tanečnickův akt požehnání stejně jako jeho napodobení na jevišti a v kostele denotuje to, čemu je žehnáno. Fakt, že adresát tanečnickova gesta nemusí být mezi těmi, jimž se žehná, znamená pouze to, že tanečník tak jako romanopisec užívá denotující symbol fiktivně. Gesto však samozřejmě může být svou povahou denotativní, podobně jako třeba slovo „kentaur“, přestože nic nedenotuje. Viz dále poslední dva odstavce tohoto oddílu.

rozlišením jiných obvykle neodlišovaných, a obohatit tak aluze či zpřesnit rozlišení. Považovat tyto pohyby za ilustrace slovních popisů by samozřejmě bylo absurdní. Jen zřídka je slova mohou vystihnout.¹⁷ Označením, jež je exemplifikováno pohybem, bude spíše tento pohyb sám. Takový pohyb nemá žádnou dříve ustavenou denotaci a funguje jako označení denotující některé pohyby včetně sebe samého. Slovník se zde rozvíjí zároveň s tím, co jím má být sdělováno; to je časté i v jiných uměních.

Přestože je exemplifikace referencí směřující od denotátu zpět k označení, nemusí být každý případ reference denotací či exemplifikací. Cokoli může sloužit jako symbol čehokoli jiného, jež se k němu vztahuje takřka libovolným způsobem. Někdy příslušný základní vztah není referenční, jako když je symbol příčinou či důsledkem toho, co denotuje (a je pak někdy nazýván jeho znamením), nebo když se prostě nachází nalevo od denotátu či je svému denotátu podobný. Jindy reference probíhá v řetězci vztahů, z nichž některé nebo i všechny jsou referenční. Jedna ze dvou věcí tak může odkazovat k té druhé prostřednictvím exemplifikovaných predikátů anebo jeden ze dvou predikátů k druhému skrze denotované věci. Pomocí takovýchto základních vztahů či řetězců můžeme rozlišit některé běžné druhy symbolizace, avšak žádný nerefrenční vztah ani řetězec - i kdyby každý jeho prvek odkazoval k prvku následujícímu (reference totiž není tranzitivní) - nebude sám o sobě postačovat k ustavení reference prvního prvku k poslednímu. Oba, jeden či žádný z těchto dvou prvků mohou odkazovat k druhému. Přitom jeden prvek může bezpochyby symbolizovat jiný více než jedním způsobem.

¹⁷ Viz dále VI,2.

V předchozím textu jsem exemplifikaci stavěl do protikladu vůči jiným vztahům, zvláště vůči vlastnění (které vůbec není referencí) a denotaci (jež má opačný směr). Nesmíme však tyto protiklady přeceňovat. To, že vzorek látky exemplifikuje tkanivo, nikoli velikost nebo že daný obraz exemplifikuje letní zelenou, ale ne novost, bude obvykle dostatečně zřejmé. Často však může být obtížné přesně rozhodnout, kterou ze svých vlastností věc exemplifikuje. Viděli jsme již také, že v některých případech nemůžeme referenci označit jako denotaci či exemplifikaci, že jindy je toto rozlišení náhodné anebo mohou být symbol a jím exemplifikovaný predikát koextenzivní. Příbuznost označení a vzorku bude navíc těsnější, nebude-li označení denotovat nic; fiktivní popis a fiktivní zobrazení nejsou totiž ničím jiným než zvláštním druhem exemplifikace. Slovo „kentaurov“ či obraz kentaura exemplifikují, co je to kentaurov-popis nebo kentaura-obraz či obecněji kentaura-označení. Obraz zeleného vodníka samozřejmě nemusí být vůbec zelený právě tak jako nemusí být vodníkem. Může být černobílý, stejně však bude zeleného-vodníka-obrazem a bude exemplifikovat to, co zeleného-vodníka-obraz znamená. Popis-jako i zobrazení-jako, přestože patří mezi označení, fungují jako exemplifikace, a nikoli denotace.

Zmínka o fiktivní denotaci vyvolává otázku, zda čelíme analogickému problému fiktivní exemplifikace. Prohlásíme-li, že určité slovní spojení popisuje či jistý obraz reprezentuje Pickwick a ne Dona Quijota, znamená to, jak jsme viděli výše,¹⁸ že je - a současně exemplifikuje, co je - Pickwick-označení, ale není - a neexemplifikuje, co je - Dona Quijota-označení. Řekneme-li, že Pickwick, nikoli však Don Quijote je příkladem šaškovství, znamená to, že slovo „Pickwick“, ne však „Don

¹⁸ Viz výše I,5 a poznámky.

Quijote" exemplifikuje nějaké označení koextenzivní se „šaška-označením" (je jím denotováno a odkazuje k němu). Nicméně tyto dva případy nejsou zcela analogické, neboť v prvním z nich, typickém příkladu fiktivní denotace, je fiktivní to, k čemu se údajně odkazuje, zatímco v druhém je fiktivní to, co údajně odkazuje. Ačkoli zjevně užíváme skutečná označení pro fiktivní věci, těžko můžeme užívat fiktivní označení - jednou použité označení totiž prostě existuje. Určitá věc může zajisté exemplifikovat barvy-označení, jaké nepatří k běžným barvy-pojmenováním nebo vůbec není verbální. Prohlásíme-li však, že nějaká věc *h* exemplifikuje svou zcela bezejmennou barvu, říkáme tím, že barva předmětu *h*, jež je samozřejmě už pojmenována spojením „barva předmětu *h*", je bezejmenná. A řekneme-li, že *k* exemplifikuje onu bezejmennou mezi jeho barvami, tedy že exemplifikuje predikát „má onu bezejmennou barvu exemplifikovanou *k*", dáváme tím jméno tomu, co jsme prohlásili za bezejmené.

Je-li „fiktivní" predikát skutečným predikátem s nulovou extenzí, a nemá tudíž čím být skutečně exemplifikován, stále ještě může být exemplifikován fiktivně. Spojení „okřídlený kůň" je exemplifikováno Pegasem v tom smyslu, že slovo „Pegas" je příkladem „okřídleného-koně-označení". Navíc prázdný stejně jako neprázdný predikát může být metaforicky exemplifikován: „anděl" stejně jako „orel" tak může být exemplifikován třeba letcem. Zbývá nám však ještě prozkoumat, co tvoří podstatu metaforického vlastnění a exemplifikace.

5. Fakta a figury

Obraz je doslovně šedý, ale jen metaforicky smutný. Jsou však jeho barvy chladné metaforicky, nebo doslovně? Když říkám,

že obraz (nebo jeho barva) je chladný na dotek, jde o metaforu? Nebo užívám „chladný“ stejně jako „šedý“, tedy k zařazení obrazu do určité třídy barevných objektů? Neoznačuje „chladný“ určité barvy vcelku stejně srozumitelně jako „šedý“, „hnědavý“, „čistý“ nebo „jasný“? Pokud je „chladný“ metaforické, znamená to, že když hovoříme o barvách jako o tónech, rovněž užíváme metafory? A mluvím-li o vysokém tónu, užívám metaforu, nebo jenom označuji jeho poměrnou pozici na stupnici?

Obvyklá (a metaforická) odpověď zní, že výraz jako „chladná barva“ nebo „vysoký tón“ je vyhaslá metafora - třebaže se od živé metafory liší spíše stářím než teplotou. Vyhaslá metafora ztratila svěžest mládí, zůstává však metaforou. Kupodivu se ale metafora s postupnou ztrátou své potence coby řečové figury od doslovné pravdy nevzdaluje, ba naopak se jí přibližuje. To, co se vytrácí, není její pravdivost, nýbrž její živost. Metafory se stejně jako nové styly zobrazování stávají doslovnějšími s tím, jak vyprchává jejich novost.

Je tedy metafora prostě mladistvým faktem a fakt senilní metaforou? Přestože je tento návrh nutné upřesnit, stává se pádným argumentem proti vyloučení metaforického ze skutečného. Mít vlastnost v metaforickém smyslu jistě neznamená mít ji doslovně, nicméně samotné vlastnění, ať metaforické či doslovné, je skutečné. Metaforické a doslovné je zapotřebí rozlišit v rámci skutečného. Nazvat obraz smutným a nazvat jej šedým jsou prostě různé způsoby klasifikace. Tedy: přestože predikát vztahující se na objekt metaforicky se na tento objekt nevztahuje doslovně, přece se na něj vztahuje. Zda je užití metaforické, či doslovné, závisí na něčem takovém, jako je novost.

Pouhá novost však tento rozdíl netvoří. Každé užití predikátu na novou událost nebo právě objevený objekt je nové,

takováto běžná projekce¹⁹ ovšem metaforu nevytváří. A dokonce ani první užití nově raženého pojmu nemusejí být ani v nejmenším metaforická. V metafoře, zdá se, jde o to, naučit stará slova novým kouskům – užít staré označení novým způsobem. V čem však spočívá rozdíl mezi pouhým užitím známého označení na nové věci a novým způsobem jeho užití? Stručně řečeno, metafora je flirtem mezi predikátem s minulostí a objektem, jenž se mu s protesty poddává. V běžné projekci je označení na základě zvyku aplikováno na ještě nerozhodnutý případ. Jakékoli užití nově raženého výrazu není nijak zatíženo předchozím určením. Je-li ovšem označení vztaženo na objekt metaforicky, objekt je nejprve zjevně nebo skrytě odmítá. Kde je metafora, tam je konflikt: obraz je smutný a ne veselý, třebaže nemůže nic cítit, a tudíž nemůže být ani smutný, ani veselý. Užití výrazu je metaforické, pouze pokud je do určité míry kontraindikováno.

Tím se však nerozliší metaforická pravdivost od prosté nepravdy. Metafora vyžaduje přitažlivost stejně jako odpor – tedy přitažlivost, která odpor překoná. Prohlásíme-li, že náš obraz je žlutý, nebude to metafora, nýbrž pouhá nepravda. Označíme-li jej jako veselý, bude to nepravda doslovná i metaforická. Řekneme-li však, že je smutný, bude to metaforicky pravdivé, třebaže doslovně nepravdivé. Právě tak jako obraz zjevně spadá pod označení „šedý“ a ne pod označení „žlutý“, spadá také pod „smutný“ a ne pod „veselý“. Konflikt vzniká proto, že obraz nemůže cítit, a tudíž není ani smutný, ani veselý. Nic nemůže být i nebýt smutné zároveň, pokud nemá výraz „smutný“ dva různé rozsahy užití. Není-li obraz (doslovně)

¹⁹ O projekci a projektovatelnosti viz *FFF*, zvláště s. 57–58, 81–83 a 84–99.

smutný, a přesto je (metaforicky) smutný,²⁰ je „smutný“ poprvé užito jako označení pro cítící věci nebo stavy, podruhé pro necítící. Připsáním predikátu něčemu v rámci jednoho či druhého z těchto rozsahů užití vznikne tvrzení, které je buď doslovně, nebo metaforicky pravdivé. Připsáním predikátu něčemu mimo oba tyto rozsahy užití (další rozsahy metaforického užití ponechávám prozatím stranou) vznikne tvrzení, které je nepravdivé jak doslovně, tak metaforicky. Zatímco nepravdivost spočívá v chybném přiřazení označení, metaforická pravdivost spočívá v jeho přeřazení.

Metafora však není pouhá víceznačnost. Užijeme-li výraz „kolej“ jednou pro studentskou ubytovnu a jindy pro část železniční trati, činíme tak samozřejmě v rámci různých a vzájemně se vylučujících rozsahů, ani v jednom případě však nevznikne metafora. Čím se tedy metafora od víceznačnosti liší? Domnívám se, že hlavně tím, že různá užití pouhého víceznačného pojmu jsou synchronní a na sobě nezávislá; jedno není odvozeno od druhého ani jím není usměrňováno. Naproti tomu v metafoře je pojem s extenzí ustavenou zvykem užít jinde pod vlivem tohoto zvyku; dřívější užití je zároveň odmítáno i přijímáno. Když jedno užití pojmu předchází jinému a formuje je, stává se to druhé metaforickým. Postupem času může minulost blednout a obě užití směřují k dosažení rovnocennosti a nezávislosti. Metafora vyhasíná, nebo se spíše vytrácí, a zbude dvojice doslovných užití – pouhá víceznačnost namísto metafory.²¹

²⁰ Samozřejmě, že kde je „smutný“ užito metaforicky, je „metaforicky smutný“ užito doslovně. To nám však neříká nic o tom, co je to být metaforicky smutný.

²¹ Pojetí metafory na následujících stranách se v mnohém shoduje s výtečným článkem Maxe Blacka „Metaphor“ v *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55 (1954), s. 273-294, přetištěno v *Models and Metaphors* (Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1962), s. 25-47. Viz také známé pojednání I.

6. Schémata

Pro porozumění metafoře je dále nutné pochopit, že označení nefunguje izolovaně, ale jakožto člen určité rodiny. Kategorie tvoříme pomocí souborů alternativ. I ustálenost doslovného užití je obvykle relativní v závislosti na souboru označení: například co se bude pokládat za červené, se bude poněkud lišit podle toho, zda jsou objekty tříděny na červené a nečervené, nebo na červené, oranžové, žluté, zelené, modré a fialové. Které z alternativ budou přijaty, určuje samozřejmě častěji zvyk a kontext než volba. Hovořit o schématech, kategoriích a systémech pojmů podle mého názoru v konečném důsledku znamená hovořit o takovýchto souborech označení.

Souhrn oblastí extenze jednotlivých označení ve schématu lze nazvat *sférou*. Ta se skládá z objektů roztríděných pomocí schématu - tedy z objektů denotovaných přinejmenším jedním z alternativních označení. Takže rozsah označení „červený“ zahrnuje všechny červené věci, zatímco příslušná sféra může zahrnovat všechny barevné věci. Protože však sféra závisí na schématu, v jehož rámci označení funguje, a protože označení může náležet k libovolnému počtu takovýchto schémat, i označení s jedním rozsahem zřídka funguje v jedné jediné sféře.

Typická metafora pak mění nejen rozsah, ale i sféru. Určité označení je spolu s ostatními, které tvoří schéma, vysláno z domovské sféry tohoto schématu, aby třídilo a organizovalo sféru cizí. Zčásti právě tím, že s sebou nese

A. Richardse *The Philosophy of Rhetoric* (London, Oxford University Press, 1936), s. 89-183, a C. M. Turbayna *The Myth of Metaphor* (New Haven, Yale University Press, 1962), s. 11-27.

změnu orientace celé sítě označení, poskytuje metafora vodítka pro svůj vlastní rozvoj a precizování. Rodná a cizí sféra mohou být jednak sférami smyslů, nebo mohou být také širší, jako když se o básni řekne, že se nás dotkla, nebo o nástroji, že je citlivý. Mohou být také užší, třeba když o různých kombinacích černé a bílé říkáme, že mají rozdílné odstíny. Anebo nemusí mít se smyslovými sférami nic společného.

Výsledkem přesunů, k nimž dochází v metafoře, pak obvykle není přerozdělování zboží v rámci rodiny, ale jeho export. Celý soubor alternativních označení,²² celý organizační aparát se zmocňuje nového území. Dochází k přesunu schématu, stěhování pojmů, odcizení kategorií. Metaforu můžeme vlastně považovat za záměrný kategoriální omyl²³ - nebo spíše za podařené druhé manželství, které je sice bigamní, ale šťastné.

Alternativy ve schématu se nemusí vzájemně vylučovat. Jako příklad poslouží soubor pojmů označujících barvy, jejichž některé oblasti užití se překrývají, anebo zahrnují jedna druhou. Schéma je obvykle lineárním nebo komplexnějším uspořádáním označení a toto uspořádání - ať už je tradiční jako u abecedy, syntaktické jako ve slovníku nebo sémantické jako v případě názvů barev - i jiné vztahy je možné přesouvat. Navíc mohou tato označení být sama dvou- nebo vícemístnými predikáty, přičemž takovéto relativní pojmy nejsou o nic méně přístupné

²² Implicitní soubor alternativ - schéma - může sestávat ze dvou nebo mnoha označení a velmi se liší podle kontextu. Prohlásit, že myšlenka je ještě zelená, znamená dát ji do protikladu nikoli s jinak barevnými myšlenkami, nýbrž s myšlenkami zralejšími, a říci, že zaměstnanec je zelenáč, znamená prostě dát ho do protikladu s ostatními, kteří zelenáči nejsou.

²³ O pojmu kategoriálního omylu viz Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (London, Hutchison's University Library, and New York, Barnes and Noble, Inc., 1949), s. 16n.

metaforickému užití než pojmy kategoriální. Tak jako se označení „těžký“ může metaforicky vztahovat na zvuk, může být „těžší než“ metaforicky užito pro srovnání jednoho zvuku s druhým. Schéma pro třídění a uspořádávání dvojic materiálních objektů se zde užívá na třídění a uspořádávání zvuků.

Potvrzuje se nám tu opět, jak příhodný je důraz na označení, jak příhodná je nominalistická, nikoli však nutně verbalistická orientace. Ať už si tříd a vlastností vážíme sebevíc, je jisté, že se třídy nestěhují ze sféry do sféry, a stejně tak, že se vlastnosti nevytahují z objektů, aby se vkládaly do jiných. To, co se přemísťuje, je soubor pojmů, alternativních označení; a uspořádání, které zavádějí v cizí sféře, je řízeno jejich obvyklým užíváním ve sféře domovské.

7. Přesun

Schéma je možné přesunout takřka kamkoliv. Výběr území pro invazi není nijak omezený; avšak operace na tomto území takové skoro nikdy nejsou. Můžeme podle libosti užívat predikáty teploty na zvuky, odstíny, osoby nebo míru přiblížení se ke správné odpovědi, které prvky ve zvolené sféře budou teplé nebo teplejší než ostatní, je však již do značné míry dáno. I tam, kde schéma uchvátí zcela nepravděpodobnou a nevhodnou sféru, je užití označení řízeno předchozí praxí. Pokud označení nemá pouze doslovná, ale i metaforická dřívější užití, mohou také ona sloužit jako precedens pro pozdější metaforické užití. Například způsob, jímž užíváme „vysoký“ pro zvuky, byl možná veden předchozím metaforickým vztažením na čísla a následně na

počet vibrací za sekundu a ne přímo doslovným užitím podle výšky.²⁴

Důležitost precedensu však nemusí být vždy dána tím, na co se označení vztahovalo. Výrazným faktorem může být rovněž to, co označení *exemplifikuje*. To vidíme nejlépe na často diskutované dichotomii různých dvojic významuprostých slabik, jakými jsou „ping“ a „pong“.²⁵ Užití těchto slov bere ohled nikoli na to, jak se využívala ke klasifikaci čehokoliv, nýbrž na to, jak byla sama klasifikována - tedy ne na předchozí denotaci, ale na předchozí exemplifikaci. „Ping“ užíváme pro něco rychlého, lehkého, pronikavého, „pong“ pro něco pomalého, těžkého a těžkopádného, protože „ping“ a „pong“ tyto vlastnosti exemplifikují. V našem rozboru sebedenotujících pojmů jsme si této vlastnosti vzorků, jež přebírají denotaci jimi exemplifikovaných pojmů, již všimli. Jednoduchý vzorek často nahrazuje složitou směsici predikátů, z nichž některé jsou exemplifikovány doslovně a jiné metaforicky. Tam, kde nová označení neměla žádnou předchozí denotaci,²⁶ nevytváří takovéto nahrazení podle dané definice metaforu. Nejde zde totiž o změnu extenze označení, nýbrž o extenzi měnící své označení, a s ohledem na tuto extenzi bude nové označení jen tak metaforické jako označení staré. Pokud však označení již má svou vlastní

²⁴ Nebo možná metaforické užití pro zvuky předcházelo a usměrňovalo užití pro čísla. Má argumentace zde nezávisí na správnosti mé etymologie.

²⁵ Viz Gombrich, *Art and Illusion* (citováno v I, pozn. 5), s. 370. [Umění a iluze, s. 414.]

²⁶ Mít ustavenou nulovou denotaci je něco zcela jiného než nemít žádnou denotaci. Extenze pojmů jako „kentaur“ a „Don Quijote“ je nulová a tyto pojmy se stejně jako pojmy s neprázdou extenzí stávají metaforickými na základě přesunu.

denotaci a nahrazením toho, co exemplifikuje, si přisvojuje další, je jeho nové užití metaforické.

Mechanismus přesunu je často mnohem méně průhledný. Proč se na některé obrazy vztahuje označení „smutný“ a na jiné „veselý“? Co to znamená, když řekneme, že metaforické užití je „vedeno“ užitím doslovným nebo je mu doslovné užití „vzorem“? Někdy jsme schopni zkonstruovat přesvědčivou historii: teplé barvy jsou barvami ohně, chladné barvami ledu. Jindy máme k dispozici jen různé bizarní příběhy. Začala být čísla vysoká nebo nízká proto, že hromada roste do výšky, když se na ni vrší kameny (navzdory tomu, že díra se s každým dalším záběrem lopaty naopak prohlubuje)? Nebo se číslice do kmenů stromů vrývaly odzdoła nahoru? Ať odpovíme jakkoliv, půjde vždy jen o izolované etymologické otázky. Od nás se však zřejmě očekává obecné vysvětlení toho, jak se v metaforickém užití označení odráží užití doslovné. K této otázce již bylo vysloveno mnoho podnětného. Dnešní doslovný význam řady výrazů vznikl specializací prvotního, mnohem širšího užití. Malé dítě nejprve říká „máma“ skoro každému a teprve postupně se učí rozlišovat a omezovat rozsah tohoto výrazu. To, co se zdá být novým užitím výrazu, může vlastně být jeho novým uplatněním na dříve opuštěnou oblast. Způsob, jímž je výrazu nebo schématu užito, může pak záviset na polovědomé vzpomínce na jeho dřívější spojení.²⁷ Personifikace tak může být ozvěnou prapůvodního animismu. Nové uplatnění je nicméně metaforické, neboť o doslovnosti rozhoduje současná praxe a ne dávná minulost. Domovská sféra schématu je spíše zemí, v níž schéma zdomácnělo, než jeho rodištěm a navrátilší se emigrant zůstává i přes záhy

²⁷ Tato myšlenka vyzývá k dalšímu rozpracování: metaforické užití se častým používáním může stát rovněž doslovným, s dvojznačností z toho plynoucí. A tyto dva doslovné rozsahy mohou být nakonec znovu sloučeny do toho původního.

oživené vzpomínky cizincem. Vysvětlení metafor v tomto duchu bylo provokativně podáno Cassirerem a dalšími.²⁸ Avšak jakkoliv pronikavé a v některých případech i pravdivé může toto vysvětlení být, nevysvětluje zjevně metaforické užití všech výrazů, ba ani jejich většiny. Jen výjimečně jsme schopni peripetie dospělého označení takto stopovat zpět až k jeho dětským frustracím.

Obecná otázka tedy zůstává: co metafora říká a co ji činí pravdivou? Řekneme-li o obrazu, že je smutný, říkáme tím ve zkratce, že je jako smutná osoba? Metafora je takto často chápána jako eliptické přirovnání a metaforická pravdivost jednoduše jako doslovná pravdivost rozšířeného tvrzení. Přirovnání se však nemůže rovnat pouhému tvrzení, že obraz je jako osoba v nějakém ohledu, protože v tomto smyslu je cokoliv jako cokoliv jiného. Přirovnání v podstatě říká, že osoba a obraz jsou si podobné v tom, že jsou smutné, první doslovně a druhý metaforicky. Místo aby se metafora redukovala na přirovnání, redukuje se přirovnání na metaforu; nebo přesněji řečeno, rozdíl mezi přirovnáním a metaforou je zanedbatelný.²⁹ Ať už se použije výrazu „je jako“ nebo „je“, figura obraz přirovnává k osobě vyzdvihnutím určitého společného rysu: totiž

²⁸ Viz Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (pův. německé vyd., 1925), přel. Ralph Manheim (New Heaven, Yale University Press, 1955), sv. II, s. 36-43 [česky Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*, Praha, Oikúmené 1996]; Cassirerův *Language and Myth*, přel. S. K. Langer (New York and London, Harper Brothers, 1946), s. 12, 23-39; a Owen Bearfield, *Poetic Diction* (London, Faber and Faber, 1928), s. 80-81.

²⁹ Max Black to jasně a přesvědčivě ukazuje ve svém článku o metafoře; viz jeho *Models and Metaphors*, s. 37: „V některých z těchto případů by bylo názornější říci, že metafora podobnost vytváří než že vyjadřuje podobnost již dříve existující.“

že predikát „smutný“ se vztahuje na oba, třebaže na osobu prvotně a na obraz odvozeně.

Jsme-li nuceni upřesnit, jaký druh podobnosti musí být mezi tím, na co se predikát vztahuje doslovně, a tím, na co se vztahuje metaforicky, můžeme se na oplátku zeptat, jaký druh podobnosti musí platit pro věci, na něž se predikát vztahuje doslovně. Jak se musí minulé a budoucí věci navzájem podobat, aby se na ně na všechny vztahoval určitý predikát, řekněme „zelený“? Nestačí, že mají společnou nějakou vlastnost; musí mít společnou *jednu určitou* vlastnost. Kterou že vlastnost? Samozřejmě tu, již označuje daný predikát; to znamená, že se predikát musí vztahovat na všechny věci, na něž se vztahovat musí. Otázka, proč se určité predikáty metaforicky vztahují tak, jak se vztahují, je stejná jako otázka, proč se vztahují doslovně. A nemáme-li v žádném z obou případů uspokojivou odpověď, je to možná proto, že neexistuje žádná skutečná otázka. Buď jak buď, obecné vysvětlení, proč věci mají ty doslovné a metaforické vlastnosti, které mají – proč jsou věci takové, jaké jsou – je úkol, který s chutí přenechám kosmologům.

Kritéria pravdivosti jsou v podstatě stejná, ať je užitě schéma přesunutě či nikoliv. V obou případech může být užití výrazu mylné, a tedy přístupné revizi. Ať označíme barevnou věc za „červenou“ nebo za „smutnou“, můžeme chybovat a také můžeme svůj počáteční závěr mnoha způsoby ověřovat: můžeme se podívat znovu, srovnávat, přezkoumat průvodní okolnosti, naslouchat argumentům pro i proti. Jak status počáteční věrohodnosti, tak verifikace pomocí rozšíření celkové věrohodnosti všech našich soudů³⁰ budou v obou případech stejné. Metaforické třídění v

³⁰ O tomto obecném tématu viz můj článek „Sense and Certainty“, *Philosophical Review*, roč. 61 (1952), s. 160–167.

rámci daného schématu, které je novější, bude tak pochopitelně často méně zřetelné a stabilní než odpovídající třídění doslovné, jde však jen o rozdíl míry. Doslovné stejně tak jako metaforické může být v různých ohledech vágní a nestálé. Doslovná užití některých schémat mohou být kvůli jemnosti či nejasnosti potřebných rozlišení mlhavější a labilnější než mnohá metaforická užití schémat jiných. Obtížnost určení pravdivosti se neomezuje jen na metaforu.

Pravdivost metafory nezaručuje její účinnost. Tak jako existují bezvýznamné, nudné a triviální doslovné pravdy, existují i násilné, pokulhávající a skomírající metafory. Síla metafory vyžaduje spojení novosti s vhodností, bizarního se samozřejmým. Dobrou metaforu oceníme, když nás zaskočí. Metafora je nejúčinnější tehdy, když přesunuté schéma vytváří nové a nápadné uspořádání a ne pouhé přeznačení uspořádání starého. Tam, kde se uspořádání vyvolané přesunutým schématem kryje s uspořádáním v nové sféře již dříve jinak dosaženým, bude metafora zajímavá jen tím, jak se toto uspořádání vztahuje k užití schématu v jeho domovské sféře, a někdy také tím, co jednotlivá označení schématu exemplifikují. Kde však vznikne neobvyklé uspořádání, dojde k novým asociacím a rozlišením také ve sféře přenosu. Metafora je tím účinnější, čím jsou tyto asociace a rozlišení překvapivější a významuplnější. Jelikož metafora závisí na takových přechodných faktorech, jakými jsou novost a zajímavost, je její pomíjivost pochopitelná. Opakováním se přesunuté užití schématu stává rutinou a již nevyžaduje ani nevytváří žádné aluze na své původní užití. Nové se stává samozřejmým, jeho minulost je zapomenuta a metafora vybledne v pouhou pravdu.

Metafora prostupuje veškerou jazykovou komunikaci, běžnou i odbornou, a pořádně bychom se zapotili, kdybychom někde chtěli najít čistě doslovnou pasáž. V této poslední, dost prozaické větě jsem napočítal pět jistých nebo potenciálních,

byť třeba otřelých metafor. Permanentní užívání metafor nepramení jen z lásky k literárnímu koloritu, ale také z naléhavé potřeby úspornosti. Kdybychom nebyli schopni pohotově přesouvat schémata, abychom nově třídili a pořádali, zahltili bychom sami sebe nezvládnutelným množstvím různých schémat, ať už přijetím rozsáhlého slovníku elementárních výrazů nebo úmorným vytvářením výrazů složených.

8. Způsoby metafor

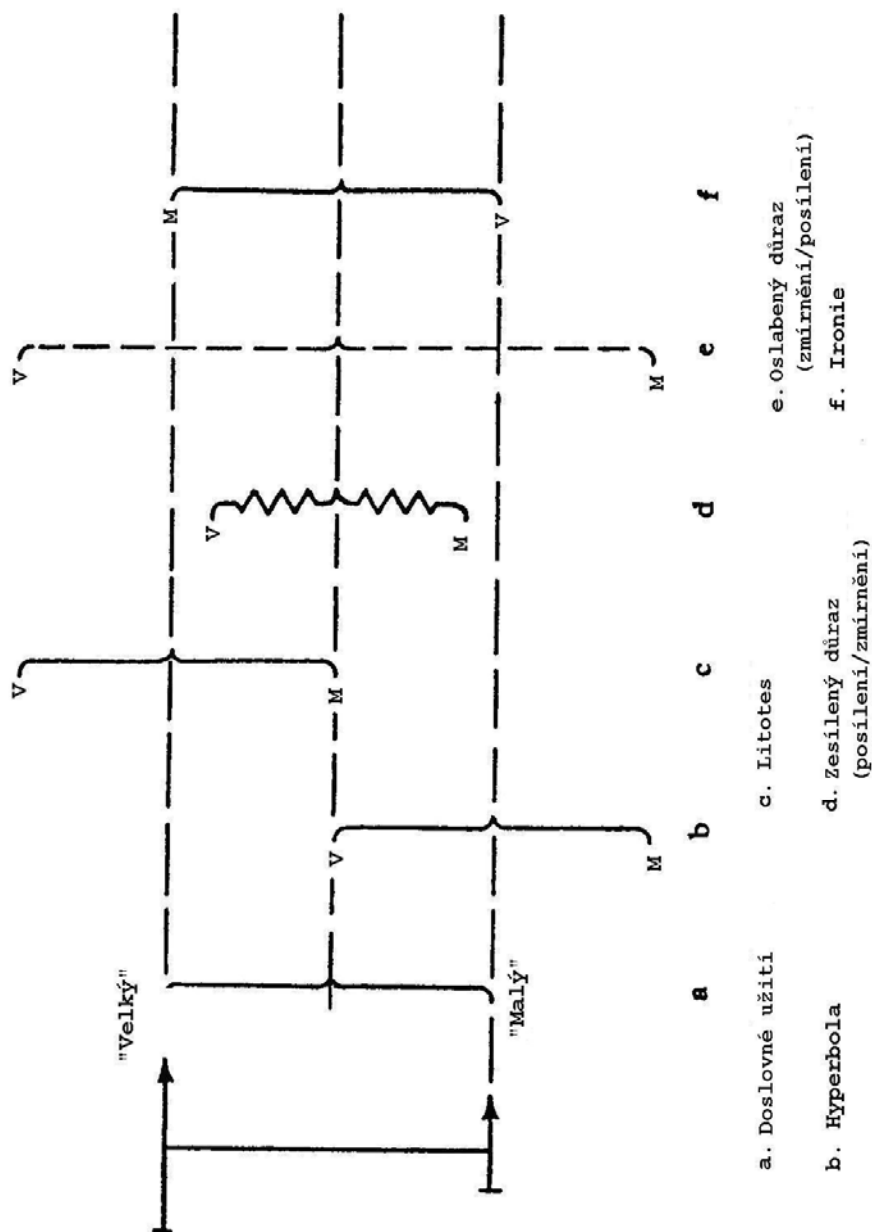
Je mnoho druhů metafor. Většinu z nich najdeme v bohatém, i když chaotickém klasickém katalogu řečových figur. Některé z těchto figur samozřejmě za metaforu považovat nelze. Aliterace a apostrofa jsou čistě syntaktické, nepředpokládají žádný přesun, a onomatopoeia spočívá pouze v užití určitého druhu sebedenotujícího označení. Zda bude, či nebude metaforou eufemismus, závisí na tom, zda je v něm užito označení pro správné věci na věci nesprávné, či zda pouze nahrazuje správná označení nesprávnými.

Některé z metafor zahrnují přesun schématu mezi oddělenými sférami. V personifikaci jsou označení přenášena z lidí na věci, v synekdoše mezi sférou celků či tříd a sférou jejich vlastních částí či podtříd³¹ a v antonomázií mezi věcmi a jejich vlastnostmi či označeními.

Avšak ne všechny metaforu mají tyto dvě sféry oddělené. Někdy jedna sféra protíná druhou nebo je jejím rozšířením či zúžením (viz obr. 2). Například v hyperbole je uspořádané

³¹ Sféra celků je pochopitelně oddělená od sféry jejich vlastních částí a sféra tříd od sféry jejich vlastních podtříd.

schéma v podstatě přemístěno dolů: velká oliva se stává gigantickou a malá velkou; označení na spodním konci schématu (například „malý“) se neužívají a předměty na horním konci sféry (výjimečně velká oliva) zůstávají v tomto užití schématu neoznačeny - pokud se schéma nerozšíří, třeba opakováním předpony „super“. V litotesu neboli záměrně mírném vyjádření dochází k přesnému opaku. Skvělá interpretace je pak docela slušná a dobrá interpretace přijatelná, horní označení se neužívají a spodní konec sféry zůstává nepopsán. Konce hyperbol nebo litotesů se tak mohou zrcadlově odrážet: buď se celé schéma vměstná do střední části původní sféry (pro okraje pak nezbudou žádná označení), nebo může být střední část schématu roztažena tak, aby překryla celou původní sféru (a koncová označení tak nemají co denotovat).



Obrázek 2

Ačkoli metafora vždy předpokládá přesun v tom smyslu, že některým označením schématu jsou přiděleny nové extenze, samotná sféra může při přesunu zůstat nezměněna. Například v ironii je schéma jednoduše obráceno vzhůru nohama a užito na

svou vlastní sféru v opačném směru. Důsledkem není přetřídění, nýbrž přesměrování. Z rány osudu se stane „dar štěstěny“ a z nenadálého úspěchu se stane „pech“. Jindy se může schéma do své domovské sféry navrátit oklikou. Vezměme například metaforické užití predikátu „růžový“ na obrazy. Protože se „růžový“ o obrazech užívá také doslovně, vztahuje se metaforické a doslovné užití na stejnou oblast. Došlo zde k přesunu ze sféry do sféry a zase zpět. Schéma predikátů označujících barvy je přeneseno nejprve na pocity a pak zpět na barevné předměty. Při návratu schématu z cest dojde k jistému posunu (jak bychom jinak věděli, že bylo pryč), nedojde však k naprosté změně: metaforicky růžový obraz bude daleko pravděpodobněji doslovně růžový než doslovně zelený. Někdy může schéma vykonat ještě delší okružní cestu s více zastávkami a být při svém návratu přemístěno radikálněji.

Jindy se kombinují dva nebo více typů přesunu, jako když nespolehlivý stroj nazveme opravdovým přítelem. Další metafory jsou omezené či kontrolované. Označit obraz za brutální co do barevnosti není totéž jako označit jej za brutální. Obraz je stále možné v jiných ohledech nazvat jemným, řekněme co se týká kresby nebo i ve smyslu celkového dojmu. Protože označení „brutální co do barvy“ nemá žádnou jinou předchozí denotaci, vztahuje se na obraz spíše doslovně než metaforicky. Jde o barevnosti-popis v tom ohledu, že i když může denotovat objekty různých konkrétních barev, mezi objekty téže konkrétní barvy nerozlišuje. Přesto jde jasně o metaforu. Výraz „brutální“ je v podstatě na obraz metaforicky užit pouze s ohledem na jeho barvu. Přesouvání schématu se u takových modifikovaných metafor děje za zjevných či skrytých omezení; jeho třídění v rámci sféry nesmí překřížit některá již utvořená uskupení. Ponecháme-li schématu „brutální“ - „jemný“ volné pole, roztrídí objekty jedním způsobem, dochází-li k přesunu kontrolovaně s cílem tříditi podle barevnosti či vzorů, roztrídí je totéž schéma jinak. Schéma může mít v jedné sféře několik různých

metaforických užití, neboť na svých cestách sleduje různé instrukce a různé směry.

Neverbální označení samozřejmě lze stejně jako ta verbální použít metaforicky, například v karikatuře politika coby papouška nebo tyrana coby draka. A růžová malba harfenistky předpokládá komplexní, i když ne příliš rafinovaný přesun.

Tolik o metaforické denotaci. Metaforické vlastnění a exemplifikace jsou obdobně paralelami svých doslovných protějšků, a co jsme dříve (v části 3) řekli o predikátech a vlastnostech, platí i zde. Obraz je metaforicky smutný, pokud jej metaforicky denotuje nějaké označení – verbální či nikoliv, které má stejnou extenzi (tj. má tutéž doslovnou denotaci) jako predikát „smutný“. Obraz metaforicky exemplifikuje „smutný“, pokud k predikátu „smutný“ odkazuje a predikát „smutný“ ho zároveň metaforicky denotuje. A obraz metaforicky exemplifikuje smutek, pokud k nějakému označení koextenzivnímu se „smutný“ odkazuje a zároveň je jím metaforicky denotován. Jak jsme viděli, jsou rysy odlišující metaforické od doslovného přechodné, a proto budu pod výrazy „vlastnění“ a „exemplifikace“ často zahrnovat doslovné i metaforické případy.

9. Expres

To, co je vyjadřováno, je metaforicky exemplifikováno. Co vyjadřuje smutek, je metaforicky smutné. A co je metaforicky smutné, je skutečně, ne však doslovně smutné, tj. spadá pod přesunuté užití nějakého označení koextenzivního s predikátem „smutný“.

Co je vyjadřováno, je tudíž vlastněno. Tím, co vyjadřuje tvář nebo obraz, nemusí (i když mohou) být emoce nebo myšlenky,

kteřé herec či umělec má nebo ktere chce sdělit, myšlenky či pocity diváka nebo znázorněné osoby, popřípadě vlastnosti čehokoliv, co se k symbolu vztahuje nějak jinak. O symbolu se sice běžně říká, že vyjadřuje vlastnost vztahující se k němu některým z těchto způsobů, já však pojem „exprese“ vyhrazuji pro odlišení hlavního významu, kdy vlastnost náleží symbolu samému - bez ohledu na příčinu nebo účinek, záměr nebo námět. Že byl herec skleslý, umělec v dobrém rozmaru, divák zachmuřený, nostalgický či nadšený a námět bezduchý, nic z toho neurčuje, zda je tvář nebo obraz smutný, či nikoliv. Účastný výraz pokrytce vyjadřuje starostlivost a obraz balvanů namalovaný apatickým malířem může vyjádřit vzrušení. Vlastnosti, které symbol vyjadřuje, náležejí jemu samému.

Je to však vlastnictví nabyté. Nejde o ty důvěrně známé rysy, na jejichž základě objekty a události sloužící jako symboly doslovně klasifikujeme, nýbrž o metaforický dovoz. Obrazy vyjadřují zvuky nebo pocity spíše než barvy. Metaforický přesun, jenž je předpokladem exprese, je obvykle přesunem z vnější sféry nebo alespoň skrze ni a ne přesunem vnitřním, k němuž dochází v hyperbole, litotesu nebo ironii. Pompézní obraz nevyjadřuje skromnost, kterou mu můžeme sarkasticky připsat.

Vyjádřené vlastnosti mimoto nejsou pouze metaforicky vlastněny, ale je k nim také odkazováno, jsou předvedeny, vystaveny, znázorněny. Čtvercový vzorek zpravidla neexemplifikuje čtvercovost a obraz, jehož cena rychle roste, nevyjadřuje vlastnost „být zlatým dolem“. Krejčovský vzorek běžně exemplifikuje jen vlastnosti oděvů a obraz doslovně exemplifikuje pouze obrazové vlastnosti a metaforicky exemplifikuje jen ty vlastnosti, které jsou vzhledem k

obrazovým vlastnostem konstantní.³² A vyjadřuje pouze ty vlastnosti, které takto metaforicky exemplifikuje jakožto obrazový symbol (což jistě neplatí o vlastnosti „být zlatým dolem“). Daumierova *Pradlena* tudíž exemplifikuje a vyjadřuje tíhu, ne však jakoukoli metaforickou vlastnost závislou na fyzické hmotnosti obrazu. Obecně řečeno, symbol daného druhu - obrazový, hudební, verbální atd. - vyjadřuje pouze ty vlastnosti, které metaforicky exemplifikuje jakožto symbol právě onoho druhu.

Je tedy zřejmé, že ne každý metaforický výrok o symbolu nám říká, co je vyjádřeno. Někdy je metaforický výraz obsažen v predikátu, který se na symbol vztahuje *doslovně*, jako ve výše zmiňovaných modifikovaných metaforách nebo ve výroku, že jde o obraz, jehož malíř byl pod obraz. Jindy je připisovaná metaforická vlastnost symbolem vlastněna, ne však exemplifikována nebo nemá k vyžadovaným vlastnostem konstantní vztah. A někdy jde o metaforický přenos špatného druhu. Pouze vlastnosti náležitého druhu, náležitým způsobem metaforicky exemplifikované jsou ty, které jsou vyjádřeny.

Přestože by často bylo přesnější hovořit o vyjadřování predikátů, podřizují se pedantickému předsudku a v celém tomto

³² Vlastnost je v tomto smyslu konstantní, pouze pokud se za konstantních obrazových vlastností nikdy nemění; i když se může, ale nemusí změnit při změně obrazových vlastností. Jinými slovy, když se někde vyskytuje, bude se vždy také vyskytovat tam, kde budou obrazové vlastnosti stejné. Tato neměnnost v daném symbolickém systému platí pro vztah mezi metaforickou extenzí vyjadřované vlastnosti a doslovnou extenzí základních obrazových vlastností. Takto stálá vlastnost se však sama stává obrazovou vlastností. K tématu obrazových vlastností viz výše I,9.

oddílu hovořím o vyjadřování vlastností.³³ Svým výkladem exprese jakožto metaforické exemplifikace označení jsem však riskoval výtku, že činím to, co symbol exemplifikuje, závislým na tom, co se o něm řekne. Tedy že ponechávám například expresi obrazu napospas pojmům, které budou při jeho popisu zrovna náhodně užity, a že tudíž dosaženou expresí přisuzují nikoli umělci, ale vykladači. To je samozřejmě nedorozumění. Symbol musí mít každou vlastnost, kterou vyjadřuje. Podstatné není, zda někdo obraz smutným nazve, nýbrž zda obraz smutný je, zda se na něj označení „smutný“ skutečně vztahuje. „Smutný“ se může na obraz vztahovat, i když jej nikdy nikdo takto nepopsal. Tím, že obraz nazveme smutným, jej rozhodně smutným neučiníme. To neznamena, že zda je obraz smutný, nezávisí na užití predikátu „smutný“, ale že vzhledem k danému způsobu užívání tohoto predikátu – ať už na základě praxe nebo předpisu – jím nelze obrazy označovat libovolně. Praxe i předpisy se liší, a proto ani vlastnění a exemplifikace nejsou absolutní. A to, co se o obrazu fakticky říká, není vždy zcela bez významu pro to, co vyjadřuje. Z bezpočtu těch vlastností, které má a z nichž naprostou většinu obvykle ignorujeme, vyjadřuje obraz pouze ty metaforické vlastnosti, k nimž odkazuje. Zavést referenční vztah znamená upozornit na určité vlastnosti, zvolit spojení s některými dalšími objekty. Mezi mnoha faktory, které pomáhají takovému spojení vytvářet a rozvíjet, hraje jazyk významnou roli. I kdyby nedocházelo k ničemu jinému než k výběru, výběr z takového množství možností je, jak jsme viděli, v podstatě vytvářením. Obrazy nejsou vůči formující síle jazyka o nic více imunní než zbytek světa, i když samy obrazy jakožto symboly svět včetně jazyka rovněž formují. Mluvením ani svět, ani

³³ Žádné obtíže ani nejasnosti se tím neodstraní a mohu jen doporučit, abychom se směle zbavili předsudků a hovořili přímo o vyjadřování označení místo o vyjadřování vlastností.

obrazy nestvoříme. Jazyk i obrazy se nicméně podílejí na svém vzájemném utváření i na tvorbě světa, tak jak jej známe.

Neverbální i verbální označení mohou být metaforicky exemplifikována - a příslušné vlastnosti vyjádřeny - symboly jakéhokoliv druhu. Obraz Churchilla jako buldoka je metaforický a on sám se může stát symbolem exemplifikujícím obraz a vyjadřujícím buldokovitost, která mu je takto obrazově připsána. Dobře si všimněme, že obrazová metafora tu nespočívá v tom, co může obraz exemplifikovat nebo vyjadřovat, nýbrž v tom, co může exemplifikovat obraz nebo vyjádřit odpovídající vlastnost.³⁴

Jelikož se exprese omezuje na to, co je vlastněno a co navíc bylo získáno z druhé ruky, je ve srovnání s denotací limitovaná dvojnásobně. Zatímco takřka cokoliv může denotovat nebo i reprezentovat skoro cokoliv jiného, objekt může vyjadřovat pouze to, co mu náleží, avšak původně nenáleželo. Rozdíl mezi expresí a doslovnou exemplifikací, tak jako rozdíl mezi více a méně věrným zobrazením, je věcí zvyku, závisí tudíž na konkrétním stavu věcí a ne na libovůli.

Avšak zvyky se velmi liší podle doby, místa, jednotlivce i kultury. Obrazová a hudební exprese je stejně tak relativní a proměnlivá jako exprese mimiky a gest. Aldous Huxley poté, co vyslechl jakousi údajně velebnou indickou skladbu, napsal:

...přiznám se, že at' jsem poslouchal sebelépe, nedokázal jsem rozlišit nic obzvláště truchlivého nebo vážného, nic, co by připomínalo sebeobětování. Mým západním uším zněla skladba daleko radostněji než tanec, který po ní následoval.

³⁴ Nebo vyjadřovat obraz sám, přestaneme-li hovět předsudkům.

Emoce jsou všude stejné, jejich umělecké vyjádření se však liší od věku k věku a od země k zemi. Jsme vychováváni tak, abychom přijímali konvence běžné ve společnosti, do níž se rodíme. Tento typ umění, učí nás v dětství, má vzbuzovat smích, tamten zas slzy. Takové konvence se rychle mění, i v téže zemi. Některé tance z alžbětinské doby znějí našim uším tak melancholicky, jako by byly krátkými smutečnými pochody. A naopak „anglosaské postoje“ úctyhodných osob na kresbách a miniaturách z předchozích staletí nás rozesmějí.³⁵

Hranice exprese, závislé na rozdílu mezi exemplifikací a vlastněním i na rozdílu mezi metaforickým a doslovným, budou vždy nevyhnutelně mlhavé a prostupné. Albersův obraz může zcela zjevně exemplifikovat určité tvary a barvy i jejich vzájemné vztahy, zatímco tu vlastnost, že je vysoký přesně 62 centimetrů, pouze má. Tuto hranici však nelze pokaždé vytyčit tak snadno. Opět platí, že statut vlastnosti jako metaforické nebo doslovné je často nejasný a jen zřídka stálý, neboť poměrně málo vlastností je čistě doslovných nebo trvale metaforických. Běžná řeč dokáže jen zřídka dodržovat rozdíl mezi expresí a exemplifikací, a to i ve velmi jasných případech. Architekti například o některých stavbách s oblibou říkají, že vyjadřují své funkce. Avšak ať továrna na lepidlo ztělesňuje jeho výrobu sebeděsvedčivěji, že je továrnou na lepidlo, bude exemplifikovat doslovně a nikoli metaforicky. Stavba může vyjadřovat pružnost, lehkovážnost nebo serióznost;³⁶

³⁵ V článku „Music in India and Japan“ (1926), přetištěno v *On Art and Artists* (New York, Meridian Books, Inc., 1960), s. 305–306.

³⁶ Budova může „vyjadřovat náladu – radost a pohyb, jako třeba malé dynamické Divadlo komedie v Berlíně, nebo dokonce představy o astronomii a relativitě, jako Mendelsohnova Einsteinova věž, či nacionalismus, jako některé stavby hitlerovské architektury“. Richard Sheppard v článku „Monument to the Architect?“, *The Listener*, 8 červenec 1967, s. 746.

aby však mohla vyjadřovat to, že je továrnou na lepidlo, musela by být něčím jiným, řekněme závodem na výrobu párátek. Ovšem vzhledem k tomu, že reference k vlastněné vlastnosti je společným jádrem metaforické a doslovné exemplifikace a rozdíl mezi nimi je efemérní, není běžné užívání pojmu „exprese“ pro případy obou typů nijak zvlášť překvapivé ani škodlivé.

Hudba i tanec mohou exemplifikovat například rytmické vzorce a vyjadřovat klid, pompéznost nebo vášeň; a hudba může vyjadřovat vlastnosti pohybu, zatímco tanec může vyjadřovat vlastnosti zvuku. Pokud jde o verbální symboly, je běžný úzus tak nediferencovaný, že o slovu nebo odstavci je možné říci, že vyjadřuje jak to, co autor mínil, cítil či zamýšlel, tak účinek na čtenáře či vlastnosti, které námět má či mu jsou připisovány, ale dokonce i to, co popisuje či konstatuje. V tomto zvláštním významu, o který se tu jedná, však může verbální symbol vyjadřovat jenom ty vlastnosti, které metaforicky exemplifikuje. Pojmenování vlastnosti a její vyjádření jsou dvě různé věci a báseň nebo povídka nemusí vyjadřovat to, co říká, ani říkat to, co vyjadřuje. Příběh s rychlým dějem může být vleklý, životopis dobrodince trpký, popis skotačivé melodie fádňí a hra o nudě elektrizující. Popsat stejně jako vyobrazit osobu jako smutnou nebo vyjadřující smutek neznamena nutně vyjádřit smutek: ne každý smutné-osoby-popis či smutné-osoby-obraz nebo každý osoby-vyjadřující-smutek-popis či osoby-vyjadřující-smutek-obraz je sám smutný. A odstavec i obraz mohou vyjadřovat nebo exemplifikovat, aniž by popisovaly či zobrazovaly, a dokonce aniž by vůbec samy byly popisem či zobrazením - jako v případě jistých pasáží z Jamese Joyce či některých Kandinského kreseb.³⁷

³⁷ Kandinského postřeh k jedné z nich jsme citovali na začátku této kapitoly. Je samozřejmě lhostejné, zda Kandinskij a čtenář vidí kresbu stejnýma ušima; jeden může vnímat „ping“, zatímco druhý „pong“.

I když se exemplifikace a exprese od zobrazení a popisu liší a mají vzhledem k nim opačný směr, jde o úzce související způsoby symbolizace. Těmito různými způsoby může symbol vybírat ze svého univerza, organizovat je a sám být na oplátku utvářen či přetvářen. Zobrazení a popis spojují symbol s věcmi, na něž se vztahuje. Exemplifikace spojuje symbol s označením, které jej denotuje, a takto nepřímo s věcmi (včetně symbolu samého) v rozsahu tohoto označení. Exprese spojuje symbol s označením, které jej metaforicky denotuje, a tudíž nepřímo nejen s příslušným metaforickým rozsahem užití tohoto označení, nýbrž i s jeho rozsahem doslovným. A od kteréhokoliv symbolu mohou vycházet různé delší řetězce jak základních referenčních vztahů označení k věcem a dalším označením, tak vztahů věcí k označením.

Exemplifikovat či vyjádřit znamená předvést, ne zobrazit nebo popsat. Avšak stejně jako může být zobrazení stereotypní nebo objektivní a exemplifikace banální nebo obsažná, může být i exprese otřepaná nebo provokativní. I když vyjádřená vlastnost musí být konstantní vzhledem k nějakým doslovným vlastnostem, nemusí se co do extenze krýt se žádným snadným a obvyklým doslovným popisem. Najít disjunkci konjunkcí běžných doslovných vlastností obrazů, jež bude aspoň přibližnou obdobou metaforického smutku, by bylo dost obtížné. Metaforický dosah expresivního symbolu nejenže má účast na svěžesti okolních pastvin a na exotickém kouzlu dalekých břehů, ale často v důsledku odhaluje doposud nepovšimnuté podobnosti a rozdíly mezi symboly svého vlastního druhu. Svou podstatou se metafora podílí na pro expresi příznačné schopnosti sugestivní aluze, sotva znatelného náznaku a odvážného překročení vytyčených hranic.

Důraz na denotaci (zobrazení či popis), exemplifikaci (,tvarovost', ,ornamentálnost') a expresi v umění se liší podle uměleckých druhů, umělců i konkrétních děl. Někdy jeden z

těchto aspektů dominuje na úkor zbylých dvou natolik, že je prakticky vyloučí; srovnajme např. Debussyho *Moře*, Bachovy *Goldbergovy variace* a *Čtvrtou symfonii* Charlese Ivese nebo Dürerův akvarel, malbu Jacksona Pollocka a litografii od Soulagese. Jindy jsou zas dva nebo všechny tři aspekty, ať spojené či v kontrapunktu, téměř stejně důležité. Ačkoliv se proud narace filmu *Loni v Marienbadu* nikdy zcela nezastaví, je přerušován, aby vynikla naléhavá rytmika díla a takřka nepopsatelné smyslové a emocionální kvality. Volba je na umělci a soud na kritikovi. Naše analýza symbolických funkcí neposkytuje žádnou oporu deklaracím typu, že zobrazení je nezbytnou podmínkou umění, či naopak jeho nepřekonatelnou překážkou, nebo že exprese bez reprezentace je největším výdobytkem lidského ducha, popřípadě že zobrazení a exprese kazí exemplifikaci a tak podobně. Argumenty pro tvrzení, že zobrazení je hodné zavržení, či úcty, že exprese je povznášející, či mrzká, že exemplifikace je základem ubohosti, nebo čistoty, musí být hledány jinde.

Různí autoři, podle svého založení, považují expresi buď za posvátně magickou, nebo naopak za zoufale obskurní. Předchozí stránky snad odhalily hlavní zdroje takového obdivu nebo odporu: zaprvé mimořádnou mnohoznačnost a nestálost běžného úzu; zadruhé velkou rozmanitost označení, která se na každý objekt vztahují; zatřetí kolísání v užití určitého označení v závislosti na souboru alternativ přicházejících v úvahu; začtvrté různost referentů přiřazených stejnému schématu v různých symbolických systémech; zapáté rozmanitost metaforických užití, jež může schéma s jediným doslovným významem mít v jediné sféře při různých typech a trasách přesunu; a konečně vlastní novost a nestálost, jimiž se vyznačuje metafora. První čtyři z těchto nesnází postihují doslovné stejně jako metaforické užití výrazů a dvě poslední nejsou symptomy ani neovladatelného rozmaru, ani neproniknutelného tajemství, nýbrž příznaky zkoumání a

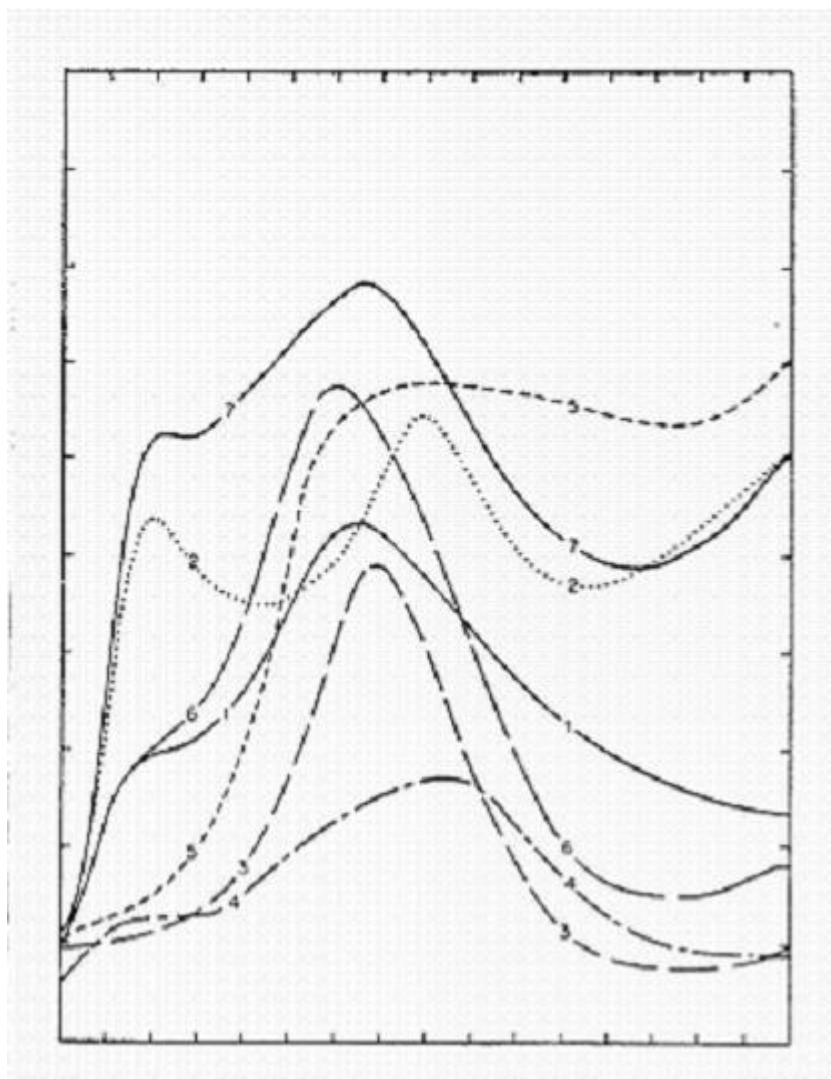
objevování. Doufám, že chaos byl zredukován, ne-li na úplnou jasnost, tak aspoň na menší zmatek.

Shrňme: pokud a vyjadřuje b , pak (1) a vlastní nebo je denotováno b , (2) toto vlastnění nebo denotace je metaforické a (3) a odkazuje k b .

Nehledali jsme žádný test pro odhalení toho, co dílo vyjadřuje; koneckonců definice vodíku nám také nedává klíč k určení, kolik se ho v místnosti nalézá. Nenabídli jsme ani žádnou přesnou definici pro elementární vztah exprese, který jsme zde zkoumali. Místo toho jsme tento vztah zařadili pod metaforickou exemplifikaci a poněkud úže vymezili pomocí některých dalších podmínek, aniž bychom je považovali za postačující.³⁸ Naším záměrem bylo srovnat expresi s dalšími hlavními druhy reference, jimiž jsou exemplifikace, zobrazení a popis, a odlišit ji od nich. Zatím se nám s expresí dařilo lépe než se zobrazením a popisem, jež jsme doposud nedokázali navzájem rozlišit.

V následující kapitole chci začít jakoby od začátku, s problémem vzdáleným od našeho dosavadního tématu. Až mnohem později nás cesty našeho zkoumání k tomuto tématu dovedou zpět.

³⁸ Zdá se však, že některé zvláště svérázné případy splňující uvedené podmínky mají vstup předem zajištěn. O leckterém díle můžeme myslím výstižně prohlásit, že výmluvně vyjadřuje svou nezáměrnou těžkopádnost či pitomost.



Spektrografické měření různých zelených pigmentů ve směsi s titanovou bělobou rutilového typu TiO_2 . Z Ruth M. Johnston, „Spectrophotography for the Analysis and Description of Color“, *Journal of Paint Technology*, roč. 39 (1967), s. 349, obr. 9. Reprodukováno s povolením autorky, vydavatele a Pittsburgh Plate Glass Co. a ve spolupráci s dr. R. L. Kellerem.

KLÍČ

Zleva doprava: vlnová délka od 380 po 700 nanometrů.

Odspondu nahoru: procento odrazivosti.

Křivky:

1. zeleň chromová (směsný pigment z chromové žluti a železité /pruské/ modři)
2. chromoxid tupý
3. zeleň smaragdová
4. nitrosobarvivo zeleň B
5. zeleň olivová
6. zeleň ftalocyaninová
7. chromoxid ohnivý^a

^a Pozn. překl.: Děkujeme Vlastimilu Zuskovi za překlad názvů barevných pigmentů.

III

UMĚNÍ A AUTENTICITA

...jedna z neustále se vracejících otázek zní: je-li padělek tak dokonalý, že ani po nejdůkladnější analýze nelze s jistotou určit, zda se jedná, či nejedná o originál, je, anebo není stejně hodnotný jako dílo, které je jednoznačně pravé?

Aline B. Saarinen*

1. Dokonalý padělek

Umělecká falza představují nepříjemný praktický problém pro sběratele, kurátory a historiky umění, kteří musí často vynakládat značné množství času a energie na určení pravosti daných předmětů. Teoretický problém, který zde vyvstává, je však ještě naléhavější. Neodbytná otázka, proč existuje estetický rozdíl mezi přesvědčivým padělkem a originálním dílem, podryvá základní předpoklad, od kterého se odvíjí samotné poslání sběratele, muzea a historika umění. Filozof umění, kterého přistihneme bez odpovědi na tuto otázku, je na tom přinejmenším stejně špatně jako kurátor, který uzná Van Meegerena za Vermeera.

Otázku lze nejlépe ilustrovat příkladem díla a jeho padělku, kopie či reprodukce. Předpokládejme, že před námi visí vlevo originál Rembrandtovy *Lukrécie* a vpravo jeho dokonalá kopie. Z plně doložené historie obrazu víme, že malba nalevo je originál, a z rentgenových snímků, mikroskopického rozboru a chemické analýzy vyplývá, že obraz napravo je nedávným

* *New York Times Book Review*, červenec 30, 1961, s. 14.

padělkem. Přestože se navzájem liší v mnoha ohledech - např. v autorství, ve stáří, fyzikálních a chemických vlastnostech a tržní hodnotě, nevidíme mezi nimi žádný rozdíl; a kdyby je někdo během našeho spánku zaměnil, nebudeme pak schopni pouhým okem určit, který je který. Nyní jsme tázáni, zda může mezi těmito obrazy existovat nějaký estetický rozdíl. Tazatelův tón naznačuje, že odpovědí je jasné ne, neboť rozdíly, které zde existují, jsou esteticky irelevantní.

Začneme otázkou, zda je rozlišení mezi tím, co ještě lze v obrazech vidět ,pouhým okem` a co již nikoliv, zcela jasné. Na obrazy se sice díváme, i když je zkoumáme pod mikroskopem nebo s pomocí ultrafialové lampy, ale zřejmě již ne jen ,pouhým okem`. Znamená tedy ,pouhým okem` pozorování bez pomoci jakéhokoli nástroje? To by bylo trochu nespravedlivé vůči člověku, který potřebuje brýle, aby rozeznal obraz od hrocha. Povolíme-li však brýle, jak silné mohou být? A můžeme pak konzistentně vyloučit lupu či mikroskop? A podobně: pokud povolíme osvětlení žárovkou, můžeme povolit i osvětlení ultrafialovými paprsky? A i v případě žárovkového osvětlení: musí být střední intenzity a svítit z běžného úhlu, nebo je povoleno i ostré zešikmené nasvícení? Všechny tyto případy lze odbýt tím, že ,pouhým okem` znamená dívat se na obrazy bez jiných nástrojů než těch obvykle používaných. Problémy vyvstanou, když se zaměříme dejme tomu na miniaturní iluminace či asyrské pečetní válečky, které lze stěží rozlišit od jejich nejhrubších napodobenin bez použití silné lupy. Navíc i v případě našich dvou obrazů mohou jemné rozdíly v kresbě či malbě, jež uvidíme pouze pod zvětšovacím sklem, být zcela jasné rozdíly estetickými. To sice neplatí o silném mikroskopu, vyvstává nicméně otázka, jak silné může zvětšení být. Vymezit to, co míníme pozorováním obrazů ,pouhým okem`, tedy zdaleka

není snadné. Pro účely naší argumentace¹ však předpokládejme, že všechny tyto obtíže byly odstraněny a pojem ‚pouhým okem‘ byl dostatečně vyjasněn.

Další otázka zní, kdo je předpokládaný pozorovatel. Domnívám se, že náš tazatel nechce tvrdit, že žádný estetický rozdíl mezi dvěma obrazy neexistuje, pokud někdo, dejme tomu nějaký šilhavý boxer, žádný rozdíl nepostřehne. Přijatelnější otázka by byla, zda může existovat estetický rozdíl i v případě, kdy nikdo, ani ten nejzkušenější odborník, nikdy obrazy pouhým okem nerozezná. *Všimněme si, že nikdo a nikdy nemůže na základě pozorování těchto obrazů pouhým okem zjistit, zda někdo kdy byl či bude schopen tyto obrazy rozlišit pouhým okem.* Jinými slovy, takto položená otázka připouští, že nikdo na základě pozorování pouhým okem nemůže určit, že mezi obrazy žádný estetický rozdíl není. A to podle všeho zcela odporuje motivaci tazatele. Pokud totiž ‚pouhé oko‘ nikdy nezaručí estetickou shodnost dvou obrazů, pak připouštíme, že zdrojem estetické odlišnosti je něco, co se nachází mimo dosah jakéhokoli takového pozorování. V tom případě se však důvod pro vyloučení historických pramenů a výsledků vědeckých testů stává velmi nejasným.

Podstatu problému můžeme přesněji formulovat otázkou, zda *pro mne* (či *pro x*) existuje estetický rozdíl mezi dvěma obrazy, pokud je nemohu (či *x* nemůže) rozlišit pouhým okem. Ale ani tato formulace ještě není zcela správná. Důvod je ten, že ani já sám pouhým okem nikdy nezjistím, zda budu jednou schopen mezi nimi spatřit estetický rozdíl. A připustit, že něco, co na

¹ A pouze pro účely argumentace, tj. jen abychom nezatemňovali ústřední téma. Kdykoli budu dále hovořit o pozorování ‚pouhým okem‘, má to být chápáno v rámci tohoto dočasného ústupku a nikoli jako přijetí tohoto pojmu z mé strany.

obrazech nevidím pouhým okem, může být příčinou jejich estetické odlišnosti, je opět zcela zřejmě v rozporu s nevysloveným přesvědčením či podezřením, jež podněcuje našeho tazatele.

Klíčová otázka tedy nakonec vypadá takto: existuje nějaký estetický rozdíl mezi dvěma obrazy pro x v přiměřeném časovém úseku t , pokud je x nemůže během t rozpoznat pouhým okem? Anebo jinými slovy, může něco, co x není schopen pouhým okem během t rozeznat, být pro x zdrojem estetické odlišnosti mezi obrazy v t ?

2. Odpověď

Při hledání odpovědi na tuto otázku musíme mít na paměti, že to, co lze v daném okamžiku rozlišit pouhým okem, nezávisí jen na vrozené ostrosti zraku, ale i na zkušenosti a cviku.² Číňanovi, který neviděl mnoho Američanů, připadají všichni stejní. Dvojčata navzájem nerozezná nikdo kromě jejich nejbližších příbuzných a známých. A navíc pouze když se na

² Němci, kteří se učí anglicky, často nedokáží bez opakovaných pokusů a soustředěné pozornosti zaregistrovat vůbec žádný rozdíl mezi zvuky samohlásek ve slovech „cup“ a „cop“. I rodilý mluvčí musí vynaložit podobné úsilí v případě, kdy má vnímat odlišnosti v barvě apod., které nejsou zachyceny v základním slovníku jeho jazyka. Otázka, zda jazyk ovlivňuje skutečné smyslové vnímání, je již dlouho diskutována psychology, antropology a lingvisty; viz přehled experimentů a polemik v Segall, Campbell a Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception* (Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1966), s. 34-48. Problém pravděpodobně nevyřešíme, dokud nevyjasníme užití termínů „smyslový“, „percepční“ a „poznávací“ a dokud nevěnujeme větší péči rozlišení mezi tím, co je pro určitou osobu v jistém okamžiku dané a čemu se může naučit.

Petra a Pavla díváme s tím, že nám je někdo pojmenoval, učíme se je od sebe rozeznávat pouhým okem. Dívat se na lidi či na věci pozorně s vědomím jistých, zatím nepostřehnutelných aspektů, ve kterých se liší, zvyšuje naši schopnost mezi nimi - a mezi jinými věcmi či lidmi - rozlišovat pouhým okem. Tak obrazy, které poslíčkovi připadají jeden jako druhý, se mu po čase, kdy se z něj stane ředitel muzea, budou jevit značně odlišně.

Přestože nyní mezi našimi obrazy žádný rozdíl nevidím, mohu se ho naučit vidět. V této chvíli mi sice pozorování pouhým okem, a ani nic jiného, nepotvrdí, že tomu tak skutečně bude, že se to *naučím*, ale informace vypovídající o značné odlišnosti našich obrazů, o tom, že jeden je originál a druhý padělek, svědčí proti závěru, že k tomu *nedojde*. A možnost, že bych později mohl odlišnost obrazů vnímat tak, jak to nyní nedokážu, vytváří mezi nimi estetický rozdíl, který je pro mne důležitý již teď.

Všimněme si též, že dívám-li se nyní na obrazy s vědomím, že vlevo je originál a vpravo padělek, může mi to pomoci rozvinout schopnost rozlišit mezi nimi později pouhým okem. Proto, jsem-li vybaven informací, kterou jsem nenabyl pozorováním daných obrazů, může moje nynější pozorování ovlivnit pozorování příští zcela jinak, než by tomu bylo bez této informace. Vzhledem k tomu, že tato znalost ovlivňuje roli, jakou přítomné sledování sehraje v kultivaci mého vnímání, jehož výsledkem bude schopnost rozlišovat mezi těmito obrazy, vytváří pro mne jejich faktická odlišnost v této chvíli estetický rozdíl.

Ale to není vše. Vědomí, že se oba obrazy od sebe liší, ovlivňuje mé nynější vnímání, protože mění vztah mezi nynějším a příštím pohledem. Vědomí této odlišnosti mě totiž vybízí, abych se v přítomném okamžiku díval na obrazy jinak, i když to,

co vidím, je stejné. Nejenže tato informace svědčí o možnosti naučit se rozdíl vidět, ale zároveň také do určité míry naznačuje relevantní způsob, jak obrazy zkoumat a jakých protikladů a důležitých asociací si všímat. Na základě této informace třídím prvky a vlastnosti své minulé zkušenosti, které znovu přicházejí ke slovu v mém současném pozorování. Tudiž nikoli až později, ale právě teď vystupuje nevnímaný rozdíl mezi obrazy jako významný faktor spoluutvářející můj nynější prožitek.

Sečteno a podtrženo: přestože v tuto chvíli nejsem schopen oba obrazy pouhým okem rozlišit, skutečnost, že vpravo visí originál a vlevo falzum, pro mne vytváří estetický rozdíl již nyní, protože už pouhá znalost tohoto faktu (1) dokazuje existenci rozdílu, jež se mohu naučit vnímat, (2) připisuje nynějšímu pozorování roli nácviku směřujícího k získání takové rozlišovací schopnosti a (3) formuje, modifikuje a diferencuje můj nynější prožitek při vnímání těchto dvou obrazů.³

Vůbec tu nesejde na tom, zda někdy budu schopen vidět či skutečně uvidím, v čem se obrazy liší. To, co ovlivňuje charakter i funkci mého aktuálního vizuálního prožitku, není fakt či ujištění, že jsem takového percepčního rozlišení schopen, ale důkaz, že je toto rozlišení možné. A tento důkaz spočívá v tom, že vím, že se obrazy od sebe fakticky liší. Tím

³ Když o rozdílu mezi obrazy, který je pro moji aktuální zkušenost při jejich pozorování tak významný, uvádím, že je zdrojem estetického rozdílu, pochopitelně netvrdím, že vše, co může zapříčinit změnu mého vnímání (např. opilst, sněžná slepota, šero), může způsobit odlišnost estetickou. Ne každý rozdíl ve způsobu, jakým jsou obrazy sledovány, či odlišnost, jež z této variace vyplývá, jsou brány v potaz; jedná se pouze o rozdíly ve způsobu, jakým obrazy mají být sledovány, či o odlišnosti, které z této variace vyplývají. O estetickém bude více řečeno později v této kapitole a v VI,3-6.

pádem se pro mne tyto obrazy esteticky liší, i pokud by je nikdo nikdy nebyl schopen pouhým okem od sebe odlišit.

Nelze však dokázat, že nikdo nikdy nebude schopen žádnou takovou odlišnost spatřit? Tato otázka dává asi takový smysl, jako kdybychom se ptali, zda existuje finanční rozdíl mezi vládní obligací a obligací nějaké téměř bankrotující firmy, pokud je možné dokázat, že jejich tržní hodnota a výnos budou vždy stejné. Jaký druh důkazu vlastně očekáváme? Můžeme předpokládat, že pokud nikdo - ani ten nejzkušenější odborník - dosud nebyl schopen žádný rozdíl mezi obrazy spatřit, pak je závěr, že ani já nebudu schopen tento rozdíl vidět, celkem jistý. Mějme však na paměti, že tak jako v případě Van Meegerenových padělků⁴ (o nichž ještě bude řeč) se může stát, že rozdíly, kterých si do určité doby žádný odborník nevšiml, budou později zřejmé i laikům. Mohli bychom též uvažovat o nějakém velmi citlivém skenovacím přístroji, který by porovnával barvy dvou obrazů v každém jejich bodě a zaznamenal i tu nejnepatrnější odchylku. Co však znamená „v každém bodě“? Matematický bod samozřejmě žádnou barvu nemá a i některé fyzikální částice jsou příliš malé na to, aby nějakou měly. Skenovací přístroj musí tudíž v každém okamžiku pokrýt plochu dostatečně velkou na to, aby již měla barvu, ale alespoň tak malou, aby byla na hranici vnímatelnosti. Zůstává záhadou, jak takový požadavek splnit, vzhledem k tomu, že „vnímatelný“ v našem kontextu znamená „rozlišitelný pouhým okem“, a hranice mezi plochou vnímatelnou a nevnímatelnou by tak závisela na arbitrárním stanovení přechodu mezi lupou a mikroskopem. I kdybychom nějakou takovou hranici stanovili, nemůžeme si nikdy

⁴ Podrobný a plně ilustrovaný výklad viz P. B. Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hooghs*, trans. A. Hardy and C. Hutt (Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949). Příběh je nastíněn v Sepp Schuller, *Forgers, Dealers, Experts*, trans. J. Cleugh (New York, G. P. Putnam's Sons, 1960), s. 95-105.

být jisti, že citlivost našich přístrojů bude vyšší než maximální citlivost naší přirozené percepce. Někteří experimentální psychologové se totiž přiklánějí k závěru, že každý měřitelný rozdíl v intenzitě světla může někdy být zachycen pouhým okem.⁵ A máme zde další problém. Náš skenovací přístroj bude zkoumat barvu - tedy odražené světlo. Vzhledem k tomu, že odražené světlo částečně závisí na právě dopadajícím světle, museli bychom vyzkoušet nasvícení všemi možnými způsoby, všech intenzit a ze všech směrů. A protože malby nemají rovný povrch, museli bychom pro každou variantu nasvícení provést kompletní skenování celého obrazu ze všech úhlů. Je však zřejmé, že nejsme s to zjistit ani jedinou absolutní shodu v jednom aspektu, natož pokrýt všechny jejich kombinace. Snažit se dokázat, že nikdy nebudu schopen postřehnout nějaký rozdíl mezi našimi dvěma obrazy, je tudíž marné, a to nejen z technických důvodů.

Připusťme nicméně i dotěrnou otázku, zda by pro mne nějaký estetický rozdíl mezi našimi obrazy existoval, i kdybychom takový důkaz měli. A předpokládejme, že tuto za vlasů přitaženou otázku zodpovíme záporně. Ani to by ale našeho tazatele neuspokojilo. Výsledek by totiž byl ten, že pokud nelze rozdíl mezi oběma obrazy skutečně postřehnout, pak bude jejich estetický rozdíl zcela záviset na tom, co lze či nelze prokázat jinak než pouhým pohledem. Tím ale stěží podpoříme tvrzení, že bez existence rozdílu percepčního nemůže existovat rozdíl estetický.

⁵ Není to žádné překvapení, protože sítnicový receptor může excitovat i jediný foton. Viz M. H. Pirenne a F. H. C. Marriott, „The Quantum Theory of Light and the Psycho-Physiology of Vision“, in *Psychology*, ed. S. Koch (New York and London, Mc Graw-Hill Co., Inc., 1959), vol. I, s. 290; také Theodore C. Ruch, „Vision“, in *Medical Psychology and Biophysics* (Philadelphia, W. B. Saunders Co., 1960), s. 426.

Vrátíme-li se z oblasti ultrahypotetična do reality, můžeme čelit námitce, že tak zásadní estetický rozdíl jako ten, který údajně existuje mezi Rembrandtovým plátnem a jeho falzem, nemůže spočívat v hledání, a ani v nalezení tak subtilního rozdílu, že jej lze postřehnout, pokud vůbec, jen velmi zkušeným a dobře cvičeným okem. Tuto výhradu můžeme rovnou smést ze stolu, neboť drobné percepční rozdíly mohou hrát obrovskou roli. Znamky toho, že jsem zachytil něčí pohled z druhého konce místnosti, jsou téměř nepostřehnutelné. Faktické rozdíly zvuku, v nichž spočívá rozdíl mezi průměrným a skvělým hudebním provedením, zachytí pouze dobře cvičené ucho. I ty nejjemnější rozdíly mohou zcela změnit celkový dojem, atmosféru či výraz malby. I ty nejnepatrnější percepční rozdíly jsou často esteticky rozhodující. Rozsáhlé fyzické poškození fresky nemusí mít tak zásadní estetický dopad jako drobný, ale necitlivý restaurátorský zásah.

Doposud jsem se pokoušel ukázat pouze to, že se naše dva obrazy mohou lišit esteticky, a nikoli, že originál je lepší než padělek. V našem případě je daleko lepším obrazem originál, protože Rembrandtovy obrazy jsou obecně daleko lepšími díly než jejich kopie od neznámých autorů. Avšak Rembrandtova kopie Lastmana může být docela dobře lepší než originální malba. Nejsme však povolání, abychom v této souvislosti vynášeli konkrétní srovnávací soudy či formulovali kritéria estetického hodnocení. Náš problém jsme plně vyřešili důkazem, že z naší neschopnosti rozlišit dva obrazy pouhým okem nevyplývá, že jsou esteticky totožné - a nenutí nás tudíž k závěru, že je padělek stejně tak dobrý jako originál.

Příklad, který jsme průběžně užívali, je zvláštním případem obecnější otázky estetického významu autenticity. Odhlédneme-li od případu padělané kopie, záleží vůbec na tom, zda je originální dílo výtvozem toho či onoho umělce, školy nebo období? Dejme tomu, že od sebe snadno rozliším dva obrazy,

ale nedokážu určit, kdo který namaloval, aniž bych použil nějaké pomůcky, například rentgenového snímku. Může v tom, že obraz je, či není od Rembrandta, spočívat nějaký estetický rozdíl? Zde nejde o rozlišení jednoho obrazu od druhého, nýbrž o rozlišení třídy Rembrandtových obrazů od třídy ostatních maleb. Šance, že se je naučím správně rozlišovat - tedy že naleznu zobecnitelné charakteristické rysy, odlišující třídu Rembrandtů od ne-Rembrandtů, závisí do značné míry na souboru výchozích příkladů, které mám k dispozici. Takže při nabývání schopnosti odlišovat Rembrandtovy obrazy od ostatních je pro mne důležité vědět, že daný obraz přísluší k jedné či druhé třídě. Jinými slovy, moje současná (či budoucí) neschopnost určit autorství daného obrazu bez využití vědeckých pomůcek neznamená, že pro mne autorství nepředstavuje estetický rozdíl. Znalost autorství, ať již jakkoli nabytá, totiž může podstatným způsobem přispět k rozvinutí mé schopnosti určit bez pomoci vědeckých metod, zda je, či není nějaký obraz, včetně tohoto, když se s ním znovu setkám za jiných okolností, Rembrandtovým dílem.

V rámci této úvahy se mimochodem nabízí řešení jedné kuriózní záhady. Když Van Meegeren prodával své obrazy jako Vermeery, oklamal většinu nejkvalifikovanějších odborníků a pouze díky jeho vlastnímu přiznání byl celý podvod odhalen.⁶

⁶ Skutečnost, že padělky byly vydávány za namalované v období, ze kterého nebyla známa žádná další Vermeerova díla, učinila odhalení složitějším, na případě samotném to však nic nemění. Někteří historici umění na obranu své profese tvrdí, že nejbystřejší kritici měli již velmi záhy podezření. Ve skutečnosti však byly některé z předních autorit zcela oklamány a po určitý čas dokonce odmítaly uvěřit Van Meegerenovu přiznání. Čtenář má dnes k dispozici současnější příklad - slavný bronzový kůň, dlouho vystavovaný v Metropolitním muzeu a prohlašovaný za mistrovské dílo klasického řeckého sochařství, byl odhalen jakožto soudobý padělek. Pracovník muzea si povšiml švu, který patrně on ani nikdo jiný do té doby nezaznamenal, a následovaly

Dnes je i poučený laik překvapen, jak mohl nějaký kompetentní znalec považovat Van Meegerena za Vermeera, tak zřejmé jsou mezi nimi rozdíly. Co se stalo? Obecná úroveň estetické vnímavosti se stěží mohla pozvednout tak rychle, aby soudobý laik viděl více než odborník před dvaceti lety. Spíše je tomu tak, že lepší informace, které dnes máme k dispozici, toto rozlišení usnadňují. Tehdy byl odborník konfrontován s jedním neznámým obrazem a musel rozhodnout, zda je natolik podobný známým Vermeerům, aby byl od téhož umělce. A pokaždé, když byl ke korpusu obrazů uznaných za Vermeery přidán další Van Meegeren, se kritéria pro jejich přijetí pozměnila a mylné uznání dalších Van Meegerenů za Vermeery se stalo nevyhnutelným. Dnes jsou však Van Meegerenové nejen vyloučeni ze vzorové třídy Vermeerů, ale zároveň se ustavila vzorová třída pro samotné Van Meegereny. Při srovnání těchto dvou vzorových tříd se charakteristické rozdíly stávají natolik nápadnými, že rozpoznání dalších Van Meegerenů od Vermeerů nepředstavuje žádný větší problém. Včerejší odborník se mohl snadno vyvarovat svých chyb, kdyby měl k dispozici pár známých Van Meegerenů vhodných pro srovnání. A dnešní laik, který tak bystře rozpozná Van Meegerena, si může naopak snadno splést Vermeera s nějakým podřadným dílem jeho následovníka.

Při odpovědi na výše položené otázky jsem se nepokoušel vyřešit zásadní problém obecné definice „estetického“.⁷ Pouze jsem ukázal, že pokud je procvičování a zlepšování naší schopnosti rozlišovat mezi uměleckými díly zřejmou estetickou aktivitou, pak mezi estetické vlastnosti obrazu nepatří pouze ty, které nacházíme v rámci procesu jeho vnímání, ale i ty, jež způsob tohoto vnímání určují. Tento celkem zřejmý fakt by možná

vědecké rozbory. Žádný odborník nepřipomněl své dřívější pochybnosti z estetického hlediska.

⁷ K této otázce se dostanu o něco později, v kapitole VI.

nebylo třeba zdůrazňovat, nebýt přetrvávajícího vlivu Tingle-Immersionovy⁸ teorie, která diváka nabádá, aby při setkání s uměleckým dílem odhodil háv vědění a zkušenosti (protože ty by mohly otupit bezprostřednost jeho požitku), nechal se dílem zcela pohltit a jeho estetickou mohutnost poměřil intenzitou a délkou výsledného chvění. Tato teorie je zjevně absurdní a nepřispívá k řešení žádného důležitého problému estetiky; stala se ovšem součástí přediva našeho zdravého nerozumu.

3. Nepadělatelné

Druhý problém týkající se autenticity vyvstává v souvislosti s poněkud překvapivým faktem, že v hudbě na rozdíl od malířství neexistují padělky konkrétního díla. Existují samozřejmě skladby vydávané za Haydnovy, podobně jako známe malby vydávané za Rembrandtovy, ale padělky samotné *Londýnské symfonie*, na rozdíl od padělků *Lukrécie*, vzniknout nemohou. Haydnův rukopis není o nic autentičtější případem notového záznamu, než je jeho dnes ráno vytištěná kopie, a provedení díla ze včerejšího večera je stejně tak autentické jako jeho premiéra. Kopie notového záznamu se mohou lišit přesností, ale všechny přesné kopie, včetně padělků Haydnova rukopisu, jsou zcela rovnocennými případy daného notového záznamu. Interpretace skladby se mohou lišit správností a kvalitou, ba i „autenticitou“, chápanou v esoteričtější smyslu, ale všechna správná provedení jsou stejně legitimními instancemi daného

⁸ Teorie je připisována dvojici Immanuel Tingle a Joseph Immersion (kolem r. 1800). [Pozn. překl.: angl. slovní hříčka - tingle, v., chvět se, hořet vzrušením; immersion, n., zahloubání se, potopení se, ponoření se.]

díla.⁹ Naproti tomu i ty nejpreciznější kopie Rembrandtovy malby jsou pouze napodobeninami či padělky, nikoli novými instancemi díla. Proč existuje mezi těmito dvěma uměními takovýto rozdíl?

Nazývejme umělecké dílo *autografickým* tehdy a jen tehdy, je-li rozlišení mezi originálem a padělkem podstatné; respektive tehdy a jen tehdy, pokud ani jeho nejpreciznější kopii nelze považovat za legitimní dílo.¹⁰ Je-li umělecké dílo autografické, lze i příslušný druh umění nazvat autografickým. Malba je tudíž autografická, hudba neautografická čili *alografická*. Toto rozlišení je čistě terminologické a neříká nic o relativní jedinečnosti vyjádření vyžadované nebo dosažitelné těmito uměními. Nyní je naším úkolem vysvětlit, proč jsou některá umění autografická a jiná ne.

Výrazný rozdíl mezi malbou a hudbou spočívá v tom, že zatímco malíř musí obraz domalovat, skladatel skončil svou práci, jakmile dopsal notový záznam, ačkoliv konečným produktem jsou až jeho realizace. Bez ohledu na to, kolik studií či úprav je v obou případech provedeno, malba je v tomto smyslu uměním jednofázovým a hudba dvoufázovým. Je tedy druh umění autografický tehdy a jen tehdy, je-li jednofázový? Protipříklady jsou nasnadě. Zprvé, literatura autografická

⁹ Mohou se vyskytovat i falza samotných provedení. Jsou to například taková provedení, která předstírají, že je přednesli určití hudebníci. Pokud však odpovídají notovému záznamu, pak jsou též legitimními instancemi díla. Mne zde ovšem zajímá rozlišení druhů umění na základě možnosti padělat jejich díla, nikoli na základě padělatelnosti případů těchto děl. K falzům jednotlivých vydání literárních děl a hudebních provedení se ještě vrátíme níže v oddílu 4.

¹⁰ Tuto formulaci chápeme jako předběžnou verzi rozlišení, které musí být dále upřesněno. Většina toho, co v této kapitole následuje, má rovněž povahu úvodního ohledávání terénu, který vyžaduje plnější a detailnější prošetření v následujících kapitolách.

není, i když je jednofázová. Grayovy *Elegie* padělat nelze. Každá věrná kopie textu básně či románu je právě tak autentickým dílem jako kterákoli jiná. Nicméně to, co napíše autor, je konečný produkt; text není jen pomůckou k recitaci, jako je notový záznam pomůckou k hudebnímu provedení. Básni tolik neuškodí, když ji nikdo nepřednese, na rozdíl od písně, kterou nikdo nezaspívá, a většinu literárních děl stejně nahlas nečteme. Mohli bychom se pokusit udělat z literatury dvoufázové umění tak, že bychom za konečné produkty nebo instance díla pokládali tichá čtení. Jenomže pak bychom museli stejným způsobem posuzovat pozorování obrazu a poslech skladby, takže malba stejně jako literatura by byly dvoufázové a hudba třífázová. A zadruhé, grafika je dvoufázová, přesto autografická. Například rytec vytvoří desku, jež se pak tiskne na papír. Tyto tisky jsou konečnými produkty, a přestože se mohou navzájem znatelně lišit, všechny jsou instancemi původního díla. Avšak i ta nejpřesnější kopie, která by vznikla jiným způsobem než otiskem z oné desky, není originál, ale napodobenina či padělek.

Prozatím byla naše zjištění negativní: ne všechna jednofázová umění jsou autografická a ne všechna autografická umění jsou jednofázová. Příklad s grafickým tiskem navíc vyvrací ukvapený předpoklad, že ve všech autografických uměních existuje konkrétní dílo pouze v jediném exempláři. Hranice mezi autografickým a alografickým se nekryje s hranicí mezi díly, jež se vyskytují v jediném exempláři, a těmi, která existují ve vícečetném provedení. Jediným pozitivním závěrem, ke kterému zde můžeme dospět, je, že autografická umění jsou ta, jež jsou ve své první fázi singulární; lept je singulární ve své první fázi - grafická deska je unikátní - a malba je singulární ve své fázi jediné. To nám ale příliš nepomůže, protože vysvětlit, proč jsou některá umění singulární, je stejně problematické jako vysvětlit, proč jsou autografická.

4. Důvod

Proč tedy nemohu vytvořit padělek Haydnovy symfonie či Grayovy básně, stejně tak jako nemohu stvořit originál Rembrandtova obrazu či jeho leptu *Slepý Tobiáš*? Předpokládejme, že existuje mnoho ručně psaných kopií i tištěných vydání určitého literárního díla. Jejich vzájemné rozdíly co do typu či velikosti písma, kvality tisku, barvy inkoustu, druhu papíru, počtu a rozvržení stránek či opotřebení apod. nehrají roli. Vše, na čem záleží, je *totožnost záznamu* [*sameness of spelling*]: přesná korespondence sledu písmen, mezer a interpunkčních znamének. Každý sled znaků, který tímto způsobem odpovídá správné kopii - a to i v případě padělku autorova rukopisu či falza určitého vydání, je sám správný a nic není autentičtější dílem než taková bezchybná kopie. A protože nic, co není pravým dílem, nemůže splnit takové explicitní pravidlo bezchybnosti, nemůže také existovat žádná falešná napodobenina, žádný padělek daného díla. Ověření záznamu, jeho správnost, je vše, co je třeba k identifikaci daného díla nebo k vytvoření jeho nové instance. Skutečnost, že literární dílo má definitivní notaci, jež sestává z určitých znaků či znamének vzájemně kombinovaných a spojovaných v řadách, poskytuje kritérium pro odlišení konstitutivních vlastností díla od všech vlastností kontingentních - tedy klíč pro závazné stanovení vyžadovaných rysů a hranic jejich přípustných variací. Již pouhé zjištění, že kopie před námi je bezchybná, nám dovoluje tvrdit, že splnila všechny podmínky pro dané dílo. Naproti tomu v malbě, která takovou abecedu znaků nemá, není žádná z obrazových vlastností - žádná z vlastností, které má obraz jako takový - vyčleněna jako konstitutivní; žádný rys nelze vyloučit jako nahodilý a žádnou odchylku jako bezvýznamnou. Jediný

způsob, jak lze potvrdit pravost zkoumané *Lukrécie*, spočívá tudíž v prokázání historického faktu, že se skutečně jedná o objekt vytvořený Rembrandtem. Určení totožnosti konkrétního předmětu jako práce umělcovy ruky, a tím pádem i pojem padělku samotného díla, nabývají v malbě na významu, jaký v literatuře nemají.¹¹

Co bylo řečeno o literárních textech, zjevně platí i o notových záznamech. Jejich ‚abeceda‘ je sice odlišná a znakům notového záznamu se ve srovnání s prostým zřetězením písmen v textu přiděluje místo ve složitějších uskupeních, přesto však máme omezený soubor znaků a jim určených pozic. Správný záznam, poněkud širě pojatý, zůstává i zde jediným požadavkem kladeným na správné provedení díla. Jakákoliv falešná kopie je chybně zaznamenaná – někde na místě správného znaku má buď znak jiný, nebo nečitelnou značku, která není součástí dané notace vůbec.

Jak je to však s hudebními provedeními? Hudba není autografická ani ve své druhé fázi, provedení se však rozhodně neskládá ze znaků nějaké abecedy. Konstitutivními vlastnostmi symfonie, jež jsou požadovány po jejím provedení, budou spíše ty, jež jsou *předepsány* v notovém záznamu; a interpretace, které v tomto smyslu notovému záznamu vyhovují, se mohou znatelně lišit v takových hudebních aspektech, jako jsou tempo, tónbr, frázování či expresivnost. Ovšem k tomu, abychom ověřili splnění předepsaných požadavků, potřebujeme více než jen pouhou znalost abecedy; totiž schopnost přiřadit příslušné zvuky ke znakům čteným v notovém záznamu – abychom takříkajíc rozpoznali správnou výslovnost, třebaže nemusíme přímo rozumět tomu, co je

¹¹ Taková identifikace nezajišťuje, že daný objekt má stejné obrazové vlastnosti, jaké měl původně. Jde spíše o to, že bez fyzické či historické identifikace se lze obejít jen tehdy, máme-li k dispozici prostředky k ověření, že objekt má požadované vlastnosti.

vyslovováno. Nároky na schopnost rozeznávat či vytvářet zvuky odpovídající notovému záznamu sice rostou se složitostí skladby, pro tuto korelaci však existuje teoreticky rozhodující test. Záleží pouze na kladném či záporném výsledku tohoto testu, zda dané provedení má, či nemá všechny konstitutivní vlastnosti daného díla, a zda tedy je, či není jeho realizací, bez ohledu na rozdíly v interpretační věrnosti i v kvalitě provedení. Žádná historická informace týkající se pojetí provedení nemůže tento výsledek ovlivnit. Proto jsou jakékoliv lživé informace o skutečných vlastnostech provedení irelevantní a pojem „provedení falšující dílo“ je zcela nesmyslný.

Existují však padělky provedení právě tak jako falza rukopisů či specifických vydání. To, co činí z provedení další instanci díla, není totéž, co z něj činí premiéru či interpretaci přednesenou určitým hudebníkem nebo hranou na Stradivariho housle. Zda má provedení zmíněné vlastnosti, závisí na historických faktech; a představení, které pouze předstírá, že tyto vlastnosti má, je padělkem, nikoli však samotného hudebního díla, nýbrž daného provedení, případně třídy provedení.

Srovnání grafického tisku a hudby je obzvláště instruktivní. Již jsme zmínili, že například lept se podobá hudbě tím, že má dvě fáze a v druhé z nich je dílem s vícečetným výskytem; ale zatímco hudba není autografická v žádné z fází, je grafický tisk autografický v obou. Jenže grafická deska se chová stejně jako malba: důkazem pravosti je pouze identifikace daného objektu jakožto práce určitého autora. Ale vzhledem k tomu, že všechny tisky z této desky jsou autentickými případy díla, očekávali bychom, že přese všechny odlišnosti v odstínu a množství barvy, kvalitě otisku, druhu papíru apod. jsou grafické tisky a hudební provedení plně srovnatelné. Přesto mohou existovat tisky, jež budou padělky *Slepého Tobiáše*, nikoli však provedení, která by byla falzy

Londýnské symfonie. Rozdíl spočívá v absenci notace. Nejenže v případě grafické desky neexistuje žádný test bezchybnosti záznamu, neexistuje ani test korelace desky s jejím otiskem. Porovnání tisku s deskou, stejně jako vzájemné porovnání dvou desek, není o nic průkaznější než porovnání dvou obrazů. Vždy nám mohou uniknout subtilní rozdíly a neexistuje žádné kritérium, které by pomohlo rozhodnout o vyloučení kteréhokoliv z nich jako nepodstatného. Jediný způsob, jak doložit autenticitu tisku, je ověřit, zda byl vytištěn z určité desky.¹² Tisk, jenž je neoprávněně vydáván za výsledek takového postupu, je v plném slova smyslu padělkem.

I zde si musíme dávat pozor, abychom nezaměňovali autenticitu s estetickou hodnotou. To, že je rozdíl mezi originálem a padělkem esteticky významný, neznamená, jak jsme již viděli, že originál je lepší. Původní malba může být méně inspirativní než její brilantní kopie. Poškozený originál mohl ztratit většinu svých původních kvalit a otisk ze silně opotřebované desky se může od prvního tisku v sérii esteticky lišit více než jeho kvalitní fotografická reprodukce. Též nesprávné provedení, kde již tím pádem striktně řečeno vůbec nejde o instanci daného díla, může být lepší než provedení správné - buď díky změnám, které vylepšily, co autor původně

¹² Abychom mohli tisk považovat za originál, musí být zhotoven z určité grafické desky, ale není již nutné, aby byl vytištěn samotným umělcem. V případě dřevorytu navíc umělec někdy jen kreslí na dřevěnou desku a samotné rytí přenechává někomu jinému - např. Holbeinovy tisky byly obvykle ryty Lützelbergerem. Autenticita v autografických uměních vždy záleží na tom, zda daný objekt má, či nemá požadovanou, občas dosti komplikovanou historii vzniku, aniž by v této historii muselo být vždy rozhodující konečné vyhotovení autorem.

napsal, nebo díky citlivé interpretaci.¹³ Rovněž různá správná provedení souměřitelné kvality mohou vykazovat velmi odlišné specifické estetické vlastnosti - sílu, jemnost, napětí, těžkopádnost, nesoudržnost apod. Tudíž i tam, kde jsou konstitutivní vlastnosti díla notací jasně vymezeny, nelze je slučovat s vlastnostmi estetickými.

Co se dalších umění týče, sochařství je autografické; odlévaná socha je srovnatelná s grafickým tiskem, kdežto řezbu lze přirovnat k malbě. Oproti tomu architektura a dramatické umění mají nejbližší k hudbě. Každá budova, která odpovídá stavebním plánům a dalším specifikacím, a jakákoli inscenace textu hry, která je v souladu s jevištními pokyny, je stejně originálním případem díla jako kterákoli jiná. Architektura se však od hudby liší tím, že pro ověření korelace stavby s předepsanými parametry není nutné je artikulovat či převést do zvuku, nýbrž pochopit jejich aplikaci. Totéž platí o jevištních instrukcích divadelní hry ve srovnání s jejími dialogy. Jsou proto architektura a drama méně ryzí alografická umění? Architektovy plány se vskutku zdají být dosti podobné malířovým skicám, přičemž malba je autografická. Na základě čeho můžeme říci, že v jednom případě se uplatňuje skutečná notace, zatímco v druhém nikoliv? Tyto otázky budeme moci zodpovědět až poté, co provedeme podstatně detailnější analýzu.

Protože se umění jeví alografickým do té míry, do jaké je přístupné notaci, je případ tance obzvláště zajímavý. Jde o umění bez tradiční notace, umění, ve kterém nejen způsoby

¹³ Pochopitelně netvrdím, že (notově) bezchybné provedení je bezchybné v jakémkoli z mnoha dalších běžných významů tohoto pojmu. Nicméně skladatel či hudebník by pravděpodobně pobouřeně protestoval proti odmítnutí uznat provedení s několika málo chybnými notami za instanci daného díla a běžný úzus by mu jistě dal za pravdu. Běžný úzus zde však může být pro teorii neblaze osudný (viz V,2).

notace, ale i samotná možnost její adekvátní artikulace jsou stále předmětem sporů. Má tedy smysl hledat notaci pro tanec, zatímco pro malbu nikoli? Nebo obecněji, proč je notace vhodná v některých uměních a v jiných ne? Velmi stručná odpověď by mohla znít zhruba takto. Původně byla snad veškerá umění autografická. Tam, kde máme díla časová, jako v případě zpěvu a recitace, nebo kde vyžadují ke své realizaci více osob, jako v architektuře a symfonické hudbě, lze vytvořením notace překonat omezení časem a možnostmi jedince. Jde o stanovení kritéria pro rozlišení mezi konstitutivními a kontingentními vlastnostmi díla (v případě literatury texty dokonce nahradily její původně orální podání v roli primárního estetického objektu). Notace pochopitelně nepředepisuje toto rozlišení nahodile. Obecně musí sledovat (s možnostmi menších úprav) směr předurčený jak původním neformálním rozřazením provedení k jednotlivým dílům, tak praktikovanou volbou toho, co bude závazné a co volitelné. Možnost zavedení notace závisí na předchozí praxi, která se rozvine pouze tehdy, jsou-li díla daného umění buď pomíjivá, anebo neproveditelná jednou osobou. Tanec, podobně jako drama a symfonická a sborová hudba, tuto podmínku splňuje v obou bodech, malba v žádném.

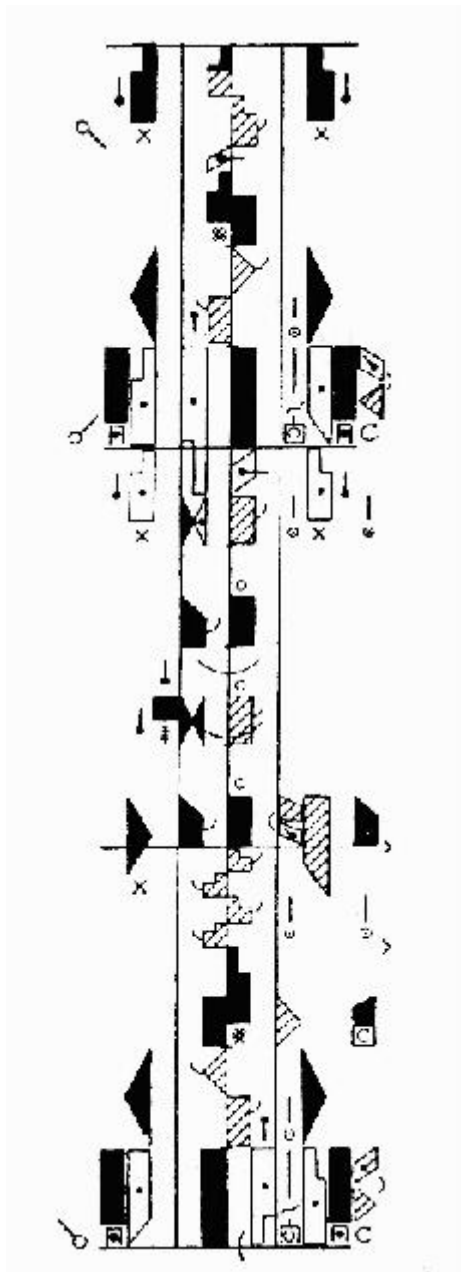
Obecnou odpověď na náš druhý, poněkud těžko uchopitelný problém autenticity lze shrnout několika slovy. Padělek uměleckého díla je předmět, jenž si neoprávněně přisvojuje historii vzniku vlastní originálu díla (ať již existujícímu či nikoli). Tam, kde máme k dispozici teoreticky závazný test pro určení, že objekt má všechny konstitutivní vlastnosti díla, aniž bychom museli zjišťovat, jak či kým byl objekt vytvořen, nehraje historie vzniku žádnou roli, a proto neexistuje žádný padělek konkrétního díla. Takový test je zprostředkován vhodným notačním systémem s artikulovaným souborem znaků a jim odpovídajících pozic. V případě textů, notových záznamů a patrně i plánů je tímto testem ověření bezchybnosti záznamu v dané notaci; v případě staveb a provedení je testem shoda s

tím, co je bezchybně zaznamenáno. Autoritu, kterou přiznáváme notaci, nutno hledat v předchozím rozřazení předmětů a událostí k jednotlivým dílům, v rozřazení (nebo v jeho legitimním zobecnění), které se kříží s rozřazením na základě historie vzniku. Závazné identifikace děl, zcela nezávislé na historii jejich vzniku, je však dosaženo až tehdy, když je ustavena notace. Alografická umění nezískala svou nezávislost proklamací, nýbrž notací.

5. Úkol

Dva problémy autenticity, které jsem probíral, jsou spíše dílčí a okrajová témata estetiky. Jejich řešení ještě není estetickou teorií ani nepředjímá její počátek. Nezodpovězení těchto otázek by však mohlo pro teorii znamenat konec. Jejich další zkoumání naopak vyznačuje směr k daleko základnějším problémům a principům obecné teorie symbolů.

Mnoho otázek, kterých jsme se zde dotkli, vyžaduje daleko pečlivější studium. Zatím jsem pouze vágně popsal spíše než přesně vymezil vztahy korelace a totožnosti záznamu. Nezkoumal jsem prvky, které odlišují notace či notační jazyky od jiných jazyků či ne-jazyků. A neprobíral jsem jemné rozdíly mezi notovým záznamem, scénářem a skicou. To, co je nutné provést nyní, je fundamentální a pečlivý průzkum podstaty a funkce notace v různých uměních. Toho se ujmu v následujících dvou kapitolách.



Příklad labanotace. Reprodukováno s povolením Dance Notation Bureau, Inc., New York.

IV

TEORIE NOTACE

...nestačí mít k dispozici celé univerzum možností - samotná jejich nekonečnost jako by tyto možnosti vylučovala, dokud jí nevytyčíme hranice.

Roger Sessions*

1. Primární funkce

Některé otázky týkající se notace v umění, které často odháníme jako dotěrný hmyz, zasahují hluboko do teorie jazyka a poznání. Případné úvahy o tom, zda je notace oprávněným cílem pro tanec či proč jím není pro malbu, se obvykle vůbec nezabývají tím, co je základní funkcí notového záznamu nebo čím se notový záznam liší od kresby, studie nebo skici na jedné straně a od slovního popisu, filmového či divadelního scénáře na straně druhé. Notový záznam běžně považujeme za pouhý nástroj, který se ke konečnému výtvoru má asi tak jako dláto k soše či stojan k obrazu. Po přehrání skladby lze přece noty zahodit. Navíc i notový analfabet může hudbu skládat, studovat či hrát „po sluchu“, bez notového záznamu. Považovat však proto notaci za pouhou praktickou pomůcku k vytvoření díla znamená nepochopit její základní teoretickou úlohu.

Primární funkcí notového záznamu, bez ohledu na to, zda podle něj vůbec kdy někdo hrál, je spolehlivá identifikace díla napříč provedeními. Notové záznamy a notace (jakož i pseudo-notové záznamy a pseudo-notace) mají i jiné, velmi podnětné

* „Problems and Issues Facing the Composer Today“, in *Problems of Modern Music*, ed. P. H. Lang (New York, W. W. Norton&Co., Inc., 1962), s. 31.

funkce - například usnadňují transpozici, pochopení i samo komponování. Z logického hlediska je však vlastním úkolem každého notového záznamu jako takového identifikovat dílo.¹ Z tohoto požadavku vyplývají všechny nutné teoretické vlastnosti notových záznamů i notačních systémů, ve kterých jsou zapsány. Podívejme se tedy blíže na tuto primární funkci.

Notový záznam musí především definovat dílo - oddělit ta provedení, která jsou realizacemi daného díla, od těch, která jimi nejsou. To neznámá, že notový záznam musí poskytovat jednoduchý test, na jehož základě by bylo možné spolehlivě určit, zda se jedná o provedení daného díla. Vždyť ani definice zlata jako prvku s atomovou hmotností 197,2 neposkytuje snadný prostředek k rozlišení kusu zlata od mosazi. *Takto* vytyčená hranice musí být zřetelná pouze teoreticky. Rozhodující je, aby právě a jen ta provedení, jež se shodují s daným notovým záznamem, interpretovala totéž dílo.

Ale to není vše. Většina definic, se kterými se setkáváme v běžné řeči i ve formálních systémech, nesplňuje přísnější požadavek, vyvozený z primární funkce notového záznamu. Zatímco každá dobrá definice jednoznačně určuje objekty, které pod ní spadají, skoro žádný z těchto objektů nám zpětně neurčí výhradně svou definici. Kdybych se nyní zeptal, jakého druhu je předmět, na který ukazují, vaše odpovědi se mohou lišit podle toho, kterou z mnoha tříd, do nichž lze předmět zařadit, zvolíte. Podobný výsledek bude mít série legitimních kroků od objektu k definici (či predikátu nebo jinému označení), která

¹ To rozhodně neplatí pro vše, co obvykle nazýváme notovým záznamem. Systematické užití přirozených slov vyžaduje omezení běžného užití. Předcházející kapitoly osvětlují důvody, které ovlivnily volbu v tomto případě. Notový záznam v běžném slova smyslu tak samozřejmě není zpochybněn, pouze je přeřazen do jiné kategorie (viz dále V,2).

se na něj vztahuje (např. „stůl“ či jiný termín se stejnou extenzí), a dále k druhému objektu (např. stolu kovovému) a k dalšímu označení (např. „kovová věc“) vztahujícímu se na objekt druhý, a dále ke třetímu objektu (např. automobilu), odpovídajícímu druhému označení. Na základě těchto kroků můžeme dostat jednak dva různé objekty, na které se žádné označení v postupně rozvíjené řadě nebude vztahovat zároveň, jednak dvě označení s naprosto odlišnými extenzemi, která nebudou mít společný ani jeden objekt v řadě.

Takovou volnost nelze v případě notového záznamu tolerovat. Vztah mezi notovým záznamem a jeho provedením musí být takový, aby zajistil, že všechna provedení interpretují totéž dílo a všechny kopie notových záznamů definují tutéž třídu provedení, a to ať už v dané řadě postupujeme od notového záznamu k jeho provedení nebo od provedení k příslušnému notovému záznamu anebo od jedné kopie notového záznamu k jiné správné kopii. V jiném případě by požadovanou identifikaci díla napříč provedeními nebylo možné zaručit: od provedení jednoho díla bychom se tak mohli dostat k provedení jiného díla nebo od jednoho notového záznamu k jinému záznamu, který by definoval jinou - třeba i zcela odlišnou - třídu provedení. A tak nejenže notový záznam musí jednoznačně určit třídu těch provedení, která jsou interpretacemi díla, navíc musí být on sám (jakožto třída kopií nebo zápisů, které takto definují dílo) jednoznačně určen provedením a notačním systémem.

Tento zdvojený požadavek je velice silný. Jeho motivace a důsledky, právě tak jako dopad různých způsobů jeho oslabení, je třeba pečlivě zvážit. Začněme třeba tímto: jaké vlastnosti musí mít notové záznamy (a notační systémy, ve kterých jsou zapsány), aby tento základní požadavek splnily? Zodpovězení této otázky si vyžádá zkoumání podstaty jazyka a rozdílů mezi jazykem a nejazykovými symbolickými systémy, právě tak jako toho, čím se notační systémy od jiných jazyků liší. Budeme se

těž muset zabývat jistými nezáživnými technickými detaily. Vyváží je snad příslib odkrytí nového náhledu na staré problémy.²

2. Syntaktické podmínky

Symbolické schéma každého notačního systému je notační, ale ne každý symbolický systém s notačním schématem je notačním systémem. Notační systém se od jiných systémů liší jistými specifickými vlastnostmi vztahu mezi notačním schématem a jeho užitím. „Notací“ se obvykle míní jak „notační schéma“, tak „notační systém“ a tam, kde kontext vylučuje záměnu, budu tuto praxi pro zestručnění následovat.

První otázka zní: Co je to notační schéma? Každé symbolické schéma se skládá ze znaků a obvykle také ze způsobů, jak jejich kombinováním tvořit znaky další. Znaky jsou určité třídy výroků nebo zápisů nebo značek. („Zápisy“ zde budou zahrnovat výroky a „značky“ zápisy. Zápis je jakákoliv značka – vizuální, zvuková atd., která přísluší ke znaku.) Nezbytnou vlastností znaku v notaci je to, že jeho jednotlivé případy lze mezi sebou volně zaměňovat bez syntaktických následků. Vzhledem k tomu, že skutečné značky zřídka kdy přesouváme a zaměňujeme, to vlastně znamená, že všechny zápisy daného znaku jsou syntakticky ekvivalentní. Jinými slovy, příslušnost značek k jednomu znaku v notaci musí být postačující podmínkou k tomu,

² Čtenáři, který není znalý logiky, matematiky ani technického aparátu filozofie, doporučuji zbytek této kapitoly přeskočit. Zde vysvětlované principy lze odvodit i z dalších kapitol, ve kterých je aplikují a ilustrují.

aby značky byly správnými kopiemi nebo replikami jedna druhé³, tedy aby byly zaznamenány stejným způsobem. A tak správná kopie správné kopie ... správné kopie zápisu x musí být vždy správnou kopií x . Není-li relace mezi správnými kopiemi takto tranzitivní, notace nemůže dostát svému základnímu účelu. Nezachováme-li v každém řetězci správných kopií identitu, ztrácíme potřebné rozlišení mezi znaky - a tedy i mezi notovými záznamy.

Nutnou podmínkou notace je tedy *znaková zaměnitelnost* mezi případy každého znaku. Dvě značky jsou znakově zaměnitelné, je-li každá z nich zápisem (tedy přísluší-li k nějakému znaku) a žádná z nich nepřísluší ke znaku, ke kterému nepřísluší i druhá. Znaková zaměnitelnost je typickou relací ekvivalence: je reflexivní, symetrická a tranzitivní. Znak v notaci je maximální třída znakově zaměnitelných zápisů, tj. taková třída značek, že každé dvě jsou znakově zaměnitelné a žádná značka vně třídy není znakově zaměnitelná se všemi značkami uvnitř třídy. Stručně řečeno, znak v notaci je abstrakční třída⁴

³ Peirce u slova důsledně rozlišoval jeho „type“ a jeho „tokens“, viz *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. IV, ed. C. Hartshorne a P. Weiss (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933), s. 423. Typ je univerzálie neboli třída, jejímiž členy či případy jsou značky. I já zde mluvím o znaku jako třídě značek, ale tento neformální způsob vyjadřování připouštím jen díky tomu, že jej lze snadno přeložit do vhodnějšího jazyka. Typ bych rád zrušil úplně (viz SA, s. 354-364) a tzv. tokeny typu budu užívat ve smyslu vzájemných *replik*. Zápis může být replikou či pravdivou kopií jiného zápisu, aniž by byl jeho přesným duplikátem. Ve skutečnosti žádný určitý stupeň podobnosti mezi zápisy, který by potvrzoval jejich statut zápisů jako kopií, neexistuje. Podobnost není postačující ani nutnou podmínkou repliky. Viz dále příklady diskutované později v této části.

⁴ V terminologii Rudolfa Carnapa (*Der Logische Aufbau der Welt* /Berlin, Weltkreis-Verlag, 1928/, s. 102; do angličtiny přeložil R. A. George jako *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy*

znakové zaměnitelnosti mezi zápisy. Z toho vyplývá, že žádná značka nemůže příslušet k více než jednomu znaku.

Znaky tudíž musí být *oddělené*. Tato jejich vlastnost se nemusí zdát nijak důležitá či zajímavá, je však naprosto nezbytným a dle mého názoru i dosti pozoruhodným rysem notací. Proč je oddělenost znaků nezbytným rysem notace, bylo již vysvětleno. Zvažme případ, kdy by nějaká značka (obr. 3) příslušela jak k prvnímu, tak ke čtvrtému písmenu abecedy.



Obrázek 3

Potom se buď syntaktická ekvivalence mezi každým „a“ a „d“ na jedné straně a touto značkou na straně druhé rozšíří i na vztah mezi „a“ a „d“ samými, takže dvě třídy písmen splynou v jeden znak, nebo nebude ze stejné znakové příslušnosti možné vyvozovat syntaktickou ekvivalenci mezi prvky znaku, takže různé realizace téhož písmena nebudou nadále správnými kopiiemi jedna druhé. Ani v jednom z těchto případů bychom nemohli taková písmena označit za znaky v notaci.

Oddělenost znaků je také poněkud překvapivá z toho důvodu, že oblast zápisů, kterou tu máme k dispozici, není čistě roztríděná do jasně odlišených souborů; je spíše propletenou směsicí znaků, které se liší mnoha způsoby a v mnoha aspektech.

/Berkeley, University of California Press, 1967/, s. 119) *kruh podobnosti* relace R je taková třída, že (1) každé dva její prvky jsou v relaci R a (2) žádný prvek vně třídy není v relaci R se všemi prvky třídy. Je-li R , stejně jako výše, relace ekvivalence, nazývá se její *kruh podobnosti abstrakční třída* relace R . Žádný prvek vně abstrakční třídy není v relaci R s nějakým prvkem třídy - jelikož je relace ekvivalence tranzitivní, jakmile by nějaký prvek vně třídy byl ve vztahu R s prvkem uvnitř třídy, pak by byl ve vztahu se všemi prvky třídy, a tudíž v rozporu s podmínkou (2).

Vnést do tohoto zmatku pořádek tím, že tuto směsici rozdělíme do oddělených souborů, znamená dopustit se svévoleného, nicméně nezbytného aktu násilí. Ať už znaky vymežíme jakkoliv, stěží se vyhneme tomu, že pro mnoho značek bude obtížné, ne-li nemožné rozhodnout, zda patří, či nepatří k danému znaku. Čím jemnější a přesnější rozlišení mezi znaky stanovíme (uvažujme např. znaky jako třídy rovných čárek, lišících se miliontinou centimetru své délky), tím obtížnější bude stanovit, ke kterému znaku určitá značka patří. Budou-li naopak mezi znaky rozsáhlé neutrální zóny (jako když za znaky zvolíme třeba třídu rovných čárek jeden až dva centimetry dlouhých, třídu rovných čárek pět až šest centimetrů dlouhých atd.), potom se jistě ve třídě značek, které nepatří k žádnému znaku, vyskytnou takové, jež bude krajně obtížné rozlišit od značek, které k nějakému znaku patří. Hranice nelze ochránit před překročením a naše rozhodnutí před chybou - i při nejvyšší možné opatrnosti si nikdy nemůžeme být zcela jisti, zda jsme značku identifikovali správně. Tento problém se však netýká pouze notací, nýbrž nevyhnutelně prostupuje celou naši zkušenost. V žádném případě to však nevylučuje ustavení systému oddělených tříd značek, pouze je znesnadněna identifikace znakové příslušnosti některých značek.

Každý tvůrce notace se samozřejmě bude snažit minimalizovat pravděpodobnost výskytu chybného zařazení. Tento čistě technický problém však nemá nic společného s teoretickou podmínkou oddělenosti. To, co činí notaci notací, není snadnost bezchybných rozhodnutí, nýbrž povaha jejich důsledků. Klíčovou roli zde hraje fakt, že na rozdíl od klasifikace, která postrádá oddělenost, budou u skutečné notace značky, jež byly posouzeny jako náležející témuž znaku, vždy přesnými kopiemi jedna druhé. To platí i v případě, kdy je správná identifikace v neodděleném schématu relativně snadná, zatímco identifikace v pravé notaci je natolik obtížná, že se stává nepoužitelnou.

Tento problém je však nutné přestat bagatelizovat jako pouze technický v momentě, kdy se z nepřekonatelných praktických obtíží stane principiální nemožnost. Pokud je rozlišitelnost mezi znaky konečná, pak je bez ohledu na jemnost rozlišení teoreticky možné určit znakovou příslušnost značky, ač v praxi závisí na ostrosti percepce a citlivosti nástrojů, které dokážeme vyrobit. Ale jestliže rozlišitelnost není konečná, jestliže žádný, byť pouze teoreticky proveditelný test nedokáže rozsoudit, ke kterému ze dvou daných znaků značka přísluší, potom není možné znakové rozlišení zachovat nejen prakticky, ale ani teoreticky. Představme si například, že máme pouze rovné čárky a že o jejich znakové příslušnosti rozhoduje i sebemenší rozdíl v jejich délce. Potom bez ohledu na to, jak přesně je změříme, budou vždy existovat dva znaky (ve skutečnosti nekonečně mnoho), odpovídající dvěma racionálním číslům, u nichž nedokážeme měřením rozhodnout, zda čárka nepřísluší k oběma. Pro notační schéma je nutné nejen zachování totožnosti zápisu tam, kde lze chybné identifikaci zabránit, ale i to, že chybu musí být, alespoň teoreticky, možné vyloučit.

Druhou podmínkou notačního schématu tedy je, že znaky musí být *konečně rozlišitelné* či *artikulovatelné*. To znamená: *Pro každé dva znaky K a K' a pro každou značku m , která nepřísluší k oběma těmto znakům zároveň, musí být teoreticky možné rozhodnout, že m nepřísluší ke K nebo že m nepřísluší ke K' .* „Teoreticky možné“ lze interpretovat jakýmkoliv rozumným způsobem - v každém případě ovšem tak, aby bylo možné vyloučit veškerou logickou a matematickou nemožnost (viz níže uvedené příklady).

Konečná rozlišitelnost ani nepředpokládá konečný počet znaků, ani není jeho důsledkem. Na jedné straně může mít schéma

nekonečný počet konečně rozlišitelných znaků, jako je tomu například u arabské zlomkové notace.⁵ Na druhé straně schéma, které obsahuje právě dva znaky, konečně rozlišitelné být nemusí – příkladem nám budiž systém, ve kterém přísluší všechny čárky ne delší než jeden centimetr k jednomu znaku a všechny delší ke druhému.

Schéma je syntakticky husté, jestliže disponuje nekonečným počtem znaků uspořádaných tak, že se mezi každými dvěma znaky vyskytuje znak třetí. I takovéto schéma může obsahovat mezery – jako například tehdy, když znaky schématu odpovídají všem racionálním číslům kromě těch, která jsou buď menší než 1, nebo ne menší než 2. V tomto případě se vložím znaku odpovídajícího hodnotě čísla 1 hustota zruší. Pokud žádné vložení dalšího znaku na příslušné místo hustotu nezruší, schéma mezery nemá a lze je nazvat *skrznaskrz husté*. V následujícím textu se často „skrznaskrz“ vynechává, neboť se rozumí samo sebou, a bude-li řečeno, že z hustoty vyplývá absence rozlišitelnosti, je uspořádání schématu chápáno tak, že každý prvek umístěný mezi dvěma jinými prvky je od každého z nich hůře rozeznatelný, než jsou tyto dva prvky rozeznatelné od sebe navzájem.

V takto hustém schématu je náš druhý požadavek porušován všude: o žádné značce nelze říci, zda náleží spíše k jednomu než k mnoha jiným znakům. Jak jsme ale již viděli, absence hustoty není zárukou konečné rozlišitelnosti – i úplně nespojitě schéma⁶ může být skrznaskrz nerozlišitelné. A zcela či

⁵ Mám zde na mysli pouze symboly, nikoliv čísla či cokoliv jiného, co mohou symboly zastupovat. Arabské zlomky konečně odlišitelné jsou, i když veličiny vyjádřené zlomky nikoliv. Viz následující oddíl 5.

⁶ Rozdílem mezi hustotou nebo kompaktností a spojitostí – čili mezi racionálními a reálnými čísly – se nyní nemusíme zatěžovat. Husté schéma je

částečně nespojité schéma může být na určitém místě nerozlišitelné. K porušení naší druhé podmínky dojde tedy pokaždé, když se vyskytne třeba jen jedna značka, která sice nepřísluší zároveň ke dvěma znakům, a přesto je teoreticky nemožné vyloučit to, že nepřísluší alespoň k jednomu z nich. Mnohá nerozlišitelná schémata, kterými se budeme později zabývat, budou nicméně hustá nebo dokonce skrznskrz hustá.

Vzájemná nezávislost obou syntaktických podmínek - oddělenosti a konečné rozlišitelnosti - je evidentní. Schéma složené ze tříd rovných čárek, ve kterém každý sebemenší rozdíl v délce čárky vede k jejímu odlišnému znakovému zařazení, splňuje první podmínku, nikoliv však druhou. A schéma, ve kterém jsou všechny zápisy sice zjevně rozdílné, ale jeden z nich spadá pod dva znaky zároveň, splňuje podmínku druhou, ale nikoliv první.

Z výše řečeného však v žádném případě nevyplývá, že znaková zaměnitelnost - neboli syntaktická ekvivalence či nahraditelnost replik či kopií - mezi značkami je jednoduchou funkcí velikosti, tvaru či podob. Tak například třídy písmen naší abecedy jsou určeny tradicí a zvykem a definovat je by bylo stejně obtížné jako definovat tak běžná slova, jako jsou „dveře“ a „vrata“. Shoda tvaru, velikosti apod. prostě není ani nutnou, ani postačující podmínkou toho, aby dvě značky příslušely k témuž písmenu. Dané „a“ (obr. 4 nalevo) se může daleko více než jinému „a“ (obr. 4 uprostřed) podobat určitému „d“ (obr. 4 napravo) nebo nějakému „o“.

totiž vždy skrznskrz nerozlišitelné - ať je či není spojité. A protože termín „diskrétní“ si ponechávám pro absenci průníků mezi prvky, schéma, které neobsahuje žádné husté subschéma, budu nazývat „zcela nespojité“ nebo „skrznskrz nespojité“. „Hustý“ a „nespojité“ jsou kratšími výrazy pro „hustě uspořádaný“ a „nespojité uspořádaný“: Určitý soubor může být v jednom uspořádání hustý, v jiném nespojitý (viz dále poznámku 17).

a A d

Obrázek 4

A nejen to. Dvě tvarem i velikostí zcela shodné značky mohou podle kontextu příslušet k různým znakům (obr. 5).

**aa
ad**

Obrázek 5

Může se dokonce stát, že značka, kterou bychom samu o sobě považovali za „a“, přísluší k „d“, zatímco jasné „d“ náleží k „a“ (obr. 6).

**ba d
mdn**

Obrázek 6

Tyto případy nás však trápit nemusí. Žádná z našich podmínek nevyžaduje specifický rozdíl mezi zápisy různých znaků ani nám nebrání zohlednit kontext při určování znakové příslušnosti značky. Co si však počít se značkou, kterou lze číst víceznačně, tj. vázat ji v různých kontextech různých momentů k jiným písmenům? Podmínka oddělenosti je porušena, kdykoliv nějaká značka přísluší ke dvěma různým znakům, ať už zároveň nebo v různých časech. Jestliže bychom tedy chtěli udělat z abecedy notaci, museli bychom za členy znaků – tedy za

zápisy písmen - považovat nikoliv ony trvalé značky, ale jejich jednoznačné výskyty v každém časovém výseku.⁷

O tom, zda podmínky notace splňují ta symbolická schémata, která nejsou předem definována, ale formují se až v praxi, rozhodujeme právě zkoumáním jejich užívání. Je-li možné formulovat tuto praxi různými legitimními způsoby, pak u určitých formulací podmínky splněny budou, u jiných nikoliv. Ale jak máme interpretovat naši druhou podmínku ve vztahu k takovým tradičním schématům, jako je třeba abeceda? To, že nemáme explicitní návod pro stanovení toho, zda daná značka patří, či nepatří k určitému písmenu, ještě neznamena, že schéma není konečně rozlišitelné. Spíše budeme postupovat tak,

⁷ Jindy zase můžeme jednu značku číst v každém ze dvou souběžných kontextů jinak: v jazyce billboardů se například můžeme setkat s následujícím schématem:

b
a d a
d

Prostřední značku zde shora dolů čteme jako případ jednoho písmene a zleva doprava jako případ jiného písmene. Jenže tato dvojsmyslná značka není znakově zaměnitelná ani se všemi „a“, ani se všemi „d“ (protože ne všechna tato písmena trpí takovou duplicitou). Nelze ji ani jednoduše přiřadit k oběma písmenům - alespoň pokud se nechceme vzdát syntaktické ekvivalence mezi případy každého z těchto písmen, a tedy podmínky oddělenosti. A dokonce ani výskyty značky v jednotlivých časových výsecích nejsou o nic méně víceznačné. Snad bychom mohli danou značku - pokud je ovšem vůbec zápisem - považovat za případ k abecedě přidaného nového znaku. Uvažme znovu případy značek, jejichž zařazení se mění podle směru či času čtení. Jestliže čteme schválenými směry někdy „a“ a někdy „b“, za zápisy v notaci musíme považovat jednoznačné časové výskyty spíše než trvalé značky. A jestliže je značka souběžně vícenásobně orientovaná - tj. můžeme-li ji v tutéž chvíli z různých směrů číst různě, přísluší ke znaku, který obsahuje všechny značky, jež mají tutéž vícenásobnou orientaci a čtení.

že nepřijmeme za zápis písmene žádnou značku, pokud nebo dokud nerozhodneme, že značka přísluší právě k jednomu písmenu. Tak prakticky dosáhneme konečné rozlišitelnosti vyloučením nerozhodnutelných případů. A takový postup musí být nedílnou součástí každé přijatelné specifikace notačního schématu. To však neplatí pro všechna schémata - u hustých schémat bychom takto eliminovali všechny zápisy. Avšak tam, kde jsou pouze některé značky znakově nerozlišitelné, je tento postup běžný a lze jej předpokládat u všech schémat, která to explicitně či implicitně nevyklučují.

Syntaktické podmínky oddělenosti a konečné rozlišitelnosti splňují dobře známé abecední, číselné, binární, telegrafické a základní hudební notace. Stejně tak i celá řada dalších popsatečných notací, z nichž některé mohou mít pouze čistě akademický význam. Na druhou stranu uvidíme, že některá nedávno vypracovaná schémata označovaná za notace jimi vůbec nejsou, neboť nesplňují tyto minimální požadavky kladené na notační systém. Tyto dva požadavky nemají sloužit k tomu, abychom popsali třídu těch notačních systémů, které tak běžně nazýváme - jsou to spíše podmínky, které musí být splněny, pokud se má dostat základnímu teoretickému účelu notace. To nám umožní stanovit jisté zásadní rozdíly mezi různými typy symbolických schémat. K tomu se vrátíme později.

3. Skladba znaků

Ve většině symbolických schémat se mohou zápisy různými způsoby kombinovat a vytvářet tak jiné zápisy. Zápis je *atomický*, pokud neobsahuje žádný jiný zápis, jinak je *kombinovaný*. Jestliže máme popsat dané schéma, které není předem definováno, záleží do jisté míry jen na nás, co budeme

považovat za atomy a jak stanovíme pravidla kombinování. Někdy se správná analýza nabízí sama: v běžné abecední notaci (k níž patří mezery a odklepy, jež rozdělují řetězce písmen) budeme například přirozeně považovat zápisy jednotlivých písmen za atomické a jejich zřetězení - od dvoupísmenných zápisů až k celým textům - za složená. Běžná hudební notace je naproti tomu analýze daleko méně přístupná a rozebrat ji na atomické zápisy a způsoby jejich kombinování vyžaduje mnohem komplexnější přístup. Nejužitečnější bude třídít atomy do kategorií (značek not, klíčů, taktů atd.) a zavést pravidla, která nejenže odkazují k těmto kategoriím, ale umožňují také kombinování ve dvou řádech. Někde uprostřed si můžeme představit schéma, kde jediným způsobem spojování je lineární zřetězení atomických zápisů jedné kategorie, ale určité sekvence mezi zápisy daného schématu nepatří - třeba ty příliš dlouhé či z jiného důvodu nevhodné. Například v angličtině není každé zřetězení písmen slovem. Toto vyloučení některých kombinací však nesmíme zaměňovat s případem uznaných, ovšem význam postrádajících zápisů. To už je nicméně otázkou sémantiky, ke které se záhy dostaneme.

Prakticky v žádném funkčním schématu není zápisem každé seskupení zápisů. Jednotlivé zápisy se musí k sobě navzájem vztahovat tak, jak stanovují jejich pravidla kombinování. Takže i tam, kde je neomezené řetězení povoleno, nebude celek všech roztroušených zápisů nutně sám zápisem.

Zda je znak atomický, nebo kombinovaný, závisí na tom, zda jsou jeho zápisy atomické, nebo kombinované. Podmínky stanovené pro notaci platí pro kombinované právě tak jako pro atomické znaky. Znak „jup“ a znak „j“ musí být oddělené, přestože jeden je součástí druhého, což je paradoxem pouze zdánlivým. Zápis žádného znaku nemůže být zároveň zápisem jiného znaku (a opravdu, žádné „j“ není „jup“ a žádné „jup“ není „j“). Zápisy jednoho znaku však mohou být částmi zápisů jiného znaku nebo je

jiným způsobem překrývat (tak jako každé „jup“ obsahuje „j“). I zápisy různých *atomických* znaků mohou mít společné části, pokud ovšem není žádná taková část sama zápisem ve schématu. To znamená, že atomické zápisy musí být diskrétní pouze ve vztahu k příslušné notaci – kupříkladu „a“ a „e“ na obr. 7 jsou atomické a diskrétní pouze ve schématu, které žádné jejich vlastní části za zápisy neuznává.⁸



Obrázek 7

Větu, že znak je složen z jiných znaků, lze chápat jako zkrácenou verzi tvrzení, že každý zápis znaku je kombinací zápisů některých jiných znaků. Občas se ale plná a explicitní verze vyplatí. Znak „add“ může být například neobratně popsán jako složený ze znaku „a“ dvakrát následovaného znakem „d“ – nebo znakem „d“ následovaným sebou samým. Lépe jej určíme jako třídu zápisů, z nichž každý obsahuje zápis „a“ následovaný zápisem „d“ následovaný jiným zápisem „d“

4. Souvztažnost

⁸ Technické pojednání o diskrétnosti, překrývání atd., najdete v SA, s. 46–61, 117–118. Všimněte si, jak zcestná je běžná představa, že prvky notace musí být diskrétní. Zaprvé, *znaky* v notaci, jakožto třídy, musí být oddělené, zatímco diskrétnost je vztah mezi prvky. Zadruhé, *zápisy* notace nemusí být diskrétní vůbec. A za třetí, atomické zápisy různých znaků musí být diskrétní pouze ve vztahu k příslušné notaci.

Symbolický systém se skládá ze symbolického schématu vztaheného k poli reference. I když jsme viděli (II), že symbol může, ale nemusí denotovat to, k čemu odkazuje, v této kapitole mi jde o denotaci spíše než o exemplifikaci. „Denotaci“ musíme však chápat v širším slova smyslu než obvykle, aby zahrnovala i systém, ve kterém se notové záznamy vztahují k provedením, jež se s nimi shodují, či systém slov spolu s jejich výslovností stejně tak jako systém, ve kterém se slova vztahují k tomu, co označují nebo pojmenovávají. Také proto, aby se na to nezapomnělo, budu nadále užívat „shodovat se“ ve stejném významu jako „je denotováno“, „vztahovat se“ jako „denotovat“ a „třída korelátů“ jako „extenze“.⁹ Souvztažnost nevyžaduje žádnou zvláštní podobnost. Cokoliv symbol denotuje, to se s ním shoduje.

Souvztažnost se v podstatě týká zápisů. V daném systému se může s jedním zápisem shodovat mnoho věcí a jejich třída tvoří třídu korelátů tohoto zápisu v tomto systému. Samozřejmě, že k zápisu se běžně nevztahuje samotná třída korelátů, ale její prvky. Zápis, který se vztahuje k třídě, má jako třídu korelátů třídu tříd.

Některé technické termíny a rozlišení lze vhodně ilustrovat na tom, co budu pro stručnost nazývat *fonetickým jazykem*, ve kterém se klasická abecední notace vztahuje ke zvukům podle obvyklé výslovnosti, a *významovým jazykem*, který odkazuje k objektům (včetně událostí atd.) dle obvyklé praxe označování. Tento příklad pochopitelně závisí na jistých

⁹ To *neznamená*, že extenze slova zahrnuje zároveň jak jeho výslovnost, tak objekty, které označuje. Extenze symbolu je totiž vždy relativní k systému a v žádném normálním nebo použitelném systému se slovo nevztahuje ke své výslovnosti a svým denotátům zároveň.

nevyslovených, ale zjevných arbitrárních rozhodnutích o obvyklé praxi, případně na jejím zjednodušení.¹⁰

Některé zápisy, a to včetně některých zápisů atomických, se k ničemu nevztahují. Ve významové angličtině nemá „ktn“ ani „k“ žádný korelát. A nejenže se může stát, že tou nejmenší k něčemu odkazující jednotkou je až kombinovaný zápis. Navíc se zápis, který je kombinací zápisů, jež se k něčemu vztahují, sám k ničemu vztahovat nemusí. Přestože „zelený“ i „kůň“ v jazyce významovém k něčemu odkazují, o „zeleném koni“ to neplatí. Zápisy, které se k ničemu nevztahují, můžeme nazvat *prázdné*. Zápis může být prázdný buď proto, že znaku nebyl přidělen žádný korelát, nebo proto, že žádný takový neexistuje, anebo proto, že bylo explicitně stanoveno, že žádný nebude mít. Prázdný zápis patří k symbolickému schématu stejně bytostně jako každý jiný a může být stejně velký i černý - trpí sémantickým, nikoliv syntaktickým nedostatkem. Objekt, ke kterému se nevztahuje žádný zápis, je v daném systému neoznačený.

Korelace schématu s referenčním polem běžně zahrnuje nejen jednotlivé korelace zápisů s objekty, ale také korelaci způsobů kombinování zápisů se vztahy mezi objekty. Například ve fonetické angličtině se posloupnost zápisů písmen zleva doprava shoduje s časovou posloupností zvuků. I v případě, kdy jak kombinovaný zápis, tak jeho komponenty k něčemu odkazují, koreláty celku mohou, ale nemusí být analogicky (pokud vůbec) složeny z korelátů jeho částí. Například ve fonetické angličtině korelát „ch“ není sledem korelátu „c“ a „h“. Je-li každá shoda kombinovaného zápisu celkem vytvořeným z korelátů

¹⁰ V daném přirozeném jazyce je formulování pravidel korelace, jako je rozložení zápisů na atomy, zřídka jednoznačně předurčené, ale závisí na tom, jak daný jazyk analyzujeme a popíšeme. Když řekneme „jazyk“, máme často na mysli právě jazyk v nějaké takové systematické formulaci.

jednotlivých zápisů a jsou-li tyto koreláty jednotlivých zápisů ve vztahu vyžadovaném příslušnou korelací způsobů kombinování zápisů s jistými vztahy mezi objekty, pak je celkový zápis *složený*. Jakýkoliv jiný neprázdný zápis je *jednoduchý*.

Všechny složené zápisy jsou kombinované, ale ne všechny (ani neprázdné) kombinované zápisy jsou složené. A obráceně, všechny neprázdné atomické zápisy jsou jednoduché, ale ne všechny jednoduché zápisy jsou atomické. „Složený“ je sémantickým protějškem syntaktického termínu „kombinovaný“, avšak paralela mezi sémantickým termínem „jednoduchý“ a syntaktickým termínem „atomický“ je pouze částečná, protože zatímco žádná vlastní část atomického zápisu není sama zápisem, části jednoduchého zápisu mohou mít své koreláty. Zápis je jednoduchý v tom, že koreláty jeho částí kombinované určitým způsobem netvoří korelát celku.

K utřídění přebujelé terminologie a technických detailů snad poslouží tabulka na obr. 8.

Značka, která je jednoznačně zápisem jednotlivého znaku, je nicméně *víceznačná*, jestliže se v různých časech a různých kontextech vztahuje k různým korelátům, ať už její další významy pramení z různých doslovných nebo z doslovných a metaforických užití. Přesněji bychom samozřejmě měli říci, že tam, kde se jedná o víceznačnost v čase, se výskyt značky v každém okamžiku vztahuje k jiné třídě korelátů, a tam, kde se víceznačnost týká simultánních kontextů, má značka ke dvěma či více zápisům, jež ji obsahují, pokaždé jiný sémantický vztah.¹¹

¹¹ Srov. pojednání o víceznačných značkách v části 2 výše. Jednoznačnosti můžeme dosáhnout tak, že zápisy nebo znaky jistým způsobem rozdělíme, ale pak učiníme syntaktickou ekvivalenci závislou na sémantických faktorech.

SYNTAKTICKÁ KLASIFIKACE

		Zápisy		Jiné značky
		Atomické	Složené	
S É M A N T I C K Á K L A S I F I K A C E	Prázdné	např. „k“ významové angličtině	ve „ktn“ (a také „kulatý čtverec“) ve významové angličtině	Zahrnují nesprávně vytvořené sekvence, fragmenty zápisů a všechny další značky, které nepřísluší k žádnému znaku.
	Jednoduché	např. „o“ fonetické angličtině	ve „ch“ fonetické angličtině	
	Kombinované		např. „bo“ fonetické angličtině	

Obrázek 8

Znak je víceznačný, je-li víceznačný jakýkoliv jeho zápis. Ale i když jsou všechny zápisy znaku jednoznačné, znak sám víceznačný je, neodkazují-li všechny jeho zápisy k téže třídě korelátů. Jednoznačný znak je prázdný, jednoduchý nebo složený podle toho, jaké jsou jeho zápisy, a společnou třídu korelátů jeho zápisů lze označit za třídu korelátů tohoto znaku. A protože jsou zápisy jednoznačných znaků takto sémanticky i syntakticky ekvivalentní, můžeme obvykle mluvit o znaku a jeho třídě korelátů, aniž bychom museli rozlišovat mezi jeho jednotlivými instancemi.

Protože se však dva zápisy víceznačného znaku mohou vztahovat k různým třídám korelací, syntaktická ekvivalence

implikuje ekvivalenci sémantickou pouze v jednoznačných systémech. Syntaktická ekvivalence ovšem ze sémantické ekvivalence nevyplývá ani v systémech víceznačných, ani v jednoznačných. Zápisy, jež se vztahují k téže třídě korelátů, mohou příslušet k různým znakům a různé jednoznačné znaky se mohou vztahovat k téže třídě korelátů. Syntaktická odlišnost není sémantickou ekvivalencí narušena.

5. Sémantické podmínky

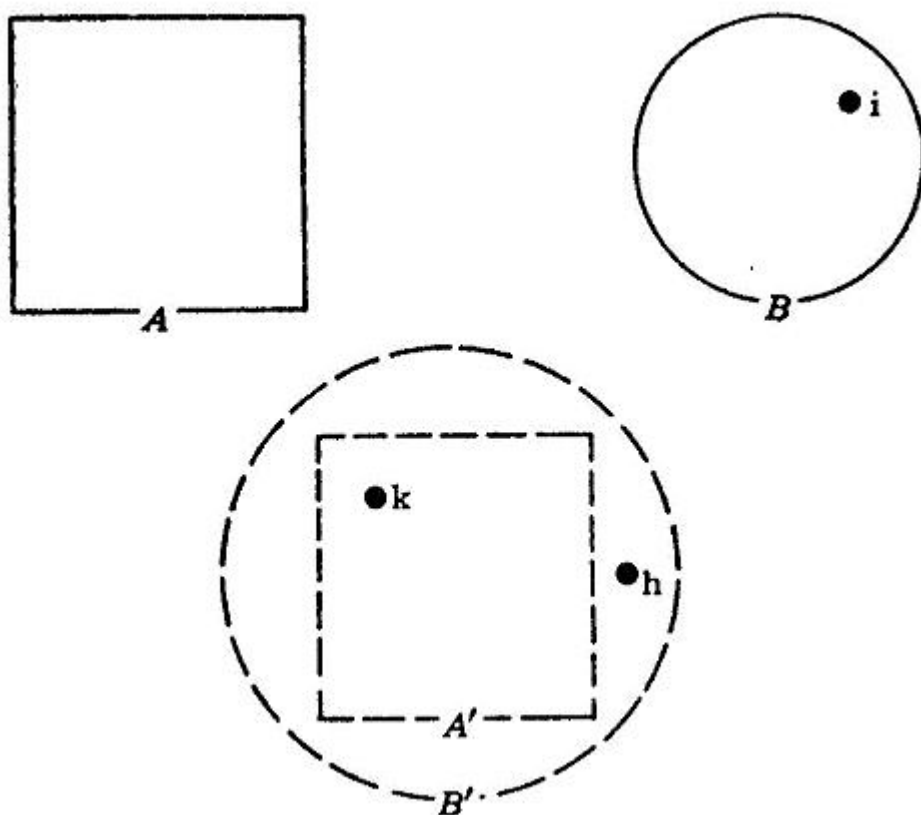
První sémantickou podmínkou notačního systému je jeho *jednoznačnost*. Je totiž jasné, že základnímu účelu notačního systému lze dostát pouze tehdy, bude-li vztah korelace invariantní.¹² Každý víceznačný zápis je nutné vyloučit, neboť by u něj nebylo možné rozhodnout, na který objekt se vztahuje. Každý víceznačný znak je nutné vyloučit, a to i když jsou všechny jeho zápisy jednoznačné. Kdyby se totiž jeho různé zápisy vztahovaly k různým korelátům, pak by některé ze zápisů považovaných za správné kopie jeden druhého odkazovaly k rozdílným třídám korelátů. V obou případech by totiž nebyla zachována identita díla v každém řetězci kroků od provedení k

¹² Víceznačnost systému nezávisí pouze na tom, které značky považujeme za jeho zápisy a jak značky roztřídíme do znaků, jak jsme viděli výše, ale také na tom, jaký druh vztahu mezi značkami a objekty budeme považovat za souvztažnost. Ve fonetické angličtině se například „c“ obvykle chápe jako dvouznačné, protože některá „c“ jsou měkká, jiná tvrdá. Ale „c“ můžeme považovat i za jednoznačné, pokud bude měkké „c“ korelátem všech „c“ - i těch ve spojení „ct“. Znaky typu „ct“ by pak byly jednoduché. Volíme zde mezi různými popisy jazyka. Takovou volbu, vyplývající z kontextu, budu nadále často mlčky předpokládat.

příslušnému notovému záznamu a od notového záznamu k vyhovujícímu provedení.

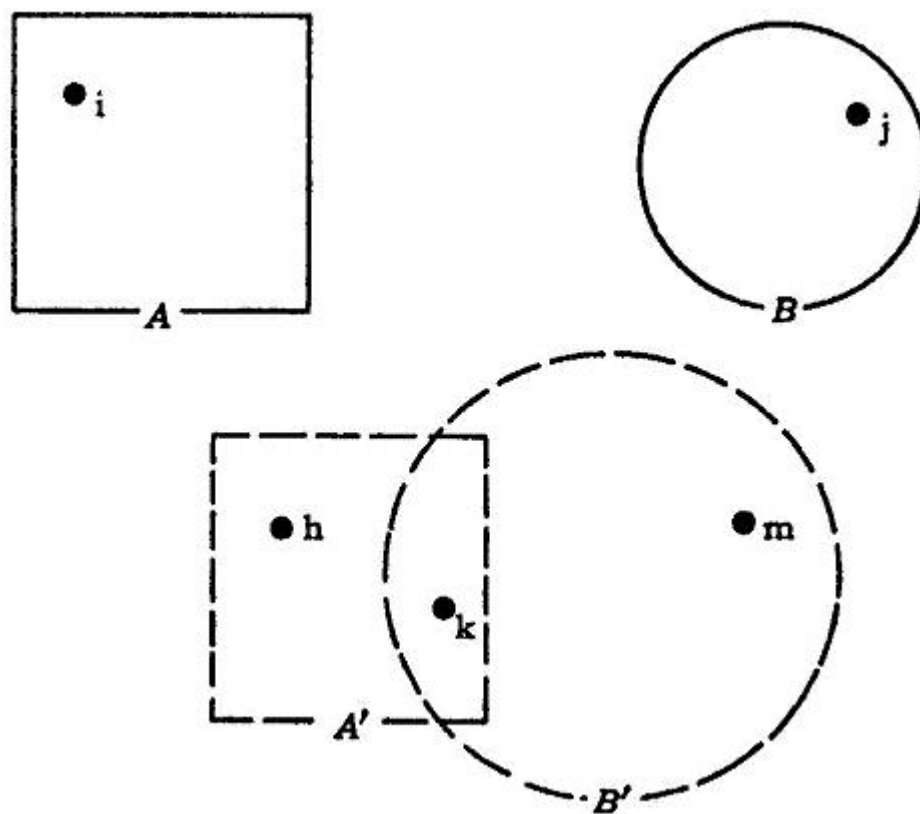
Další dvě sémantické podmínky notačního systému jsou protějškem podmínek syntaktických, samy o sobě z nich však nevyplývají.

I když jsou všechny znaky symbolického systému oddělenými třídami jednoznačných zápisů a všechny zápisy jednoho každého znaku mají tutéž třídu korelátů, různé třídy korelátů se mohou libovolně protínat. V notačním systému však třídy korelátů musí být oddělené. Jestliže se totiž dvě různé třídy korelátů protnou, pak budou některé zápisy odkazovat ke dvěma korelátům tak, že jeden bude příslušet ke třídě korelátů, ke které ten druhý nepatří, a řetězec korelát - zápis - korelát tak povede od prvku jedné třídy korelátů k něčemu mimo tuto třídu. Například (obr. 9) pokud *A* a *B* jsou dva



Obrázek

znaky a A' a B' jejich třídy korelátů, přičemž A' je v B' , pak k , které je v A' , je zároveň v B' a shoduje se se zápisem i , který se zase vztahuje k h , jež ovšem není v A' . Tam, kde není jedna z protínajících se tříd korelátů podmnožinou druhé, může řetězec korelát - zápis - korelát - zápis - korelát propojit dva objekty, které dokonce ani nepříslušejí k žádné společné třídě korelátů. Tak se na obr. 10 h shoduje s i , které se zase vztahuje ke k , jež se však shoduje také s j , odkazujícím ovšem rovněž k m . Ale h a m nepatří do žádné společné třídy korelátů. Každý průnik různých tříd korelátů je tak v rozporu s primárním cílem notačního systému.



Obrázek 10

Musí mít navíc různé znaky různé třídy korelátů? Neboli, musí být systém zbaven redundance? V redundantním systému bude mít některý zápis korelát, který se shoduje také s druhým

zápisem, jenž ovšem není správnou kopií toho prvního.¹³ To znamená, že zatímco bychom v každém řetězci povolených kroků nacházeli vždy každý korelát v jedné třídě korelátů, ne vždy by každý zápis příslušel ke stejnému znaku. Proto, přísně vzato, nelze redundanci připustit. Ale pokud zachování identity znaku (např. notového záznamu v různých kopiích) souvisí se zachováním identity třídy korelátů (např. hudebního díla v různých provedeníh), je redundance neškodná. Navíc lék proti redundanci je snadno k mání - jednoduše připustíme pouze jeden ze souboru koextenzivních pojmů. V každém případě není nutné považovat absenci redundance za zvláštní podmínku. *Podmínku oddělenosti* lze chápat jako požadavek, že se žádné dva znaky nevztahují ke společnému korelátu, a to v tom smyslu, že nejenže každé dvě třídy korelátů v notačním systému musí být oddělené, ale i každé dva znaky se musí vztahovat k různým třídám korelátů. Bývá nicméně menším prohřeškem, když mají dva znaky všechny společné koreláty, než když mají společné jen některé.

I když musí být každé dva znaky v čistě notačním systému sémanticky zcela izolované, koreláty jednoho znaku se mohou částečně nebo zcela krýt s koreláty znaku jiného. Stejně jako syntaktická oddělenost znaků nepředpokládala diskrétnost zápisů, nepředpokládá sémantická oddělenost znaků diskrétnost korelátů. „Stát v USA“ a „okres v USA“, vztahující se k jisté geografické oblasti, jsou sémanticky oddělené, i když každý korelát prvního obsahuje několik korelátů druhého.

¹³ Redundance je opakem víceznačnosti. Víceznačnost znamená, že jeden znak odkazuje k několika třídám korelátů. Redundance znamená, že se jedna třída korelátů shoduje s několika znaky. Pochopitelně že znak může k více objektům odkazovat i bez víceznačnosti. A i bez redundance se může objekt shodovat s mnoha zápisy.

Podmínka sémantické oddělenosti vyřadí většinu přirozených jazyků, i kdyby byly jednoznačné. Všimněme si, co vše je zakázáno. Žádné dva pojmy se v notačním systému nesmějí sémanticky protnout: „lékař“ by nemohl být zároveň „Angličan“ a systém, který by obsahoval pojem „člověk“, by už nemohl disponovat specifičtějším pojmem „Angličan“ ani obecnějším pojmem „živočich“. Znaký notačního systému jsou sémanticky izolované.

Poslední podmínkou notačního systému je *sémantická konečná rozlišitelnost*, tj.: pro každé dva znaky K a K' , jejichž třídy korelátů nejsou identické, a každý objekt h , který se neshoduje s oběma těmito znaky zároveň, musí být teoreticky možné určit, že se h neshoduje s K nebo že se h neshoduje s K' . Tato podmínka opět zdatelně zužuje třídu systémů, které lze označit za notační. Představme si například systém plně vykrácených zlomků odkazujících k fyzickým objektům podle jejich váhy ve zlomcích jednoho gramu. Takový systém splňuje jak syntaktické podmínky oddělenosti a konečné rozlišitelnosti, tak sémantické podmínky jednoznačnosti a oddělenosti. Protože však není stanoven žádný limit pro to, co znamená rozdíl ve váze, bude vždy existovat mnoho znaků, pro které ani nejpřesnější vážení nerozhodne, že se objekt neshoduje z každým z nich. Proto systém není notační.

Právě popsaný systém je sémanticky skrznskrz hustý (to znamená, že jeho třídy korelátů jsou uspořádány takovým způsobem, že se vložením jiných tříd korelátů na příslušnou pozici hustota systému nezruší) a všude porušuje pátou podmínku. Tuto podmínku však mohou všude porušit také některé ze sémanticky skrznskrz nespojitých systémů (tj. těch, které jsou sémanticky řídké). V jiných systémech, jež jsou sémanticky skrznskrz nebo částečně nespojité, může jít o porušení lokální, nikoliv celkové. Systém, ve kterém se každý vykrácený zlomek vztahuje právě a jen k těm objektům dané váhy, které

jsou totožné s Cullinanovým diamantem (takže jeho referenční pole obsahuje pouze jeden předmět), stále není sémanticky rozlišitelný.¹⁴ A bude-li systém obsahovat dva znaky, „a“ a „b“, „a“ pro předměty, které váží jeden kilogram a méně, „b“ pro předměty, které váží více než jeden kilogram, pak tento systém - bez ohledu na to, jaké další znaky či referenční třídy může zahrnovat - nebude sémanticky rozlišitelný a nemůže být řazen mezi notační systémy.

6. Notace

Každá z pěti uvedených podmínek notačního systému je negativní a obecná, splnitelná systémy s neplatnými znaky nebo i úplně bez znaků. Tyto podmínky nebyly navrženy kvůli fixaci slovníku či gramatiky adekvátní pro dané téma, ale aby se předešlo jinak nevyhnutelným problémům. Podobají se stavebním předpisům, které mají zabránit konstrukčním chybám, aniž by určovaly, jak budou vypadat jednotlivé byty.

Pozornost jsme nevěnovali ani mnohým vlastnostem notace, které by se mohly zdát zásadní. Nepadlo slovo ani o zvladatelně malém nebo alespoň konečném souboru atomických znaků, ani o požadavcích srozumitelnosti, čitelnosti, trvanlivosti, manipulovatelnosti, jednoduchosti psaní a čtení, grafické sugestivnosti, mnemotechnické efektivnosti či snadnosti množování nebo funkčnosti znaků. Tyto vlastnosti se mohou jevit jako více než žádoucí nebo dokonce nutné pro jakoukoliv

¹⁴ Napříště budu místo „konečně rozlišitelný“ často užívat prostě „rozlišitelný“ či později „artikulovatelný“ a „skrznaskrz hustý“ obvykle budu i nadále zkracovat na „hustý“.

funkční notaci a jejich zkoumání může být fascinující a přínosné. Avšak nic z toho nemá co do činění se základní teoretickou funkcí notačních systémů.

Po celou dobu jsem zdůrazňoval nominativní nebo predikativní aspekt symbolů, nikoliv jejich oznamovací, rozkazovací nebo tázací schopnost, znaky jsem chápal jako predikáty nebo jména, nikoliv jako věty. V našem kontextu je to přirozené, protože v notačních systémech na slovesném způsobu znaku příliš nezáleží. Například ve fonetické angličtině může jisté zřetězení písmen znamenat určitou následnost zvuků - vyvozovat však dále, že tento řetězec zvukovou následnost oznamuje nebo ji přikazuje, by bylo zcela bezdůvodné. Nikdo se neptá, zda je řetězec písmen pravdivý, ani na něj neodpovídá: „Provedu!“ nebo: „Ne, nechci!“ Někoho by zde mohlo napadnout, že absence slovesného způsobu je výlučným rysem notačních systémů. Ve skutečnosti tomu tak není. Představme si například, že k notačnímu systému byly přidány operátory, takže zatímco „vo“ znamená znělé „v“ následované znělým „o“, „švo“ oznamuje, že znělé „o“ následuje za znělým „v“, „!vo“ přikazuje, aby znělé „o“ následovalo za znělým „v“, a „?vo“ se ptá, jestli je znělé „v“ následováno znělým „o“. Takový systém nepřestává být notační. A naopak, z významové angličtiny se nestane notační systém jen tím, že věty zredukujeme na holá spojení slov. Jde o to, že právě tak jako je slovesný čas irelevantní pro jazyky, které jsou logické, je slovesný způsob irelevantní pro systémy, které jsou notační. Pouhá absence či přítomnost času nečiní systém logickým nebo nelogickým a pouhá absence či přítomnost způsobu jej nečiní notačním nebo nnotačním.

Dalšího zjednodušení jsem se dopouštěl tím, že jsem predikáty běžně chápal jako predikáty jednomístné, vztahující se k individuům. K zahrnutí vícemístných predikátů či predikátů tříd - aniž by se změnilo znění našich pěti podmínek - postačí

přiřadit mezi „objekty“ korelátů znaků vedle individuů i jejich třídy a relace.¹⁵

Sečteno a podtrženo, notačním systémem vyžadované vlastnosti jsou jednoznačnost, syntaktická a sémantická oddělenost a rozlišitelnost. V žádném případě to nejsou pouhá doporučení pro kvalitní a užitečnou notaci, ale vlastnosti odlišující notační systémy – ať už dobré či špatné – od systémů nenotačních. Všechny vyplývají z primárního účelu, který musí notový záznam splňovat, a všechny kategoricky podmiňují jakýkoliv, byť jen teoreticky funkční notační systém. Systém je tedy notační tehdy a pouze tehdy, když všechny objekty, které se shodují se zápisy daného znaku, přísluší ke stejné třídě korelátů a my můžeme teoreticky rozhodnout, že každá značka přísluší nanejvýš k jednomu určitému znaku a že se každý objekt shoduje se zápisy nanejvýš jednoho určitého znaku.

Uvedené podmínky jsou vzájemně nezávislé v obvyklém logickém smyslu; splnění nebo porušení jedné nebo více z nich neimplikuje splnění či porušení kterékoli jiné. Ačkoli účelem formulování těchto podmínek bylo definovat notační systém, jiné důležité typy symbolických systémů jsou vymezeny porušením určitých kombinací těchto podmínek.

Komplikovaná, abstraktní a asi i úmorná analýza z předchozích stránek této kapitoly nám tak poskytla prostředky pro rozbor, komparaci a konfrontaci rozličných systémů užívaných v umění, vědách a v životě vůbec. Dříve než se vrátíme ke specifickým otázkám týkajícím se znakovosti v umění, podívejme se na některé systémy z jiných oblastí.

¹⁵ Formulovat pět podmínek způsobem přijatelným pro nominalisty je snadné, pokud jsou příslušné predikáty, ať jednomístné či vícemístné, predikáty individuů. Přičemž nominalista nemusí neeliminovatelné predikáty tříd brát v potaz, protože se s nimi ve svém jazyce nikdy neseťká.

7. Hodiny a počítadla

Představme si, že máme jednoduchý tlakoměr s jednou ručičkou, která se s rostoucím tlakem plynule pohybuje zleva ve směru hodinových ručiček. Pokud na ukazateli nejsou vyznačeny žádné číslice či jiné značky a každá změna pozice ručičky znamená jiný znak, nepoužívá tento přístroj pro měření tlaku notaci. Podmínka syntaktické rozlišitelnosti není splněna, protože nikdy nebudeme schopni určit pozici ručičky s absolutní přesností. A poněvadž sémantické uspořádání hodnot tlaku je také husté, sémantickou i syntaktickou rozlišitelnost zde postrádáme.

Bude-li ciferník rozčleněn tečkami třeba na padesát dílků, stane se nyní symbolické schéma notačním? To závisí na tom, jak budeme tlakoměr číst. Pokud nás bude zajímat jen absolutní pozice ručičky na ciferníku, jehož tečky pouze pomáhají tuto pozici přibližně určit, pak schéma zůstává nerozlišitelné jak syntakticky, tak sémanticky. Máme tu sice notační schéma, ale znaky této notace (tečky škály) nejsou znaky (všechny absolutní pozice ručičky) symbolického schématu tlakoměru. Spíše lze říci, že tyto tečky tvoří pomocné schéma, užitečné pro přibližné určení polohy ručičky.

Uvažme však, že by se stejný ciferník četl jinak - každá tečka ciferníku by označovala střed takového pole, ve kterém by se každý výskyt ručičky chápal jako zápis stejného znaku. Takové schéma bude notační za předpokladu, že těchto padesát polí bude oddělených a navíc mezi nimi budou mezery, jakkoli malé. A systém bude notační za předpokladu, že jednotlivá rozpětí tlaku vztažená k padesáti znakům budou též oddělená, s mezerami jakkoli malými.

Takováto alternativní čtení nejsou samoučelná. S jejich konkrétními příklady se setkáváme denně. Vezměme třeba obyčejné hodinky bez vteřinové ručičky. Hodinová ručička běžně slouží pouze k rozlišení jedné z dvanácti částí půldne. Mluví notačně. To samé platí pro minutovou ručičku, značí-li pouze jednu šedesátinu hodiny. Pokud však chápeme absolutní vzdálenost minutové ručičky od poslední značky tak, že ukazuje absolutní čas, který uběhl od okamžiku, kdy ručička minula značku - pak tento symbolický systém notační není. Stanovíme-li pro konečné posouzení nějaký limit - půl minuty, vteřinu či méně, pak se samozřejmě i toto schéma může stát notačním. Na hodinkách s vteřinovou ručičkou čteme minutovou ručičku notačně, zatímco vteřinovou můžeme číst oběma způsoby.

Nyní si však představme zcela jiné referenční pole, v němž naše přístroje nebudou zaznamenávat tlak nebo čas, ale počet mincí vhozených do dětské kasičky, do které se jich celkem vejde padesát. Máme-li na kasičce displej udávající počet mincí arabskými číslicemi, systém je jasně notační. Ale co když nás o počtu mincí zpravuje ručička, jako u našeho tlakoměru? Pokud bude každá pozice ručičky na obvodu považována za znak, ať již je na přístroji stupnice či nikoli, takový systém bude - stejně jako v našem prvním příkladu s tlakoměry - jak sémanticky, tak syntakticky nerozlišitelný. To, že referenční pole tvoří samostatné prvky, ještě samo o sobě nezaručuje sémantickou rozlišitelnost. Máme-li byť i jediný objekt, u něhož je teoreticky nemožné určit, ke kterému ze dvou znaků patří, pak se sémantická rozlišitelnost ztratí. Takovéto čtení počítadla by bylo navíc velmi nepraktické: nikdy bychom podle něj totiž nezjistili, kolik je v kasičce mincí. A pokud každému počtu mincí odpovídá pouze jeden znak, nekonečně mnoho atomických znaků zůstane prázdných. Pokud budeme považovat různé pozice v rámci dané oblasti za rozdílné znaky, jež se vztahují ke stejnému počtu mincí, systém bude redundantní, a bude tak postrádat sémantickou oddělenost. Budeme-li však počítadlo s

rozčleněným ciferníkem číst tak, že má padesát syntakticky oddělených a rozlišitelných znaků, kdy každý se vztahuje k jinému počtu mincí, bude takový systém notační.

8. Analogové a digitální

Prvně popsaný tlakoměr je ryzím a elementárním příkladem toho, čemu říkáme analogový počítač. Počítadlo mincí pracující s čísly je jednoduchým příkladem toho, co se nazývá digitální počítač, a obyčejné hodinky čtené standardním způsobem jsou kombinací analogového a digitálního počítače. Rozdíl mezi analogovými a digitálními přístroji či systémy je však snazší ilustrovat než definovat a některé zaběhnuté představy o něm jsou mylné. Krátce řečeno: digitální systém nemusí pracovat s číslicemi ani analogový s analogií. Znaky digitálního systému mohou mít jako své zápisy objekty či události jakéhokoli druhu a koreláty analogového systému mohou být tak vzdálené a odlišné od znaků, jak jen budeme chtít. Pokud by vztah typu jedna k jedné mezi znakem a třídou korelací znamenal, že systém je analogový, pak by byly analogové i systémy digitální. Poněvadž se nám nejspíš nepodaří zbavit se tradičních zavádějících výrazů „analogové“ a „digitální“, bude asi nejlepší očistit je od vztahu k analogiím a číslicím a nepřesným formulacím a odlišit je pomocí pojmů hustota a rozlišitelnost - přestože nejde o protiklady.

Symbolické *schéma* je analogové, pokud je syntakticky husté; a *systém* je analogový, pokud je hustý syntakticky i sémanticky. Analogové systémy jsou tedy zcela nerozlišitelné jak syntakticky, tak sémanticky: pro každý znak zde existuje nekonečně mnoho jiných znaků takových, že není možné určit, zda některá značka nepatří ke všem a zda některý objekt neodpovídá

všem. Je zřejmé, že takový systém je přímým protikladem systému notačního. Zatímco však hustota předpokládá úplnou absenci nerozlišitelnosti, sama z ní neplyne; a systém je analogový, pouze pokud je hustý.

Naproti tomu digitální schéma je nespojitě skrznastrz a v digitálním systému je každý jednotlivý znak vztažen právě k jedné třídě korelátů z podobně nespojitého souboru. Ačkoli je přetržitost dána rozlišitelností, rozlišitelnost samotná z přetržitosti nevyplývá, protože, jak jsme již viděli, systém pouze se dvěma znaky může být syntakticky i sémanticky skrznastrz nerozlišitelný. Má-li být systém digitální, musí být nejen nespojitý, ale i skrznastrz rozlišitelný, jak syntakticky, tak sémanticky. Jestliže je takový systém též jednoznačný a syntakticky i sémanticky oddělený, jak předpokládáme u zde zkoumaných systémů, pak je i notační.

O digitálních počítačích se někdy tvrdí, že pracují s absolutní přesností, zatímco počítače analogové mohou přinejlepším dosáhnout výsledku jen velmi přibližného.¹⁶ To je však pravda pouze za předpokladu, že úkolem digitálního počítače je počítat, zatímco úkolem počítače analogového je zaznamenat absolutní pozici v kontinuu. Skutečné výhody digitálních přístrojů jsou v podstatě přednostmi notačních systémů, zaručují určitost a opakovatelnost čtení. Analogové přístroje pak mohou být citlivější a flexibilnější. Analogové přístroje nám nevnučují nějak arbitrárně zvolený spodní limit rozlišení, neboť jemnost našeho čtení je omezena pouze tím, jakou přesnost si sami (za různých okolností) stanovíme, dejme tomu při určování pozice ručičky. Jakmile se však maximální

¹⁶ K tomuto bodu viz diskuzi v John von Neumann, „The General and Logical Theory of Automata“, in *Cerebral Mechanisms in Behavior*, ed. Lloyd A. Jeffress (New York, John Wiley & Sons, Inc. 1951), s. 7n.

požadovaná jemnost rozlišení jednou stanoví, můžeme sestrojít digitální přístroj (pokud to dokážeme), který požadovanou jemnost čtení umožní. Tam, kde je jeho úkolem vážení či měření, najde nejspíš analogový přístroj hlavní upotřebení v předběžných fázích výzkumu do chvíle, než se jednotky měření pevně stanoví; poté jeho místo přebírá vhodně navržený digitální přístroj.

Jsou-li jen zcela husté systémy analogové a pouze ty zcela rozlišitelné digitální, mnoho systémů nebude spadat ani pod jeden z uvedených typů. Některé budou rozlišitelné buď syntakticky, anebo sémanticky, avšak nikoli oběma způsoby zároveň. Jiné mohou být nerozlišitelné jak syntakticky, tak sémanticky, přesto nebudou zároveň syntakticky i sémanticky husté. Je-li systém syntakticky, ale nikoli sémanticky hustý (jako v případě našeho počítadla s neoznačeným ciferníkem), bude běžným, nikoli však nevyhnutelným výsledkem (viz VI, pozn. 7) obrovské plýtvání či redundance: buď množství prázdných znaků, nebo ohromné soubory koextenzivních znaků. Je-li systém sémanticky, ale nikoli syntakticky hustý, výsledkem může být nepřiměřenost nebo víceznačnost; buď zůstanou některé cílené třídy korelací nepojmenované, nebo budou sdílet pojmenování stejná. Každopádně by takové hybridní systémy neměly ve světě počítačů dlouhou životnost; dnešní trend směřuje ke sladění syntaktických a sémantických vlastností, jež je specifické pro analogové nebo pro digitální systémy. Pokud je oblast našeho zájmu již předem rozčleněna, dáváme přednost artikulovanému symbolickému schématu a digitálnímu systému. Nebo pokud chceme aplikovat již artikulované symbolické schéma na zatím nerozlišenou oblast, snažíme se symbolům přiřadit rozlišitelné třídy korelací pomocí rozdělování, kombinování či vylučování; veličiny vyjádřené zlomkem, pro které nemáme míru, máme sklon přehlížet, a nejmenší rozlišitelné jednotky toho, co měříme, budeme považovat za atomické. Kdyby se předchozí uspořádání stavělo takovým chirurgickým řezům na odpor, necháme

artikulované symbolické schéma stranou a sáhneme po nějakém analogovém systému. Podobně jako v jiných případech je vývoj a využití symbolických systémů dynamickým procesem analýzy a organizace; problémy, jež se objeví, mohou být odstraněny přizpůsobováním jedné či druhé stránky systému, dokud není alespoň dočasně dosaženo rovnováhy.

Mimo oblast počítačů jsou systémy, jež nejsou ani analogové, ani digitální, zcela běžným jevem. Vezměme například výrazy „uprostřed mezi **a** a **b**“, „na půl cesty mezi **a** a středem mezi **a** a **b**“, „na půl cesty mezi **b** a středem mezi **a** a **b**“, „na půl cesty mezi **a** a středem mezi **a** a na půl cesty mezi **a** a **b**“ a tak dále bez omezení. Tento systém je syntakticky rozlišitelný, nicméně je sémanticky hustý¹⁷; jeho třídy korelací jsou body (jednotkové třídy bodů) na úsečce. Výše uvedený příklad nebyl účelově sestrojen jako ilustrace, tento systém tvoří součást běžného jazyka. Vše zde samozřejmě závisí na možnosti

¹⁷ Syntaktické uspořádání těchto výrazů (počínaje abecedně seřazenými výrazy s jedním písmenem přes abecedně seřazené výrazy s dvěma písmeny atd.) je skrznskrz nespojité a tento systém je také syntakticky rozlišitelný. Přesto je uspořádání těchto výrazů podle sémantické vlastnosti levo-právého umístění korespondujících bodů husté a systém je skrznskrz sémanticky nerozlišený. Podobný příklad, který jsem zmínil výše, se týkal arabských racionálních čísel s korelaty fyzických objektů odpovídajících hmotnosti vyjádřené ve zlomcích gramu; syntaktické uspořádání zde vychází z posloupnosti čísel, zatímco sémantické uspořádání sleduje zvětšující se hmotnost. Protože hustota a přetržitost závisí pouze na způsobu uspořádání, může být jeden systém znaků, různě uspořádaný, buď syntakticky skrznskrz nespojitý a sémanticky hustý, anebo syntakticky hustý a sémanticky skrznskrz nespojitý. Systémy druhého typu samozřejmě nenajdeme mezi jazyky, které - ať již jsou přirozené či notační - jsou vždy syntakticky rozlišitelné. Příklad z oblasti nejazykových systémů byl zmíněn výše (část 7), v souvislosti se systémem počítadla bez stupnice, kde každá pozice na obvodu byla novým znakem, s dalšími důležitými příklady se setkáme později (VI,2).

neomezeného skládání znaků ze znaků jiných. Tam, kde je jako v případě počítačů délka zprávy omezená (např. počtem desetinných míst), nebude mít žádný jednoznačný systém s notačním schématem hustý soubor tříd korelací.¹⁸

9. Induktivní překlad

K mnoha způsobům, kterými počítač zpracovává data, patří vylučování a doplňování. První uplatňuje, třeba když skenuje křivku a zaznamenává pozice některých na ní ležících bodů. Druhým pracuje, například když ze zadaných bodů vytváří křivku nebo jiné body, které na ní leží, ať již interpolací či extrapolací. Vylučování je často, ne však vždy či výlučně užíváno při překladu analogových dat do digitálních a doplňování při překladu digitálních dat do analogových. Některé důležité funkce symbolů si ukážeme na procesu doplňování.

Představme si přístroje, kterým bychom zadali dva či více bodů, a ony by doplnily jiné. Primitivní přístroj by mohl každý bod vybrat¹⁹ jednoduše tak, že by si hodil kostkou či zatočil kolem. O takové volbě nelze říci, že nějakým způsobem vychází z dat, neboť je naprosto ignoruje. Opačným extrémem by byl přístroj produkující pouze přímky. Každé dva body by potom

¹⁸ Každý počítač je vždy takto omezen, stejně jako každý mluvčí, neboť je smrtelný. Samotná desítková soustava ani mluvený jazyk však žádná taková omezení nekladou.

¹⁹ „Vybrat“, „zvolit“, „rozhodnout“ atd. v našem kontextu nepředpokládá jakýkoli záměr, znamená pouze „poskytnout jednu z možných odpovědí“. K počítačům pracujícím s prvky náhody viz A. M. Turing, „Computing Machinery and Intelligence“, *Mind*, sv. 59 (1950), s. 433-460.

určily přímku, a tudíž i všechny další body interpolace a extrapolace. Nejen že se zde data berou v úvahu, ale dokonce určují ostatní body tím, že stanovují volbu přímky. Pokud se první přístroj příliš neliší od rulety, ten druhý je jako jednoduchá kalkulačka.

A nyní před sebou máme počítač, který umí pracovat s různými typy křivek. Na základě čeho se bude přístroj rozhodovat, budou-li se jeho data s několika z těchto křivek shodovat? I kdyby si teď hodil kostkou či roztočil kolo štěstí, stále se bude zásadně lišit od našeho prvního přístroje. Tento, stejně jako i náš druhý přístroj, si totiž vybírá křivky, a nikoli body, a odmítne ty křivky, které se s daty neshodují. Stanovíme-li pro výběr mezi křivkami lineární posloupnost preferencí a přístroj má zvolit křivku, jež jí vyhovuje nejlépe, náhoda je zcela vyloučena. A bude-li taková posloupnost sloužit pouze k nastavení pravděpodobnosti šancí, ani volba vržením kostek či roztočením kola nebude zcela náhodná. Ve všech těchto případech však přístroj pracuje nezávisle na tom, co předcházelo, s výjimkou eliminace křivek, které neodpovídají datům.²⁰

²⁰ V celé této podkapitole se snažím poskytnout pouze jednoduchou a schematickou analýzu procesu doplňování. V úvahu mohou přicházet nejrůznější obměny či rozvinutí. Úkol by mohl spočívat nikoli ve volbě křivky, nýbrž skupiny křivek. Pokud například chceme nalézt souřadnici y pouze pro jeden či několik průsečíků, můžeme odhlédnout od rozdílů mezi křivkami, které v těchto průsečících splývají. Přístroj by také mohl spíše než eliminovat křivky neodpovídající datům hledat mezi hladkými křivkami takovou, která datům odpovídá ze všech nejlépe - třebaže opomíjí některé body, či dokonce všechny. Požadovaná odpověď zde opět nespočívá ve výběru či zavržení křivek, nýbrž v jejich posouzení s ohledem na relativní pravděpodobnost. Jde také o to, že způsoby, jak pojímat zkušenost s minulými problémy, mohou být komplikované a jemné. A pokud přístroj pracuje s posloupností preference, je možné ji stanovit na základě jednoduchosti toho či onoho typu, určit mnoha nebo různými faktory, může být pevná či proměnlivá. A závěrem dodejme, že

Sofistikovanější přístroj by měl více využívat minulých operací. Předpokládejme, že přístroj dostal data a vybral si křivku, pak dostal další data, dle nichž si vybral znovu, atd. Jednotlivé volby můžeme považovat za kroky v řešení jediného problému, jehož nakumulovanými daty jsou všechna ta, vložená od začátku do konce. Nyní jsou registry vyčištěny, nová data jsou dodána a přístroj začíná pracovat na novém problému. Kdykoli se tedy tento přístroj setká s novým problémem, může se vrátit zpět k problémům, jež řešil dříve. Poté co eliminoval křivky neodpovídající nynějším datům, může zjistit, že dřívější problémy se soubory dat zahrnují nynější soubor, a pokračovat v eliminaci každé křivky, která nevyhovuje kterémukoli z těchto obsáhlejších souborů. Takto bude brát v potaz nejen nynější data, ale i ta z dřívějších případů.

Bude-li však náš přístroj schopen pracovat s dostatečným množstvím křivek, eliminace na základě nynějších i předchozích dat vždy ponechá široký prostor pro alternativní volby - natolik široký, že žádná předpověď týkající se zbývajících bodů nebude vyloučena.²¹ Bez ohledu na to, kolika hodnotám x je dána hodnota y , pro každou zbývající hodnotu $m(x)$ a každou zbývající hodnotu $n(y)$ stále platí, že alespoň jedna z křivek odpovídajících datům povede bodem (m, n) . A totéž bude platit pro jakýkoli komplexnější soubor dat minulých problémů. Čím méně tedy bude přístroj vymezen, tím častěji se bude muset buďto obracet k závazně stanovené posloupnosti preferencí, nebo se uchýlovat k postupům pracujícím s náhodou. Erudovaný přístroj musí být buď svéhlavý, nebo poddajný.

„body“ a „křivky“ je nutno chápat v obecnějším významu jako „případy“ a „hypotézy“. Naše hlavní téma probírané výše tím není ani zdaleka vyčerpáno.

²¹ Srov. *FFF*, s. 72-81.

Oba tyto nedostatky odstraňuje přístroj, který se umí učit. Vytěžit ze zkušenosti maximum předpokládá jistou dávku inerce. Představme si přístroj navržený tak, že při každé jeho volbě následující po té první přístroj nezohlední pouze data vztahující se k nynějším a minulým problémům, ale bude brát v potaz též svá minulá rozhodnutí. Ze zbývajících křivek, které zůstaly po vyloučení na základě veškerých dat, si přístroj vybere, či přinejmenším upřednostní tu, jež byla užita nejčastěji. A zvolené křivky se drží, dokud ho nová data nedonutí změnit postup. Návyk tak určuje či upravuje zvažování preferencí, z něhož často vyplývá jednoznačné rozhodnutí.

Co jsem označil jako „křivky, se kterými přístroj umí pracovat“, tvoří inventář jeho možných odpovědí. Mezi křivkami, kterými přístroj původně disponuje, a těmi, které vytvoří (pokud je toho schopen), není rozdíl. Přístroj, který původně uměl generovat pouze přímky, je po zadání tří bodů neležících na přímce schopen vytvořit novou křivku, která tato data zohledňuje. Nicméně tento přístroj můžeme stejně dobře popsat tak, že si z křivek, se kterými umí pracovat, vždy vybírá přímku, dokud ho nová data nedonutí provést jinou volbu. Otázka, jaké křivky jsou „zadány“ a jaké přístroj „generuje“, se tak mění v otázku, s jakými křivkami umí přístroj pracovat a jak mezi nimi volí.

Všechny tyto přístroje provádějí úkon doplňování, některé pouhým odhadem, některé čistě výpočtem, některé kombinací obou. Některé neberou fakta v úvahu vůbec, některé minimálně, jiné s nimi ve velkém rozsahu a komplexně pracují. Postupy některých přístrojů nelze odvodit z žádných fakt, v případě jiných tak v minimální míře činit lze a některé umožňují zdůvodnění velmi rozsáhlé a komplexní. Přístroje, které fakta zohledňují, pracují s křivkami, jež dané body vztahují ke všem ostatním. Některé z těchto přístrojů zvládnou pouze několik křivek, některé mnoho a jiné všechny možné křivky ve svých univerzech.

Ty přístroje, které po provedení eliminací na základě fakt jsou stále konfrontovány s otevřeným polem možností, vždy provedou jednoznačnou volbu vyhodnocením preferencí. Jiné, které takovým plně automatizovaným postupem nedisponují, někdy provádějí volbu náhodně. Některé z nich pak budou či nebudou brát v potaz své předchozí volby a vytvářejí tak zvyky, které zachovávají jednou učiněná náhodná rozhodnutí tak dlouho, jak je to jen možné.

Neodbytně se zde vnucují otázky týkající se podstaty indukce.²² Stane se doplňování indukci, budou-li se brát v úvahu data? Anebo pouze tehdy, pokud data někdy ponechají otevřené pole možností, takže bude nutné rozhodnout jinými prostředky? Nebo pouze pokud se pro některá taková rozhodnutí použije náhodný postup? Zodpovědět tyto otázky možná není tak důležité jako všimnout si některých zásadních rozlišení. Čím se vyznačuje indukce, když ji provádějí lidé? Jistěže můžeme zohledňovat data či fakta citlivým a sofistickým způsobem. Jasně je také, že můžeme pracovat s jakoukoli křivkou (či hypotézou). A celkově máme sklon držet se volby, dokud je v souladu s fakty. Máme však k dispozici nějaké závazné uspořádání preferencí, umožňující volbu mezi křivkami, nebo se občas musíme uchýlit k náhodné volbě?

Tento letmý pohled na některé způsoby doplňování informací nás tak vede přímo k jádru současných epistemologických sporů. Blíže k vlastnímu předmětu našeho zkoumání má však odkrytí jistých specifických vlastností fungování symbolů nejen ve

²² Srov. Marvin Minsky, „Steps toward Artificial Intelligence“, in *Computers and Thought*, ed. E. A. Feigenbaum a J. Feldman (New York, McGraw-Hill Book Co., Inc., 1963), s. 448-449. Tento článek byl původně publikován ve zvláštním čísle *Proceedings of the Institute of Radio Engineers*, 1961, věnovaném počítačům.

zjevné indukci, ale též v příbuzných procesech, jako je určování kategorií a vnímání vzorců. Za prvé: data či fakta se projevují pouze prostřednictvím obecného symbolu (označení, termínu či hypotézy), jehož extenze je náležitým způsobem zahrnuje. Za druhé: alternativy nejsou izolované jednotliviny, ale primárně právě takové obecné symboly, jež mají různé extenze. A za třetí: příslušné návyky, řešící obtíže a šetřící čas, se mohou vyvinout pouze užíváním takových symbolů. Možná, že toto jsou charakteristické rysy kognitivního chování vůbec.

10. Diagramy, mapy a modely

Ať již jsou diagramy výstupem měřících přístrojů, přílohou návodů či provozními směrnicemi, často je pro jejich obrazový vzhled a kontrast s matematickým či slovním doprovodem chápeme jako čistě analogové. Některé z nich, jako např. výkresy v měřítku pro strojní zařízení, skutečně analogové jsou. Ale jiné, např. diagramy sacharidů, jsou digitální, a ještě další, jako třeba běžné automapy, jsou smíšené.

Rozdíl však není dán pouhým výskytem nebo absencí písmen či číslic. U diagramu stejně jako u displeje je podstatné to, jak ho budeme číst. Pokud například data na barogramu či seismogramu označují jisté body, kudy probíhá křivka, přičemž každý bod na křivce je znakem, který sám denotuje, bude diagram čistě analogový čili *grafický*. Pokud však křivka grafu znázorňujícího roční produkci automobilů za uplynulé desetiletí pouze spojuje několik očíslovaných bodů pro zdůraznění trendu, pak mezilehlé body na křivce nejsou znaky schématu a diagram je čistě digitální. Obdobně diagram bez abecedních nebo číselných znaků nemusí nutně být analogový. Například u mnoha topologických diagramů zaleží pouze na správném počtu teček či

propojení čar ve správném uskupení. Velikost nebo umístění teček, jakož i délka či tvar čar nejsou podstatné. Tečky a čáry zde fungují jako znaky v notačním jazyce a tyto diagramy, stejně jako většina schémat elektrických obvodů, jsou čistě digitální. Čím více jsme tím překvapeni, neboť takové diagramy spíše považujeme za zjednodušené obrázky, tím důrazněji se nám připomíná skutečnost, že zásadní rozdíl mezi digitálním či notačním na straně jedné a nenotačním včetně analogového na straně druhé nespočívá v nějaké nejasné představě analogie či podobnosti, nýbrž na dobře zdůvodněných technických požadavcích na notační jazyk.

Vědci a filozofové většinou chápou diagramy jako samozřejmost, trápí je však podstata a funkce *modelů*.²³ Jen málo výrazů se v běžné i vědecké mluvě užívá v tolika různých významech jako „model“. Model je něco, co obdivujeme či následujeme, vzorec, typický příklad, druh, prototyp, ukázka, simulace, matematický popis – takřka vše od nahé blondýny po kvadratickou rovnici, a může být k tomu, co modeluje, téměř v jakémkoli vztahu symbolizace.

V mnoha případech je model exemplářem či příkladem toho, co modeluje: modelový občan je dobrým příkladem občanství, sochařův model vzorem lidského těla, módní model toho, co se nosí, model domu ukázkou toho, co projektant nabízí, a modelem souboru axiomů je odpovídající univerzum.

V jiných případech se role převrací: model denotuje či má jako svůj případ to, co modeluje. Automobil určitého modelu náleží k určité třídě. A matematický model je vzorec, který

²³ Výjimkou k prvnímu tvrzení je heslo Clerka Maxwella o diagramech v jedenáctém vydání *Encyclopedia Britannica*, sv. 8 (Cambridge, England, Cambridge University Press, 1910), s. 146-149. Příkladem druhého tvrzení je Boltzmannovo heslo věnované modelům v téže edici, sv. 18 (1911), s. 638-640.

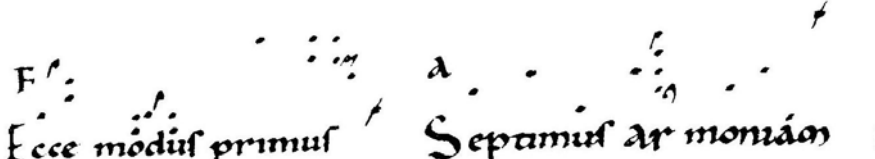
platí pro průběh či stav modelovaného objektu. To, co se modeluje, je jednotlivým případem, který vyhovuje popisu.

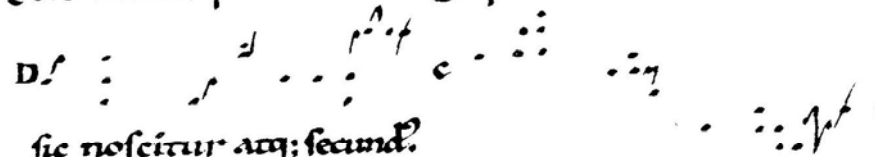
Pojmu „model“ se lze ve všech těchto případech zřítci ve prospěch jednoznačnějších a informativnějších výrazů. „Model“ pak může být vyhrazen pro případy, kdy symbol není ani příkladem, ani slovním či matematickým popisem: model lodi, miniaturní buldozer, architektův model univerzitní koleje, dřevěný či hliněný model automobilu. Žádný z těchto modelů - loď, buldozer, kolej ani automobil - není vzorkem a žádný z nich není popisem v běžném nebo matematickém jazyce. Na rozdíl od vzorků jsou tyto modely denotativní a na rozdíl od popisů nejsou verbální.²⁴ Modely tohoto druhu jsou v podstatě diagramy, často více než dvourozměrné a s funkčními částmi. Jinými slovy: diagramy jsou ploché a statické modely. Modely stejně jako ostatní diagramy mohou být digitální, analogové nebo smíšené. Modely molekul z pingpongových míčků a špejlí jsou digitální. Funkční model větrného mlýna může být analogový. Model univerzitní koleje v měřítku, s trávou ze zelené papírové drti, s cihlami z růžové lepenky, s okny z celuloidu atp. je analogový co do prostorové dimenze, ale digitální co do materiálu. První krok k rozptýlení mnoha zavádějících představ o modelech možná spočívá v poznání, že je lze chápat jako diagramy.

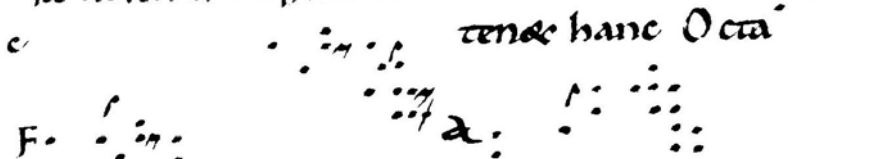
²⁴ Jak jsme si všimli v II,4, vzorek se také může stát denotativním vůči označení, které exemplifikuje, a stát se s ním koextenzivním. Vzorový dům může též sloužit jako denotující model domů zástavby, včetně sebe samého, a bude pak také exemplifikovat sebe jako označení. Od miniaturního modelu se bude lišit tak, jak se liší „víceslabičný“ od „jednoslabičný“. Podobně může být doslovné použití modelem užití metaforických anebo může být současně vzorkem a denotativním modelem všech těchto užití. Mimochodem, modely nemusí být, jak se někdy předpokládá, nutně metaforické. Zda je aplikace modelu nebo nějakého jiného označení metaforická, závisí na tom, jestli se řídí předchozím doslovným použitím.

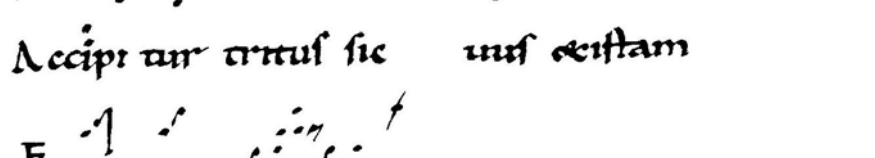
V čem se tedy jakožto symboly tak zásadně liší diagramy elektroinstalace od verbálních pokynů, automapa od letecké fotografie, model lodi od jejího sochařského ztvárnění? Takové otázky ponechám stranou. Mým úkolem nebylo vyčerpávajícím způsobem analyzovat diagramy a modely, ale pouze ilustrovat některé výše vypracované pojmy a principy.

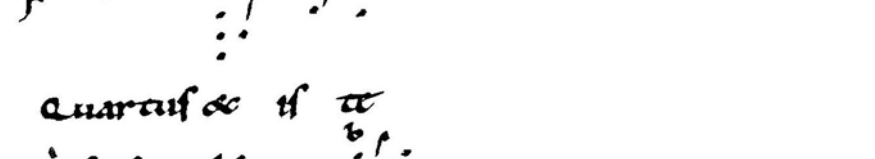
Otázky týkající se notace v umění, které jsme si položili na začátku této kapitoly, zůstaly nezodpovězené. Vlastně jsme se k nim ani nevrátili. Musely být ponechány stranou, zatímco jsme zkoumali některé základní předpoklady týkající se notací a symbolických systémů vůbec. Souvislost je však bližší, než by se mohlo zdát, neboť notový záznam v mém pojetí je znakem v notačním jazyce, koreláty notového záznamu bývají obyčejně provedeními a třída korelátů je dílo. V následující kapitole chci prozkoumat, jak se některé z našich závěrů vztahují k jistým otázkám, týkajícím se umění, a jak by mohly být osvětleny i některé další filozofické problémy.

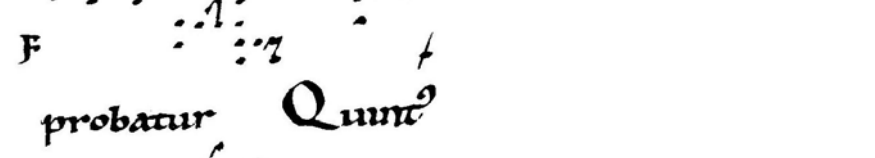

 F-clef, notes for "Ecce modus primus" and "Septimus ar moniam"

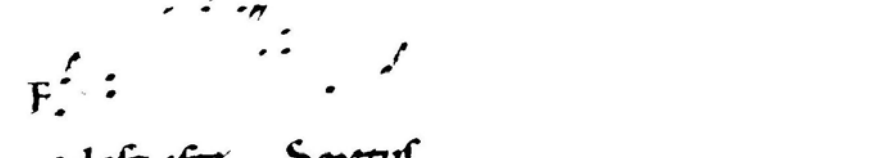

 D-clef, notes for "sic noscitur atq; secundus"


 C-clef, notes for "tenet hanc Octava"


 F-clef, notes for "Accipitur tertius sic" and "ius existam"


 F-clef, notes for "Quartus & is" and "probatur Quintus"


 F-clef, notes for "adeft iste Sextus"


 F-clef with a flat, notes for "sic noscitur esse"

Strana z rukopisu, pozdni 11. stol. Fol. 127 v. z Lat. 7211, Bibliothèque Nationale, Paris.

NOTOVÝ ZÁZNAM, SKICA A SCÉNÁŘ

Žádný experiment, jak víte, nelze přesně zopakovat. Pokaždé dochází k nějaké změně... Když říkáte, že zopakujete experiment, tak vlastně zopakujete všechny ty jeho aspekty, které jsou z hlediska teorie relevantní. Jinými slovy: zopakujete experiment jako příklad teorie.

Sir George Thomson*

1. Notový záznam

Notový záznam je znak v notačním systému. Ani v hudební notaci není každý znak notovým záznamem, já však budu za notový záznam považovat každý znak, který může mít své koreláty. Tím jsou například vyloučeny čistě synkategorematické znaky, aniž by notový záznam musel být ukončenou kompozicí, nebo dokonce nesměl být prázdný. Rozšířil jsem užití pojmu „notový záznam“ tak, aby zahrnoval výše popsané znaky v každém notačním systému,¹ a nikoli pouze v hudební notaci. Obdobně také často nazývám koreláty takových znaků provedeními, ač se s těmito koreláty nic neprovádí, a tudíž vlastně ani nejde o události. Často též mluvím o třídách korelátů jako o dílech, i když jimi

* V „Some Thoughts on Scientific Method“, přednáška z 2. května 1963, publikováno v *Boston Studies in the Philosophy of Science*, sv. II. (New York Humanities Press, 1965), s. 85.

¹ Všimněme si, že nikoliv „v každém notačním schématu“. Užití zde zvolené počítá za notový záznam pouze znaky notačních systémů.

tyto třídy - např. nahodilé shluky běžných předmětů - v běžném slova smyslu nejsou. Domnívám se, že díky tomu budeme mít stále na zřeteli jak ústřední případ hudby, tak popsané obecnější principy.

Notový záznam, jak jsme si již řekli, dílo definuje. Jde však o zvláštní a privilegovanou definici, která nemá obdobu. S běžnou definicí má notový záznam společné to, že jednoznačně určuje nějakou třídu. Na rozdíl od běžné definice je však notový záznam navíc též sám jednoznačně určen každým členem jemu odpovídající třídy. Máme-li notační systém a hudební provedení, můžeme z něj notový záznam rekonstruovat. Identita díla i notového záznamu zůstane zachována při jakémkoliv následujícím postupu: od provedení k jeho notovému zápisu, od notového zápisu k jeho provedení či od notového zápisu k jeho věrné kopii. Umožněno je to tím a pouze tím, že jazyk zápisu notového záznamu musí být notační - musí splňovat pět stanovených podmínek. Žádné zvláštní vnitřní dělení obsahu díla zde není nutné a jeho provedení se mohou od sebe v mnoha ohledech značně lišit.

Redundance, jak už bylo řečeno, je běžným a drobným prohřeškem proti notačnímu charakteru. Projeví se to tak, že ve výše popsaném postupu sice nemusí být všechny notové záznamy věrnými kopiemi jeden druhého, ale přesto budou všechny sémanticky ekvivalentní - všechna jejich provedení budou provedeními téhož díla. Zajištěno je zachování díla, nikoli však záznamu. A pokud je zachování díla prvořadé a zachování notového záznamu vedlejší, můžeme redundanci tolerovat.

Žádný z běžných přirozených jazyků není notačním systémem. Takové *diskurzivní jazyky* splňují naše dvě syntaktické podmínky, další tři sémantické požadavky se však na ně už nevztahují. Proto jsou definice - nebo soubor koextenzivních definic - zřídka jednoznačně určeny členem definované třídy. A

jak jsme viděli, na vině není vždy dvojznačnost; trakař náleží do mnohých tříd korelátů významové angličtiny, tj. shoduje se s mnohými co do extenze rozličnými popisy, jako „dřevěný předmět“, „vozidlo na kolech“ apod. V diskurzivním jazyce neexistuje jedna pravá definice nebo soubor ekvivalentních definic, kterým by daný předmět zcela vyhověl. Ale v notačním systému, ba i v systému postrádajícím notační charakter jen kvůli redundanci, jsou všechny notové záznamy daného provedení koextenzivní - všechny mají stejná provedení jako své koreláty.

2. Hudba

Zatím jsem se zabýval problémy obecné teorie, aniž bych detailně zkoumal některý ze systémů skutečně užívaných v různých uměních, které se jako notační jeví. Dobře známým, a přitom pozoruhodným případem je běžně používaná hudební notace. Je zároveň komplexní, praktická a stejně jako arabská číselná notace je společná uživatelům mnoha odlišných verbálních jazyků. Žádná z alternativ se neujala a žádná jiná kultura, jako indická nebo čínská, zjevně za staletí nevytvořila srovnatelně efektivní hudební notaci. Rozmanitost a razantnost nedávných vzpour proti ní svědčí o autoritě, které nabyla.²

O běžné hudební notaci se předpokládalo, že vděčí za svůj vznik nástupu klávesových nástrojů s oddělenými klávesami a tóny. Kdy přesně se objevila skutečná notace nebo skutečný klávesový nástroj, je však natolik nejisté, že tuto hypotézu lze stěží potvrdit jakýmkoliv průkazným historickým výzkumem.

² Neříkám o hodnotě, estetické či jiné; viz zpracování tohoto tématu dále v tomto oddílu.

Navíc je to hypotéza již předem nevěrohodná; hudební notace musela čekat na vynález klavichordu asi tak, jako musela abecední notace čekat na vynález psacího stroje. Vytváření notačního schématu či systému nezávisí na vnitřním dělení značek či objektů do oddělených a odlišitelných souborů, často se ho dosáhne i přesto, že jsou obě oblasti spojitě.

V některých raně středověkých hudebních rukopisech se značky pro udání výšky tónu umísťovaly výše či níže nad slabiky nebo slova písně.³ Horizontální linky byly přidány až později. Nejdříve se používaly nejspíš jako pouhá vodítka pro určení přesného umístění, jako v případě odstupňovaných značek na teploměru sloužícím jako analogový přístroj. Základy pravé notace vznikají tehdy, když se linky a prostor mezi nimi stanou znaky systému, přičemž umístění slabiky nebo notové značky slouží pouze k výběru jednoho z těchto znaků. Nejde mi však v první řadě ani tak o vznik či vývoj záznamu hudby, ale o to, do jaké míry lze jeho jazyk považovat za systém vpravdě notační.

To, že jsou syntaktické podmínky obecně splněny, je zcela zřejmé. Notová značka může být samozřejmě umístěna tak, že nebudeme s to určit, zda patří k tomu, či onomu znaku, ale v žádném případě nebude náležet k oběma. Potenciální notové

³ Viz frontispis této kapitoly. Podle Carla Parrishe, *The Notation of Medieval Music* (New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1957), s. 9, „se (tento systém) nazývá diastematický podle řeckého výrazu pro ‚interval‘. V takovém zápisu jsou neумы, reprezentující výšku daného tónu, citlivě ‚vychýleny‘, tj. umístěny v různé vzdálenosti od pomyslné linky, a to na základě svého vztahu k ní. U jistých škol neumové notace nalezneme tento prvek již v jejich nejranějších rukopisech. ... Přibližně koncem desátého století se pomyslná linka, okolo které se umísťovaly diastematické neумы, začala zaznamenávat. Zpočátku to byla do pergamenu nasucho vyrytá linka - nápad pravděpodobně inspirovaný užíváním linek jako vodítek, podle nichž se psalo“.

značky nepovažujeme za zápisy v systému, pokud a dokud není rozhodnuto, že náleží k jednomu znaku a k žádnému jinému. Většina znaků hudebního záznamu - ať už jsou to číslice, písmena či jiné znaky - je syntakticky oddělených a rozlišitelných. Symbolické schéma je tudíž z podstaty notační a jazyk notových záznamů je skutečným jazykem. Je však tento jazyk notačním systémem? Splňuje naše sémantické podmínky?

Začněme s notami pro klavír. Jejich jazyk je značně redundantní, neboť stejné zvuky se shodují například se znaky pro *cis*, *des*, snížené *eses*, *b* s křížkem atd.⁴ Jak už ale víme, redundance není tak fatální. Zásadnější otázka vyvstává při zkoumání not pro jiné nástroje. V notách pro housle nemají *cis* a *des* žádné společné koreláty.⁵ Pokud tedy mají dva znaky některé koreláty společné (v notách pro klavír) a jiné oddělené, pak se jejich třídy korelátů protínají, a porušují tím flagrantně podmínku sémantické oddělenosti. Tento postřeh nezohledňuje skutečnost, že se všechna provedení hrají na ten či onen nástroj. Každý z obou znaků lze považovat za prázdný atomický znak, který se kombinuje s různými specifiky nástroje, a tvoří tak různé primární znaky. Třídy korelátů dvou výsledných primárních znaků, které se vyskytují v notách pro klavír, jsou identické; třídy korelátů dvou výsledných primárních znaků, které se vyskytují v notách pro housle, jsou

⁴ Značně zjednodušuji, když pomímám jiné aspekty než tón, to podstatné se však nemění. Výše zmíněná redundance si vyžádá další zkoumání v jiné souvislosti.

⁵ To lze zpochybnit. Bylo mi řečeno, že tón dejme tomu o 333 kmitech za vteřinu je možné uznat pro oba znaky. My však můžeme takový tón považovat buď za korelát obou znaků, nebo (jako v případě vynechání jedné noty) za odchylku, která je ještě v praxi tolerovatelná. Pro lepší vystižení podstaty zde volím druhou interpretaci. Notace založená více na vztazích zůstává kompatibilní s notačností.

oddělené. Každá z dvojic - jak dvojice prázdných atomických znaků, tak soubor všech šesti znaků - porušuje pravidlo sémantické oddělenosti nanejvýš zmíněnou redundancí.

Kdybychom chtěli pokračovat v řadě začínající od noty celé přes půlovou, čtvrtovou, osminovou atd. bez omezení, porušili bychom sémantickou podmínku konečné rozlišitelnosti. Tak bychom totiž skládáním notových značek mohli vytvořit znaky not lišících se v délce o méně než jakýkoli možný zlomek taktu. O žádném zaznění noty bychom pak nemohli rozhodnout, zda patří nanejvýš k jednomu znaku. Je samozřejmé, že v každém daném notovém záznamu nebo souboru notových záznamů je počet notových značek a praporků na nich umístěných konečný. Krom toho však musí existovat stanovená či předpokládaná hranice pro počet praporků povolených systémem jako takovým. Jinak by totiž rekonstrukce notového záznamu na základě provedení nebyla ani teoreticky možná, totožnost díla napříč provedeními by nebyla zajištěna a hlavní smysl notačního systému by zůstal nenaplněn. Tradice se podle všeho ustálila na pěti praporcích - tedy na stodvacetiosminové notě.

Zdá se tedy, že základní korpus specificky hudebních znaků systému vcelku splňuje sémantické i syntaktické podmínky notace. To samé však neplatí pro všechny číselné a abecední znaky, které se v notových záznamech rovněž vyskytují.

Zaprvé, některé skladby jsou psány s číslovaným nebo generálním basem, umožňujícím jistou interpretační volnost. Problém zde nevzniká, určují-li notové záznamy poměrně široké, avšak stále ještě navzájem oddělené třídy provedení.⁶ Určující je oddělenost, nikoli specifičnost. Ale systém, který umožňuje

⁶ Otázku, zda jsou tyto třídy korelátů skutečně oddělené, lze zodpovědět pouze pečlivým zkoumáním užívané notace a jistých citlivých rozhodnutí ohledně její interpretace.

volbu mezi užitím číslovaného basu a přesné notace, aniž by pokaždé stanovil, jak zvolit, zásadně porušuje podmínky pro notační systém. Třídy korelátů některých jeho znaků jsou totiž zahrnuty do tříd korelátů jiných, obecnějších znaků. Dva zápisy notového záznamu, jeden v číslovaném basu a druhý s plně specifikovanou notací, proto nebudou sémanticky totožné, i když mají nějaké provedení společné, a dvě provedení shodující se s prvním z nich mohou každé zvlášť odpovídat specifickým notovým záznamům, které nemají ani jeden korelát společný. Nabízí-li jazyk hudebních záznamů ve svém souhrnu svobodnou volbu mezi číslovaným basem a přesnou notací, pak není vpravdě notační. Obsahuje vlastně dva notační subsystémy a ten, který se zrovna používá, musí být označen a dodržován, má-li se zachovat totožnost díla napříč provedeními.

Totéž lze do značné míry říci o volné kadenci, která též otevírá interpretovi široké pole možností. Notové záznamy s volnými kadencemi odkazují k třídám korelátů, zahrnujícím třídy korelátů jiných notových záznamů, v nichž jsou sólové pasáže zaznamenané nota po notě. Nemáme-li možnost vždy určit, zda má být sólová pasáž plně specifikovaná, nebo označená jako volná kadence, musíme znovu konstatovat, že jazyk hudebních notových záznamů není čistě notační, ale vydělují se v něm notační subsystémy.

Jiný typ problému představuje verbální notace pro udání tempa. To, že slova pocházejí z běžného významového jazyka, samo o sobě nevádí. „Notační“ neznamena „neverbální“ a ne každý výběr znaků z diskurzivního jazyka spolu s jejich třídami korelátů porušuje podmínky notačnosti. Záleží na tom, zda vypůjčená slovní zásoba splňuje sémantické podmínky. A jaký je vlastně slovník pro udání tempa? Obsahuje nejen poměrně běžné výrazy, jako „allegro“, „andante“ a „adagio“, ale i nespočet

dalších, jako jsou ty, které jsem vypsal z několika programů komorní hudby:⁷ *presto, allegro vivace, allegro assai, allegro spiritoso, allegro molto, allegro non troppo, allegro moderato, poco allegretto, allegretto quasi-minuetto, minuetto, minuetto con un poco di moto, rondo alla Polacca, andantino mosso, andantino grazioso, fantasia, affetuoso e sostenuto, moderato e amabile*. Pro udání tempa a nálady lze zjevně použít takřka každého slova. I kdyby se nám zázrakem podařilo uchovat jednoznačnost, sémantickou oddělenost bychom nezachránili. Rovněž sémantická rozlišitelnost vezme za své, protože tempo můžeme stanovit rychlé, pomalé, nebo uprostřed mezi rychlým a pomalým, nebo uprostřed mezi rychlým a mezi rychlým a pomalým a tak dál bez omezení.

Verbální jazyk tempa tedy notační není. Výrazy pro tempo nemohou být nedílnou součástí notového záznamu, má-li sloužit k identifikaci díla napříč provedeními. Žádná odchylka od udaného tempa nediskvalifikuje provedení jako (byť i sebemizernější) případ díla definovaného notovým záznamem. Tato udání tempa nelze proto vnímat jako nedílnou součást definujícího notového záznamu, ale spíš jako pomocné instrukce, jejichž dodržení či porušení ovlivní kvalitu provedení, ale ne totožnost díla. Naproti tomu udání tempa metronomem se za jistých omezení a v systému, který je jednoznačně vyžaduje, dá vnímat jako notační a náležející notovému záznamu jako takovému.

Mohl jsem jen zběžně probrat několik málo typických příkladů relevantních otázek, které se týkají standardního jazyka hudebních záznamů. Výsledky však naznačují, že je tento jazyk natolik blízko splnění teoretických požadavků notačnosti,

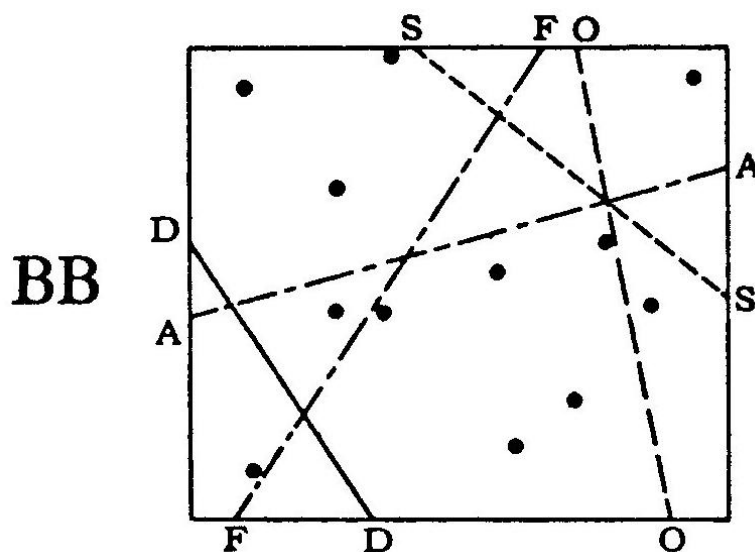
⁷ Vybráno namátkou z programů ke koncertům uvedeným na hudebním festivalu v Marlboro (Marlboro Music Festival) ve státě Vermont během šesti týdnů léta roku 1961.

že se od žádného tradičního a dodnes užívaného systému ani rozumně nedá očekávat víc a že škrty a úpravy potřebné k nápravě nesrovnalostí jsou víceméně dílčí a prosté. Koneckonců, chemickou čistotu lze těžko čekat mimo laboratoř.

Jelikož je naprostá shoda s notovým záznamem jedinou podmínkou pro skutečný případ díla, bude takovým případem i to nejmizernější provedení bez skutečných chyb, zatímco to nejbrilantnější provedení s jedinou nesprávnou notou nikoli. Nemohli bychom snad lépe sladit náš teoretický jazyk s běžnou praxí a zdravým rozumem a umožnit drobné odchylky v provedeních uznávaných za případy díla? Interpreta nebo skladatele nejspíš popudí představa, že by provedení s jednou falešnou notou nemělo být vůbec provedením daného díla. Běžná praxe nás dozajista opravňuje přehlédnout pár falešných not. To je však právě jeden z těch případů, kdy nás běžná praxe rychle svede na scestí. Z nevinně vyhlížejícího principu, podle kterého jsou provedení lišící se jedinou notou případy stejného díla, by totiž vyplývalo, že naprosto všechna provedení – vzhledem k tranzitivitě identity – jsou provedeními stejného díla. Povolíme-li sebemenší odchylku, přijdou všechny záruky zachování díla a záznamu vniveč. Řadou jednonotových chyb (vypuštěním, přidáním, záměnou) se totiž od Beethovenovy *Páté symfonie* můžeme postupně dostat až ke *Skákal pes přes oves*. A tak zatímco záznam nemusí určovat mnohé aspekty provedení a může umožnit značnou míru obměn ve stanovených hranicích, naprostá shoda s vyznačenými specifikacemi je bezpodmínečně nutná. Tím nechci říci, že by nezbytná pravidla určující náš technický jazyk měla ovládat každodenní mluvu. Nedoporučuji o nic víc, abychom v běžném jazyce odmítali uznat klavíristovu hru za provedení Chopinovy *Polonézy* jen proto, že vynechal jednu notu, než abychom přestali říkat velrybě ryba, o Zemi, že je kulatá, nebo nazývat šedorůžového člověka bělochem.

Drtivé monopolní postavení, které standardní hudební notace dlouhodobě zaujímala, nevyhnutelně vyprovokovalo vzpouru a alternativní návrhy. Skladatelé si různě stěžují, že záznamy v této notaci předepisují příliš málo prvků, nebo příliš mnoho, nebo ty špatné, nebo předepisují ty správné příliš nebo naopak málo přesně. Revoluce zde, tak jako jinde, usiluje o větší, menší či odlišnou kontrolu výrobních prostředků.

Poměrně jednoduchý systém navržený Johnem Cagem vypadá zhruba takto (viz obr. 11): tečky zastupující jednotlivé zvuky jsou umístěny v obdélníku; pět přímek pod různými úhly (mohou se i protínat) jím vede napříč, každá reprezentuje jednu z těchto veličin: frekvence, délka, tón, amplituda a posloupnost. Důležitými faktory, které určují zvuky označené tečkou, jsou kolmé vzdálenosti od tečky k těmto přímkám.⁸



Obrázek 11

⁸ Viz *Concert for Piano and Orchestra, Solo for Piano* (New York, Henmar Press, Inc., 1960), s. 53, obrázek BB. Obrázek byl překreslen a je reprodukován se svolením nakladatele.

Tento systém není notační, protože bez stanovení minimálních významových jednotek úhlu a vzdálenosti postrádá syntaktickou rozlišitelnost. Pokud není stanoven minimální rozdíl umístění, který zakládá rozdíl ve znaku, žádné měření nikdy nemůže určit, zda nějaká značka náleží k jednomu a ne k více znakům. Obdobně v tomto systému platí, že žádné měření nemůže nikdy určit, zda se provedení shoduje s jednou a ne s jinými značkami. Navíc pokud sémantická a syntaktická oddělenost závisí pouze na způsobu interpretace symbolů, je postradatelná. Nejde o to, že je dílo předepsáno volněji než u standardního notového záznamu, vždyť třídy znaků a třídy korelátů mohou být jakkoliv veliké, jsou-li oddělené a odlišitelné. Takto navrženému systému chybí oddělené a odlišitelné znaky i třídy korelátů. Proto není ani notací, ani jazykem, ani notovým záznamem.

Lze namítnout, že na absenci syntaktické rozlišitelnosti příliš nesejde, když máme původní nákres a fotografické prostředky k jeho reprodukci v požadované nebo z toho plynoucí míře přesnosti. Problém je v tom, že jakkoliv malá může být nepřesnost reprodukce, řada následujících reprodukcí reprodukcí může vyústit v libovolně velký odklon od originálu. Je sice pravda, že můžeme odhalit významnou odchylku přímým srovnáním s originálem (pokud je k dispozici), přesto pro dva významně odlišné originály může vždy existovat třetí (nebo kopie), který se významně ani od jednoho neliší. K dosažení notace není třeba pouze určit hranice toho, co je významná odchylka, ale také prostředků zajišťujících oddělenost znaků.

Rozhodně se nechci vyjadřovat k tomu, zda by přijetí systému, jako je tento, byl přesto dobrý nápad. Nejsem ani kvalifikovaný, ani povoláný vynášet takový soud. Poukazuji jen na to, že zde jde o víc než o pouhý přesun od jednoho notačního systému k jinému. Nechci ani slovíčkařit nad správným

používáním výrazů jako „notace“, „notový záznam“ a „dílo“. Záleží na tom jen o málo víc než na správném používání vidličky. Na čem však záleží, je skutečnost, že zkoumaný systém neposkytuje žádné prostředky k identifikaci díla napříč provedeními ani znaku napříč značkami. Nic nelze určit jako věrnou kopii Cageova autografického diagramu nebo jako jeho správné provedení. Existují pouze kopie a provedení *podle* onoho jedinečného předmětu, stejně jako existují pouze kresby a malby podle skici. Totéž samozřejmě platí i o středověkém rukopise přetištěném na frontispisu této kapitoly. Revoluce někdy bývá krokem zpět.

Někteří skladatelé vedeni radikálním duchem *laissez faire* užívají systémy, které jen málo omezují interpretovu svobodu hrát, co a jak se mu zlíbí. Taková volnost není neslučitelná s notačností. Notačním by byl i systém o pouhých dvou znacích, z nichž jeden by označoval všechna klavírní provedení začínající c_1 a druhý všechna ostatní - i když by takový systém rozeznával pouze dvě díla. Avšak systémy s široce uplatnitelnými znaky pochopitelně často postrádají sémantickou oddělenost.

Opačný extrém představují někteří skladatelé elektronické hudby, kteří mají k dispozici zdroje plynulých zvuků a prostředky k jejich generování. Protože je pro ně lidský interpret nahraditelný mechanickým přístrojem, snaží se eliminovat veškerou volnost v provedení a dosáhnout ‚úplné kontroly‘.⁹ Až na jednoduché počítání však žádný notační systém

⁹ V pasáži přímo předcházející odstavci citovanému v záhlaví čtvrté kapitoly Roger Sessions píše, že elektronická média umožňují „úplnou kontrolu všech hudebních prvků. ... Každý hudební moment nejen může, ale musí být výsledkem nejpečlivějšího propočtu, a tak má skladatel vůbec poprvé k dispozici celé univerzum zvuků.“ Sessions pak pokračuje zpochybněním hudebního významu takového přístupu. Peter Yates v „The Proof of the Notation“, *Arts and Architecture*, vol. 82 (1996), s. 36, zdůrazňuje, že „Dokonce i provedení

nedosáhne přesného předpisu. Rozlišitelnost si žádá mezery, které ničí plynulost. Například v desetinném systému by naprostá přesnost vyžadovala nekonečné vypisování každého údaje. Zastavíme-li se u nějakého konečného počtu desetinných míst, nevyhneme se - byť velmi malé - nepřesnosti, která by mohla v dostatečně dlouhém řetězci nabýt libovolných rozměrů. Aby systém byl pod naprostou kontrolou, musel by být syntakticky i sémanticky hustý - tj. analogový nebo grafický. Pak by za každou nepřesnost mohla lidská nebo mechanická chyba či nedostatečnost, a ne symbolický systém. Pak by ale také neexistovala žádná notace ani žádné notové záznamy a výsledkem požadavku naprosté a rigidní kontroly by paradoxně byla čistě autografická díla.

Mnoho symbolických systémů vytvořených moderními skladateli zaznamenal, pomocí příkladů popsal a klasifikoval Erhardt Karkoschka.¹⁰ Jeho odlišně motivovaná klasifikace rozlišuje čtyři základní typy systému:

(1) Přesná notace (*Präzise Notation*) - ve které je např. každá nota pojmenovaná.

(2) Rámcová notace (*Rahmennotation*) - kde jsou např. stanovené pouze hranice rozpětí not.

(3) Náznaková notace (*Hinweisende Notation*) - v níž jsou specifikované nanejvýš poměry not nebo přibližné hranice rozpětí.

(4) Hudební grafika.

elektronickými prostředky se bude lišit podle toho, jaké bude jejich vybavení a akustika“.

¹⁰ V *Das Schriftsbild der Neuen Musik* (Celle, Herman Moeck, 1966), s. 19nn. O tomto objevném díle zde pojednávám jen zběžně a neadekvátně.

Je zřejmé, že systém prvního nebo druhého typu může, a nemusí být v naší terminologii notační. Systémy třetího typu se obecně zdají být nenotační, zahrnují totiž například běžná verbální označení tempa. Ale systém, který předepisuje pouze poměry mezi notami - třeba že určitá nota je dvakrát hlasitější nebo o oktávu níž než předešlá, zřejmě spadá do třetí skupiny, a přitom by mohl být notační. Takovou podobu mohl mít systém používaný pro gregoriánský chorál. Karkoschka o svých prvních třech skupinách píše (s. 80): „Dílo spadá do jedné ze tří sfér přesné, rámcové a náznakové notace, pokud má jako svůj základ tradiční koordinační systém prostoru a času, je více znakem než skicou a je z podstaty lineární.“ Čtvrtá skupina, hudební grafika, zřejmě obsahuje především analogové systémy bez sémantické i syntaktické artikulace - tj. nenotační, nelingvistické systémy, které produkují diagramy a skici a ne notové záznamy nebo popisy.

3. Skica

Vzhledem k tomu, že malířova skica podobně jako skladatelův notový záznam může posloužit jako pracovní pomůcka, mohli bychom zásadní rozdíl mezi notovým záznamem a skicou přehlédnout. Skica nemá na rozdíl od notového záznamu povahu ani jazyka, ani notace, ale systému, který postrádá jak syntaktickou, tak sémantickou rozlišitelnost. A zatímco pro popsání Cageův systém jsou relevantní pouze některé vztahy mezi přímkami a tečkami, u skici nelze vyloučit žádnou z jejích obrazových vlastností jako nepodstatnou. Ani v jednom případě však nelze určit nic, co by náleželo nanejvýš jednomu znaku nebo se nanejvýš s jedním shodovalo. Takže zatímco pravý notový

záznam určí třídu těch provedení, která jsou rovnocennými a jedinými případy hudebního díla, skica neurčí třídu objektů, které jsou rovnocennými a zároveň jedinými případy výtvarného díla. Na rozdíl od notového záznamu skica nedefinuje dílo, nýbrž jím je („definovat“ nutno chápat v silném významu vysvětleném dříve).

To však nevylučuje možnost vytvoření takového notačního systému, v němž by skici byly znaky. Skici a také obrazy lze samozřejmě všemi možnými způsoby rozřadit do oddělených a rozlišitelných tříd, stejně jako lze vytvořit jakoukoli z mnoha korelací. Právě tak je však zřejmé, že dvě takto roztržiděné a usouvztažněné oblasti netvoří systém. Systém vzniká až tehdy, když praxe nebo explicitní pravidlo uzná či zvolí klasifikaci obou oblastí a jejich vzájemnou souvztažnost. Standardní hudební notace již takový výběr podstoupila, to však neplatí o skicách. Žádné obrazové rysy nebyly určeny jako ty, v kterých se dvě skici musí shodovat, aby byly totožné, nebo s kterými se musí shodovat malba, aby byla případem díla skicou definovaným. Navíc nemáme stanovenou ani velikost významotvorného rozdílu. Rozdíly všeho druhu a stupně, měřitelné či nikoli, jsou stejně významné. Nelze tudíž vydělit žádné třídy skic jako znaky notačního systému a žádné třídy obrazů jako třídy jeho korelátů.

Stručně řečeno, skica jako taková se neliší od notového záznamu v tom, že by fungovala jako znak v jazyce odlišného typu, ale tím, že jako znak v jazyce nefunguje vůbec.¹¹ Notační jazyk hudebních záznamů v ničem nesdílí povahu jazyka skic (ať už notačního či nikoliv).

¹¹ Nic samo sebou nebrání dané značce fungovat zároveň jako zápis v notaci (či ve více různých notacích) a zároveň jako skica v nejazykovém systému (či v několika takových systémech).

4. Malba

To, že nemáme k dispozici notační systém pro malby, neřeší otázku, zda je takový systém možný. Na samotnou otázku můžeme odpovědět jednoznačně, byť triviálně *ano*. Příklady takových notačních jazyků lze totiž snadno vytvořit. Desítkový systém katalogového typu, který by označil každý obraz číslicí podle toho, kdy a kde byl namalován, by splnil všech pět našich podmínek. Námitka, že z číslice nelze bez dalších informací vyčíst, zda se s ní daná malba shoduje, je zcela bezpředmětná. Stejně tak totiž z notového záznamu *bez dalších informací* nevyčteme, zda se s ním shoduje dané provedení. Číslice, tak jako noty, se musíme naučit číst. Vědět, jak interpretovat znak, znamená vědět, co mu odpovídá.

Třídy korelátů právě popsaného jazyka budou vlastně třídami jednočlennými, takže identifikace díla napříč případy bude vždy probíhat od jediného případu zpět k tomu samému jedinému exempláři, aniž by nějaká podmínka regulovala velikost tříd korelátů notačního systému. Jedinečnost malířského díla zde přitom není podstatná, protože tatáž otázka po možnosti notačního systému vyvstává u grafiky a odpověď na ni bude stejná. Pokud tiskům přiřadíme číslice odpovídající desce, z níž byly vytištěny, bude mít třída korelátů číslice obvykle mnoho členů. Opravdu, nic nám nebrání chápat každou jednotlivou desku jako jedinečný zápis znaku a tisky jako jeho koreláty. Jak pro malbu, tak pro grafiku tedy není obtížné vytvořit notační jazyk.

Tato přímá odpověď na přímou otázku se však evidentně míjí s podstatou věci. Klíčovou otázkou totiž je, zda se malba či grafika dokáže prostřednictvím notačního systému oprostít od

závislosti na určitém autorovi nebo místě, datu či výrobních prostředcích. Je teoreticky možné napsat záznam definující malbu či grafiku tak, že by objekty vytvořené jinými autory - ať už před nebo po díle (či dílech) považovaném za originál (či za originály) - a jiným způsobem (než např. z „originální“ desky) odpovídaly záznamu a kvalifikovaly se jako rovnocenné případy díla? Stručně řečeno, může zavedení notačního systému přeměnit malbu nebo grafiku z autografického umění na alografické?

Některé obvykle uváděné důvody pro zápornou odpověď evidentně nelze uplatnit. Na tom, že je výtvarné dílo komplexnější a subtilnější než hudební provedení, nesejde, i kdyby to byla pravda. Záznam totiž nemusí - a ani nemůže - specifikovat každou vlastnost korelátů, natož pak jejich nuance. Notový záznam může být, jako u číslovaného basu nebo volné kadence, až extrémně stručný. Ani obtížnost vytváření dokonalých reprodukcí obrazů nemá nic společného s omezením díla na jediný originál.¹² Provedení toho nejpodrobněji specifikovaného notového záznamu nejsou v žádném případě svými přesnými duplikáty, naopak se v mnoha ohledech liší. Mezi provedeními Bachovy suity v podání Pjaticorského a Casalse budou větší rozdíly než mezi originální malbou a její průměrnou kopií.

Přesto zde platí jistá omezení. I když si notační systém může v každé oblasti vybrat ze všech souborů oddělených a konečně rozlišitelných tříd svou třídu korelátů, ne každá třída korelátů každého takového systému bude dílem. Standardní

¹² Rozšířenost tohoto triviálního a zavádějícího vysvětlení ztěžuje skutečné pochopení problému. Filozofové umění nejsou vůči takové chybě imunní; viz např. Joseph Margolis, „The Identity of a Work of Art“, *Mind*, vol. 68 (1959), s. 50.

hudební notaci by bylo možné reinterpretovat tak, že by se její třídy korelátů vůbec nekryly s původními, nebo by dokonce neobsahovaly vůbec žádná hudební provedení. Notační systém by také mohl třídít malby podle velikosti a tvaru. V žádném z těchto případů však třída korelátů neurčuje dílo, stejně jako zvířata v zoo netvoří živočišný druh nebo různá provedení hudební kompozice netvoří příbuzenský svazek. Zda jsou třídy korelátů v systému díly (nebo příbuznými), závisí z části na jejich vztahu k třídám uznaným za díla (nebo příbuzné) předchozí praxí.

Zde si musíme dát pozor. Bylo by velkou chybou domnívat se, že se třída stane dílem přiřazením ke znaku v notačním systému. Stejně velkou chybou by však bylo předpokládat, že žádná třída není dílem, pokud za takovou nebyla pokládána dříve. Na jedné straně je předchozí klasifikace zárukou a prubířským kamenem notačního systému; pouze ve vztahu k této klasifikaci je možné postihnout podstatné chyby nebo potvrdit zásadní správnost systému. Na straně druhé je předchozí klasifikace zpravidla neúplná a provizorní. Dodává pouze třídy vzorků, každou jen pomocí vzorku. Přijetí notačního jazyka tak vede k dvojité projekci: od vzorků několika tříd ke kompletním třídám a od tříd vzorků ke kompletní klasifikaci referenčního pole. To se neobejde bez výběru z alternativ a v zájmu lepší systematizace může dojít i k faktickému odklonu od předchozí klasifikace. Stručně řečeno, problém utváření notačního systému pro umění, jako je hudba, je vlastně problém, jak dosáhnout platné definice pojmu hudebního díla.

Kde příslušná předchozí klasifikace chybí nebo je nestálá, definuje notační jazyk pojem „dílo“ pouze nahodile, nominálně, jako kdyby šlo o nově ražené slovo. Neexistuje-li prototyp nebo způsob, jak ho rozpoznat, nemá upřednostnění jedné systematizace před druhou reálný základ. V případě malby je však dílo tradičně identifikováno s jednotlivým obrazem (jako

jednočlennou třídou) a v případě grafiky s třídou tisků vzešlých z jedné desky. Otázka tedy zní, zda nás notační systém opravňuje ztotožnit malířská a grafická díla se zcela odlišnými třídami. Takový postup by vyžadoval nejen drobné úpravy, jaké provázejí každou systematizaci, ale drastickou revizi, jež by shromáždila v každé třídě korelátů mnoho doposud rozdílných děl. Notačního systému provádějícího takové přeskupení lze samozřejmě používat dle libosti, ale v něm vytvořené záznamy nepředstavují reálné definice malířských děl. Vyloučením předchozí klasifikace zabráníme jediné kompetentní autoritě posvětit notační systém.

Odpověď na naši klíčovou otázku, zda je možný notační systém pro malířství, tedy zní *ne*. Můžeme vypracovat notační systém, který poskytne malbám a grafikám reálné definice závislé na historii vzniku. Můžeme vypracovat notační systém, který jim poskytne čistě nahodilé nominální definice nezávislé na historii vzniku. Nelze však vytvořit notační systém, který by takovým dílům poskytl definice jak reálné (odpovídající předchozí praxi), tak nezávislé na historii vzniku.

Zkrátka, zavedené umění se stává alografickým jedině tehdy, zakládá-li se roztrídění objektů nebo událostí do děl na předchozí klasifikaci a je-li zcela definováno v pojmech notačního systému, nezávisle na historii vzniku. Zapotřebí je jak autority, tak prostředků: první zajistí vhodná předcházející praxe, druhé přiměřený notační systém. Bez prostředků se neuplatní autorita, bez autority ztrácejí prostředky půdu pod nohama.

5. Scénář

Scénář je na rozdíl od skici znakem notačního schématu i jazyka, ale na rozdíl od notového záznamu není znakem notačního systému. Splňuje totiž syntaktické podmínky, ale ne všechny podmínky sémantické. Pojem „scénář“ zde tedy není vyhrazen pouze autorským poznámkám nebo dílům dramatiků a filmových scenáristů. Obecně vzato, scénáře jsou i znaky přirozených jazyků a většiny jazyků technických, protože i když se vyhneme nejednoznačností, budou třídy korelátů takových jazyků málokdy oddělené nebo navzájem rozlišitelné.

Ačkoli je většina scénářů verbálních, notačnost zjevně nezávisí na vzhledu značek. Notační systém nezískáme, nahradíme-li každé anglické slovo číslicí.¹³ A o notačnost nepřijdeme, ač bezpochyby obětujeme praktičnost, pokud přeložíme standardní hudební notaci do slov angličtiny tak, aby přijatý jazyk splňoval našich pět podmínek.

Mohlo by se zdát, že scénáře na rozdíl od notových záznamů mohou něco tvrdit či denotovat. Ale jak už jsme viděli, systému lze přidat nebo odebrat prostředky formulující tvrzení (nebo otázku či rozkaz), aniž by to narušilo notačnost. A navíc představa, že by notové záznamy nedenotovaly, nepůsobí o nic přesvědčivěji. Na první pohled se vztah mezi pojmem a jeho denotátem vsutku jeví značně odlišný od vztahu mezi notovým záznamem a jeho provedeními nebo mezi písmenem a jeho artikulací. Pro takové rozlišování ale neexistuje žádné jasně stanovené pravidlo. Kritéria, podle kterých se rozlišují

¹³ Jako princip přiřazování číslic ke slovům může posloužit slovníkové uspořádání. Pokud bychom ale chtěli přiřadit číslici ke každému řetězci písmen bez omezení jeho velikosti, slovníkové řazení by se neúnosně zkomplikovalo. Nicméně číslice lze přiřazovat ke všem takovým řetězcům na základě jiného a velmi jednoduchého řazení, které začíná slovníkovým uspořádáním řetězců o jednom písmeni, pokračuje přes slovníkové uspořádání řetězců o dvou písmenech atd. Viz IV, pozn. 17.

notační systémy od jiných jazyků, jsou vyjádřena ve vzájemných vztazích mezi třídami korelátů a neposkytují žádný rozumný důvod, proč neuznat, že znak obou druhů jazyka denotuje to, s čím koreluje.¹⁴

Ani myšlenka, že u hudebního záznamu potřebujeme umět rozpoznat pouze provedení a u fonetického záznamu zvukovou realizaci, zatímco scénáři musíme rozumět, není o nic lepší. V obou případech je nutné umět určit, co odpovídá znaku. Má-li jazyk málo primárních znaků a jednoduchá pravidla korelace, takže se ho snadno a rychle naučíme, vnímáme jej jako nástroj, který ovládáme. Má-li primárních znaků mnoho, pravidla korelace jsou složitá a nad interpretací znaků se musíme zamýšlet, říkáme, že jazyku musíme rozumět. Tento rozdíl ve složitosti, který je navíc otázkou míry, se však vůbec nekryje s tím, čím se notační systémy od jiných jazyků liší. Notační systém totiž může mít nepočítatelně mnoho primárních znaků a komplikované vztahy korelace, zatímco diskurzivní jazyk může mít pouze dva znaky - třeba slova „červený“ a „čtvercový“, jejichž koreláty jsou červené a čtvercové věci.

Scénář se proto neliší od notového záznamu tím, že je verbální, deklarativní či denotující nebo že by vyžadoval speciální chápání, ale jednoduše tím, že je znakem jazyka, který je buďto nejednoznačný, nebo postrádá sémantickou oddělenost či rozlišitelnost. Toto prozaické rozlišení je však závažnější, než by se mohlo zdát, a to jak vzhledem k již probraným problémům, tak ve svém dopadu na některé choulostivé filozofické otázky současnosti.

¹⁴ To neznámá, že všechno, k čemu nějaký symbol odkazuje, s ním musí korelovat. Ačkoli je exemplifikace druhem reference, nevytváří koreláty. A jak dále uvidíme (oddíl 7), výroky a zápisy jazyka lze alternativně a často ku prospěchu věci sestavit shodně jako případy vizuálně-auditivních znaků.

6. Projektovatelnost, synonymnost, analytičnost

Naučit se a používat jakýkoli jazyk znamená vyřešit problémy spojené s projekcí. Na základě vzorků zápisů znaku musíme rozhodnout, které značky mu náleží, a na základě vzorků korelátů znaku musíme určit, zda mu odpovídají ostatní předměty. V tomto ohledu jsou na tom notační i diskurzivní jazyky stejně.

Diskurzivní jazyky se neobejdou bez hojnějších a podstatnějších projekcí. I když ve výsledku zodpovíme všechny otázky ohledně toho, jaké značky náleží kterým znakům a jaké objekty náleží kterým třídám korelátů, objektu bude i tak často odpovídat několik znaků. Například ve významové angličtině se žádný objekt nebo soubor objektů neváže pouze na jediný predikát. Všechny k dnešnímu dni prozkoumané zelené objekty korelují se znakem „zelený objekt“, stejně tak ale korelují i se znakem „k dnešnímu dni prozkoumaný zelený objekt, nebo klokan“, a s neomezeně mnoha jinými predikáty. Prakticky každá třída obsahující všechny k dnešnímu dni prozkoumané zelené objekty je třídou korelátů nějakého výrazu v tomto jazyce. Obecněji řečeno, předměty v kterémkoli existujícím výběru odpovídají nějakému anglickému popisu, který má jako své koreláty jiné existující předměty. A tak si projekce na základě daných příkladů vynucuje volbu z nespočtu možností a volby takového druhu prostupují celý proces učení.¹⁵

¹⁵ Co zapříčiňuje takovou volbu, je diskutabilní. Vědci a metafyzici mají ve zvyku postulovat ontologický rozdíl mezi ‚přirozenými druhy‘ a ostatními třídami. Filozofové se často domnívají, že prvky zvolené třídy spojuje nějaký jim vlastní reálný atribut či esence nebo že jsou si v nějakém ohledu

Přítom užíváme-li notační systém, na žádné takové problémy nenarazíme. V něm není nic vzorkem více než jedné třídy korelátů, nic neodpovídá dvěma znakům, které nejsou koextenzivní. Není tedy mezi čím volit, snad jedině mezi koextenzivními označeními, připustíme-li redundanci. Projekce třídy korelátů na základě třeba i jediného vzorku je určena jednoznačně. Je to dáno tím, že jsme přijetím notačního systému již učinili jistá rozhodnutí. Jak jsme viděli, zvolení a používání notačního systému řeší problémy projekce na dvou úrovních: od částečných ke kompletním třídám korelátů a od částečného ke kompletnímu souboru tříd korelátů. Proto dokud budeme používat takový systém, budeme ušetřeni větších potíží s projektovatelností.

Část hudebního provedení pochopitelně neurčuje jeho zbytek, stejně jako část nějakého předmětu neurčuje celek. Poslech prvních tónů kompozice nám nesděljuje, co bude následovat, o nic víc, než nám sděljuje pohled na část předmětu, jak bude vypadat zbytek. Rozdíl spočívá v tom, že znak nebo třídu korelátů notačního systému jednoznačně určuje jedno kompletní provedení (ať už jednoho primárního znaku či celé symfonie), zatímco u diskurzivního jazyka kompletní předmět nebo událost odpovídající znaku neurčuje jednoznačně ani znak, ani třídu korelátů.

Notační systém se nadto na rozdíl od diskurzivního jazyka nemusí potýkat s rozlišováním ušlechtilosti různých způsobů klasifikace předmětu. Objekt nemůže být přiřazen jedním znakem systému k přirozenému nebo skutečnému druhu a druhým k nahodilému či umělému souboru. Všechna označení pro objekt mají stejnou třídu korelátů. Ve standardní hudební notaci nelze například určit notu pouze jako čtvrtovou bez ohledu na její

absolutně podobné. Domnívám se, že rozdíl spočívá spíše v jazykových zvyklostech. Detailnější rozbor problému projektovatelnosti viz v *FFF*.

výšku nebo ji vymezit jako c_1 bez ohledu na její délku. Nemáme k dispozici žádné označení pro všechny čtvrtové noty nebo pro všechna c_1 ; máme-li zachovat notačnost, izolované notové značky mimo osnovu právě tak jako čisté notové linky je nutno chápat jako prázdné znaky. Všechny vlastnosti daného objektu, které jsou vyjádřitelné v daném notačním systému, jsou tedy koextenzivní.

Přesto i zde rozlišení mezi reálnou a nominální definicí platí, což ukazuje rozdíl mezi zapsáním notového záznamu pro dílo již existující v provedení a skládáním díla nového. Jakmile máme jazyk jednou k dispozici, notový záznam nebo třída koextenzivních notových záznamů je v prvním případě jednoznačně určena provedením a třída provedení je v případě druhém jednoznačně určena notovým záznamem. V obou případech však přiřazují všechny notové záznamy provedení ke stejné třídě korelátů: nic není provedením víc než jednoho díla. Navazují-li na sebe bezprostředně provedení dvou děl, není výsledná událost jako taková provedením ani jednoho z nich, přestože obsahuje provedení obou, nýbrž je provedením spojeného notového záznamu.

To, že jsou všechny notové záznamy jednoho provedení koextenzivní, ještě neznamená, že jsou synonymní. Dva koextenzivní znaky c_1 a c_2 jsou synonymní, jestliže každé dvě jejich paralelní složeniny jsou taktéž koextenzivní. To jest, pokud v nějakém složeném znaku k_1 vyměníme c_1 za c_2 nebo naopak a vzniklý znak k_2 bude mít extenzi odlišnou od k_1 , potom existuje dobrý důvod označit c_1 a c_2 jako významově odlišné.¹⁶ Dále, liší-

¹⁶ Zde použité kritérium významové odlišnosti vysvětlují v člancích „On Likeness of Meaning“ a „On Some Differences About Meaning“ (uvedených v I, pozn. 19). Primární extenzi znaku tvoří to, co znak denotuje. Sekundární extenzi tvoří to, co denotuje nějaká složenina onoho znaku. Dva znaky se významově liší tehdy, když se liší primární extenzí nebo kteroukoli paralelní sekundární extenzí. Použijeme-li toto kritérium na přirozené

li se takto dva pojmy ve významu, pak to odvozeně platí i o jejich koextenzivních paralelních složeninách. Všimli jsme si, že *cis* a *des* (s vyznačenou shodnou délkou atd.) mají v notách pro klavír stejné třídy korelátů zvuků, jelikož však důsledkem přidání značky pro odrážku k těmto znakům je negace značek půltónového zvýšení i snížení, třída korelátů značky „*cis* s odrážkou“¹⁷ sestává ze zvuků noty *c* a je oddělená od třídy korelátů značky „*des* s odrážkou“ sestávající ze zvuků noty *d*. Značky *cis* a *des* tudíž nejsou synonymní, ačkoli jsou koextenzivní. Synonymní nebudou ani dva notové záznamy - i kdyby byly koextenzivní, které jsou paralelními složeninami těchto znaků.¹⁸

jazyky, v nichž panuje značná volnost ve vytváření složenin, výsledek bude nasvědčovat tomu, že se každé dva pojmy významově liší. To však neplatí pro úže vymezené jazyky, u kterých by se mohlo vyžadovat zpřísnění kritéria tak, aby se znaky navíc významově lišily, i když jsou paralelními složeninami pojmů, které se liší ať už primární či paralelní sekundární extenzí.

¹⁷ Zde zkoumané znaky tvoří značka noty, značky půltónového zvýšení a snížení (nejčastěji v předznamenání) a značka odrážky pro jejich neutralizaci. Nezáleží na tom, v jakém pořadí jdou po sobě notová značka a značka *b* nebo *#*, značka odrážky ruší jediné ty značky zvýšení či snížení, které ji předcházejí a jsou v (přímém či vzdáleném) vztahu k notové značce. Abychom změnili dvakrát zvýšené *c* na *cis*, musíme přidat značku odrážky a následně další křížek tak, aby nezkrácená verze zněla: *c*-křížek-křížek-odrážka-křížek.

¹⁸ Všechny nikdy nerealizované notové záznamy odkazují ke stejným (tj. žádným) provedením. Jsou to záznamy „jiných děl“ v podobně scestném smyslu, v jakém jsou obrazy jednorožců a kentaurů obrazy jiných věcí. V obou případech nespočívá rozdíl v primární extenzi. Notový záznam Jonesovy nikdy nerealizované Symfonie č. 9 a notový záznam jeho nikdy nerealizovaného Klavírního koncertu č. 3 jsou prostě Jonesovy-Symfonie-č.-9-notový-záznam a Jonesova-Klavírního-koncertu-č.-3-notový-záznam. Záměna znaku v Jonesovy-Symfonie-č.9-notovém-záznamu vyústí do Jonesovy-Symfonie-č.-9-notového-záznamu jediné tehdy, jsou-li odstraněny a dosazený znak koextenzivní a navíc ve výše popsaném smyslu synonymní.

Tam, kde se vyskytují koextenzivní nesynonymní znaky, lze v každém daném kontextu zpochybnit pravidla pro výběr jednoho z nich. Přestože jsou pojmy „rozumné zvíře“ a „neopeřený dvounožec“ koextenzivní, tvrdí se – na základě poněkud obskurní logiky, že výrok „Všichni lidé jsou rozumná zvířata“ je analytický, zatímco výrok „Všichni lidé jsou neopeření dvounožci“ by měl být syntetický. Jak je tomu v systému, který je až na několik koextenzivních znaků notační? Běžná pravidla kompozice podle hudebníků určují, kdy se v tradičních notách pro klavír má použít značka *cis* a kdy *des*. I když se v provedení žádný rozdíl neprojeví, špatná volba by porušila pravidlo gramatické etikety, srovnatelné například s tím, jímž se v angličtině řídí užití předpon „un“ a „in“. Můžeme tak říci, že užít značku *cis* namísto *des* je jako tvrdit, že tato volba je ‚odsnesitelná‘ [untolerable] (nebo ‚neporná‘ [inbearable]).^b

Zásadnější problém může vyvstat ve vztahu díla k jeho dvojníkům pro jiné nástroje. Jak jsme viděli, je předpis nástroje integrální součástí každého pravého notového záznamu v standardní hudební notaci. Například klavírní sonátu a její houslovou verzi je nutné striktně považovat za rozdílná díla. Některá houslová provedení se nicméně na rozdíl od jiných považují za provedení houslové verze klavírního díla. Předpokládejme, že houslová provedení uznaná za provedení daného klavírního díla mají na jistém místě *cis* místo *des*. Pak musí mít notový záznam houslové verze klavírního díla na inkriminovaném místě *cis* a ne *des*. To by mohlo vést až k zařazení značky *cis* do samotných not pro klavír. O takovém klavírním díle by se pak dalo říci, že má *cis* analyticky v tom

^b Pozn. překl.: správně intolerable (nesnesitelný) a unbearable (nesnesitelný) – jazyková hříčka, pro kterou nelze v češtině najít přesný ekvivalent.

smyslu, že u jeho verzí pro jiné nástroje, kde nejsou značky pro *cis* a *des* koextenzivní, je *cis* povinné.

Těžko říci, do jaké míry se takové kritérium blíží běžnému pojetí analytičnosti, neboť samo toto pojetí je značně zmatené. Hudební notace však neskýtá zdaleka tolik příležitostí k nedorozuměním ohledně analytičnosti jako angličtina, takže by někteří filozofové udělali lépe, kdyby přestali psát a začali skládat.

7. Literatura

Text básně, románu či životopisu je znakem v notačním schématu. Jako fonetický znak označující zvukové realizace náleží do systému, který je takřka notační.¹⁹ Jako znak označující objekty spadá pod jazyk diskurzivní.

V druhém případě nejsou třídy korelátů oddělené a rozlišitelné, texty tudíž nejsou notové záznamy, ale scénáře. Pokud by třídy korelátů textů tvořily díla, bylo by v některých případech teoreticky nemožné rozhodnout, zda objekt náleží k danému dílu, a v jiných případech by objekt byl součástí vícera děl. Literární díla ale evidentně nejsou třídami korelátů textů. Americká občanská válka není literatura a dvojí zpracování jejích dějin jsou dvě odlišná díla.

Stejně tak nelze literární dílo ztotožnit s třídou zvukových realizací shodujících se s textem jakožto fonetickým znakem. Protože i kdyby byl text pravým notovým záznamem

¹⁹ Méně to platí v případě angličtiny, která je bohatá na homonyma, nepravidelnosti atd., více v případě jazyka, jako je španělština.

složeným výlučně z oddělených a rozlišitelných tříd korelátů, očividně neexistuje důvod, proč by měla zvuková realizace větší právo být případem díla než zápis textu. Zvukové realizace nejsou, na rozdíl od provedení v hudbě, konečnými produkty. Samotné zvukové realizace můžeme stejně tak dobře považovat buď za zápisy textu, nebo obráceně za součásti fonetického jazyka se zápisy jako jejich koreláty. Nebo, jelikož korelace nemusí být vždy asymetrická, můžeme považovat zvukové realizace a zápisy za vzájemné koreláty. Také bychom mohli chápat psanou a mluvenou angličtinu jako dva samostatné a paralelní jazyky. Znakem jednoho by byly zápisy, znakem druhého zvukové realizace a „znak angličtiny“ by se dal chápat oběma způsoby, za předpokladu, že to umožní kontext. Nejjednodušší se však zdá považovat zápisy a zvukové realizace shodně za členy znaku angličtiny. Takto pouze vhodným a užitečným způsobem rozšíříme praxi shromažďování značně odlišných značek pod jeden znak. Syntaktickou oddělenost, která je nejen podmínkou notačního systému, ale i notačního schématu, a tím i všech jazyků, budeme muset zachovat odmítnutím všech zvukových realizací náležejících dvěma odlišným znakům. Tak jako některé shodné zápisy písmen spadají jedny pod první a jiné pod čtvrté písmeno abecedy, tak některé zvukové realizace tvořené zvukem tvrdého *g* následovaným dlouhým *a* a následovaným *t* budou náležet ke stejnému znaku jakožto zápisy „gate“ a jiné ke stejnému znaku jakožto zápisy „gait“.^b

Literární dílo tedy není třída korelátů textu, ale text nebo scénář sám. Všechny zápisy a zvukové realizace textu, a pouze ony, jsou případem díla. Totožnost díla případ od případu zaručuje skutečnost, že text je znakem v notačním schématu - ve slovníku syntakticky oddělených a rozlišitelných symbolů.

^b Pozn. překl.: „gate“ (brána) a „gait“ (chůze) se v angličtině vyslovují stejně [geit].

Dokonce i záměna znaku v textu za jiný, synonymní znak (lze-li takový v diskurzivním jazyce vůbec nalézt) vede ke vzniku jiného díla. Přesto dílo není textem jakožto izolovaná třída značek a zvukových realizací, ale jako znak v jazyce. Stejná třída se jako znak v odlišném jazyce stává jiným dílem a překlad díla není jeho případem. Identita jazyka a identita syntaxe v jeho rámci jsou obě nutnými podmínkami pro zachování totožnosti literárního díla.

Jak je vidno, nejde mi o to, co činí některé texty ,skutečně literárními' díly. Ztotožnění básně s jejím textem však může vyvolat námitku, že se bezprostřednější nebo vnitřní vlastnosti tříd zápisů a zvukových realizací budou stěží krýt s esteticky relevantními vlastnostmi básně. Ale za prvé: definice literárních děl nemusí specifikovat všechny jejich významné estetické vlastnosti, tak jako nemusí definice kovů specifikovat všechny významné chemické vlastnosti kovů. Za druhé: bezprostřednost je pochybný pojem, estetická relevance zase pojem komplikovaný a jejich spojení nic neřeší. Ztotožnit literární dílo s textem neznamena izolovat je či ochudit, ale vidět je jako denotativní a expresivní symbol, který sám sebe překračuje prostřednictvím mnoha krátkých i delších referenčních spojení.

Víme již, že notový záznam je notační a definuje hudební dílo, že skica ani malba notační nejsou, ale samy díly jsou, a že literární text notační je a zároveň je sám dílem. U různých umění tedy lokalizujeme dílo různě. V malířství je dílem jednotlivý objekt, v grafice je jím třída objektů. V hudbě je dílem třída provedení shodujících se se znakem. V literatuře je

dílem samotný znak. A v kaligrafii, můžeme dodat, je dílem jednotlivý zápis.²⁰

V dramatu, tak jako v hudbě, je dílo třídou korelátů, tedy odpovídajících provedení. Samotný text hry je však složen z notového záznamu a scénáře. Dialog se zvukovými realizacemi jako svými korelátů je prakticky v notačním systému. Tato část textu je notovým záznamem a provedení, která se s ní shodují, představují dílo. Jevištní poznámky, popisy dekorací atd. jsou scénáře v jazyce, který nesplňuje žádnou ze sémantických podmínek notačnosti. Provedení takový scénář nebo třídu koextenzivních scénářů neurčuje jednoznačně. Z daného provedení lze jednoznačně zapsat dialog: různé správné způsoby jeho zápisu budou odpovídat těm samým provedením. Pro zbytek textu to ale neplatí. Zda se kulisy shodují s některými popisy, může být teoreticky nerozhodnutelné. Ty části textu, které nejsou dialogy, nelze považovat za integrální součást definujícího záznamu, ale za doplňující pokyny. V případě románu, který je zčásti, nebo dokonce zcela tvořen dialogem, je dílem text. Ten samý text vnímaný jako text divadelní hry však bude notovým záznamem, nebo ho alespoň bude obsahovat. Scénář k němému filmu, i když se podle něj film točí, není ani filmovým dílem, ani jeho notovým záznamem. Jeho vztah k filmu je právě tak volný jako vztah verbálního popisu malby k malbě samotné.

8. Tanec

²⁰ Zvláště neplodná mi proto připadá často diskutovaná otázka, zda je umělecké dílo symbolem. Nejenže může být dílo v závislosti na druhu umění objektem, třídou objektů nebo znakem v jazyce či zápisem, ale v kterékoli své podobě může různými způsoby symbolizovat další věci.

Možnost notace pro tanec byla jednou z výchozích otázek, které vedly k našemu zkoumání notačních systémů. Jelikož tanec je vizuální jako malířství, které notaci postrádá, a přitom pomíjivý a časový jako hudba, jejíž notace je vysoce propracovaná a standardizovaná, odpověď není úplně nasnadě. Chybně zdůvodněné záporné i nepodložené kladné odpovědi na tuto otázku jsou stejně frekventované.

Chybně zdůvodněné záporné odpovědi vycházejí z názoru, že tanec jako vizuální a pohybové umění obsahující neskonale subtilní, proměnlivé výrazy a třírozměrné pohyby jednoho či více vysoce komplexních organismů je příliš složitý na to, aby ho nějaká notace dokázala postihnout. Notový záznam však pochopitelně nemusí zachytit všechny nuance a složitosti provedení. Taková snaha by byla marná i u relativně jednoduššího hudebního umění, v každém případě by však byla nesmyslná. Funkcí notového záznamu je specifikovat ty podstatné vlastnosti, které musí mít provedení, aby náleželo dílu. Notový záznam určuje pouze některé aspekty a jen do určité míry. Všechny ostatní variace jsou povoleny a rozdíly mezi provedeními téhož díla jsou - a to i v hudbě - obrovské.

Nepodložené kladné odpovědi se dovolávají předpokladu, že notaci lze vytvořit takřka pro cokoliv. To je samozřejmě nepodstatné. Klíčová je otázka, zda můžeme pomocí notačního jazyka získat reálné definice, které by identifikovaly určitý tanec napříč provedeními nezávisle na každé specifické historii vzniku.

Aby byly takové reálné definice možné, musí, jak jsme viděli, existovat předchozí přiřazení provedení k dílu, které bude také nezávislé na historii vzniku. Tato klasifikace nemusí být přehledná nebo vyčerpávající, musí však sloužit jako pozadí, opora a odrazový můstek pro vývoj úplné a systematické klasifikace. To, že taková předchozí klasifikace pro tanec

existuje, je zřejmé. Každé notaci musí předcházet přiměřeně konzistentní posouzení toho, zda jsou provedení v podání různých osob případy stejného tance. Žádná teoretická překážka zde nebrání rozvoji vhodného notačního systému.

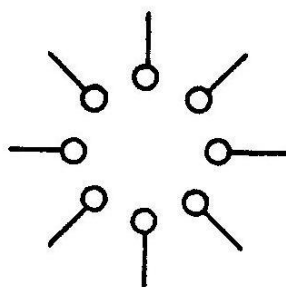
Realizace takového systému už představuje jiný problém, který se nás zde přímo netýká. Předchozí klasifikace je natolik přibližná a provizorní, že by bylo třeba učinit mnoho složitých a závazných rozhodnutí. Bezděčné porušení jedné ze syntaktických či sémantických podmínek pak může snadno vyústit v nenotační jazyk anebo v systém, který vůbec nebude jazykem. Situace si žádá odvážnou a inteligentní systematizaci spolu s notnou dávkou pečlivosti.

Největšího uznání mezi notacemi navrženými pro tanec se podle všeho zaslouženě dostalo té, která se nazývá *labanotace* podle svého tvůrce Rudolfa Labana.²¹ Tato působivá soustava analýz a popisů vyvrací obecnou představu, že se plynulý komplexní pohyb ze své podstaty vzpírá notační artikulaci, a zpochybňuje dogma, že úspěšný systematický popis závisí na určité inherentní přístupnosti - jakési přirozené strukturální úhlednosti - popisovaného. Vypracováním svého jazyka nám Laban poskytl vskutku podrobně rozpracovaný a fascinující příklad

²¹ Laban pracoval na tomto problému ve Vídni již ve dvacátých letech 20. stol. Publikoval díla *Choreographie* (Jena, Eugen Diederichs, 1926), *Effort*, s F. C. Lawrencem (London, MacDonald & Evans, Ltd., 1947) a *Principles of Dance and Movement Notation* (London, MacDonald & Evans, Ltd., 1956). Kvalitní výklad doplněný dobrými příklady od Ann Hutchinsonové je k dispozici v brožovaném vydání, *Labanotation* (Norfolk, Conn., New Directions, 1961), z něhož cituji v příštích třech poznámkách. Jeden z konkurenčních systémů navrhli Rudolf a Joan Beneshovi v *An Introduction to Dance Notation* (London, Adam & Charles Black, Ltd., 1956). Srovnání systému manželů Beneshových s tím Labanovým na základě principů uvedených v této knize ponechám jako úlohu čtenářům.

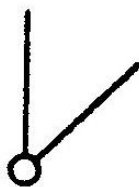
procesu, pro který se vžil termín „tvorba pojmu“ [„concept formation“].

Avšak do jaké míry splňuje jeho systém teoretické podmínky notačního jazyka? Vzhledem k mé nedostatečné znalosti systému bude odpověď pouze zkusmá. To, že jsou znaky syntakticky oddělené, je evidentní. Splnění požadavku konečné rozlišitelnosti je evidentní již méně. I zde se však Laban vyhýbá mnoha nástrahám. Přirozeně bychom hledali porušení pravidel například u označení směru, protože představuje-li každý úhel přímky jiný směr, není splněn požadavek sémantické ani syntaktické rozlišitelnosti. V labanotaci se však nasměrování označuje pomocí „směrového špendlíku“, který zaujímá jednu z osmi pozic rozmístěných rovnoměrně po obvodu horizontálního kruhu (obr. 12);



Obrázek 12

a směr uprostřed mezi dvěma sousedícími směry z osmi se vyznačí spojením značek těchto dvou směrů (viz obr. 13).



Obrázek 13

Žádné určování dalšího směru mezi dvěma sousedícími směry z šestnácti daných však již není povoleno. I na jiných místech

systemu lze často rozlišitelnosti docílit se stejnou jednoznačností. Problematická se zdají tvrzení typu „Relativní délka směrového symbolu ukazuje jeho časovou hodnotu“, ale obdobně jako v hudbě i zde se čas dělí na takty a minimální rozdíl délky trvání stanovený v tomto jazyce je patrně stejný jako ve standardní hudební notaci.²²

Podobně jako standardní hudební notace připouští Labanotace větší či menší přesnost zaznamenávání a tím porušuje podmínku sémantické oddělenosti. Improvizační značky a explicitní volnost do detailu popsat nebo naopak nechat otevřené některé aspekty pohybu²³ hrají stejnou roli jako volná kadence a číslovaný bas v hudbě. Ve výsledku nebude možné zajistit totožnost díla v každém sledu střídavých kroků od notových záznamů k provedením a zpět. Nabízející se flexibilita, snad vítaná choreografem či skladatelem, sice neovlivní postup od notového záznamu k provedení, neurčí ale jednoznačně krok od provedení k notovému záznamu, dokud

²² Anebo menší. Nejmenší délka označená jedním ze znaků znázorněných nebo zmíněných v *Labanotaci* (s. 52) je šestnáctina taktu, pravděpodobně proto, že i u nejpomalejšího běžného tempa je to nejkratší doba, za kterou může tanečník zřetelně a rozpoznatelně provést nějaký pohybový prvek.

²³ O užití značek pro improvizaci viz *Labantation*, s. 88, 187. O povolené odchylce v přesnosti zaznamenávání viz např. s. 59, 262. Myslím, že v těchto pasážích odhalíme význam úvodní věty: „Labanotace počítá s jakoukoliv mírou přesnosti“ (s. 6). Pokud by toto tvrzení bylo čteno tak, že systém umožňuje upřesňování bez jakéhokoli omezení, implikovalo by nedostatek rozlišitelnosti.

Mimochodem, labanotace je podle všeho postižena redundancí, i když z výkladu není vždy jasné, jestli jsou alternativní symboly ve skutečnosti koextenzivní (viz např. s. 144). Jak již víme, u hudby se koextenzivní znaky někdy liší ve významu, protože jsou součástí paralelních složenin s odlišnými extenzemi. Zatím se mi k tomu v labanotaci nepodařilo objevit žádnou analogii.

explicitně nestanovíme přesnost záznamu. Labanotace jako celek je diskurzivním jazykem zahrnujícím několik notačních subsystémů; v některých případech může být třída provedení dílem v jednom, ale již ne v druhém z těchto notačních systémů.

Až dosud jsem bral v úvahu pouze základní pojmy. Některé z dalších zavedených symbolů nebudou slučitelné se žádným notačním systémem. Jde především o užívání slov a obrázků pro označení fyzických objektů zapojených do tance.²⁴ Připustíme-li obecně slova pro objekty, padne tomuto kroku za oběť sémantická oddělenost i rozlišitelnost a zůstane nám diskurzivní jazyk. Připustíme-li obecně skici pro objekty, ztratíme i syntaktickou rozlišitelnost, a co zbude, už nebude ani jazyk. Jednou z cest, jak tomu zabránit, je uplatnění striktních pravidel pro přijímání slov nebo obrazů. Bránit se je možné také způsobem navrhovaným již dříve pro výrazy tempa u hudby a jevištní poznámky u dramatu, tedy vůbec nechávat znaky jako integrální součásti notového záznamu, ale jako doplňující a provizorní. Zda je takové pojetí vhodné, závisí na tom, zda je provedení, které využívá odlišné, nebo dokonce žádné objekty, případem stejného tance (což se zdá přijatelné), tak jako je provedení *Hamleta* v moderních kostýmech a bez kulis či rekvizit případem stejné hry.

Sečteno a podtrženo, labanotace skládá teoretické zkoušky obdivuhodně – asi tak dobře jako běžná hudební notace a snad i natolik dobře, aby vyhovovala praxi. Netvrdím, že představuje dobrý nebo efektivní notační systém pro tanec, že v ní obsažená řešení jsou šťastná, spolehlivá nebo konzistentní. Takové hodnocení laikovi nepřísluší. Častým užíváním se takový jazyk může ukázat neuspokojivý nebo si může vybudovat tradici a díky ní i autoritu. (Jen praxe může rozhodnout o tom, zda se ujme,

²⁴ *Labanotation*, s. 179–181.

či neujme.) Pakliže tento nebo jiný jazyk dostatečně standardizuje své postavení, převládne jeho základní rozbor na činitele a částice; arbitrární rozhodnutí přerostou v neochvějně pravdy a neustálené prvky se promění ve fundamentální součásti reality - očekávající revoluci.

Laban svůj systém nezamýšlel pouze jako notaci pro tanec, ale obecně pro lidský pohyb. Svůj systém pak doplnil na prostředek analýzy a klasifikace všech lidských tělesných aktivit. Potřeba jakéhosi takového systému je zvláště citelná například v provozním inženýrství či v psychologických experimentech. Zda experimentátor nebo jeho objekt zopakují své chování při další příležitosti, závisí na použitých kritériích totožnosti chování; problém určování takových kritérií je problémem vytvoření notačního systému. Co se týče ne-lidského pohybu, jistý zoolog nedávno navrhl zábavnou a poučnou metodu kodifikování různých druhů kroku u koní.²⁵

9. Architektura

Architektovy studie jsou podivná směsice. Popisky jsou psané v běžném diskurzivním verbálním a číselném jazyce. Náčrty znázorňující vzhled dokončené stavby jsou skici. Kam ale zařadit výkresy?

Jelikož je výkres kresba s neustále obměňovanými přímkami a úhly, technicky vzato by mělo jít o skicu. Jenomže výkres zahrnuje i měření vyjádřená slovy a číslicemi. Mělo by tedy jít o kombinaci skici a scénáře. Domnívám se však, že ani to není

²⁵ Viz Milton Hildebrand, „Symmetrical Gaits of Horses“, *Science*, vol. 150 (1965), s. 701-708.

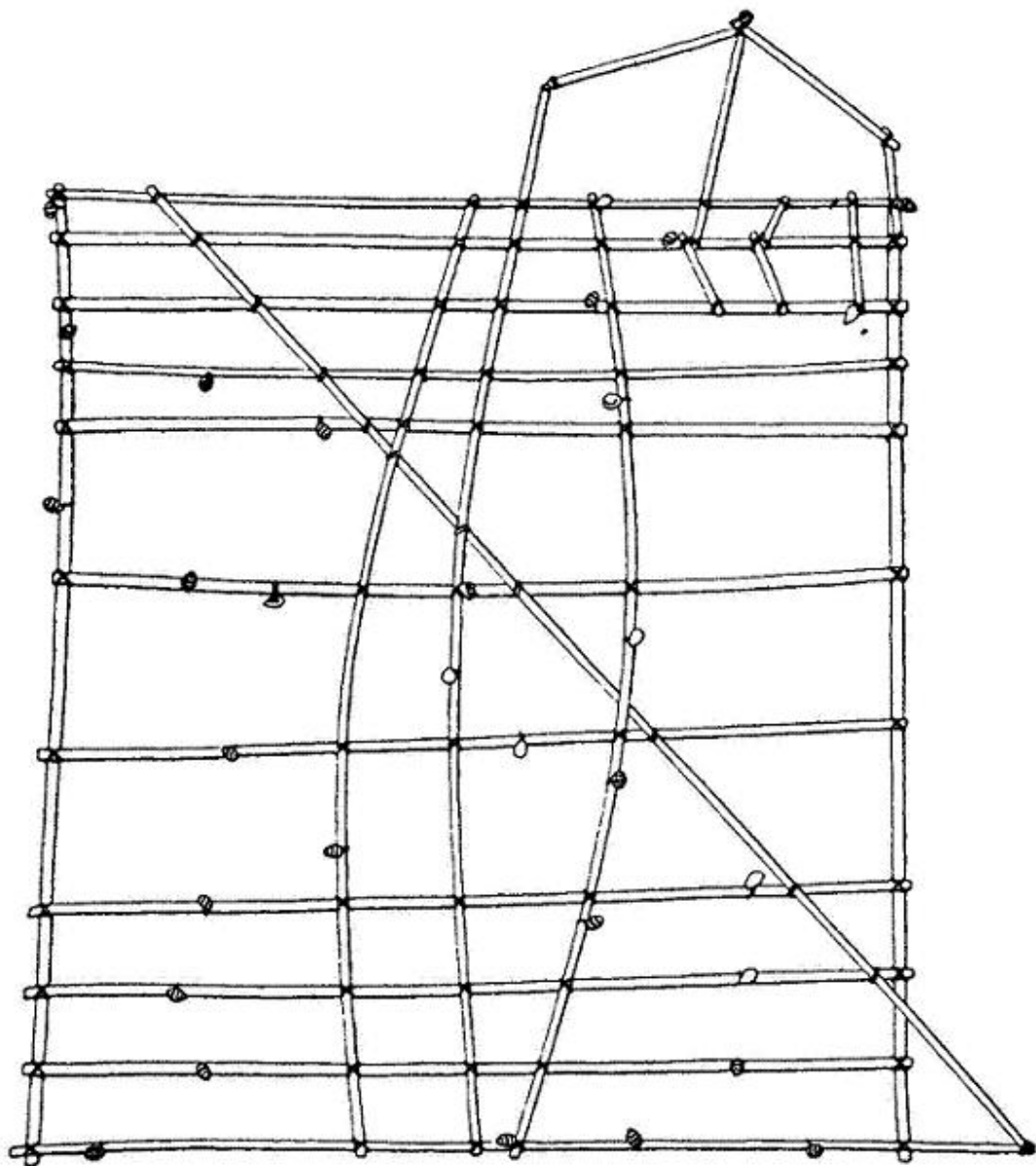
správně. Za prvé, kresba se používá pouze pro stanovení přibližné pozice prvků a měření. Pečlivá kresba v měřítku slouží pouze pohodlnosti a eleganci; přibližná a zkreslená verze se stejnými písmeny a číslicemi platí za věrnou kopii nejpřesněji koncipovaného nákresu, předepisuje konstitutivní vlastnosti stejně důsledně a má stejné budovy jako své koreláty. Za druhé, zatímco číslice jako znaky v neomezené řadě zlomkových číslic jsou scénáře, pro číslice přípustné v architektonických výkresech platí nepsané omezení - např. aby se měření udávala, řekněme, s přesností nanejvýš na jeden milimetr. Dokud se každé takové omezení uplatňuje, přijatá část číselného jazyka, stejně jako celek, neporušuje požadavek konečné rozlišitelnosti, naopak prokazuje se jako notační. A tak, přestože se kresba běžně považuje za skicu a číselná měření za scénář, zvláštní výběr kreseb a číslic v architektonickém výkresu se chová jako digitální diagram, a tedy jako notový záznam.

Architektovy plány, tak jako hudební notové záznamy, mohou definovat díla v širším záběru, než jak je běžně chápeme. Architektovy poznámky o materiálu a stavbě (ať už vypsané zvlášť nebo do plánů) totiž nelze, stejně jako skladatelova verbální označení tempa, považovat za integrální součást notového záznamu. Architekt si může svobodně určit, aby byl materiálem pro základy kámen nebo žula nebo třeba rockportská drážkovaná žula. Z dané budovy nelze vyčíst, který z těchto ústředních pojmů se vyskytuje v poznámkách. Třída budov vybraných podle výkresů + poznámek je užší než ta definovaná pouze výkresy, jenomže výkresy + poznámky tvoří dohromady scénář a nikoli notový záznam. Proto otázka, zda jsou dvě budovy v rámci architektova souborného slovníku případy stejného díla, zůstane nerozhodnutelná. Je rozhodnutelná v rámci notačního jazyka výkresů, ale dílo se pak ztotožňuje se zevrubnější třídou, než bývá zvykem. Avšak naprostou shodu mezi definicí a běžnou praxí nelze nikdy požadovat ani předpokládat.

Nesmíme se nechat oklamat ani tím, že třída korelátů souboru výkresů často sestává pouze z jedné budovy, ani dominujícím prvkem či hodnotou, kterou daný případ architektonického díla disponuje, ani důrazem někdy kladeným na přímý dohled architekta nad průběhem stavebních prací. Mnohé skladby se zahrají jen jednou a některá provedení jiných děl jsou výjimečně důležitá. Budova nebo provedení realizované architektem nebo skladatelem mohou být osobitějším produktem a možná o mnoho lepším (či o mnoho horším) než jiná budova nebo provedení tvořené podle stejných výkresů či notového záznamu, ale proto ještě nejsou autentičtějšími nebo originálnějšími případy díla.

Nicméně architektonické dílo není vždy oproštěno tak samozřejmě od určité budovy jako hudební dílo od určitého provedení. Konečný produkt architektury není na rozdíl od hudby pomíjivý a její notační jazyk se vyvinul spíše v reakci na potřebu spolupráce mnoha rukou při stavbě. Tento jazyk se proto při překonávání prvotní autografické fáze tohoto umění hůře ospravedlňuje a musí zdolat více překážek. Zdá se jasné, že všechny domy, které odpovídají výkresům pro Smith-Jonesův dům se zvýšeným podlažím č. 17, jsou shodně případy tohoto architektonického díla. V případě dávné architektonické pocty ženství, Tádž Mahalu, se však možná budeme zdráhat označit jinou budovu, postavenou podle stejných výkresů a dokonce na stejném pozemku, jako případ stejného díla a nikoli jako jeho kopii. Ztotožnit architektonické dílo spíše s nákresem než s budovou pro nás není tak samozřejmé jako ztotožnit hudební dílo se skladbou spíše než s provedením. Architektura je uměním alografickým v tom smyslu, že má rozumně odpovídající notační systém a že některá její díla jsou neklamně alografická. Dokud však její notační jazyk nedosáhne plné moci oddělovat za všech okolností totožnost díla od určitého provedení, zůstane architektura případem smíšeným a přechodným.

V této kapitole jsem používal - především u symbolických systémů v umění - zásady vypracované ve čtvrté kapitole v reakci na otázky předestřené v kapitole třetí. Čtenář jistě postřehne, že tyto zásady se do jisté míry týkají nedořešených problémů z prvních dvou kapitol. Nyní se k těmto problémům a k jiným neuzavřeným záležitostem vrátím.



Námořní mapa obyvatel Marshallových ostrovů. Lastury zastupují ostrovy, bambusové latě zas běžné větry a proudy. Se svolením Peabodyho muzea, Harvardova univerzita. Kresba Symme Burstein.

VI

UMĚNÍ A POROZUMĚNÍ

Věda ... je ochotna přijmout teorii, která mnohonásobně přesahuje data, na nichž se zakládá, pokud ona teorie slibuje vnést fundamentální řád, systém jednoduchých, zásadních, systematických spojení mezi to, co dříve bylo masou izolovaných a nesourodých faktů.

C. G. Hempel*

1. Obrazy a texty

Naše zkoumání nás nečekaně zavedlo zpět k nedořešenému problému z první kapitoly. Viděli jsme, že zobrazení není nápodoba a že ho nelze definovat žádným z tradičních způsobů. Charakterizace zobrazení jako denotace závislé na obrazových vlastnostech byla příliš *ad hoc*, než abychom ji přijali za konečnou; neposkytla žádný vhled do klíčových vlastností odlišujících zobrazení od ostatních způsobů denotace. Avšak nyní nám analýza symbolických systémů, byť motivovaná značně odlišným problémem alografického umění, poskytla prostředky pro to, abychom si podstatu zobrazení ujasnili.

Notační systém, jak jsme viděli, splňuje našich pět podmínek. Jazyk, ať notační či nikoliv, splňuje alespoň první dvě: syntaktické podmínky oddělenosti a rozlišitelnosti. Přirozené jazyky obvykle porušují zbývající podmínky sémantické.

* „Recent Problems of Induction“, in *Mind and Cosmos* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1966), s. 132.

Nejazykové systémy od jazyků, zobrazení od popisu, obrazové od verbálního a malby od básní se liší především nedostatkem rozlišitelnosti - tedy hustotou (a z ní plynoucí naprostou absencí artikulace) - symbolického systému. Nic není zobrazením samo o sobě; statut zobrazení závisí na symbolickém systému. Obraz v jednom systému může být v jiném systéme popisem. Zda je denotující symbol zobrazením, nezávisí na podobnosti s tím, co denotuje, ale na jeho vztazích s ostatními symboly daného systému. Systém je zobrazivý, jen když je hustý; a symbol je zobrazením, pouze náleží-li ke skrzaskrz hustému systému nebo k husté části systému hustého jen částečně. Takový symbol může být zobrazením, i když nic nedenotuje.

Představme si například následující obrazy v tradičním západním systému zobrazení: na prvním je postava vzpřímeného muže v určité vzdálenosti, na druhém v tomtéž měřítku je menší muž stojící ve stejné vzdálenosti. Druhá postava bude menší než první. Třetí postava této řady bude prostředně velká, čtvrtá prostřední velikosti mezi druhou a třetí a tak dále. Vzhledem k systému zobrazení je jakýkoliv rozdíl ve výšce postav rozdílem výšky zobrazených mužů. Zda jsou zobrazení skuteční muži, nehraje roli. Podstatné je, jak jsou jednotlivé obrazy tříděny do znaků, jejichž značkami obrazy jsou. Bez ohledu na dosažitelnou jemnost našeho rozlišování zůstane třídění vždy takové, že u každého obrazu, který skutečně patří danému znaku, nedokážeme s jistotou určit, že nepatří žádnému jinému znaku. Syntaktická rozlišitelnost chybí úplně. Zde pro jednoduchost zvažují rozdíl pouze v jednom rozměru, v našem běžném systému zobrazení ovšem vytváří rozdíl každá změna v kterémkoliv obrazovém aspektu.

Pokud schéma stanovuje hustý soubor znaků, obrazy či zobrazení, které je obtížné rozlišovat co do velikosti, ani nemusí existovat. Stačí, když schéma zobrazení předepíše svým

znakům husté uspořádání, tj. když je vymezení jako hustě uspořádané.¹ Tak můžeme docílit syntaktické hustoty, i pokud máme pouze dvě postavy, které se velikostí viditelně liší - a totéž platí i pro zobrazení postavy jediné.

Zjevně by zde jako příklad mohly posloužit i kentaura-obrazy, nicméně ani tam, kde denotát existuje, nemusí nutně vytvářet husté referenční pole. Sémantická podmínka pro systém zobrazení požaduje existující hustou třídu korelátů právě tak málo, jako syntaktická podmínka vyžadovala hustý soubor znaků - i zde postačí, když jsou koreláty vymezeny jako hustě uspořádané.

Jinými slovy: přestože zobrazení tak závisí na určitých syntaktických a sémantických vztazích mezi symboly, a ne na vztahu (typu podobnosti) mezi symbolem a tím, co denotuje, závisí nicméně na jejich statutu coby denotativních symbolů. Hustý soubor prvků je zobrazením jen tehdy, je-li zjevně opatřen denotáty. Pravidlo korelace symbolů s denotáty nemusí vést k přiřazení skutečného denotátu k symbolu, referenční pole pak zůstane prázdné. Prvky se však stanou zobrazením až v souhře s nějakou korelací, ať již skutečnou či pouze teoreticky možnou.

Chci zdůraznit že artikulovatelnost, která odlišuje popisy od zobrazení, nezávisí na jejich vnitřní struktuře. Někteří autoři se domnívali, že se jazykový (nebo ,diskurzivní') symbol liší od zobrazujícího (nebo ,zpředmětňujícího') tím, že popis je jednoznačně dělitelný na jednotky, jako jsou slova nebo písmena, zatímco obraz je nedělitelný celek. Jenomže atomický znak, jako je jednopísmenné slovo, je stále popisem, zatímco kombinovaný obraz, třeba skupinový portrét, zůstává zobrazením. Klíčový

¹ Stejně jako obraz neurčuje, zda věc, kterou zobrazuje, skutečně existuje, tak ani vymezení znaky jako hustě uspořádané neznámá, že takto vymezené znaky existují.

rozdíl spočívá ve vztahu symbolu k ostatním symbolům denotativního systému.

Budeme-li takto rozlišovat zobrazení od popisu, povede to k přiřazení našeho běžného systému obrazové reprezentace k symbolickým systémům seismografů a teploměrů bez stupnice. Potřebujeme prostě nějaká další odlišení. Již jsme podrobně prozkoumali nejdůležitější rozdíly mezi syntakticky artikulovanými systémy - především mezi diskurzivními a notačními jazyky, nikoliv však mezi syntakticky hustými systémy. Při zběžném pohledu na diagramy, mapy a modely jsme nechali stranou otázky typu, jak se čistě grafický diagram liší od malířovy skici, vrstevnicová mapa od leteckého snímku a model lodí od sochy.

Porovnejme časový záznam elektrokardiogramu s Hokusaiovou kresbou hory Fudžijama. Černé klikaté čáry na bílém pozadí mohou být v obou případech navlas stejné. Přesto je první diagram a druhý obraz. V čem je tedy rozdíl? Zjevně v nějaké vlastnosti rozlišující schémata, v nichž dvě stejné značky fungují jako symboly. Pokud však jsou obě schémata hustá (a předpokládejme oddělená), jaká vlastnost to bude? V odpovědi nepůjde o to, co je symbolizováno: hory lze zaznamenat v podobě diagramu a rytmus srdce můžeme namalovat. Rozdíl bude syntaktický: konstitutivní aspekty znaku diagramového ve srovnání s obrazovým jsou explicitně a úzce vymezeny. Jediné relevantní vlastnosti diagramu jsou souřadnice každého z bodů ve středu jimi procházející čáry. Tloušťka čáry, její barva a intenzita, absolutní velikost diagramu atd. zde nehrají roli. Zda bude případný duplikát symbolu patřit ke stejnému znaku diagramového schématu, na těchto vlastnostech vůbec nezávisí. U skici je tomu jinak. Jakékoliv zesílení či zúžení čáry, její barva, kontrast s pozadím, její velikost i vlastnosti papíru, žádnou z těchto vlastností nelze vyloučit, všechny musíme brát v potaz. Přestože obrazová a diagramová schémata jsou obě

neartikulovaná, některé vlastnosti, které jsou v obrazových schématech konstitutivní, mohou být v diagramových schématech opominuty jako kontingentní. Symboly obrazového schématu jsou relativně *plné*.²

Zatímco hranice mezi hustými a artikulovanými schématy je alespoň teoreticky ostrá v rámci hustých schémat, je rozdíl mezi obrazovým a diagramovým otázkou *míry*. Nelze například říci, že žádné aspekty zobrazivé malby nejsou kontingentní, jelikož vlastnosti jako vážit čtyři kilogramy nebo být v určitý den přepravován z Bostonu do New Yorku neovlivní statut malby jakožto obrazového schématu. Lze ovšem říci že jedno husté schéma je více diagramové než druhé, pokud pro znak konstitutivní rysy prvního jsou obsaženy i mezi pro znak konstitutivními rysy druhého. V rámci běžné kategorie běžných grafických schémat můžeme schéma nahlížet jako čistě obrazové, pokud jeho konstitutivní rysy obsahují všechny konstitutivní rysy zbylých schémat. Tak schémata, která vyloučí jako kontingentní některé z konstitutivních rysů tohoto obrazového schématu, budeme nahlížet jako diagramová. Obrazová norma bude však sama o sobě dle naší definice diagramová ve vztahu k abnormálním schématům majícím další konstitutivní rysy.

To vše přerůstá v neskrývané kacířství. Popisy se neliší od zobrazení tím, že by byly arbitrárnější, nýbrž tím, že patří k artikulovaným a nikoliv hustým schématům. A slova jsou více konvenční než obrazy, chápeme-li konvenčnost prizmatem rozlišitelnosti, a nikoliv arbitrárnosti. Na vnitřní strukturu symbolu zde vůbec nezáleží, protože to, co v jednom systému

² Plnost je tudíž odlišena jak od obecnosti symbolů, tak od neohraničenosti schématu a je opravdu nezávislá jak na tom, co symbol denotuje, tak na množství symbolů ve schématu. Jako protiklad plnosti užívám termín „chudost“.

popisuje, může v jiném zobrazovat. Vytrácí se vzájemná podobnost jako kritérium zobrazení stejně jako strukturální podobnost coby podmínka notačního nebo jakéhokoliv jiného jazyka. Často zdůrazňované rozlišení mezi ikonickými a ostatními znaky se stává proměnlivým a banálním. Kacířství tak plodí ikonoklasmus.

Tato drastická reformace však byla nezbytná. Bere v úvahu plnou relativitu zobrazení, jakož i reprezentaci jinými prostředky než obrazy. Věci a události, ať vizuální či nevizuální, mohou být reprezentovány symboly jak vizuálními, tak nevizuálními. Obrazy mohou fungovat jako reprezentace ve zcela jiných systémech, než jaké nám zrovna připadají obvyklé. Barvy mohou zastupovat své doplňkové barvy nebo velikosti, perspektiva může být převrácená či jinak změněná a podobně. Na druhou stranu, budou-li obrazy sloužit pouze jako značky na modelu znázorňujícím taktiku bitvy či jako symboly v jiném artikulovaném schématu, nebudou mít roli zobrazení. Jak jsme již viděli, „naturalismus“ je mezi obrazovými systémy věcí zvyku, zvyk však nesmaže hranici mezi popisem a zobrazením. Ani sebevětší obeznámenost s textem jej nepromění v obraz a z obrazu se nestane text, byť by byl sebeoriginálnější. Rozdíl mezi jednoduchým grafickým diagramem a propracovaným portrétem je rozdílem míry, oba však ostře kontrastují s popisem, jakož i se sloupcovým diagramem.

Naše analýza typů symbolických schémat a systémů nám takto umožňuje řešit některé zásadní problémy týkající se zobrazení a popisu. Zároveň nám též odkrývá mnohé nečekané podobnosti mezi obrazy, seismografy a pozicemi ručičky na ciferníku bez značek na straně jedné a mezi piktogramy, schémata elektrického zapojení a slovy na straně druhé. Padají staré a nejasné hranice, navazují se nová závažná spojení a jiná jsou rozvázána.

Jeden vcelku vedlejší důsledek se týká reprezentace v hudbě. V hudbě stejně jako v malířství reprezentace nevyžaduje nápodobu. Ale i pokud provedení díla definovaného standardním notovým záznamem vůbec něco denotuje, neznámá to, že zobrazuje, protože jakožto provedení takového díla náleží k artikulovanému souboru. Ta samá zvuková událost patřící k hustému souboru zvukových symbolů však zobrazovat může. Takže elektronická hudba postrádající jakoukoliv notaci nebo jazyk v užším slova smyslu zobrazuje, zatímco hudba se standardní notací, pokud je denotativní, popisuje. To je však jen drobná kuriozita, zvláště když denotace hraje v hudbě tak zanedbatelnou roli.

2. Hledání a ukazování

Běžné plné obrazové schéma obsáhne vše, čemu říkáme obraz, a může být rozšířeno tak, aby zahrnovalo i sochy a některé přírodní objekty. Některé znaky schématu zobrazují skutečné entity, jiné zobrazují fiktivně a některé nezobrazují vůbec. Mnohé ze zobrazivých i nezobrazivých znaků jsou expresivní. Znak schématu může být zobrazením nebo expresí nebo obojím zároveň či ani jedním.

Viděli jsme, že zobrazení a popis jsou denotativní, zatímco exemplifikace a exprese probíhají opačným směrem než denotace. Protože obrazové znaky mohou být v obrazových a expresivních systémech stejné, obrazová exprese i obrazová reprezentace užívají symboly hustého schématu. Ale hustota, ačkoli je nutná pro zobrazení, není (jak se ukáže na příkladu expresivního jazyka) nutná pro expresi. Běžné realistické zobrazení jsme výše vymezili jako určitý zavedený systém v rámci hustých a relativně plných denotativních systémů. Ještě předtím jsme však běžnou obrazovou expresí specifikovali jako

metaforickou část určitého zavedeného systému z třídy exemplifikačních systémů. Zatímco s odpovídající obecnou charakterizací zobrazení jsme museli čekat na zavedení technických pojmů probraných v kapitolách IV a V, expresi jsme charakterizovali za pomoci jiných termínů již ve II. kapitole.

Expresie a exemplifikace v umění nicméně vykazují takové rozličné kombinace syntaktických a sémantických vlastností, jaké jsme užívali pro třídění denotativních systémů. Sémantické vlastnosti nejednoznačnosti, oddělenosti, rozlišitelnosti, hustoty a nespojitosti musíme nyní ovšem definovat obecněji, a to pomocí pojmů reference a referenční třída, a nikoliv pojmů korelace (nebo denotace) a třída korelací (nebo extenze). Způsob, jak toho dosáhnout, je zřejmý. Například: systém je v tomto obecnějším smyslu sémanticky rozlišitelný tehdy a pouze tehdy, pokud pro každé dva znaky K a K' a každý prvek h , ke kterému neokazují oba, je teoreticky možné určit, buďto že K neodkazuje k h , nebo že K' neodkazuje k h . Doposud jsme užívali užší definici, neboť jsme se zabývali výhradně denotativními systémy. Exemplifikační systémy se bez ohledu na své syntaktické či sémantické vlastnosti nekvalifikují jako notace a jazyky.

V malířství a sochařství je exemplifikace syntakticky a sémanticky hustá. Ani obrazové znaky, ani exemplifikované vlastnosti nejsou rozlišitelné a exemplifikované predikáty pocházejí z diskurzivního a neomezeného přirozeného jazyka. Tak jako u zobrazení je zde na místě srovnání s teploměrem bez stupnice, jenže tentokrát je třeba obrazy srovnávat s naměřenými teplotami a ne s výškou rtuťového sloupce. Pro obrazy tak jako pro měřené teploty totiž platí, že jsou v daném systému denotovány, a nikoliv že samy denotují.

Obrazová exemplifikace, tak jako zobrazení, se od srovnatelného symbolického systému teploměru liší mnohem menší

omezeností. Obrazy mohou exemplifikovat barvy, tvary, zvuky, pocity atp. Příležitější by byl příměr k víceúčelovému složitému měřidlu nebo k celému jejich souboru. Úže vymezené systémy exemplifikace, omezené řekněme na exemplifikaci barev, se mají vůči plným systémům obdobně jako diagramové systémy vůči zobrazení. Zatímco však přechod od obrazového k diagramovému spočívá v omezení konstitutivních syntaktických vlastností symbolů, přechod od plné k užší obrazové exemplifikaci je věcí omezení konstitutivních vlastností toho, co je symbolizováno. Exemplifikující symboly zůstávají stejné. Jakákoliv vlastnost obrazu se může podílet například na exemplifikaci barvy nebo na expresi zvuku. Tyto užší systémy exemplifikace na rozdíl od diagramových systémů tak zůstávají obrazové v tom smyslu, že jejich symboly nejsou o nic méně plné než ty, které náležejí rozvinutým systémům obrazové exemplifikace a reprezentace.

Jestliže vidět, jaké vlastnosti obraz exemplifikuje nebo vyjadřuje, je jako použít neodstupňovaný metr, pak říci, co obraz exemplifikuje, je problémem přiřazení správných slov ze syntakticky neomezeného a sémanticky hustého jazyka. Ať termín volíme s jakoukoliv přesností, vždy bude existovat jiný, kvůli kterému nedokážeme rozhodnout, který z nich daný obraz skutečně exemplifikuje. Protože jde též o jazyk diskurzivní, který obsahuje pojmy, jejichž extenze se vzájemně překrývají, lze riziko chyby snížit užíváním obecnějších pojmů. Takto získaná bezchybnost však půjde na úkor přesnosti. Vzpomeňme na postup při měření objektů. Jak jsme si již všimli, zvýšení přesnosti snížilo naši schopnost vymezit správnou odpověď, kterou tím zpřesňujeme na čím dál víc desetinných míst. Říci, co obraz exemplifikuje, je jako měřit bez stanovené odchylky.

Obrazová exemplifikace je tedy vlastně převráceným systémem odměřování nebo měření³ a obrazová exprese je určitým systémem metaforické exemplifikace. V každém takovém systému s hustým symbolickým schématem a hustým nebo neomezeným souborem referenčních tříd vyžaduje hledání správného přiřazení symbolu symbolizovanému maximální citlivost a nikdy nebude ukončené. Navíc co obrazový znak exemplifikuje nebo vyjadřuje, nezávisí jen na vlastnostech, které má, ale na těch z nich, které symbolizuje, a tedy funguje jako jejich vzorek. A to často nebývá tak zřejmé jako v případě krejčovských vzorníků. Obrazové systémy exemplifikace nejsou ani zdaleka tak standardizované jako většina námi užívaných systémů vzorkování, odměřování nebo měření. Rozhodně netvrdím, že všechny detaily obrazových systémů budou snadno odhalitelné. Nenabízím též žádný návod, jak rozhodnout, zda daný obraz exemplifikuje příslušnou vlastnost nebo vyjadřuje určitý pocit. Nabízím pouze analýzu symbolických vztahů obrazové exemplifikace a exprese všude tam, kde se vyskytují.

Hudební provedení obvykle nejen náleží k dílu nebo se shoduje s notovým záznamem, ale navíc dílo či záznam exemplifikuje.⁴ A protože díla a záznamy patří k notačnímu systému, máme zde - oproti čemukoliv v obrazové exemplifikaci - exemplifikaci toho, co je artikulované, oddělené a omezené.

³ To znamená, že symbolický vztah pozice ručičky nebo číselného měřidla vůči tomu, co je měřeno nebo dílkováno, je denotace, zatímco při exemplifikaci probíhá vztah opačně od toho, co je měřeno nebo odměřováno, k pozici ručičky nebo k číslicím. Matoucí je, že proces hledání toho, co obraz exemplifikuje, probíhá ve stejném směru jako proces odměřování nebo měření.

⁴ Tak jako můžeme o objektech říci bez rozdílu, že exemplifikují červenou barvu nebo slovo „červená“, tak i o provedeních lze říci bez rozdílu, že exemplifikují dílo nebo notový záznam, který má jako svou extenzi, a tudíž jako své pojmenování dílo.

Hudební provedení většinou rovněž exemplifikuje a vyjadřuje mnohem více než samotné dílo nebo záznam. Vlastnost může být v přeneseném smyslu⁵ dílem exemplifikována, pokud je exemplifikována všemi jeho provedeními. Ale to nastává jen zřídka, protože exemplifikované vlastnosti, které zápis nepředepisuje, nejsou konstitutivní a mohou se volně měnit od provedení k provedení bez zpochybnění statutu kteréhokoliv provedení jako skutečného (byť i nezvládnutého) případu díla. Netřeba zdůrazňovat, že můžeme mít vlašné provedení heroického díla. Co ale míníme tím, když říkáme, že dílo je heroické? Pokud odpovíme, že označit dílo za heroické znamená přeneseně, že jsou taková všechna *správná* provedení, pak „správná“ nemůže znamenat pouze „shodující se se záznamem.“ Hledanou vhodnost musíme chápat jako shodu s doplňujícími instrukcemi, slovními či jinými, buď tištěnými společně se záznamem, nebo jen bezděky předávanými tradicí, ústním podáním apod. Již jsme viděli (V,2), že v žádném případě nelze tyto pokyny chápat jako integrální součásti záznamu, protože patří k syntakticky neomezeným a sémanticky hustým systémům a nikoliv k notačnímu jazyku. A protože provedení chápaná jako zvukové události a nikoliv jako případy díla nejsou plně rozlišitelná, exemplifikace čehokoliv, co není předepsáno notovým záznamem, je - stejně jako obrazová exemplifikace - záležitostí převráceného měření či odměřování. To platí i pro tanec a dramatické umění. Ve všech těchto případech, i přestože je dílo definováno notovým záznamem, musíme exemplifikaci nebo expresi čehokoli, co je v provedení mimo záznam, chápat jako referenci

⁵ Ovšem pouze v přeneseném smyslu. Nemůžeme říci, že dílo skutečně exemplifikuje vše, co exemplifikují všechny jeho instance. Protože i když všechny instance exemplifikují dílo nebo vlastnost být instancí díla, samo dílo tuto vlastnost neexemplifikuje.

v sémanticky hustém systému, a tedy jako záležitost neomezeně jemného sladování.

Přestože v psané literatuře patří pocity a další exemplifikované⁶ a vyjadřované vlastnosti k hustému souboru, symboly, které je zde vyjadřují a exemplifikují, jsou artikulované. Při určování toho, co báseň vyjadřuje, máme co do činění se syntakticky rozlišitelným symbolem a hledáme přesně tu vlastnost či vlastnosti z určitého hustého souboru, které by symbol denotovaly a k nimž by on sám odkazoval. V tom spočívá rozdíl oproti odměřování a měření, neboť to, co je odměřováno či měřeno, není nikdy artikulované.

Vlastnosti exemplifikované textem mohou být a často bývají označovány slovy ze stejného slovníku (například z angličtiny), ve kterém je sám text napsán. Úryvek textu či báseň můžeme, tak jako malbu, pojímat jako exemplifikaci názvů vlastností, které jsou jimi exemplifikovány. Literární exemplifikace takových predikátů nebo popisů tedy usouvztažňuje různé slovníky nebo různé úrovně téhož slovníku, přičemž jak symbolické schéma, tak referenční pole jsou artikulované a neomezené. Takto zavedená korelace má jeden vskutku pozoruhodný důsledek. Systém čtený směrem dolů, tj. od denotujících či exemplifikovaných pojmů k denotovanému nebo exemplifikujícímu dílu, je samozřejmě syntakticky artikulovaný, ale sémanticky hustý. Proto bychom čekali, že systém čtený v opačném směru, od exemplifikujícího úryvku nebo díla k exemplifikovaným pojmům, bude mít syntaktické a sémantické vlastnosti obrácené. Jenomže i tento systém je syntakticky artikulovaný a sémanticky hustý. Abychom

⁶ Zde mám samozřejmě na mysli literární exemplifikaci, nikoliv pouze exemplifikaci pomocí literatury. Některé básně stejně jako některé obrazy mohou exemplifikovat vlastnost ‚být neprodejný‘. Exemplifikace však není v jednom případě o nic více literární než v druhém obrazová.

pochopili proč, zvažme následující příklad. Necht' α je množina všech anglických slov a β je neomezená podmnožina všech anglických termínů pro teplotu. Syntaktické řazení obou slovníků je abecední (viz IV, pozn. 17) a je artikulované. Avšak termíny z β , pojímané jako denotující termíny z množiny α , jsou podle teploty řazeny hustě. Denotativní systém ve směru od β k α je tudíž syntakticky artikulovaný, ale sémanticky hustý. Nyní však termíny z α , brané podle teploty jako exemplifikace termínů podmnožiny β , budou rovněž hustě uspořádané a exemplifikační systém ve směru od α k β bude syntakticky artikulovaný a sémanticky hustý. Takže v literatuře máme dva (třeba i identické) syntakticky artikulované slovníky. Jejich termíny si vzájemně berou termíny toho druhého jako své referenty a oba výsledné systémy - jeden je systémem denotace, druhý exemplifikace - jsou syntakticky artikulované a sémanticky husté.⁷ Tudíž přestože literární dílo je artikulované a může exemplifikovat nebo vyjadřovat to, co je artikulované, k určení toho, co přesně dílo exemplifikuje nebo vyjadřuje, je

⁷ Samozřejmě každý systém, který je naopak syntakticky hustý, ale sémanticky artikulovaný, bude mít mnoho znaků prázdných a mnoho se stejnou referenční třídou. Nicméně systém, který je syntakticky a sémanticky hustý, může být takový, že jeho koreláty pojímané mimo systém budou rozlišitelné a normálně řazené veskrze nespojitě. Dejme tomu, že každý znak obsahuje třídu rovných čárek pro nějaký zkrácený arabský zlomek m/n , dlouhých m/n centimetrů. (Pokud délka čárky není racionální číslo, nebude značka zápisem tohoto schématu.) Schéma je syntakticky husté. Nyní přidělme každému znaku jako referent celé číslo na základě toho, jak je příslušný zlomek umístěn v systému řazení racionálních čísel. Potom, přestože soubor celých čísel, ať už jakkoliv řazený, je veskrze rozlišitelný, každý znak tohoto syntakticky hustého systému vytváří svou referenční třídu a systém je sémanticky hustý. Sémantická hustota zde vyplývá ze způsobu, jakým jsou v systému celá čísla spojena se znaky, které k nim odkazují.

zde zapotřebí, stejně jako u jiných umění, nikdy nekončícího hledání.

Pokud bychom pojímali hlasité čtení literárního díla jako provedení notového záznamu, platilo by o něm to, co bylo výše řečeno o hudebních provedeních. Proti tomuto pojetí jsme však našli argumenty (V,7), které spíše spojují promluvy a jejich písemné záznamy. Je zřejmé, že různé zvukové realizace a zápisy téhož znaku mohou exemplifikovat a vyjadřovat různé vlastnosti. Lze říci, že vlastnosti exemplifikované nebo vyjadřované všemi zvukovými realizacemi a zápisy díla jsou v přeneseném smyslu dílem vyjadřovány. To platí i o jejich vlastnostech, které jsou exemplifikovány nebo vyjadřovány ve všech takových výskytech uznaných dle zavedených kritérií za „správné“ zvukové realizace a zápisy díla. Variace mezi zvukovými realizacemi a zápisy toho, co je exemplifikováno nebo vyjadřováno, jsou (jak jsme viděli) paralelní k variacím denotace mezi instancemi nejednoznačného termínu nebo slova ve funkci ukazatele.

Celá tato technická analýza se zdá být estetickému prožitku dosti vzdálená. Mám nicméně za to, že určitá koncepce podstaty estetična a podstaty umění se již začíná rýsovat.

3. Činnost a postoj

Dodnes vlivná tradice líčí estetický postoj jako pasivní kontemplaci bezprostředně daného, jako přímé vnímání toho, co je předkládáno, neinfikované pojmy, izolované od všech dozvuků minulosti i hrozeb či příslibů budoucnosti a prosté všech praktických zájmů. Očistnými rituály nezaujatosti a odmítnutí interpretace údajně hledáme původní a neposkvřěnou vizi světa. Nemusím snad objasňovat filozofické omyly a estetické absurdity tohoto pojetí, pokud by ovšem někdo nechtěl zajít tak daleko,

aby vážně tvrdil, že zaujmout správný estetický postoj k básni znamená zírat na potištěnou stránku, aniž bychom ji četli.

Mám naopak za to, že číst musíme nejen báseň, ale i obraz a že estetický prožitek není statický, ale dynamický. Zahrnuje jemné rozlišování a rozeznávání subtilních souvztažností, identifikování symbolických systémů a znaků těchto systémů i toho, co tyto znaky denotují a exemplifikují. Zahrnuje také interpretování díla a přetváření světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa. Do tohoto střetávání přinášíme mnohé zážitky a mnohé dovednosti, které se jím mohou dále také přetvářet. Estetický ‚postoj‘ nezná klidu, neustále hledá, zkouší, je více činností než postojem. Tvoří a přetváří.

V čem se tedy liší estetická aktivita od jiných forem inteligentního chování, jako je vnímání, běžné jednání nebo vědecké zkoumání? Jedna známá odpověď zní, že estetično nesleduje žádný praktický cíl, není motivováno sebezáchovou ani dobýváním, obstaráváním nutností ani zbytečností, ani předvídáním a ovládnutím přírody. Jenže i když se estetický postoj zříká praktických cílů, absence cíle jej odliší jen stěží. Estetický postoj má oproti zjištným a sebezáchovným postojům charakter zkoumání, ne všechna neprakticky orientovaná zkoumání jsou však estetická. Považovat praktické cíle za konečnou motivaci vědy, soudit či hájit ji podle mostů a bomb a podle schopnosti ovládat přírodu, znamená zaměřovat vědu s technologií. Věda jde za poznáním bez ohledu na praktické výsledky a nehledá předpovědi jako vodítka pro chování, ale pro zkoumání pravdy. Nezaujaté zkoumání charakterizuje jak vědeckou, tak estetickou zkušenost.

Časté jsou také snahy charakterizovat estetično pomocí bezprostřední libosti. To však přináší jen další a další problémy. Především, pouhá míra nebo intenzita libosti nemohou být kritériem. Není totiž vůbec jasné, proč by obraz nebo báseň

měly poskytovat více libosti než vědecký důkaz. Některé zcela odlišné lidské činnosti navíc nabízejí o tolik více libosti, že jakékoli rozdíly v množství či míře potěšení mezi různými druhy zkoumání pozbývají na významu. Tvrzení, že estetická libost má jakousi zvláštní a nadřazenou kvalitu, se nyní jeví jako příliš průhledný trik, než aby mohlo být bráno vážně.

Nevyhnutelně následující návrh - že se estetický prožitek vůbec nevyznačuje libostí, ale specificky estetickou emocí - můžeme směle smést ze stolu spolu s dalšími pseudovysvětleními.

Tím se otevírá cesta pro rafinovanou teorii, která netematizuje libost dílem vyvolanou, nýbrž libost ‚zpredmětňenou‘, tj. libost promítanou do předmětu jakožto jedna z jeho vlastností. Pomineme-li představu jakési bizarní transfúze, vyvstává otázka, co by tohle mohlo znamenat. Považovat libost za vlastnost, kterou objekt má, a nikoliv za vlastnost, kterou objekt vyvolává, a říci v důsledku, že objekt je libý či radostný, lze formulovat i tak, že objekt libost vyjadřuje. Vzhledem k tomu, že některé estetické objekty jsou smutné - vyjadřují smutek a nikoliv libost, mívá se tento pokus o obecné rozlišení mezi estetickými a neestetickými objekty či prožitky svým cílem.

Mnohé problémy ztratí své ostří a jiné ustoupí do pozadí, nahradíme-li libost uspokojením. ‚Uspokojení‘ je natolik bezbarvé, aby prošlo i tam, kde ‚libost‘ budí posměch. Je natolik neurčité, aby zamlžilo protipříklady, a natolik pružné, aby umožnilo různé výklady. Tím se, doufám, vyhneme pokušení kouzlit zvláštní vlastnosti či druhy pocitů i vyžívání se v nesmyslech zpředmětňování. Přesto však uspokojení zjevně selhává při rozlišování estetických a neestetických objektů i prožitků. Nejenže některá vědecká zkoumání přinášejí značné uspokojení, ale některé estetické objekty nebo prožitky neposkytují žádné. Ani hudba a její poslech, ani obrazy a

jejich vnímání se nemění z estetického na neestetické podle toho, zda hraní hudby a malování obrazů povznáší, či trýzní. ‚Estetické‘ nevylučuje ‚neuspokojivé‘ nebo ‚esteticky špatné‘.

Někteří tvrdí, že klíčovou vlastností zde není uspokojení získané, nýbrž uspokojení hledané: zatímco ve vědě je uspokojení pouhým vedlejším produktem zkoumání, v umění je zkoumání pouhým prostředkem k dosažení uspokojení. Rozdíl nemá spočívat v prováděném postupu ani v získaném uspokojení, ale v zaujímaném postoji. Z tohoto pohledu je vědeckým cílem poznání a estetickým uspokojení.

Ale jak jasně lze tyto cíle oddělit? Hledá vědec poznání, anebo uspokojení z poznání? Získávat vědomosti a uspokojit zvědavost jsou věci natolik blízké, že usilovat o jedno bez druhého je přinejmenším překerní. Kdo hledá uspokojení, aniž by hledal poznání, nenajde ani jedno. Právě tak vzdát se všech vyhlídek na uspokojení bude asi těžko motivovat výzkum. Mohu být vskutku natolik pohlčen řešením problému, že ani nepomyslím na uspokojení z jeho vyřešení, nebo se naopak mohu tolik kochat představou jeho vyřešení, že ani nepodniknu jediný krok k tomu, abych jej našel. Je-li však druhý postoj postojem estetickým, estetické porozumění čemukoli je předem znemožněno. Nevidím také, jak by tyto mlhavé, pomíjivé a výstřední stavy mysli mohly vymezit zásadní rozdíl mezi estetickým a vědeckým.

4. Úloha pocitů

Všechny předchozí nezdary při hledání přijatelného řešení pomocí libosti nebo získaného, ‚zpředmětněného‘ či očekávaného uspokojení stěží zviklají přesvědčení, že rozdíl mezi vědeckým a estetickým se nějak zakládá na rozdílu mezi věděním a cítěním, mezi kognitivním a emotivním. Tato druhá hluboce

zakořeněná dichotomie je sama o sobě z mnoha důvodů pochybná. A budou-li estetická i vědecká zkušenost shodně nahlíženy jako z podstaty kognitivní, její uplatňování se stává značně matoucí. Představy, že umění je nějakým způsobem emotivnější než věda, se přesto jen tak nezbavíme.

Posun od libosti či uspokojení k emocím obecně sice zjemní původní vulgární hédonistické formule, problémů nás však nezbaví. Pro to, aby malby a koncerty, jejich prohlížení a poslech byly estetické, nemusí vyvolávat emoce o nic víc než poskytovat uspokojení. Očekávaná emoce není o nic lepším kritériem estetická než očekávané uspokojení. Je-li estetická v nějakém příznačném smyslu emotivní, pak musíme říci v jakém.

Představa estetického prožitku jako jakési emocionální lázně či orgie je zjevně směšná. Příslušné emoce ve srovnání se strachem, smutkem, tísní nebo radostí z boje, úmrtí, porážky či vítězství bývají tlumené a nepřímé. Obecně vzato, nejsou ani intenzivnější než vzrušení, beznaděj a euforie doprovázející vědecké zkoumání a objevy. Pocity nezúčastněného diváka se ani zdaleka neblíží tomu, co cítí postavy ztělesněné na jevišti, ba ani tomu, co by on sám cítil jako svědek skutečných událostí. A pokud vyskočí na jeviště, aby zasáhl do děje, jeho reakce již nebude estetická. Tvrzení, že umění pracuje s předstíranými emocemi, vyvolává stejně jako mimetická teorie zobrazení dojem, že umění je chabá náhražka skutečnosti. Vede k představě, že umění je jen nápodoba a estetický prožitek šidítka, které pouze zčásti nahrazuje nedostatek přímého poznání a kontaktu se skutečností.

Emoce v estetickém prožitku bývají mnohdy nejen poněkud ztlumené, ale i opačně laděné. Často vyhledáváme díla probouzející ty emoce, kterým se běžně vyhýbáme. Negativní emoce strachu, nenávisti či hnusu se mohou stát kladnými, vyvolá-li je divadelní hra nebo malba. Problém tragédie a

paradox ošklivosti byly jako šité na míru starověkým i moderním freudiánům, kteří se náležitě chopili příležitosti. Tragédie má očišťovat od potlačovaných a zasutých negativních emocí nebo odměřovat dávky vakcíny, které znemožní či zmírní skutečné napadení. Umění se stává nejen sedativem, ale i léčbou, poskytující jak náhražku za kýženou skutečnost, tak ochranu před skutečností obávanou. Divadla a výstavní síně tak slouží jako ústavy národního zdraví.

Emotivní složka se bude opět značně lišit i mezi uměleckými díly a estetickými prožitky nesporné kvality - například mezi pozdním Rembrandtem a pozdním Mondrianem či mezi Brahmovým a Webernovým kvartetem. Mondrianova a Webernova díla nejsou zjevně emotivnější než Newtonovy či Einsteinovy zákony. Hranice mezi emotivním a kognitivním neposlouží k oddělení estetického a vědeckého, ale spíš k odlišení některých estetických objektů a prožitků od jiných.

Všechny tyto nesnáze v nás živí pokušení postulovat zvláštní estetickou emoci nebo pocit či zvláštní zabarvení jiných emocí vyskytujících se v estetickém prožitku. Ona zvláštní emoce či zabarvení by si dokázaly podržet intenzitu i tam, kde jsou jiné emoce mdlé, dokázaly by být pozitivní, kde ostatní emoce jsou negativní, a objevily by se i při prožitku toho nejintelektuálnějšiho umění, aniž by se projevíly při sebevíce strhujícím vědeckém bádání. Tím jsme vyřešili všechny problémy - ovšem za jakou cenu? Estetické emoce mají bezpochyby vlastnost, která je činí estetickými, tak jako věci, které hoří, jsou bezpochyby hořlavé. Teorie estetického flogistonu vysvětlí vše a zároveň nic.

Našim dvěma nepoddajným problémům tedy čelíme nadále. Za prvé: navzdory přesvědčení, že estetický prožitek je nějak spíše emotivní než kognitivní, nám neúspěch formulace pomocí buď získaných, nebo očekávaných emocí znemožnil odpovědět na

otázku *jak*. A za druhé: přes naše zjištění, že emoce v estetickém prožitku bývají nepřímé, často i převrácené, zjevná neplodnost vysvětlení pomocí vylučování speciálních estetických žláz nám nedává odpověď na otázku *proč*. Třeba nalezneme odpověď na tuto druhou otázku v odpovědi na otázku první. Třeba se emoce v estetickém zážitku chová, tak jak se chová, díky funkci, kterou zastává.

Jak jsem naznačil, většinu přetrvávajících nesnází má na svědomí autoritativní dichotomie mezi kognitivním a emotivním. Na jednu stranu klademe vjemy, vnímání, argumenty, domněnky - všechna chladnokrevná zkoumání a šetření, fakta a pravdu; a na druhou stranu radost, bolest, chtění, uspokojení, zklamání, všechny bezmyšlenkovité afektivní reakce, sympatie a averze. V důsledku pak nevidíme, že v estetickém prožitku *fungují emoce kognitivně*. Umělecké dílo chápeme jak pocity, tak smysly. Citová otupělost nás ochromí stejně zásadně, i když ne tak zcela, jako ztráta zraku či sluchu. Pocity také neužíváme výlučně k objevování emocionálního obsahu díla. Do jisté míry můžeme cítit, jak obraz vypadá, stejně jako můžeme vidět, jaké pocity vyjadřuje. Herec či tanečník - anebo divák - někdy zaregistruje a zapamatuje si určitý pohyb spíše jako pocit než jako figuru, pokud lze tyto dvě složky od sebe vůbec rozlišit. Emoce v estetickém prožitku jsou prostředkem k určování vlastností, které dílo má a vyjadřuje.

Toto mé tvrzení si jistě vyslouží plamenné odsouzení za chladné rozumářství. Nejde však o ochuzení estetického prožitku o emoce, ale o emocionální obohacení poznání. Z toho, že se emoce účastní poznávání, nevyplývá, že nejsou procítěny - právě tak jako z faktu, že nám vidění pomáhá objevovat vlastnosti věcí, nevyplývá, že při tom nemáme vjemy barev. Emoce vskutku musíme pocítit - tj. emoce se musí dostavit právě tak jako vjemy, chceme-li je užít kognitivně. Abychom mohli dílo posoudit a pochopit, abychom je mohli včlenit do svých

dosavadních zkušeností a do svého světa, musíme emoce kognitivně zpracovat - rozlišit je a usouvztažnit. Jde-li o opak pasivního přijímání počitků a emocí, v žádném případě se nejedná o jejich zrušení. Současně jsou tím vysvětleny změny, kterými mohou procházet emoce během estetického prožitku.

Je to především kontext zkoumání a nikoli pohlcení či podráždění danou emocí, co vede k jejímu typickému posunu. Její psychologické, fyziologické a fyzické nastavení je jiné. Dolar vydělaný, ušetřený a utracený je stále dolarem; emoce vedoucí k servilitě, frustraci či prozření je stále emocí, ale ani v jednom z obou příkladů nejsou prvky trojice zcela stejné. Emoce si sice nevystačí bez vlivu svého prostředí, kognitivní užití ale nevytváří nové emoce ani nedodává běžným emocím žádnou zázračnou přísadu.

Nyní můžeme navíc snadno vysvětlit rozdíl mezi emocí pocitovanou a emotivním obsahem, který její pomocí v objektu nalzáme. Soucit na jevišti může vyvolat soucit v hledišti, ale chamtivost vyvolá nechut a odvaha obdiv. Stejně tak se bílé stavení může jevit bílé v poledne a červené při západu slunce, zatímco zeměkoule vypadá kulatá ze všech stran.⁸ Smyslové a emotivní prožitky se k vlastnostem objektů vztahují velmi složitě. Emoce navíc nejsou izolované, ale fungují kognitivně teprve v kombinaci jedna s druhou a s ostatními prostředky poznání. Vnímání, chápání a cítění vzájemně reagují a mísí se a jejich směs zpravidla odolává rozboru na emotivní a neemotivní složky. Stejná bolest (a je vsutku stejná?) nás upozorňuje na mráz i žár. Jsou hněv a rozhořčení pocity různé, anebo ten samý za různých okolností? A vzniká vědomí zcela jiného pocitu vědomím rozdílností okolností, anebo k němu vede? Na odpovědích zde nesejde. Nezakládám totiž nic na rozlišení mezi emocemi a

⁸ Viz SA, s. 130-132.

ostatními složkami poznání, trvám jen na tom, že emoce mezi ně patří. Podstatné je, že srovnávání, kontrastování a uspořádávání, jež jsou součástí kognitivního procesu, často ovlivňují zúčastněné emoce. Některé mohou být zintenzívněny, tak jako barvy na komplementárním pozadí, nebo akcentovány jemným rýmem, jiné mohou zanikat, jako zvuky v hlučnějším prostředí. A některé emoce se mohou vynořit jako vlastnosti strukturovaného celku, které tak jako tvar vaječné skořápky nepatří k žádné z jeho dílčích částí.

A opět: negativní emoce fungují kognitivně zjevně stejně dobře jako ty pozitivní. Hrůza a odpor pocitované při Macbethovi jsou právě tak prostředky porozumění jako pobavení a radost prožívané při Pygmalionovi. Nemusíme tedy dokládat, že se odpor nějak - dejme tomu katarzí - změní v potěšení a vysvětlovat, proč je i ten nejodpudivější portrét stejně legitimně estetický jako ten nejpřitažlivější. Příjemnost totiž kognitivní funkci emocí nepodmiňuje o nic víc než červenost vnímání barev. V estetickém prožitku je emoce, ať už pozitivní či negativní, modelem citlivosti vůči dílu. Problém tragédie a paradox ošklivosti se vytrácejí.

Právě tak je zřejmé, že kvantita ani intenzita emoce není mírou kognitivní účinnosti. Mdlá emoce může být stejně informativní jako ta dominující a zjistit, že dílo vyjadřuje málo emocí anebo emoce žádné, může být esteticky stejně směrodatné jako zjistit, že jich dílo vyjadřuje mnoho. A toto je moment, který všechny pokusy charakterizovat estetickou pomocí množství a intenzity přehlížejí.

Přestože se takto mnoho hádanek vyřeší a role emocí v estetickém prožitku se vyjasní, stále nevíme, jak odlišit estetický prožitek od ostatních. Kognitivní užití emocí se nevyskytuje v každém estetickém prožitku ani nechybí v každém neestetickém. Již jsme uvedli, že některá díla mají malý či

žádný emotivní obsah a že i tam, kde je emotivní obsah zjevný, může být uchopitelný neemotivními prostředky. V každodenním životě je třídění věcí na základě pocitů často mnohem důležitější než třídění na základě jiných vlastností. Máme-li schopnost pociťovat strach, touhu, odvahu či nedůvěru vůči těm správným věcem, živým i neživým, jsme na tom lépe, než když jen vnímáme jejich tvar, velikost, hmotnost apod. Souzení na základě pocitů neztrácí svůj význam ani tehdy, je-li motivováno teoreticky a ne prakticky. Zoolog, psycholog či sociolog využívají emoce při svých zkoumáních zcela oprávněně, i pokud jsou jejich cíle čistě teoretické. Požadavek objektivity sice každé vědě zakazuje zbožná přání, předpojatou interpretaci dat, přehlížení nechtěných výsledků, vyhýbání se znepokojujícím směrům zkoumání, nezakazuje však užívat citů v bádání a objevování jako impulsů inspirace a zvědavosti nebo podnětů daných vzrušením z fascinujících problémů a slibných hypotéz. Čím důkladněji toto téma probíráme, tím více si uvědomujeme, že emoce zdaleka nejsou tak jasně odlišené a ostře oddělitelné od ostatních složek poznání, aby toto rozlišení poskytlo pevný základ k zodpovězení našich sporných otázek.

5. Symptomy estetična

Opakovaný neúspěch při hledání jednoduchého vzorce, podle kterého bychom v přibližné shodě s běžným územ roztrídili prožitky na estetické a neestetické, volá po méně prvoplánovém přístupu. Možná bychom měli začít zkoumáním estetické relevance hlavních rysů jednotlivých symbolických procesů estetického prožitku a hledat aspekty či symptomy estetična spíše než jeho jednoznačné kritérium. Symptom není ani nutnou, ani postačující podmínkou estetického prožitku, má pouze sklon se v něm ve spojení s dalšími symptomy vyskytovat.

Třemi symptomy estetična mohou být syntaktická hustota, sémantická hustota a syntaktická plnost. Jak jsme již viděli, syntaktická hustota je typická pro nejazykové systémy a je onou vlastností odlišující skici od notových záznamů a scénářů. Sémantická hustota je charakteristická pro zobrazení, popis a expresi v umění a je onou vlastností odlišující skici a scénáře od notací. A relativní syntaktická plnost odlišuje v rámci sémanticky hustých systémů spíše zobrazivé systémy od spíše diagramových, „méně schematické“ od „schematičtějších“. Všechny tři symptomy vyžadují maximální citlivost rozlišování. Syntaktická a sémantická hustota vyžadují pro kteroukoliv danou značku systému neomezenou pozornost při přiřazování znaku a referentu. A relativní syntaktická plnost v syntakticky hustém systému vyžaduje obdobnou snahu tak říkajíc ve více dimenzích. Nemožnost konečného určení může evokovat ono nevyslovitelné, tak často připisované a někdy i vytýkané estetičnu. Hustota však není vůbec mysteriózní ani vágní, je explicitně definovaná. Vyplývá z ní a podmiňuje ji nesplnitelný požadavek absolutní přesnosti.

Čtvrtý a poslední symptom estetična odlišuje exemplifikační systémy od denotativních a ve spojení s hustotou vymezuje ukazování vůči popisování. Prožitek má exemplifikační povahu tehdy, když se vztahuje k vlastnostem, které jsou exemplifikovány či vyjadřovány - tj. vlastněny či předváděny - symbolem samým a ne pouze tím, co symbol denotuje. Chápat exemplifikaci jako charakteristickou pro estetično může vypadat jako ústupek tradici spojující estetické s bezprostředním a netransparentním, a tím i jako úlitbu přesvědčení, že estetický objekt je tím, čím sám je, a nikoli něčím jiným, co označuje. Jenže exemplifikace stejně jako denotace vztahuje symbol k referentu a odstup mezi symbolem a tím, co se k němu váže nebo čím je exemplifikován, není o nic menší než odstup vůči tomu, k čemu odkazuje nebo co denotuje. Stejně jako se „nevyslovitelnost“ po naší analýze změnila z mystéria v

hustotu, „bezprostřednost“ se stává záležitostí exemplifikace, nikoli intimity - funkcí směru, nikoliv vzdálenosti. V tomto kontextu však z ničeho nevyplývá, že reprezentace je oproti exemplifikaci neestetická. Exemplifikace kontrastuje s denotací a nikoli s reprezentací. Viděli jsme, že fiktivní reprezentace, a stejně tak reprezentace-jako, je záležitostí exemplifikace. Reprezentace v umění bývá zřídka naprosto konkrétní nebo obecně čistě denotativní. Navíc estetický prožitek nemusí vykazovat všechny čtyři symptomy.

Tyto čtyři symptomy bývají sice v estetickém prožitku často prominentně zastoupeny, každý z nich v něm ale může chybět právě tak jako může být přítomen v prožitku neestetickém. Znakový nosič literatury není například syntakticky hustý, zatímco měření váhy či teploty může být husté syntakticky i sémanticky. Nepřítomnost některého z estetických symptomů nebo výskyt symptomu neestetického estetično neznečistí, stejně jako se vyšší koncentrací estetických symptomů prožitek nestane estetičtější. Nicméně i když žádný z uvedených symptomů není *sám o sobě* nutnou ani postačující podmínkou estetického prožitku, dalo by se říci, že mohou být *konjunktivně* postačující a *disjunktivně* nutné. Jinými slovy: prožitek je estetický, pokud má všechny tyto rysy, a pouze tehdy, má li alespoň jeden z nich.

Netvrdím, že tento návrh věrně odpovídá běžnému úzu. Neodborné používání slov „estetický“ a „neestetický“ je v běžné praxi zavedeno ještě nejasněji a neobratným teoretizováním postiženo mnohem vážněji než většina jiných termínů. Navrhuji zde pouze vhodnější použití pro tento notoricky zneužívaný pár pojmů. Hustota, plnost a exemplifikace budou příznaky estetického; artikulovanost, chudost a denotace příznaky neestetického. Vágní, přesto však radikální dichotomie prožitků je nahrazena tříděním vlastností, prvků a procesů. Určení celku jako estetického či neestetického není tak podstatné jako

identifikace jeho estetických a neestetických aspektů. Jednotlivé úrovně bezpochyby estetického celku mohou být zcela neestetické: například notový záznam a jeho pouhé čtení žádný estetický rozměr nemají. Estetické rysy mohou oproti tomu převažovat u kvalitativně i kvantitativně jemného rozlišování při testování některých vědeckých hypotéz. Umění a věda si nejsou zcela cizí.

Naše rozlišení mezi estetickým a neestetickým nemá nic společného s estetickou hodnotou. A tak to má být. To nejotřesnější provedení *Londýnské symfonie* je stejně estetické jako to nejbrilantnější a Franceskovo *Zmrtvýchvstání Krista* není estetičtější než mazanice na stejný motiv, je pouze lepší. Symptomy estetična nejsou známkou kvality; a vymezení estetična nevyžaduje ani neposkytuje definici estetické znamenitosti.

6. Problém hodnoty

Lidé říkají, že dobrý obrázek je pěkný. Ti poučenější nahradí „pěkný“ „krásným“, protože nejlepší obrazy často moc pěkné nejsou. Problém je v tom, že mnohé z nich jsou v běžném slova smyslu ošklivé. Pokud ale krása vylučuje ošklivost, pak není měřítkem estetické hodnoty. Jestliže však i ošklivé může být krásné, pak se „krása“ stává jen náhradním a zavádějícím termínem pro estetickou hodnotu.

Více informativní je tvrzení, že zatímco věda je posuzována podle své pravdivosti, umění je posuzováno podle uspokojení, které nabízí. Většina námitek již vznesených proti získanému či očekávanému uspokojení coby určujícímu rysu estetična platí i proti uspokojení coby kritériu estetické hodnoty: uspokojení nelze ztotožnit s libostí a zavedení speciálního estetického citu se rovná definici kruhem. A tak

nám zbyla jen neužitečná formule, že to, co je esteticky dobré, je esteticky uspokojivé. Otázka ovšem zní, co činí dílo dobrým nebo uspokojivým.

Být uspokojivý obecně závisí na funkci a účelu. Dobrý kotel vytopí dům na požadovanou teplotu rovnoměrně, levně, tiše a bezpečně. Dobrá vědecká teorie vysvětlí příslušná fakta jasně a jednoduše. Víme, že umělecká díla či jejich provedení vykazují jednu nebo více z jistých referenčních funkcí: zobrazení, popis, exemplifikaci a expresi. Otázka, v čem spočívá účinná symbolizace jakéhokoliv z těchto druhů, vede obratem k otázce, k jakému účelu slouží.

Občas se setkáme s odpovědí, že procvičování našich symbolických dovedností nad rámec bezprostřední potřeby sleduje vzdálenější praktický cíl - rozvíjet naše možnosti a schopnosti, abychom si v budoucnu poradili s tím, co nám život přinese. Estetický prožitek se stává posilovnou, obrazy a symfonie činkami a boxovacími pytli k posilování intelektuálních svalů. Umění nám pomáhá přežít, bojovat a vyhrát. Odvede také přebytek energie od jejích destruktivních projevů. Činí vědce bystřejším, obchodníka mazanějším a ulice zbaví mladistvých delikventů. Umění, dlouho opovrhované jako planá zábava zahálčivé třídy, je pasováno na všestranného služebníka lidstva. To je uspokojivý pohled pro ty, kdo potřebují skloubit estetický zájem s přesvědčením, jež všechny hodnoty redukuje na praktickou užitečnost.

Mnohem bezstarostnější a snad i prostodušší je odpověď takřka opačná: symbolizace je nepotlačitelnou lidskou potřebou - člověk symbolizuje, i když už nemusí, prostě proto, že ho to baví, nebo proto, že si nemůže pomoci. Během estetického prožitku je skotačícím štěnětem nebo studnařem, který zarputile kope i poté, co již narazil na pramen. Umění není praktické, ale hravé a strhující. Psi štěkají, protože jsou psy, lidé

symbolizují, protože jsou lidmi. A psi štěkají a lidé symbolizují, i když už to není nutné, protože nemohou přestat a protože se tím baví.

Třetí odpověď obchází problém praktičnost versus zábava: účelem symbolizace je komunikace. Člověk je tvor společenský, komunikace je ke společenskému styku nezbytná a symboly komunikaci prostředkují. Umělecká díla jsou poselství sdělující fakta, myšlenky a pocity a jejich studium patří do nově bující všezahrnující disciplíny zvané „teorie komunikace“. Umění závisí na společnosti a udržuje ji - je důsledkem i garantem toho, že člověk není na světě sám.

Každé z těchto vysvětlení - umění coby posilovna, hra či konverzace - přesahuje a zároveň deformuje dílčí pravdu. Procvičování symbolických dovedností může o něco zlepšit praktickou zdatnost; kryptografický ráz tvorby a interpretace symbolů jim dává kouzlo hry; a symboly jsou pro komunikaci nezbytné. Přesto nám však právník nebo námořní admirál zvyšující si profesní způsobilost návštěvami galerií, skotačící štěně, studnař-neurotik ani žena na telefonu, ať už zvláště nebo dohromady, neposkytují obraz celý. Co všem třem pojetím uniká, je, že hnací silou je zvědavost a cílem poučení. Ne kvůli procvičování, ale kvůli porozumění používáme symboly nad rámec bezprostřední potřeby. To, co nás žene, je potřeba vědět, to, co nás těší, jsou nové objevy, a komunikace je druhotná vzhledem k pochopení a formulování toho, co má být sděleno. Hlavním cílem je poznání pro poznání - poznání pro sebe samo. Praktičnost, libost, nutkání a potřeba komunikace, to vše se od toho odvíjí.

Symbolizaci je proto třeba soudit především podle toho, jak slouží kognitivnímu účelu: podle jemnosti rozlišování a trefnosti aluzí, podle způsobů, které používá při uchopování, objevování a transformování světa; podle toho, jak analyzuje,

třídí, řadí a uspořádává a jak se podílí na tvorbě, zpracování, uchovávání a přetváření poznatků. Jednoduchost a propracovanost, síla a přesnost, rozsah a výběr, zavedenost a novost - to vše jsou relevantní, často navzájem soupeřící aspekty a jejich zvažování závisí na našich zájmech, poznatcích a cílech našeho zkoumání.

Tolik ke kognitivnímu dopadu symbolizace obecně. Jak je tomu však konkrétně s estetickou znamenitostí? Rozlišení mezi estetickým a znamenitým se projeví ve dvou ohledech. Není-li znamenitost podmínkou estetická, nebude ani znamenitost přiřčená estetickým objektům omezená pouze na ně. Přesněji řečeno, právě naznačená obecně chápaná znamenitost se stává estetickou, je-li realizována estetickými objekty; tj. estetická hodnota je taková znamenitost každého symbolického fungování, které se pro svou specifickou konstelaci vlastností kvalifikuje jako estetické. Při tomto podřazení estetické hodnoty pod hodnotu kognitivní je třeba znovu připomenout, že kognitivní se sice liší od praktického i pasivního, ale nevyklučuje smyslovost ani emoce - že to, co uměním poznáváme, pocítíme až do morku kostí, v nervech i svalech stejně jako v našich myslích, že veškerá naše vnímavost a citlivost se účastní tvorby a interpretace symbolů.

Problém ošklivosti se rozplyne. Libost a krása totiž estetický prožitek ani umělecké dílo nedefinují a nejsou ani jejich měřítkem. Příjemnost či odpudivost symbolu neurčuje jeho obecný kognitivní dopad ani jeho specifickou estetickou hodnotu. *Macbeth* a Goyův *Sabat čarodějnic* již nepotřebují obhajobu o nic víc než *Pygmalion* a Botticelliho *Venuše*.

Pochopitelnou se tak stává rovněž dynamičnost vkusu, přivádějící často do rozpaků ty, kdo hledají pevné standardy neměnných hodnot. Časem a na čas se i nejlepší obraz může okoukat a nejúžasnější hudba zprotivit. Stejně dílo může být

postupně provokující, fascinující, příjemné a nudné. Takový už je osud prostředků a nástrojů poznávání. Zaměřujeme se na pomezí: náš zájem o symbol zpravidla vrcholí v momentě jeho rozluštění, někde na půl cesty mezi nesrozumitelným a samozřejmým. Svůj význam mají i trvání a opakování. Nové objevy vejdou ve všeobecnou známost, jen když jsou uchovávány v dostupné formě. Výstižný a obsažný symbol se osvojením neznehodnocuje, nýbrž je zahrnut do základu, z něhož se vychází při dalším zkoumání. A je-li symbolický systém hustý, jeho poznání nebude nikdy úplné a konečné, další pohled může vždy odhalit nové významové odstíny. Co ze symbolu vyčteme a čemu se skrze něj učíme, se navíc mění s tím, co do něj vkládáme. Nejenže skrze symboly objevujeme svět, ale také je postupně ve světle naší narůstající zkušenosti přehodnocujeme a lépe jim rozumíme. Dynamičnost i trvalost estetické hodnoty jsou přirozenými důsledky její kognitivní povahy.

Podobné důvody objasňují, proč jsou pro estetickou hodnotu relevantní i prožitky, které se díla přímo netýkají. To, co dělají Manetovy, Monetovy či Cézannovy obrazy s naším viděním světa, je pro jejich hodnocení stejně podstatné jako přímá konfrontace s nimi. Způsob, jakým zhlédnutí obrazu či poslech hudby⁹ přetváří skutečnost, se kterou se setkáme jindy a jinde, patří k jejich kognitivnímu charakteru. Můžeme tak upustit od absurdního a nešťastného mýtu izolovanosti estetického prožitku.

Role tématu a variací - běžná v architektuře, hudbě a jiných uměních - je nyní také pochopitelná. Zavedení motivu a

⁹ Hudba může vnímání informovat nejen o různých zvucích, ale také o rytmičnosti a vzorech toho, co vidíme. Tento křížový přenos strukturálních vlastností je podle mě základním a důležitým aspektem učení, a nikoliv pouze novátorským experimentováním skladatelů, tanečníků a malířů.

jeho obměňování, abstrahování a rozvíjení vzorů, odlišení a usouvztažnění způsobů přetváření, to vše jsou postupy konstruktivního hledání. Relevantním kritériem zde není pasivní libost, nýbrž kognitivní účinnost: jemnost rozlišování, schopnost začleňování a rovnováha mezi rozpoznáváním známého a objevováním nového. Jedním z typických způsobů rozvoje poznání jsou progresivní variace na dané téma. Někteří moderní skladatelé odmítají témata a variace spolu s jakýmkoli rozeznatelnými motivy ve snaze docílit naprosté nepředvídatelnosti. Jak ale ukázal C. I. Lewis,¹⁰ naprostá nepravidelnost je nemyslitelná – pokud se ve skladbě neopakuje ani jedna sekvence, pak tento fakt zakládá pozoruhodnou pravidelnost.

Estetická hodnota však v této knize v žádném případě nebyla hlavním předmětem mého zájmu a je mi poněkud nepříjemné, že jsem se málem dostal k počátku definice toho, co bývá, často popleteně, nazýváno ‚krása‘. Přehnaný důraz na problém hodnoty je podle mě příčinou zúžení a zkreslení estetického zkoumání.¹¹ Tvrzení, že umělecké dílo je dobré, či dokonce jak je dobré, není právě dvakrát informativní: nedozvíme se, zda je sugestivní, výrazné, pulzující, bezchybně rozvržené, o význačných specifických vlastnostech barev, tvarů či zvuků ani nemluvě. Navíc umělecká díla nejsou dostihovými koňmi a sázka na vítěze není tím, oč tu běží. Posuzování specifických vlastností není pouhou pomůckou pro výsledné hodnocení díla, ale naopak: soudy o estetické hodnotě bývají často prostředky pro odhalení jeho specifických vlastností. Řekne-li mi znalec,

¹⁰ V *Mind and the World Order* (New York, Charles Scribner's Sons, 1929), s. 385.

¹¹ Viz mé „Merit as Means“, in *Art and Philosophy*, ed. S. Hook (New York, New York University Press, 1966), s. 56-57.

že ze dvou kykladských idolů, které mi připadají takřka stejné, je jeden mnohem lepší, pobídne mě tím k hledání a snad i k nalezení významných rozdílů mezi nimi. Hodnocení je však jedním z podružnějších prostředků porozumění dílu. Posuzovat dokonalost uměleckých děl či dobrotu lidí není nejšťastnější způsob, jak jim porozumět. Nalezení měřítka estetické hodnoty není cílem estetiky o nic více, než je stanovení kritéria ctnosti úkolem psychologie.

Zkrátka, pojetím estetického prožitku jako způsobu porozumění jsme otázku estetické hodnoty nejen vyřešili, ale také jí odebrali její privilegovaný statut.

7. Umění a porozumění

Stanovili jsme, že estetický prožitek je prožitkem kognitivním, který se vyznačuje převahou určitých symbolických vlastností a je posuzován standardy kognitivní účinnosti. Nepřehlédli jsme však ten nejevidentnější rozdíl: že totiž ve vědě je na rozdíl od umění rozhodující pravdivost? Cožpak se tyto dvě oblasti neliší nejvíce tím, že pravdivost je pro jednu vším a pro druhou ničím?

Navzdory běžnému přesvědčení hraje pravda samotná ve vědě zanedbatelnou roli. Můžeme snadno generovat spousty spolehlivých pravd, pokud nás nezajímá jejich význam, násobit můžeme do nekonečna a empirických pravd je nepřeborné množství. Vědecké hypotézy, byť sebepravdivější, nebudou k ničemu, nevyhovují-li základním požadavkům rozsahu či přesnosti vytyčeným naším zkoumáním, nestimulují-li nějakou přínosnou analýzu nebo syntézu a nevyvolají-li či nezodpovědí závažné otázky. Pravda sama o sobě nestačí, nanejvýš je nutnou podmínkou. Avšak i to je příliš silné tvrzení. I ty

nejimpozantnější vědecké zákony jsou zřídka zcela pravdivé. Drobné nesrovnalosti jsou v zájmu šíře, přesvědčivosti či jednoduchosti prostě přehlíženy.¹² Věda ignoruje svá data stejně jako politik své voliče – tedy v rozumných mezích.

Pravdivost není ani jedním ze soupeřících kritérií pro hodnocení vědeckých hypotéz. Každý soubor dat bude v souladu s bezpočtem alternativních hypotéz. Nelze mezi nimi zvolit na základě jejich pravdivosti, protože k ní nemáme přímý přístup. Hypotézy posuzujeme spíše podle takových vlastností, jako jsou jednoduchost a přesvědčivost. Tato kritéria nedoplňují pravdivost, užíváme jich s nadějí, že nás dovedou nejbližší k té pravdě, která nejvíce odpovídá našim zájmům.

Nezůstane nám alespoň hlavní rozdíl, totiž že pravda – ač není postačující, nutná ani rozhodující pro výběr mezi hypotézami – je přece jen zřetelem relevantním ve vědě, nikoliv však v umění? Ale i takto mírná formulace rozpor mezi vědou a uměním příliš vyhrocuje. Pravdivost hypotézy je v důsledku otázkou sladění – otázkou souladu hypotézy s relevantní teorií a souladu hypotézy i teorie s dosavadními daty a budoucími fakty. A jak nám rád připomínal Philipp Frank, dobré sladění si žádá obousměrné úpravy – nejen přizpůsobit teorii faktům, ale i fakta teorii; cílem je dosáhnout nových náhledů při minimální námaze. Ale tento soulad, tato schopnost upravit a opravit naše poznatky i náš svět je ovšem stejně relevantní i pro estetické symboly. Pravda i její estetický protějšek nejsou nic jiného než vhodnost pojmenovaná pokaždé jinak. Mluvíme-li o pravdivosti hypotéz a nikoliv o pravdivosti uměleckých děl, je tomu tak proto, že jsme si termíny „pravda“ a „nepravda“ vyhradili pro symboly ve formách výroků. Netvrdím, že jde o

¹² Viz můj článek „Science and Simplicity“, in *Philosophy of Science Today*, ed. S. Morgenbesser (New York, Basic Books, Inc., 1967), s. 68–78.

rozdíl zanedbatelný, je ovšem specifického, nikoliv druhového rázu, je spíše rozdílem v oblasti aplikace než rozdílem definice a nezpůsobuje žádné schizma mezi vědeckým a estetickým.

Žádná z předchozích úvah nestírá rozdíl mezi uměním a vědou. Deklarace nerozlučné jednoty - ať už věd, umění, umění a věd či lidstva - nás stejně jen upozorňuje na rozdíly mezi nimi. Co zdůrazňuji, je, že příbuznosti jsou hlubší a důležité rozdíly jiné, než se obvykle předpokládá. Rozdíl mezi uměním a vědou není rozdílem mezi pocitem a faktem, intuicí a úsudkem, požitkem a přemítáním, syntézou a analýzou, počítkem a myšlenkou, konkrétním a abstraktním, vášní a jednáním, zprostředkovaností a bezprostředností či mezi pravdou a krásou. Rozdíl mezi vědou a uměním spočívá v převaze určitých specifických rysů symbolů.

Důsledky tohoto přehodnocení mohou mít dopad i mimo filozofii. Často slyšíme o rozdílné až protikladné úloze nadání a průpravy v umění a ve vědách. Neustále vznikají seriózní a propracované pokusy vymyslet a vyzkoušet metody pro nalezení a rozvíjení estetických vloh. Žádné z těchto debat a postupů však příliš nepokročí bez adekvátního pojmového aparátu, který by určoval podobu klíčových experimentů a interpretoval jejich výsledky. Jakmile pochopíme, že umění a vědy pracují se symbolickými systémy - že je vytvářejí, používají, čtou, transformují a ovládají - a v jakých ohledech se tyto symbolické systémy shodují a v jakých různí, můžeme se pustit i do pronikavých psychologických úvah o tom, jak se příslušné dovednosti vzájemně posilují či potlačují. Výsledky takových zkoumání mohou docela dobře vést ke změnám vzdělávacích metod. Naše předběžná studie například naznačuje, že některé postupy neodmyslitelné od vědy mají k sobě navzájem dál než k některým postupům vlastním umění. Zdržme se však předčasných závěrů. Solidní a praktické výsledky jsou právě tak

vzdálené jako potřebné. A je nejvyšší čas, aby falešné truismy a zvučná hesla uvolnily cestu jednoduchým experimentům a zkusmým hypotézám.

Ať již bude eventuální dopad na psychologii či pedagogiku jakýkoli, bude v každém případě jen vedlejším produktem zde započatého teoretického zkoumání. Mým záměrem bylo učinit několik kroků k systematickému studiu symbolů a symbolických systémů a jejich role v našem vnímání a jednání, v umění i ve vědách, a tedy i v tvoření a chápání našich světů.