

# INFORMACJA A ROZUMIENIE

pod redakcją  
*Michała Hellera i Janusza Mączki*



© Polska Akademia Umiejętności  
Ośrodek Badań Interdyscyplinarnych  
Biblos, Kraków 2005

ISBN 83-7332-272-8

Redaktor książki: *Małgorzata Święch-Płonka*

Projekt okładki: *Artur Piątek*

Polska Akademia Umiejętności  
31-016 Kraków, ul. Sławkowska 17  
Ośrodek Badań Interdyscyplinarnych  
przy Wydziale Filozofii  
Papieskiej Akademii Teologicznej  
w Krakowie

Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej

*Biblos*

Plac Katedralny 6, 33-100 Tarnów

tel. (0-14) 621-27-77

fax (0-14) 622-40-40

e-mail: [biblos@wsd.tarnow.pl](mailto:biblos@wsd.tarnow.pl)

<http://www.diecezja.tarnow.pl/biblos>

Nakład 500 egz.  
Ark. wyd. 18,70, ark. druk. 18,50

## NA CZYM POLEGA ROZUMIENIE W OGÓLE – A ROZUMIENIE INFORMACJI W SZCZEGÓLNOŚCI?

Cel niniejszego artykułu – to przypomnienie paru BANALÓW, zgłoszenie do nich kilku OBIEKCJI i napiętnowanie niektórych FAŁSZÓW związanych z rozumieniem i informacją.

### 1. Rozumienie

#### Tezy (meta)językowe

1.1. Słowo rozumienie jest podwójnym polisemem: odznacza się mianowicie (a) polisemicznością właściwą wszelkim funktorom mentalnym i (b) polisemicznością swoistą.

(a) Po pierwsze więc, kiedy mówimy, że  $x$  rozumie  $y$ , to może chodzić o to, że  $x$  właśnie przeżywa *akt* rozumienia  $y$ -a (sens **aktualny**), lub o to, że  $x$  ma *dyspozycję* do przeżycia aktu rozumienia  $y$ -a (sens **dyspozycyjny**).

(b) Po drugie jednak, kiedy mówimy, że  $x$  rozumie  $y$ , to może chodzić o:  
– bezpośrednie poznanie  $y$ -a, w szczególności cudzych przeżyć lub tzw. istoty czegoś (rozumienie **intuicyjne**);

– uświadomienie sobie (znajomość)  $y$ -a, zazwyczaj trudnego do uświadomienia sobie (rozumienie **identyfikacyjne**);

– usprawiedliwienie  $y$ -a (rozumienie **indulgencyjne**);

– używanie  $y$ -ka, w szczególności pewnego wyrażenia, jako nośnika jakiegoś wybranego sensu (rozumienie **inskrypcyjne**).

Czynności prowadzące do rozumienia – to **interpretacja**.

1.2. (a) Funktor „rozumieć intuicyjnie, identyfikacyjnie lub indulgencyjnie” jest funktorem dwuargumentowym o kategorii  $z/nn$  („ $x$  rozumie  $y$ ”) lub  $z/nz$  („ $x$  rozumie, że  $p$ ”), przy czym ten drugi jest redukowalny do pierwszego („ $x$  rozumie to, że  $p$ ”). (b) Funktor „rozumieć inskrypcyjnie” jest funktorem trójargumentowym o kategorii  $z/nnn$  („ $x$  rozumie  $y$  jako  $z$ ”).

1.3. „Rozumienie identyfikacyjne” występuje w różnych kontekstach eliptycznych – co jest pochodną polisemiczności wyrażenia „sens  $y$ -a”. Kiedy bowiem mówimy, że  $x$  rozumie – w sensie identyfikacyjnym –  $y$ -a, to chodzi właśnie o to, że  $x$  uświadamia sobie (zna) **sens**  $y$ -a, a w szczególności:

- naturę (istotę)  $y$ -a;
- strukturę (budowę)  $y$ -a;
- horyzont  $y$ -a: to, co z  $y$ -iem współistnieje;
- rację  $y$ -a: to, co warunkuje  $y$ -a (w szczególności jako przyczyna  $y$ -a);
- typ  $y$ -a (rodzaj, do którego  $y$  należy);
- funkcję semantyczną (denotację lub konotację)  $y$ -a (rozumienie **konceptualne**).

1.4. Każde potoczne użycie słowa „rozumienie” (i jego derywatów) daje się sparafrazować – choć nie zawsze jednoznacznie – za pomocą jednego z powyższych terminów wyspecjalizowanych.

#### Teza historyczna

1.5. Różnice zdań w sprawie rozumienia biorą się na ogół z pomieszania różnych sensów słowa „rozumienie”.

#### Tezy rzeczowe

1.6. Rozumienie *nie* jest rodzajem rozumowania.

Bywa natomiast, że rozumienie (w sensie aktualnym) jest *wynikiem* rozumowania, gdyż rozumowanie to przykład czynności interpretacyjnych.

1.7. Nie istnieje coś takiego jak rozumienie intuicyjne, a – mówiąc ostrożniej – przyjmowanie istnienia takiego rozumienia jest zbędne, gdyż do wszelkich *przedmiotów* takiego rozumienia można dotrzeć za pomocą «normalnych» sposobów poznawania (np. za pomocą spostrzeżenia oraz wnioskowania).

1.8. Rozumienie właściwe należy odróżnić od «jakiegoś» rozumienia pewnego przedmiotu.

Można na przykład rozumieć ziewanie osoby czytającej artykuł na temat informacji i rozumienia jako znak tego, że ta osoba jest znudzona, choć naprawdę jest ono objawem zmęczenia wynikłego z nieprzespanej nocy. O pierwszym rozumieniu powiemy w związku z tym, że jest tylko *jakimś* rozumieniem ziewania, skoro *właściwym* rozumieniem jest rozumienie drugie.

Podobnie z wyrażeniami. Jeżeli przez  $y$  rozumie się inskrypcyjnie  $z$ , to:  $x$  *właściwie* rozumie konceptualnie  $y$ , gdy  $x$  przez  $y$  rozumie inskrypcyjnie  $z$ . Natomiast  $x$  *jakoś* rozumie konceptualnie  $y$ , gdy  $x$  przez  $y$  rozumie inskrypcyjnie cokolwiek.

1.9. Zgódźmy się, że to rozumienie *inskrypcyjne* (rozumienie zdań, wypowiedzi) jest wyróżnionym rodzajem rozumienia.

## 2. Rozumienie muzyki

Przykładem przedmiotu, z którego interpretacją i rozumieniem wiąże się wyjątkowo wiele nieporozumień, jest – muzyka. Jak się okaże, trudności na tym polu wynikają z pomieszania różnych sensów pewnych wyrażeń.

2.1. Zacznijmy od tego, że terminu „utwór muzyczny” używa się w kilku znaczeniach. Kiedy mówimy o utworze muzycznym, chodzić więc może o jeden z następujących przedmiotów:

(Ua) **ideę** (powstającą w umyśle twórcy);

(Ub) **partyturę** (graficzny zapis kompozycji);

(Uc) **rekonstrukcję mentalną** (powstającą w umyśle osoby odczytującej partyturę);

(Ud) **realizację akustyczną** (dźwięki wydobywane za pomocą instrumentu przez wykonawcę);

(Ue) **percepcję** (powstającą w umyśle osoby słuchającej czyjejs realizacji).

Z pięciu różnych przedmiotów, które niekiedy nazywamy pewnym utworem (np. *Preludium es* z op. 28 Fryderyka Chopina), dwa – partytura (Ua) i realizacja (Ud) – są przedmiotami konkretnymi. Partytura (Ua) to przedmiot fizyczny – ciało, a realizacja (Ud) to – proces.

Z kolei idea (Ua), rekonstrukcja (Uc) i percepcja (Ue) nie są konkretnymi, gdyż są schematyczne (niezupelne). Są to przedmioty mentalne (*resp.* duchowe) i intencjonalne.



Wszystkie te przedmioty Ua-Ue należy rozumieć wytworowo. Do ich powstania prowadzą mianowicie następujące czynności:

- (Ca) tworzenie (komponowanie);
- (Cb) zapisywanie kompozycji (kodowanie);
- (Cc) czytanie partytury (dekodowanie);
- (Cd) wykonywanie partytury (realizowanie);
- (Ce) słuchanie realizacji (rekonstruowanie).

Wyróżnijmy jeszcze trzy rodzaje podmiotów tych czynności: (Oa) twórce (kompozytora), (Ob) wykonawcę (realizatora) i (Oc) słuchacza.

## **2.2. Rozumienie utworu muzycznego**

Załóżmy, że jesienią wieczora jesteśmy w Filharmonii Krakowskiej na recitalu Krzysztofa Jabłońskiego i w jego wykonaniu słuchamy *Preludium es* z op. 28 Chopina. Analizując tę sytuację, powiedzmy teraz, na czym polega rozumienie utworu muzycznego w wyszczególnionych wcześniej sensach.

### **2.2.1. Uświadomienie sobie istoty**

Przez istotę rozumiemy tu to, dzięki czemu przedmiot jest tym, czym jest, a nie czymś innym.

Do istoty utworu-realizacji, mającej miejsce w Filharmonii Krakowskiej, należy bez wątpienia to, że jest to wykonanie utworu-idei Chopina, a dokładniej jednego ogniwa z cyklu 24 preludiów op. 28. Tym jednak, co odróżnia to wykonanie od setek innych wykonań tego utworu-idei, jest jego lokalizacja czasoprzestrzenna: to, że ma ono miejsce w Krakowie, w budynku Filharmonii na rogu ulic Zwierzynieckiej i Straszewskiego, wieczorną porą – i oczywiście to, że wykonawcą jest Krzysztof Jabłoński.

### **2.2.2. Rozbiór budowy**

Kiedy mówimy o budowie utworu muzycznego, mamy na myśli budowę utworu-realizacji; analityk jednak zakłada zwykle, że partytura adekwatnie odwzorowuje ideę kompozytora i jej brzmieniową realizację – i dokonuje bardzo często rozbioru tej budowy, posługując się samą partyturą.

Przyjrzyjmy się zatem partyturze *Preludium es*.

Otóż analiza (*scil.* rozbiór budowy) utworu muzycznego polega na wyszczególnieniu i opisie jego elementów muzycznych, czyli jego własności (części niesamodzielnych) i składników (części samodzielnych).

Możemy zatem opisać nasz utwór, charakteryzując jego melikę (jako figuracyjną), harmonię (jako dur-moll), kolorystykę (jako «ciemną»), czy tempo (jako szybkie). Możemy następnie wydzielić w nim samodzielne części.

Allegro  
*pesante*

14

4

7

10 *cresc.* *ff*

13

16

This page of musical notation is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It consists of six systems of staves, each with a system number (14, 4, 7, 10, 13, 16) indicating the starting measure. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' and the character is 'pesante' (heavy). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings include 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo) starting at measure 10. The piece concludes with a final cadence at measure 16.

Preludium mianowicie rozpada się na dwie główne części. Pierwsza część (A) ma dziesięć taktów.

14

*All-gro*  
*prouti*

10

*FINE*

Druga część (B) ma osiem taktów.

15

17

19

Ostatni takt preludium – to *sui generis* koda (C).

Skąd się bierze tu asymetria? Zwróćmy uwagę na to, że (A) w naturalny sposób mogłoby wyglądać następująco.

The image displays a musical score for Chopin's No. 14, marked "Allegro pesante". It consists of three systems of music. The first system shows the treble and bass clefs with the melody and accompaniment. The second system shows the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. A small inset shows a detail of the piano accompaniment.

Wtedy symetria byłaby zachowana. Dlaczego Chopin dodał do (A) dwa takty? Odpowiedź można znaleźć, jeśli się rozczłonkuje dalej (A) i (B).

(A) ma dwie części: (A<sub>1</sub>) i (A<sub>2</sub>).

(A<sub>1</sub>) ma wznoszącą się melodię.

The image displays a musical score for Chopin's No. 14, marked "Allegro pesante". It consists of two systems of music. The first system shows the treble and bass clefs with the melody and accompaniment, including fingerings and accents. The second system shows the piano accompaniment.

W (A<sub>2</sub>) po początkowych próbach utrzymania się «w górze» melodia zaczyna opadać.

Musical score for piano, measures 7-10. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 7-8) shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and fingerings (1-5), and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 9-10) continues the melodic line with a *cresc.* marking. The third system (measures 11-12) shows a similar melodic pattern. The fourth system (measures 13-14) continues the piece with a *ff* marking.

Dwie części ma też (B): (B<sub>1</sub>) i (B<sub>2</sub>).  
 (B<sub>1</sub>) zaczyna się podobnie jak (A<sub>1</sub>).

Musical score for piano, measures 13-14. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 13-14) shows a complex melodic line in the right hand with many accidentals and fingerings (1-5), and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 15-16) continues the melodic line with a *ff* marking.

Melodia w (B<sub>1</sub>) nie ma już takiego impulsu, jak w (A<sub>1</sub>). Co więcej, spadek («upadek») melodii w (B<sub>2</sub>) jest głębszy niż w (A<sub>2</sub>).



Jest to nie tylko spadek melodyczny, ale i metryczny. Ostatnie dwa takty:

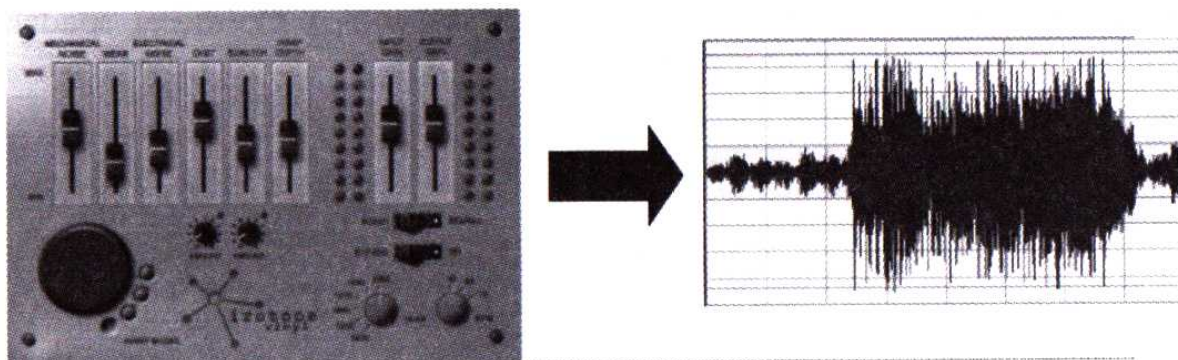


mają «chwiejne» metrum.

Całość kończy «urwana», jednodźwiękowa *coda*.

W wyróżnionych odcinkach możemy oczywiście dalej doszukiwać się części mniejszych – fraz czy motywów podobnych itd. Z pewnością jednak kresem *analizy muzykologicznej* utworów muzyki klasycznej (czyli elementem «nieanalizowalnym») jest pojedynczy dźwięk.

Oczywiście moglibyśmy przedstawić tu także *analizę akustyczną* widma dźwiękowego naszego preludium, która nie zatrzymywałaby się na pojedynczym dźwięku. Byłby to przykład rozumienia wysłuchanego ciągu dźwięków przez pryzmat teorii fizycznej.



### 2.2.3. Eksplanacja horyzontu (tła) i racji (uwarunkowań)

Znajomość tła utworu muzycznego to znajomość relacji tego utworu do innych dzieł – tego samego kompozytora lub tego samego rodzaju. Na przykład można mówić o *Preludium es* jako o utworze Chopina (w horyzoncie twórczości tego kompozytora) lub jako o preludium (w horyzoncie pewnej formy muzycznej).

Możemy także mówić o rozumieniu uwarunkowań i tła czynności prowadzących do powstania utworu (w tym wypadku tła i uwarunkowań psychofizycznych), szczególnie zaś o rozumieniu tła i uwarunkowań *Ca* (tworzenia) i *Cd* (wykonywania). W pierwszym chodzi o wiedzę, dlaczego kompozytor (czyli Chopin) napisał utwór tak-a-tak, w drugim – dlaczego ten utwór był tak-a-tak zagrany przez wykonawcę (czyli w naszym wypadku przez Jabłońskiego).

### 2.2.4. Diagnoza – rozpoznanie typu

Uświadomić sobie typ utworu muzycznego to zakwalifikować go do klasy utworów podobnych.

Rozważany utwór każdy łatwo zakwalifikuje do klasy utworów fortepianowych i do klasy utworów krótkich. Osoby bardziej «wyrobione» muzycznie rozpoznałyby w nim utwór romantyczny w tonacji molowej. A być może niektórzy, nie znając wcześniej programu koncertu, byłiby w stanie rozpoznać autora i tytuł.

### 2.2.5. Egzegeza utworu muzycznego

Powiedzmy teraz jasno i wyraźnie: muzyka nie pełni żadnej funkcji semantycznej. Muzykolodzy wyróżniają w niektórych utworach muzycznych segmenty zwane „zdaniami”. Ale tzw. zdania muzyczne – inaczej niż zdania w sensie logicznym – nie stwierdzają faktów: one niczego w ogóle nie stwierdzają. Muzykolodzy nazywają czasem repertuar dźwięków i ich układów, z których korzystają kompozytorzy, „językiem muzycznym”;

ale tzw. język muzyczny nie jest językiem *sensu stricto*, tak jak tzw. zdania muzyczne nie są zdaniami *sensu stricto*.

Utwory muzyczne mogą jednak pełnić inne funkcje semiotyczne: mimityczną, ekspresyjną i ewokacyjną.

(1) Funkcja **mimetyczna** polega na odtwarzaniu świata zewnętrznego.

Taką funkcję spełniają np. utwory tzw. muzyki ilustracyjnej i programowej. Utwór muzyczny składa się z dźwięków, w «naturalny» zatem sposób może naśladować inne zjawiska dźwiękowe.

Na przykład trzecia część „Lata” Vivaldiego naśladuje odgłosy burzy, „Kukułka” Daquina – ptasie kukanie, a recytatyw w ostatniej ze „Scen dziecięcych” Schumanna – egzaltowaną mowę poety.

Osobnym zagadnieniem jest, czy muzyka, jak się często mówi, może «naśladować» przedmioty niedźwiękowe: zdarzenia wizualne, zjawiska psychiczne (*scil.* ich zmienność) *etc.* Być może niektórzy słuchacze koncertu w Filharmonii Krakowskiej gotowi byłiby się na przykład zgodzić, że *Preludium es* jest alegorią życia. Zagadnienie naśladowania przez muzykę przedmiotów niedźwiękowych wymaga osobnego studium – tutaj nie możemy wyjść poza jego zasygnalizowanie.

(2) Funkcja **ekspresyjna** polega na świadomym lub nieświadomym wyrażaniu wprost pewnych przeżyć twórcy.

Zwróćmy tu uwagę na trzy rzeczy. (1) Nie powinniśmy mówić, że „utwór coś wyraża”, lecz że jakaś osoba (*scil.* twórca lub wykonawca) wyraża swoje przeżycia (*scil.* uczucia) za pośrednictwem utworu (*resp.* w utworze). (2) Powinniśmy też zawsze pamiętać, że żadna osoba nie może wyrażać cudzych przeżyć. W szczególności ani twórcy, ani wykonawcy nie mogą w utworze wyrażać przeżyć (w szczególności uczuć) np. słuchacza. (3) Powinniśmy wreszcie odróżnić przeżycia, które twórca lub wykonawca świadomie wyraził – albo chciał wyrazić – w skomponowanym lub zrealizowanym utworze, od przeżyć, które ujawniają się w tworzeniu lub wykonywaniu danego utworu mimo woli (jak np. trema wykonawcy podczas wykonywania utworu).

(3) Funkcja **ewokacyjna** polega na wywoływaniu takich czy innych przeżyć u słuchacza.

Przeżycia wyrażane i przeżycia wywoływane przez dany utwór nie muszą być takimi samymi przeżyciami. (Jeśli jednak tak jest, mówimy, że przeżycie twórcy czy wykonawcy «udziela się» słuchaczom. Jeśli publiczność podziwiająca w Filharmonii Krakowskiej grę Jabłońskiego odczu-

wałaby wraz z wykonawcą tremę, to pewnie właśnie z takim zjawiskiem mielibyśmy do czynienia.)

Zgódźmy się, że usłyszane preludium można uznać za alegorię życia, wyraz jego gwałtowności i że ma ono wywoływać egzystencjalny niepokój.

### 3. Informacja

#### 3.1. Informacja w sensie antropomorficznym

Jak widzimy, różnych rzeczy można się dowiedzieć, słuchając pewnego utworu muzycznego. Niektórzy gotowi byliby wobec tego powiedzieć, że w owym utworze «tkwią» najprzeróżniejsze informacje. Nie zamierzamy przeciwstawiać się takiemu sposobowi mówienia. Uważamy jednak zarazem, że jeśli słowo „informacja” ma mieć prawo obywatelstwa w języku naukowym, to musi legitymować się wyspecjalizowanym, sprecyzowanym i specyficznym sensem.

Naszym zdaniem warunki te spełnia przede wszystkim sens, który będziemy nazywali „sensem antropomorficznym” (zresztą jest on według nas maksymalnie zbliżony do sensu, w którym używamy terminu informacja w języku potocznym).

#### 3.2. Redukcyjna definicja „informacji” w sensie antropomorficznym

Jaki jest ten antropomorficzny sens „informacji”?

Punktem wyjścia jego precyzacji może być definicja redukcyjna, wskazująca warunki, przy których – naszym zdaniem – nie ma wątpliwości, że dochodzi do przekazania i uzyskania informacji.

*Definicja 1:*

Jeżeli

- |   |                 |
|---|-----------------|
| (a) $x$ w okresie $t$ wygłosił/napisał do $y$ -a zdanie $Z$                                   | [nadawca]       |
| czyli   |                 |
| (b) $y$ w okresie $t$ usłyszał/zobaczył zdanie $Z$ wygłoszone/napisane do $y$ -a przez $x$ -a | [odbiorca]      |
| (c) $Z$ stwierdza, że $p$   | [znaczenie]     |
| (d) $Z$ jest zdaniem prawdziwym   | [prawdziwość]   |
| czyli   |                 |
| (e) zachodzi to, że $p$   | [rzeczywistość] |
| (f) $y$ w okresie $t$ rozumie zdanie $Z$ [ <i>scil.</i> wie, że (c)]                          | [rozumienie]    |
| (g) $y$ (bezpośrednio) przed okresem $t$ nie żywił przekonania, że $p$                        | [nowość]        |
| to  |                 |

- (h)  $x$  w okresie  $t$  przekazał  $y$ -owi INFORMACJĘ, że  $p$ ,  
czyli
- (i)  $y$  w okresie  $t$  uzyskał od  $y$ -a INFORMACJĘ, że  $p$   
gdy
- (j)  $y$  (bezpośrednio) po okresie  $t$  żywi przekonanie, że  $p$   
i
- (k) przyczyną tego, że (j), jest to, że (a).

Definicję (1) można poddać idealizacji i skonstruować np. pojęcie **informacji bez nadawcy**.

*Definicja 2:*

Jeżeli

- (b)  $y$  w okresie  $t$  usłyszał/zobaczył zdanie  $Z$  [odbiorca]
- (c)  $Z$  stwierdza, że  $p$  [znaczenie]
- (d)  $Z$  jest zdaniem prawdziwym [prawdziwość]  
czyli
- (e) zachodzi to, że  $p$  [rzeczywistość]
- (f)  $y$  w okresie  $t$  rozumie zdanie  $Z$  [*scil.* wie, że (c)] [rozumienie]
- (g)  $y$  (bezpośrednio) przed okresem  $t$  nie żywił przekonania,  
że  $p$  [nowość]  
to
- (i)  $y$  w okresie  $t$  uzyskał INFORMACJĘ, że  $p$ ,  
gdy
- (j)  $y$  (bezpośrednio) po okresie  $t$  żywi przekonanie, że  $p$   
i
- (k\*) przyczyną tego, że (j), jest to, że (b).

Obie powyższe definicje «redukuja» sytuacje, w których mamy do czynienia z informacją, do sytuacji, w których dochodzi do użycia zdań (jakiegoś języka).

Zauważmy, że kiedy się mówi – w takich sytuacjach – o rozumieniu informacji, to w istocie chodzi o rozumienie zdania, które jest «nośnikiem» tej informacji; w naszym wypadku chodzi o zdanie  $Z$ , dla którego zachodzi to, że (k) lub (k\*).

Zauważmy ponadto, że warunek (c) może zostać rozszerzony do takiej postaci, że obejmie wszelkie funkcje semiotyczne, które może spełniać zdanie  $Z$ , będące «nośnikiem» informacji. Wtedy rozumienie informacji-zdania polegałoby na uświadomieniu sobie wszystkich tych funkcji,

a w szczególności np. funkcji pragmatycznych (czyli tego, co wyraża osoba  $x$ , wygłaszająca/pisząca zdanie  $Z$ ), oraz m.in. horyzontu całego zdarzenia.

### 3.3. Informacja w sytuacji nie-«zdaniowej»

Czy jednak informacja może «tkwić» także w sytuacji nie-«zdaniowej»?

Wydaje się, że tak. Otóż każde wykonanie utworu muzycznego (dodajmy – niewokalnego, czyli nieposiadającego tekstu) to zdarzenie, w którym nie pada ani jedno zdanie *sensu stricto*. Sądzymy jednak, że każdy odbiorca takiego wykonania ma poczucie, że uzyskał za jego pośrednictwem jakąś informację. Wróćmy raz jeszcze do *Preludium es* w wykonaniu Krzysztofa Jabłońskiego. Dzięki temu, że zaszło pewne zdarzenie (polegające na tym, że Krzysztof Jabłoński zagrał pewien utwór na fortepianie) wszyscy obecni na koncercie uzyskali jakąś informację, choć zapewne nie wszyscy jednakową. I tak:

- Uczestnicy koncertu uzyskali informację, że Krzysztof Jabłoński zagrał zapowiedziany w programie utwór.
- Ci, którzy nie słyszeli wcześniej gry wykonawcy, uzyskali informację o tym, jakim Krzysztof Jabłoński jest pianistą (a przynajmniej, w jakiej «formie» jest tego wieczoru).
- Ci, którzy nie znali wcześniej *Preludium es*, uzyskali pewną informację o budowie tego utworu oraz ewentualnie o tym, co kompozytor za jego pomocą wyraża, i jaki jest horyzont owego utworu.
- Ci, którzy wykonywany utwór-ideę znali (np. za pośrednictwem innych wykonania), uzyskali informację o tym, czy wykonanie Jabłońskiego było poprawne.
- Niektórzy zapewne mieli także pewne pojęciowe, «treściowe» skojarzenia związane z usłyszczanymi dźwiękami. Pomimo że – jak zaznaczyliśmy – muzyka nie pełni żadnych funkcji semantycznych, takie skojarzenia mogą się pojawić dzięki spełnianym przez utwory muzyczne funkcjom pragmatycznym.

Listę różnych informacji uzyskanych podczas wysłuchania jednego, krótkiego utworu fortepianowego można by mnożyć *ad infinitum*. Zamiast tego, postarajmy się stworzyć nową definicję „informacji”, która obejmowałaby opisany wyżej przykład.

### 3.4. Uogólniona definicja „informacji”

Aby uzyskać pojęcie *informacji*, pod które podpadałyby podane przykłady informacji, trzeba dokonać dalszej idealizacji i skonstruować pojęcie *informacji bez nadawcy i bez zdania*.

*Definicja 3:*

Jeżeli

- (e) zachodzi to, że  $p$  [rzeczywistość]
- (f\*)  $y$  w okresie  $t$  spostrzega to, że  $p$  [sposrzeżenie]
- (g)  $y$  (bezpośrednio) przed okresem  $t$  nie żywił przekonania, że  $p$  [nowość]  
to
- (i)  $y$  w okresie  $t$  uzyskał INFORMACJĘ, że  $p$   
gdy
- (j)  $y$  (bezpośrednio) po okresie  $t$  żywi przekonanie, że  $p$   
i
- (k\*\*) przyczyną tego, że (j), jest to, że (f\*).

Jak widać, przy takiej modyfikacji pojęcia *informacji*, w zasadzie każdy przedmiot, w którym «tkwi» jakiś stan rzeczy, albo który «tkwi» w pewnym stanie rzeczy, zawiera tym samym informację jako ewentualny obiekt oznania.

Tak to właśnie jest z utworami muzycznymi.