

PETR OSOLSOBĚ

ZBĚŽNÁ POZNÁMKA K PROBLÉMU PLURALITY INTERPRETACÍ V ESTETICE

(věnováno prof. Rudolfu Pečmanovi)

*Dnes milujte mě! A to mi stačí,
vždyž žízníci po lásce bez rozmyslu
se vrhám k simulakru...*

Julius Zeyer

Trojí paměti Víta Choráze

1. ÚVOD

„Celé dějiny estetiky mohou být chápány jako dějiny teorií interpretací účinku uměleckého díla na toho, kdo je vnímá“¹, praví Umberto Eco v nedávno vydané knize svých studií *Limits of Interpretation*. Nesporně: pro určitou část dějin estetiky je typická právě interpretační modalita: vezměme Aristotelovu Poetiku, PseudoLonginovu estetiku vznešena, středověké teorie krásy jakožto výsledku vise, nebo třeba Zichovu Estetiku dramatického umění. Z toho ovšem plyne i otázka, jak se vyrovnat s faktem plurality interpretací, či, jinak řečeno: jak dnes, *dans la condition post-moderne*, přesvědčivě postavit otázku interpretačního konsensu.

V minulých dekádách, jak poznamenává Eco², došlo k proměně paradigmatu v lingvistice, literární vědě i v estetice. V rámci strukturalistických koncepcí byla role čtenáře v textu odsunována do pozadí ve prospěch strukturalistického dogmatu, že textová struktura má být analyzována sama v sobě a pro sebe tak, abychom mohli izolovat její skladebnou stránku.³

¹ U. Eco, *Limits of Interpretation*, Indiana Univ. Press 1990, s.47.

² U. Eco, *Intentio Lectoris: The state of Art*, In: *Limits of Interpretation*, s.44–62.

³ Například M u k a ř o v s k ý klade *hodnotu, normu i význam* znaku, jímž je umělecké dílo co kolektivního vědomí. Sr.např. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, In: *Studie z estetiky*, Praha 1971, s.57: „... je tedy interpretace uměleckého díla jako znaku

Oproti tomu od počátku sedmdesátých let se literární teoretici, lingvisté a semiotici zaměřují na pragmatické aspekty čtení, na dialektiku autora a čtenáře, vypravěče a vyprávěného. Výsledkem je řada studií o semiotice fiktivních a extrafiktivních vypravěčů, subjektů pronesených promluv, fokalizátorů, narátorů, metanarátorů, stejně jako zástup čtenářů virtuálních, informovaných, metačtenářů, archečtenářů či čtenářů ideálních.

Vedle francouzského strukturalismu a post-strukturalismu⁴ (a v polemice s ním) vzrůstá vliv německé recepční teorie⁵, která se hlásí jednak k ruským formalistům (termín *srédstvo*), jednak i Ingardenově analýzám literárního díla jako kostry, či schematické struktury, která zůstává invariantní, i když čtenář sám konkretizuje a profiluje jednotlivá místa nedourčenosti textu, ke Gadamerově hermeneutice a k německé meziválečné sociologii literatury. Mnoho teoretických přístupů (semiotika, hermeneutika, estetika recepce, škola kritiky reader-response), semiotické teorie interpretační kooperace, stejně jako pestrý archipelag dekonstrukce mají jedno společné, „zajímají je textové kořeny fenoménu interpretace. To znamená, nejen zaměření na empirické výsledky daných osobních či kolektivních aktů čtení (které studuje sociologie recepce) , ale spíše na funkce konstrukcí a dekonstrukcí, které provádí ten, kdo text interpretuje, tedy interpret – a o to, jak jsou tyto funkce zakódovány, vtěleny, předepsány nebo umožněny lineární textovou manifestací“.⁶

Mění se i základní předpoklad: K tomu abychom vysvětlili fungování textu nestačí vzít v úvahu způsoby, jakými byl tvořen (generativní procesy); nutno se zabývat i rolí, kterou hraje čtenář v rámci, který text stanoví a dále předpokládá jako rámec interpretativní kooperace. Na tento adresátský přístup se dnes zaměřuje i lingvistika. Neboli: význam každé zprávy záleží na interpretačním výběru toho, kdo text čte, vnímatele , ba dokonce i význam nejjednoznačnější zprávy, a to se přirozeně nejvíce týká uměleckých textů.

Zatímco v padesátých a šedesátých letech vznikala díla často tvořená podle kritérií „modernistické“ tradice, díla, která téměř provokativně ukazovala svůj

záležitost jen a jen individuální, od individua k individuu rozdílná a nesrovnatelná? Odpověď na ni však byla anticipována zjištěním, že umělecké dílo je znak, a tudíž svou podstatou fakt sociální (...) A tak výsledek, ke kterému dospěl rozbor znakové povahy uměleckého díla, nevede ani zdaleka k estetickému subjektivismu: bylo jím toliko dovozeno, že věcné vztahy, do kterým umělecké dílo jako znak vstupuje, uváděl v pohyb postoj vnímatelův ke skutečnosti, a vnímatel je bytost společenská, člen kolektiva“.

4 Ve oblasti francouzského strukturalismu jde o díla R. B a r t h e s e , např. *Introduction a l'analyse structurale des récits*. In: *Communications* 8, T. Todorova, J.Kristevové (produktivita textu), G.Genetta (problém *hlasu a fokalizace*) a dalších.

5 Německá teorie recepce je představena v dílech W. I s e r a *Der implizite Leser* (1972), *Der Akt des Lesens* (1976), H.R.Jausse anebo dnes už skoro zapomenuté dílo Heinricha Gomperze *Interpretation, Logical Analysis of a method of historical research*, Chicago Univ.Press 1939. Výsledky této školy zasvěceně shrnuje práce R.Holuba *Reception Theory*, Methuen, London, 1984.

6 E c o , tamtéž, s.44.

charakter nedokončenosti⁷, otevřenosti, dnes povaha textu směřuje ponejvíce k významu v textu samém, zároveň se však umělecký text chápe jako místo nekonečné semiosy, takže celostnost jeho významu je takřka rozpuštěna do individuálních čtení (konkretizací). V této souvislosti je objevují i teorie, které – často inspirovány pozoruhodným dílem argentinského spisovatele J. L. Borgese – popírají možnost re-konstrukce „jediné a pravé“ intence autora textu a chápou sám text jako „promítací plátno“ a jeho význam a smysl jako funkci historického, sociologického či literárního kon-textu, jinak řečeno: interpretace je podle nich nevyhnutelně libovolná tvorba významu.

2. DELEUZE

Nanejvýš typické pro tento obrat je pojednání vlivného francouzského filosofa Gilla Deleuze o simulacru, které se snaží promyslet otázku interpretace významu na pozadí Nietzscheho kritiky platonismu. Ve své knize *Logika smyslu*⁸ z roku 1972 navrhuje Deleuze přikročit ve šlépějích Nietzscheho „k nejnevinnější ze všech destrukcí, destrukci platonismu“. Platon, jak známo, rozlišoval světem Idejí a z něj odvozeným světem naší smyslové zkušenosti. Onen je nanejvýš reálný a pravdivý, tento je pouze jeho nápodobou (mimesis), kopií. Samo napodobování, ať už jde o 1) konkretizaci ideje do světa naší smyslové zkušenosti, nebo o 2) cílevědomé napodobování viditelných věcí, tak jak je provádějí výtvarná umění, znamená nevyhnutelný úbytek pravdivosti a reality. Odtud pramení Platonova fundamentální kritika umění (Ústava, 10.kniha) jako svého druhu lži a klamu. Je-li vzdálenost od Ideje příliš veliká, mizí vztah účasti (methexis) a nejde už o kopii, nýbrž o přelud – simulakrum, obraz bez podobnosti. Ovšemže Platonovo pojetí napodobování neznamená vnější nápodobu, nýbrž nápodobu vnitřního ustrojení, tedy napodobení nemateriální esence. Platonismus představuje pro Deleuze „určitou oblast filosofie, která zahrnuje obrazy–kopie (copies–icons), které definuje nikoli vnějším vztahem k libovolnému objektu, nýbrž vnitřním vztahem k modelu aneb základu. Platonův model představuje Totéž (*le Même*): v témž smyslu, jako když Platon říká, že Spravedlnost není *nic jiného* nežli spravedlivé, Odvaha *nic jiného* nežli odvážné a pod.– abstraktní určení základu, který to či ono má ze všeho nejdříve.“⁹

⁷ Analýze „otevřených děl“ věnoval Eco knihu *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962, trans. *Open Work*, Cambridge, Harvard, 1989. Rozebírá zde *Klavierstück XI*, K.–H. Stockhausen, díla Henry Poussera, Pierra Bouleze a dalších.

⁸ Gilles Deleuze: *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris 1972. Vedle Deleuze chápe problém plurality interpretací jako úkol kritiky Platona i J.F.Lyotard v práci *La Condition Post-Moderne*, Editions de Minuit, Paris 1979, s.50. česky In. O postmodernismu, Praha 1993, s.132. Lyotard trvá na odlišnosti různých „jazykových her“ jakožto neporovnatelných typů rozpravy.

⁹ Deleuze, tamtéž, s.299.

Nuže, v čem tkví podle Deleuze „obrácení platonismu“? „Ukázat simulakra, přiznat jim jejich právo mezi ikony a kopiemi. Tento problém se už netýká rozdílu mezi podstatou a jevem, modelem a kopií. Taková distinkce posud operuje ve světě reprezentací; jde o to převrátit tento svět [*mettre la subversion dans ce monde*], soumrak idolů. Simulakrum není degradovaná kopie, má v sobě pozitivní sílu, která ruší jak originál, tak kopii, jak model, tak reprodukci. nestačí vyvolat model něčeho Jiného, protože žádný model neodolá závratí simulakra... převrácení platonismu jde jen o takovou podobnost, která je zvnitřněným rozdílem, o identitu rozdílného, která má v Rozdílném (*Différent*) svou prvotní sílu. Uvážíme-li prý dvě formy chápání světa, 1) jen to, co se navzájem podobá, se může lišit, a 2) jenom rozlišné (*différences*) se navzájem podobá, pak právě toto druhé pojetí „definuje svět jako svět simulaker. Sám svět je jako fantasma“¹⁰

Deleuzovy myšlenky mají velmi úzký vztah k filosofické estetice posledního dvacetiletí, stejně jako přiznávají svoji inspiraci Nietzsche (filosofie = básnictví, ontologie = epistemologie, lež–pseudos je životním údělem), v umění a poetice informelu a v Joycově románovém experimentu (Chaosmos = vůle přiznat se k heterogenitě světa). „Estetika trpí určitou rozpolceností. Na jedné straně označuje teorii pociťování (*sensible*) jakožto formy možné zkušenosti. Na druhé straně je teorií umění jakožto reflexe zkušenosti již uskutečněné. Aby se tato dvě pojetí mohla spojit, je nutno, aby se podmínky zkušenosti vůbec staly i podmínkami zkušenosti uskutečněné; pak se ovšem umělecké dílo může skutečně jevit jako experiment. Je například známo, že určité literární postupy (ostatní díla mají své ekvivalenty) umožňují vyprávět několik příběhů současně. Takové je podstatné určení moderního uměleckého díla. Vůbec tu nejde o rozdílný úhel pohledu vzhledem k témuž příběhu; neboť takové úhly pohledu podléhají pravidlu konvergence. Naopak, jde mu o příběhy rozdílné a divergentní, jako by každé absolutně jiná pasáž odpovídala každému úhlu pohledu“¹¹ Umělecké dílo má být předvedením naprosté heteronomie, což se ovšem odráží i v postulované heteronomii, neporovnatelnosti jeho interpretací.

Kategorie simulacra pomáhá Deleuzovi v popisu světa, v němž se z různých důvodů stalo absurdní hovořit o primárnosti a sekundárnosti, originálu a reprodukce anebo pravdy a lži, pokud taková otázka zahrnuje otázku původnosti. Důsledky jeho závěru však přesahují rámec pouhé filosofie: sám člověk není obrazem božím (*theologie*), ani obrazem svých rodičů (*psychoanalýza*), nýbrž nerosrovnatelně zcela Jiným, simulakrem. (*Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique.*) Je-li totiž simulacrum ještě modelem „je to jiný model, model Jiného (*l'Autre*), z něhož vyvěrají vnitřní nepodobnosti“¹²

10 Tamtéž, s.302.

11 Tamtéž, s.300.

12 Tamtéž, s.297.

Za každou Platonovou jeskyní je další jeskyně, za každým obrazem další obraz, za každým znakem další znak, nuže poznáváme, podle Deleuze, v simulakru „nezměnitelnost masek a nepřekročitelnost znaků“. Mírou pravdivosti simulakra je pouze a jenom jeho působivost, mírou pravdivosti interpretace je uspokojení (jouissance, plaisir), které nám je s to poskytnout. To je další nietzscheánský motiv (wirklich–Wirklichkeit), který bychom stejně mohli interpretovat jako určitý druh pragmatismu¹³.

Deleuzovo pojetí nejen relativizuje rozdíl mezi dílem a jeho kopií, mezi původností literární díla a odvozeností každé literární reflexe tohoto díla (kritika, interpretace), neboť každé dílo je pouze stimulem, čímž padá s literární hierarchií i genealogie, ale i rozdíl mezi znakem a lidskou existencí, literaturou a skutečným životem.

3. BORGES

Borgesovu povídku *Autor Quijota Pierre Ménard*¹⁴ je – podobně jako je tomu u Deleuze – pochopit jako výzvu k infinitizaci interpretací. Fiktivní vyprávěč v ní resumuje dílo svého přítele, fiktivního spisovatele, respektive jeho „viditelnou“ část, v níž hlavní místo zaujímá Ménardova doslovná tvůrčí repetice „po paměti“ deváté kapitoly prvního dílu Dona Quijota. Táž lineární textová manifestace však nezakládá týž význam, naopak. „Ménard obohatil ubohé a nedokonale rozvinuté umění četby pomocí nové techniky úmyslného anachronismu a chybného přisuzování autorství...Cožpak není dostatečným oživením sotva slyšitelných duchovních poselství, přičítá-li se Následování Krista Louisi Ferdinandu Célinovi nebo Jamesi Joyceovi.“¹⁵

Z Borgesova díla vyplynul pozoruhodný impuls estetiky a literární teorii: Umělecké dílo nemá významový invariant: je pouhým zrcadlem a všechny významy do něj vnáší čtenář, dílo je nikoli výrazem doby svého vzniku, ale výrazem interpretačních sklonů a praktik dob a jedinců, kteří jej vnímají, přičemž vnímání, rekonstrukce a interpretace je totéž. A dále: Metatext nemusí být vzhledem k textu sekundární, ale primární. Citovat lze nejen texty napsané, ale i texty fiktivní. U receptora poučeného dějinami umění je třeba vrát v úvahu retrográdní vliv interpretace (čteme Quijota se znalostí Haška, Berlioze se zna-

¹³ Vzpomeňme na dílo Hanse V a i n g e r a *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund des idealistischen Positivismus*, 2. vydání, Berlín 1913, které resumuje Karel Čapek v *Pragmatismu*, Topič, Praha 1925, s.25–30: „Tak zvaná pravda je účelný omyl, neboť je povahově falešná, subjektivní a fiktivní. Myšlení je regulovaný omyl, ale omyl legitimovaný, jeho existenční právo se dokazuje úspěchem“.

¹⁴ J. L. B o r g e s, *Autor Quijota Pierre Ménard*. In: J. L. B o r g e s, *Zrcadlo a maska*, Odeon, Praha 1989, s. 35–44.

¹⁵ Tamtéž, s. 44.

lostí Beatles). Příběh (mythos) dějin literatury jakoby předcházela příběh vyprávěný literárním dílem. Intertextualita jakoby předcházela textualitu. Skutečnost celistvého do sebe uzavřeného uměleckého díla je nahrazena výzvou k jeho nekonečné interpretaci. V tom tkví Borgesovo skandální „oživení“ dějin umění o všechny možné interpretace daných (vlastně vůbec ne „daných“) uměleckých děl. Z toho vyplývá, že doslovnou repetici uměleckého díla minulosti můžeme pochopit jako tvorbu, neboť každá repetice Téhož zahrnuje v aktu vnímání–interpretace přiděl významové aktuality.

3. HERMENEUTIKA

Otázka plurality interpretací, kterou tak radikalizuje Deleuze nebo Borges, má svoji tradici. Zatímco klasická hermeneutika – sice rozeznávala tři, později čtyři kódy: kód doslovný, morální, mystický neboli pneumatický a kód anagogický – se vždy nesnažila smířit fakt nekonečnosti interpretace s faktem jednoznačnosti zprávy, jinak řečeno, snažila se číst Písma ne tak, aby nám dávala neustále nový význam a odkrývala nové věci, ale tak, aby nově, opakovala význam již odkrytý a tradici posvěcený: *non nova, sed nove*; středověk a renesance reagovaly na problém interpretace zcela jinou hermeneutickou volbou, takovou, která má obdobu v dnešní debatě.

Nuže zatímco středověcí interpretátoři, jak uvádí Eco¹⁶, uznávali mnohost smyslu v rámci různých interpretačních kódů, avšak zároveň posilovali princip identity textu, renesanční vykladači, poslušni ideje *coincidentia oppositorum* definovali ideální text jako ten, který dovoluje co nejvíce protikladných (a tedy souhlasných) různocnění. Přijetí renesančního stanoviska vede k dalším kontradikcím, text má buď :

- 1) nekonečně mnoho významů zamýšlených samotným autorem; anebo
- 2) nekonečně mnoho významů, o kterých autor nevěděl.

Volba druhé alternativy zase otevírá problém, zda se nekonečno významů díla prosazuje skrze text, jako *intentio operis*, anebo navzdory němu arbitrární interpretační aktivitou čtenáře, *intentio lectoris*. Analogicky máme estetiku, která tvrdí, že básnický text může být interpretován nekonečně mnoha způsoby, protože to tak autor chtěl, stejně jako estetiku, která praví, že text má být čten a vykládán *univoce*, navzdory intencím autorů, kteří byly omezení pravidly jazyka, a když už jednou něco napsali, četli to sami po sobě hypoteticky jedním, a tedy i jedině autorizovaným způsobem.

¹⁶ Eco, tamtéž, s.51.

6. ECO

V knize *Limits of Interpretation* se Eco rozhodl zkoumat dialektiku mezi právy textů (zvláště uměleckých) a právy jejich interpretů, neboť má „dojem, že v průběhu posledních desetiletí byla práva interpretů až příliš vyzvedána“. ¹⁷ Eco uznává a ctí interpretační aktivitu čtenáře. Avšak „vyzvedat iniciativu čtenáře nutně neznamená brát se za nekonečnost různocnění. Když důsledně uvažují o roli čtenáře, musím zároveň uvažovat i takového aktivního čtenáře, který se rozhodl číst text naprosto jednoznačně“. Modelový, či vzorný čtenář podle Eca je takový, který (veden k tomu textem) si činí domněnky, ba nekonečně mnoho domněnek, dokonce i domnělého modelového autora, je-li dostatečně iniciativní, jehož domnělou intenci pak srovnává s motivy obsaženými v textu. Máme-li hodně domněnek, můžeme je v procesu interpretace zhodnocovat v kruhovém procesu, kde text se neustále uplatňuje jako báze, z níž vyplývají či nevyplyvají různé možné významy.

Naopak většina dekonstruktivistů však „redukuje text na mnohoznačný soubor beztvarych možností, a tím text přeměňuje na pouhý stimul k vlastnímu interpretačnímu posunu (interpretative drift)“. ¹⁸ Eco převádí otázku interpretace na problém svobodné volby kritických nástrojů a jejich důsledného používání v rámci dvou přístupů. Vedle přístupu generativního, který zkoumá především poetika a historická poetika (rekonstrukce pravidel, podle nichž je konstruován estetický objekt, bez ohledu na jeho další účín), pracuje interpretační přístup s nástrojovou trichotomií postihující kombinace tří různých záměrností: *intentio auctoris*, *intentio operis* a *intentio lectoris*. Klasická debata se naží přijít na to, zda:

a) text je to, co chtěl říci autor (a tudíž je každá jeho složka intendována, neboli je záměrnou volbou prostředků a cílů sdělení, a/anebo:

b) (a jestliže ano, tak co) něco text říká nezávisle na intenci svého autora. Přijmeme-li b), pak:

ba) co text říká prostřednictvím vlastní textové koherence a vlastního a původního znakového systému, a/anebo:

bb) co, vněm čtenář nachází díky systému svých očekávání, (Jaussův *Erwartungshorizont*).

Když prolne obě hlediska, generování–interpretování se třemi druhy intencí, dostaneme zajímavou síť kategorií. Na jedné straně to, co autor vkládá do textu se záměrem a (aby intence byla připisována autoru, či b) aby i. byla připsána dílu, a ne autoru, c)aby se čtenář domníval, že tato intence je výsledkem jeho vlastní interpretace. Stejně tak na straně interpretace můžeme rozlišovat, co (jak se domníváme), mínil sdělit autor, od toho co nezávisle ta této jeho vůli a třeba i proti ní (podle toho jak se nám jeho skutečný záměr jeví) vypovídá jeho

¹⁷ Tamtéž, s.6.

¹⁸ Tamtéž, s.52.

dílo a konečně jaké myšlenky a představy vstupují do hry (ať chci nebo nechci), když dílo interpretuji, jaký jim dávám význam a jaký význam dávám tomuto významu. Konečně, podle Eca, můžeme přijmout i hermeneutické hledisko, které nechává dopředu nerozhodnuto, zda interpretace musí hledat to, co autor textem mínil, nebo zda je důležitější, co samo Bytí zjevuje prostřednictvím jazyka (Heidegger, Derrida). Pluralita interpretací, však podléhá přinejmenším třem kritériím. Za prvé: Eco obhajuje základní, doslovný význam jazykových sdělení, tak jak s ním prakticky nakládá každý jazykový slovník. I když druhotné vedlejší významy (konotace) jsou pro umělecké literární dílo důležitější, není tím dotčena opodstatněnost slovníkové fixace významu. Tím je dána možnost sémantického konsensu. „Žádná teorie orientovaná na čtenáře (reader-oriented) se nemůže vyhnout tomuto omezení. Každý svobodný čin na straně čtenáře nikoli předchází, nýbrž následuje po přijetí tohoto omezení“¹⁹

Kromě prvního, sémantického stupně interpretace, zdůrazňuje Eco druhý, kritický stupeň, který zahrnuje pragmatické aspekty díla. Kritický stupeň interpretace je procedurou, v níž Čtenář kriticky čte nejen text, ale i své vlastní čtení textu, rozhoduje interpretační strategii a provádí postupnou verifikaci svých domněnek. „Text je prostředek k vytváření svého *Vzorného Čtenáře* (Model Reader). Ale to neznamená, Vzorný čtenář je ten, kdo postupuje prostřednictvím „jedině správných“ uhadovacích aktů. Text může předpokládat takového Vzorného Čtenáře, který si dělá nekonečně mnoho hypotéz. Empirický čtenář je pouze herec, který se snaží uhádnout, jakého Vzorného Čtenáře text předpokládá“.²⁰ Tím je dána další interpretační směrnice, neboť význam text se vytváří v cyklické snaze ověřovat a korigovat ten význam, který jsme už dostali, představou významu, který máme odhalit. „Logika interpretace je logikou Peircovy abdukce. Činit domněnku znamená představit si pravidlo, jež může obhájit Výsledek. Onen tajný kód v němž je text napsán je takové pravidlo. Mohlo by se namítnout, že také přírodní vědy se snaží objevit Zákony, ale textová interpretace se snaží objevit pouze „dobré Pravidlo“, které činí Výsledek přijatelný. Rozdíl ale není tak ostrý. Abychom mohli izolovat nějaký fakt jakožto překvapivý důsledek nějakého pravidla, museli jsme už předtím mít na mysli určité pravidlo, jehož je tento fakt výsledkem. Když začínám číst nějaký text, nikdy nevím, jsem-li teprve na začátku, zda se k němu stavím ve směru náležité intence. Začínám se svou vlastní iniciativou, produkuji a ověřuji domněnky a pocituji vzrušení, když zjistím, že mé domněnky se setkávají s intencí textu“.²¹

Eco tu přeformulovává hermeneutický regulativ pro ověřování domněnek o záměru díla nebo jeho části, který uvádí svatý Augustin v díle *De doctrina Christiana* (hlava 2–3). Interpretace určité části textu může být přijata nebo odmítnuta, je-li v rozporu z nějakou jinou částí téhož textu. Nelze zapomínat, že koherence textu má četné aspekty: přinejmenším psychologický, logický a sty-

19 Tamtéž, s. 6.

20 Tamtéž, s. 52.

21 Tamtéž, s. 59.

listický, a také celek díla může být různě vymezen. Tímto způsobem kontroluje vnitřní textová koherence jinak nekontrolovatelný interpretační posun (drift) čtenáře. Borgesovo „oživení“ podle Eca nefunguje, protože budu-li číst *Následování* Tomáše Kempenského jako by je napsal Céline 99% textu mi podle pravidla textové koherence nedá smysl. (I když určité věty mi mohou dát smysl, víme-li, o jakém prostředí a z jakého prostředí Céline psal, např.: „Láska miluje věci nízké a nedá se odradit ani trny ani nepěknými šaty“.)

Třetí Ecovou směrnicí je popperovsky chápaná „falsibilita desinterpretací“: považuje-li nějaká současná hermeneutika každou interpretaci za desinterpretaci, pak nebude možné rozhodnout, zda tato desinterpretace je desinterpretací téhož, vždyť může být desinterpretací všeho a ničeho: tvrdíme-li radikální odlišnost každého textu, takže text už není leč stimul k interpretačnímu posunu, potom vlastně rušíme možnost jakékoli textové interpretace. V radikální jinakosti *l'Autre*, nevyhnutelně bere za své jak pojem totožnosti interpretovaného textu, tak i možnost jakékoli smysluplné interpretace. O uměleckých textech by nebylo možno se vyjadřovat. Neboť kdybychom mluvili, nikdo by nemohl říct, o čem se to vlastně mluví. Jsou-li texty užívány jako pouhé podněty k vytváření jiných textů, pak text takto vytvořený nemusí, ale ani nemůže odkázat k podnětu, který jej způsobil. Americký filosof Richard Rorty, píše ve své knize *Idealismus a textualismus*²² „naše století žijí lidé, kteří píšou, jako by už nebylo nic nežli texty“: Poté činí rozdíl mezi dvěma druhy kontextualismu. První praktikují ti, kteří nehledí na záměr autora a snaží se v textu najít princip textové koherence a /nebo dostatečný důvod těch účinků, které má text na ideálního vzorného čtenáře. Druhý praktikují ti kritici, kteří chápou každé čtení jako nesprávné čtení (misreaders), protože kritik se neptá ani autora ani textu na jejich intenci, nýbrž si pro svůj účel přizpůsobuje text k vlastnímu obrazu. Jejich vzorem není pečlivý sběratel, který se snaží přesně určit každý kousek své sbírky, nýbrž psychoanalytik, který interpretuje sen či přefeknutí anebo vtip jako symptom homocidální manie.

Rorty má za to, že obě tyto posice jsou v podstatě dvěma druhy pragmatismu, přičemž první typ je příkladem slabšího pragmatismu, protože věří, že text obsahuje tajemství, smysl, který jakmile je objeven, objeven plným právem, nemusí být už ztracen, neboli, že úkolem kritiky, je přece jen spíše objevovat, nežli vynalézat či dokonce bezohledně tvořit. Zatímco druhý způsob už není čtením (*reading*), ale užíváním textu (*using*) pro vlastní interpretační ad hoc účel. Lze-li přijmout tento výměr, pak Ecovo úsilí představuje v dnešní literární a estetické teorii vytrvalou tradici odmítání „pragmatismu“, jehož epistemický nihilismus vede k interpretační promiskuitě, ve prospěch onoho „slabšího“ pragmatismu, který neustále upozorňuje, kolik praktického dorozumění skrývá naše debata o nemožnosti dorozumění, stejně jako debata o neporovnatelnosti,

²² R. R o r t y , *Idealism and Textualism*. In: *Consequences of Pragmatism*, Mineapolis 1982.

lišnosti či jinakosti interpretací. I když i sám Eco přiznává, že je někdy opravdu těžké rozeznat, co je ještě „čtení“, a co už pouhé „používání“ textu, odmítá se (třeba ze zeyerovské žízňě „po lásce bez rozmyslu“) vrhat přímo k simulakru. Jeho semiotické a pragmatické (v obou smyslech tohoto slova) zajišťování kritérií interpretace uměleckých děl může být pro nás doplňkem fenomenologického zajištění, které podává Roman Ingarden²³ ve smyslu svého výroku, že „pouze teoretizující literární vědci propadají podivínským myšlenkám, že je třeba literární dílo hledat „v duši“ čtenáře“.

A PASSING COMMENT ON THE PROBLEM OF PLURALITY OF INTERPRETATION IN AESTHETICS

During last decades, the Adresee-oriented approaches in literary theory and aesthetics became prevailing, especially under an influence of so called “deconstructivist reading”. Is possible to prevent a wholly subjective “using” of literary texts? Which criteria could help us to discern between interpretation and disinterpretation of a given text, or, what could us guarantee an identity of literary artefacts? Author of the article briefly presents several contemporary positions in the discussion about a possibility of interpretational consensus in aesthetics emphasizing that held by U.Eco in his *Limits of Interpretation*. For keeping those limits, Eco suggests to 1) defend the category of the literal sense, 2) to control an interpretational drift by virtue of internal textual coherence and 3) to introduce the criterion of “the falsifiability of misinterpretation”, in order to refuse those that in fact desinterpret “something else”. The article also reminds other conceptions on the side of “the limits”, especially that of Roman Ingarden.

²³ Originálním způsobem zabezpečuje intersubjektivní identitu textu R. Ingarden, sr. *Umělecké dílo literární, Odeon, Praha 1989, s.356–360*. Text nelze redukovat na souhrn jeho čtenářských konkretizací. Heteronomní reálná existence textu spočívá jednak v neustálém odkazu i intencionálním aktům pisatele, jednak v odkazu na odpovídající ideální podstatu. Ideální pojmy nejsou součástí slovních a větných významů, jsou transcendentním regulativním principem větné tvorby.