

PROBLÉMY S INTERPRETÁCIOU UMELECKÉHO DIELA

PETER MICHALOVÍČ

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave
E-mail: Peter.michalovic@uniba.sk

ABSTRACT

Problems in Interpreting a Work of Art

The article is concerned with problems of interpreting a work of art. As a serious matter in aesthetics, philosophy, and art theory, interpretation was born with the emergence of works of art that required interpretation, for without it they would make no sense and could scarcely become part of the art world. These art works, however, have been interpreted in various ways, and two fundamental lines of understanding the nature of these interpretations have crystallized in the history of aesthetics, the philosophy of art, and art theory. The first line corresponds to the various kinds of exegesis. It gives preference to content over form and is concerned with what a work of art represents and what it refers to. The meaning of the art work then appears as something extra-artistic; if we are to understand the true sense of the art work, we must find the key to it either in social relations or in the depths of the unconscious. The second line corresponds to analysis. It gives preference to form over content and is concerned with how an art work is created, the elements it is composed of, and the kind of function which these elements perform in the complex structure of the work, and how they participate in its construction. The competing relationship between these two lines is extremely important for the life of art works, for those works have a life thanks either to exegeses that add to their meaning or to analyses or descriptions of artistic forms which draw attention to their aesthetically effective component.

Keywords: interpretation; exegesis; analysis, art; aesthetics

Prológ

V roku 1856 začal vydávať Gustave Flaubert v časopise *Revue de Paris* na pokračovanie román *Pani Bovaryová* a čoskoro po jeho publikovaní ho štátny žalobca obvinil z prečinu proti mravopočestnosti. Súdny proces sa pre štátneho zástupcu skončil fiaskom, pretože autor knihy nemal nijaký problém vysvetliť, že všetky inkriminované miesta v texte nielenže neporušujú mravopočestnosť, ale navyše majú svoje analógie v klasickej literatúre, teda v literatúre, ktorá bola organickou súčasťou oficiálnej literárnej kultúry Druhého cisárstva.

O desať rokov neskôr má Francúzsko ďalší umelecký škandál. Postaral sa oň maliar Edouard Manet obrazom *Olympia* tým, že ho vystavil na parížskom Salóne. Hoci je to známy obraz, predsa si len pripomeňme, že z obrazu sa z pohovky priamo do tváre diváka vyzývavo až drzo pozerá ležiaca mladá žena. Je nahá, len na nohách má obuté čierice, na krku náhrdelník a na pravej ruke náramok. Za ňou stojí žena čiernej pleti, evidentne

slůžka, a v náručí drží bohatú kyticu kvetov. Kyticu zrejme priniesol ako pozornosť neznámy čiteľ, to však divák môže iba predpokladať, lebo na obraze nijakého čiteľa nevidí. Pre úplnosť ešte dodávame, že na konci pohovky pri nohách Olympie sa obšmieta čierna mačka.

Obraz *Olympia* – Manet ho namaľoval už v roku 1863, ale vystavil ho o dva roky neskôr – bol od svojho prvého vystavenia predmetom mnohých interpretácií. Dobová oficiálna kritika o ňom písala prevažne ironickým až dehonestujúcim spôsobom. Napríklad Paul de Saint Victor napísal: „Dav sa tlačí ako v Morgue pred páchnucou *Olympiou* pána Maneta.“¹ Edmond About zase ironicky poznamenal: „Pokoj pánu Manetovi. Smiešnosť ospravedlnila jeho obrazy.“² Amédee Cantaloube zašiel v dehonestácii Manetovho obrazu ešte ďalej: „Táto Olympia sa podobá gorilej samici.“³ V záujme spravodlivosti je potrebné dodať, že na obranu Manetovej *Olympie* sa postavil napríklad Charles Baudelaire alebo Emile Zola a po nich mnoho iných interpretov z radov filozofov, estetikov a historikov umenia. V súčasnosti je tento obraz považovaný za jeden z najvýznamnejších obrazov dejín výtvarného umenia a filozofi umenia, estetici, teoretici a historici výtvarného umenia sa pokúšajú vysvetliť, prečo mu patrí takéto privilegované postavenie. A tak už vyše storočia interpretujú význam plošnej maľby, analyzujú kompozíciu obrazu, vplyv japonských drevorezov na Manetovu plošnú maľbu, zaoberajú sa zjavným či skrytým konfliktom *Olympie* s dejinami aktu, vysvetľujú tematický odklon od zobrazovania nadzmyslového ideálu a príklonom k zmyslovo vnímanej súčasnosti, odkrývajú jemné interikonické súvislosti s Tizianovým obrazom *Venuša urbinská*.

Približne mesiac pred Vianocami v roku 1913 Marcel Duchamp pripevňuje vidlicu s predným kolesom od bicykla na kruhovú stoličku. Tento objekt je prvým zo série objektov, ktoré dejiny vizuálneho umenia neskôr budú označovať pojmom *ready mades*. Prvé Duchampovo *ready made* s príznačným názvom *Koleso od bicykla* bolo od začiatku problematické. Dielo je zložené z obyčajných dvoch priemyselne vyrobených predmetov, a tak samozrejme nepoznáme ani meno výrobcu stoličky, ani výrobcu vidlice a kolesa od bicykla. Krátko na to, ako bol tento objekt predstavený obci umeleckých kritikov a historikov výtvarného umenia, však jedna časť z nich začala s týmto objektom pracovať ako s umeleckým dielom, to znamená, že sa pokúsila vysvetliť jeho zmysel, pretože len ten ho oddeľuje od sféry vecí každodennej potreby a spotreby, z ktorej paradoxne pochádza, a druhá časť spochybňovala jeho status umeleckého diela a považovala ho za podvod na divákovi.

Dňa 10. marca 1923 autor slávneho románu *Odyseus* James Joyce informuje v liste svoju patrónku Harriet Weawerovú, že od dokončenia *Odysea* konečne napísal dve strany nového textu. Dnes už vieme, že začal písať svoje posledné veľké dielo. Jeho pracovný názov bolo *Work in Progress*, publikované však bolo pod titulom *Finnegans Wake*. Už *Odyseus* bol literárnou senzáciou, čitateľa okrem iného prekvapilo zakomponovanie fragmentov rôznych jazykov do textu, využívanie rôznych štýlov, hojný výskyt citácií, predovšetkým zo Shakespeareových hier, skrytých či zjavných alúzií na iné literárne diela. Joyce vo *Finnegans Wake* zašiel ešte ďalej. Zámerne mení výrazový plán slov, niekedy tak radikálne, že zmenou vytvára nové slová, rafinované slovné hračky, do textu votkáva fragmenty asi tridsiatich iných jazykov, skrátka vytvára akýsi privátny jazyk, hoci vieme, súc poučení

¹ J. Padrta, *Manet*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961, s. 24.

² Tamtiež.

³ Tamtiež.

Wittgensteinom, že v skutočnosti nijaký privátny jazyk neexistuje. Sám spisovateľ na margo jazyka svojej knihy povedal: „Moja kniha nie je nijakou rečou, *c'est un langage fleuve*. Je to reč riek.“ Samozrejme, tvorivé porušovanie plánu označujúcich a zámerné porušovanie zaužívaných pravidiel syntaxe sa zákonite odráža aj v pláne označovaných a v konečnom dôsledku to spôsobuje, že toto dielo je *sensu stricto* nepreložiteľné.

Posledný príklad je z oblasti hudby. Dňa 29. augusta 1952 mala v malom severoamerickom meste Woodstock premiéru zvláštna skladba Johna Cagea 4'33". Skladba šokovala alebo prinajmenšom aspoň prekvapila poslucháčov v sále. Interpret David Tudor prišiel na pódium, sadol si za klavír, otvoril veko klavíru a po chvíli ho zavrel. Za štyri minúty a tridsať tri sekúnd to zopakoval trikrát, potom na veľké prekvapenie všetkých vstal a odišiel z pódia. Zmätení poslucháči sa po skončení skladby navzájom pýtali, čo to má znamenať, aký je zmysel toho, čoho pred pár minútami boli svedkami? A spolu s nimi sa filozofi umenia, estetici či muzikológovia na to pýtajú dodnes a hľadajú uspokojivú odpoveď.

Umelecké dielo v ohnisku interpretácie

Čo majú spoločné spomínané diela Gustava Flauberta, Edouarda Maneta, Marcela Duchampa, Jamesa Joycea a Johna Cagea? A vôbec, môže mať niečo spoločné naratívne literárne dielo s výtvarným dielom, *ready made* s hudobnou skladbou? Prečo Flaubertov román vyprovokoval štátneho zástupcu k podaniu bizarnej žaloby? Čo viedlo Maneta k namalovaniu obrazu, ktorý väčšinu súdobých divákov poburoval? Prečo je Duchampova vidlica s kolesom od bicykla pripivená na stoličke umeleckým dielom a iná vidlica s kolesom a stolička len obyčajnou súčasťou bicykla a kusom nábytku? Alebo prečo je Cageovo 4'33" uznávanou (prinajmenšom jednou časťou obce muzikológov, estetikov a filozofov umenia) hudobnou skladbou, keď niečo podobné dokáže urobiť hocikto, dokonca aj ten, kto nemá nijaké hudobné vzdelanie a talent? Aký zmysel má Joyceovo napísanie textu väčšine potenciálnych čitateľov v nezrozumiteľnej reči riek? Ako vidíme, je položených príliš veľa otázok a navyše veľmi komplikovaných, avšak napriek tomu si dovoľme povedať, že týchto päť spomenutých diel predsa len spája niečo spoločné.

Predovšetkým ich spája jeden spoločný menovateľ: všetky tieto výtvary bez ohľadu na to, v akom médiu sú realizované, si naliehavo vyžadujú interpretáciu, lebo bez nej by nemali zmysel a následne bez interpretácie by sotva mohli byť súčasťou sveta umenia. Lenže, a to sme videli predovšetkým na príklade Flaubertovho románu alebo Manetovho obrazu, tieto artefakty môžu byť interpretované rôznymi spôsobmi, dokonca takými protichodnými, že jeden spôsob interpretácie ich radí do sveta umenia, iný zase vylučuje, jeden vyzdvihuje estetické kvality, druhý ho obviňuje z prečinu proti mravopodstatnosti. Rôznosť výpovedí a kritických hodnotení o románe a obraze navyše stavia do úplne iného svetla aj samotný akt interpretácie. Zaiste, tvrdenie, že pred objavením sa moderného umenia na scéne dejín nejestvovali interpretácie, je od základu nesprávne, veď stačí si pripomenúť teologické komentáre *Starého zákona* a *Nového zákona* alebo právne výklady častí zákonov a nakoniec aj umeleckých diel predmoderného obdobia. V súvislosti s vytvorením spomenutých piatich diel (a mnohými inými, ktoré sme nespomenuli) však vznikla celkom nová situácia, ktorú americký filozof Arthur Danto prirovnal k „objevu celé nové triedy faktů, teda k něčemu, co si žádá teoretické vysvětlení. Ve vědě, tak jako

jinde, často prizpůsobujeme nové fakty starým teoriím prostřednictvím pomocných hypotéz, což je prominutelný konzervativismus, pokud považujeme danou teorii za příliš hodnotnou na to, abychom ji rovnou hodili přes palubu.⁴⁴ Stačí si pozorně všimnout ostré výpady dobových kritiků Paula de Saint Victora, Edmonda Abouta a Amédea Cantalouba na adresu Manetovy *Olympie* a je jasné, že ich podrážděný či ironický tón rozhodně nemá původ len v akejsi osobnej averzii či nebudaj zášti voči maliarovi, ale aj predovšetkým v tom, že toto dielo je v evidentnom rozpore s priznanou alebo nepriznanou teóriou umenia alebo estetickou koncepciou, ktorú sa pokúsili svojimi ostrými kritickými súdmi chrániť bez toho, aby si tento motív svojej činnosti uvedomili. Pravdou je, že z hľadiska verejnej mienky sa im na krátky čas skutočne podarilo zachrániť konzervatívny či dokonca až rigidný názor na umenie. Pravdou je však aj to, že sa im ho podarilo zachrániť skutočne len na krátko, lebo čoskoro sa presadili také teórie umenia a estetické koncepcie, ktoré umožnili interpretovať Manetovo dielo celkom iným spôsobom, a to dokonca tak, že zaznávaný a dehonestovaný výtvor mohol byť za pomerne krátky čas povýšený na jedno zo zakladateľských diel výtvarnej moderny.

Zjednodušene povedané, podľa prevládajúcich dobových konzervatívnych teórií či názorov (jednotlivé odlišnosti medzi nimi metodicky neberieme do úvahy) je umenie chápané ako zobrazenie ideálu krásy, a to ideálu krásy duchovnej a metafyzickej. Úlohou umenia má byť približovanie k tejto nadpozemskej kráse a to možno dosiahnuť predovšetkým harmonickým sklbením obsahu (reprezentácie či referencie, čiže toho, čo obraz zobrazuje alebo k čomu literárne dielo odkazuje) a formy (toho, ako to zobrazuje a referuje), vzájomnou podporou jedného druhým a *vice versa*. K napodobňovaniu takto chápanej krásy, k dosiahnutiu harmónie medzi obsahom a formou mali slúžiť (okrem iného) aj pomerne prísne žánrové konvencie a celý register estetických noriem. Tie fungovali reštriktívne, to znamená, že obmedzovali už samotný výber témy a aj formu výtvarnej reprezentácie a jazykovej referencie. Napríklad v prípade takého žánru, akým bol akt, išlo predovšetkým o to, že aj keď na obraze bola zobrazená nahá žena, a hoci maliar maľoval obraz podľa konkrétneho modelu, v konečnom dôsledku jeho úsilie smerovalo k tomu, aby nahota bola paradoxne zakryvaná. Môžeme to demonštrovať na Cabanelovom obraze *Zrodenie Venuše*. Už samotný paratext diváka nabáda, aby zobrazenú ženu nevnímal ako konkrétnu ženu, ale považoval ju za rímsku bohyňu, teda nadpozemskú personu, čo presne korešponduje s ideou nadzmyslovej, metafyzickej krásy. Túto indíciu podporuje všetko, čo divák na obraze vidí a paradoxne aj to, čo nevidí. „Vlny ateliérových dekorácií, amorci, dokonca i sama nemravná pozice totiž nahotu zakrývajú. Jsou to klišé, a tak nám pripadajú dôverně známá. Účinně zabraňují skutečnému setkání, snižují distanci. Když se na obraz podíváme, nestojíme v skutečnosti ničemu tváří v tvář. Nakonec v nás zůstane jen dojem jisté nálady, a právě o to v případě kýché jde. Obraz jako takový není důležitý, je jen impulzem k vyvolání určité atmosféry. Divák není konfrontován s objektem, který před ním stojí odhalený.“⁴⁵ Ak sa pozrieme na Manetovu *Olympiu*, je evidentné, že nijakú rímsku alebo grécku bohyňu nevidíme, a preto je už samotný názov problematický. Interiér, oblečenie slúžky, čierna mačka a to málo, čo má na sebe „oblečené“ žena na po-

⁴ A. Danto, Svět umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 97.

⁵ K. Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, Host, Brno 2010, s. 82–83.

hovke, rozhodne nemajú svoj pôvod vo svete olympských alebo rímskych bohov. Naopak, sú bytostne zakotvené v Manetovej súčasnosti. Hoci názov obrazu diváka informuje, že zobrazená žena má božské meno Olympia, v skutočnosti ide o obyčajnú kurtizánu, čo naznačuje, že v tomto prípade je nesporne vhodnejšie názov diela čítať ironicky alebo ako provokáciu a nie doslovne. Toto tvrdenie podporuje aj známy fakt, že Manetovi sa podarilo majstrovským spôsobom namaľovať osobné črty modelu, takže mnohí diváci spoznali v Olympii známu parížsku kurtizánu Victorinu Meurendovú, čo ešte viac zvýšilo rozhorčenie v malomeštiackych a akademicky konzervatívnych kruhoch. Bohyňa degradovaná na kurtizánu musela malomeštiakov pobúriť a keď predpokladáme, že cieľom tvorcu bolo vyvolať v malomeštiakovi pragmatický účinok pobúrenia, tak potom sa mu to podarilo dosiahnuť viac než na sto percent.

Lenže okrem toho, čo obraz reprezentuje, pobúrenie vyvolalo aj to, ako reprezentuje. Z perspektívy umelca „dôležitejším než objekt samotný bolo pre neho maľovať určitým spôsobom a že práve úžas nad spôsobom, akým je obraz namaľovaný, stačí, aby získal divákovu pozornosť – skrátka, aj keď toto všetko uznáme, stále platí, že *Olympia* nie je len reprezentáciou skutočnosti, ale jej odhalením“.⁶ Manetovo odhalenie nahoty je zásadné, pretože obvykle sa nahý človek v prítomnosti iného, oblečeného človeka, cíti trápne a rovnako trápne sa cíti oblečený svedok. Olympia je nahá, a napriek tomu sa vôbec necíti trápne, vôbec neklopí od hanby zrak, naopak, drzo a vyzývavo sa pozerá na toho, kto stojí pred ňou, a svojím pohľadom ho privádza do pomykova. Tradičné akty pocity trápnosti nevyvolávajú, pretože nahá osoba je zobrazená tak, že si svoju nahotu neuvedomuje, čiže nie je vedome vystavená pohľadu nejakého neznámeho diváka alebo diváka vôbec. Divák tradičného aktu taktiež nezažíva pocit trápnosti, pretože nie je konfrontovaný s nahotou vzhľadom na to, že objekt pohľadu vôbec netuší, že je pozorovaný.

Žánrové konvencie mali zabezpečiť stabilizovanú, dlhou tradíciou kanonizovanú a petrifikovanú kompozíciu aktu. Manet ich flagrantne porušil, a navyše sa dôrazom na plošnú maľbu a využívaním obmedzenej palety farieb dostal do konfliktu nielen s žánrovými konvenciami, ale aj konvenciami či estetickými normami dobovej maľby ako takej. Toto porušenie bolo fundamentálne, pretože upozornilo na formu obrazu, presnejšie povedané na jej hierarchickú nadradenosť nad obsahom. Umelecká forma vďaka tomu prestala byť považovaná za pasívny výraz, transparentné označujúce, ktorého jedinou funkciou je byť nositeľom označovaného a celkového zmyslu obrazu. Opäť môžeme povedať, že ak toto všetko bolo aspoň čiastočne intenciou tvorcu, čo si dovoľíme predpokladať aj v rozpore s proklamovanou štrukturalistickou tézou o smrti autora, tak opäť môžeme konštatovať, že aj tento cieľ dosiahol.

Dve línie umenia, dve línie interpretácie

Napätie a neskôr aj zámerné porušenie rovnováhy medzi obsahom a formou sa ukázalo pre ďalší vývoj moderného umenia veľmi dôležité. Už „v roce 1912 předpověděl Kandinskij vznik ‚velkého realismu‘, který doplní směřování k abstrakci. Tradiční akademismus užíval formu ke zkrášlení reprezentace a reprezentaci k tomu, aby formě dodala

⁶ J. Canaday, *Mainstreams of Modern Art*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1959, s. 170.

obsah. Krása se hľadala v souladu obsahu a formy. Umělec vyvažoval obě složky, dokud nedosáhl určité rovnováhy. „Zdá se, že v dnešní době tento ideál přestal být cílem, vadhadlo spojující oba miský vah zmizelo“ [Kandinského tvrdenie; dopln. P. M.] Kandinskij predvídal, že v budúcnosti povedou abstrakce a reprezentace své vlastní životy. Na jedné straně budeme mít umění, které redukuje reprezentaci na minimum, aby odhalilo formu (takové hnutí vedl sám Kandinskij); na druhé straně vznikne nový realismus, který omezí na minimum formu, aby odhalil předměty takové, jaké doopravdy jsou.⁷ Rozluka medzi tradične chápaným obsahom a formou mala ďalekosiahle následky pre ďalší vývoj umenia a hlboko poznačila aj nasledujúci vývoj filozofie umenia, estetiky a teórie umenia. Začali sa množiť protichodné teoretické koncepcie umenia a v ich závislosti protichodné interpretačné metódy či prístupy, ktoré možno rozdeliť na dva základné typy. Prvý typ interpretácie označujeme pojmom „exegéza“, druhý pojmom „analýza“. Prvý typ sa sústreďuje na výklad obsahu, na posolstvo, ktoré umelecké dielo vyjadruje formou vynútenou obsahom. Druhý typ sa zameriava na analýzu formy, ktorú chápe ako aktívny činiteľ formovania látky, substancie. V prvom prípade je dôležité **čo** umelecké dielo vyjadruje, v druhom zase **ako** to vyjadruje. Ako schéma nám toto rozlíšenie môže stačiť, ale ak chceme pochopiť špecifiku jedného a druhého typu interpretácie, je potrebné priblížiť postupy jedného a druhého typu interpretácie na konkrétnych príkladoch. Skôr, než sa začneme detailnejšie venovať spomenutým dvom líniám interpretácie umeleckého diela, považujeme za potrebné zdôrazniť, že každá z nich málokedy jestvuje takpovediac v čistom stave. Exegéza si v prípade potreby môže pomáhať analýzou formy, a to najmä vtedy, ak určité formálne vlastnosti dokážu vysvetliť nejaký význam, a platí to aj *vice versa*. Tieto dve línie treba chápať skôr ako krajné dva body, medzi ktorými sa môžu vytvárať rôzne interpretačné hybridy, pričom niektoré z nich môžu byť a nesporne aj sú zaujímavé.

Interpretácia ako exegéza

Chápanie interpretácie ako exegézy je veľmi široké, do jeho silového poľa možno zaradiť napríklad marxizmus, psychoanalýzu, existencializmus, hermeneutiku, čiastočne aj recepcnú estetiku, fenomenológiu, niektoré varianty štrukturalizmu, feministickej estetiky, postkolonializmus a mnohé iné. Za všetky našu pozornosť venujeme len marxizmu a psychoanalýze, pretože na ich príklade môžeme ukázať, čo majú spoločné a čo ako *pars pro toto* môže zastupovať aj ostatné podobne orientované prístupy.

V rámci exegézy ako prvého typu interpretácie umeleckého diela majú dôležité postavenie tie, ktoré Arthur Danto v štúdiu *HlĚbková interpretácia* označil slovným spojením z titulu. V spomínanej štúdiu uvádza známy Marxov výklad „odvolání obilných zákonů, k němuž došlo za Cobdenova ideologického a Peelova politického vedení; zatímco Cobden s Peelem prý chtěli dosáhnout toho, aby měl pracující lid levnější chléb, podle Marxe bylo skutečným smyslem to, aby měli průmyslníci levnější pracovní sílu. Peel a Cobden byli oba zastánci volného obchodu a své kroky (v dobré víře) halili do hávu dobročinnosti, ve skutečnosti však hájili zájmy vlastní třídy stejně tak, jako jejich odpůrci hájili zájmy své. Peel zkrachoval politicky a Cobden ekonomicky, byli však pouhými kledony své třídy, nástroji

⁷ K. Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, pozri hore, s. 129–130.

historických sil dramatického soukolí, jehož skutečnými agenty jsou společenské třídy.⁸ Je to zaujímavý výklad, lebo tvrdí, že každý človek je príslušníkom určitej spoločenskej triedy a tie sa od seba líšia predovšetkým ekonomickými záujmami a ekonomickým bytím. Triedne záujmy nachádzajú svoj artikulovaný výraz v rôznych ideologických útvaroch. Zmysel každej ideológie nespočíva v tom, čo otvorene hlása a deklaruje, ale v tom, aké ekonomické záujmy skryto obhajuje. Medzi ideologické útvary patrí aj umenie, ktoré bez toho, aby si to umelci uvedomovali, taktiež skryto obhajuje triedne záujmy. Francúzsky sociológ ovplyvnený marxizmom Lucien Goldman v knihe *Humanitné vedy a filozofia* sa pokúsil dokázať, ako sa sociálna stratifikácia Francúzska v 17. storočí, ako sa ekonomické postavenie jednotlivých tried premieta do vízií sveta, ktoré prislúchajú jednotlivým spoločenským triedam. Vízie sveta nachádzajú svoj výraz napríklad vo filozofii a literatúre. Vo Francúzsku za vlády Ludovíta XIV. podľa Goldmana jestvovalo päť spoločenských tried: vysoká šľachta, dvorská šľachta, úradníctvo povyšované do šľachtického stavu, ekonomicky sa vzťahujúci tretí stav a pospolitý ľud, čiže drobní remeselníci a roľníci.

Vysoká šľachta pomaly začína strácať svoju reálnu politickú a aj ekonomickú moc, niektoré pozície, ktoré jej dedične odjakživa patrili začína pomaly, ale iste obsadzovať úradníctvo a vôbec táto trieda sa nedokáže vysporiadať s dynamicky sa rozvíjajúcou buržoáznou spoločnosťou. Pre vysokú šľachtu je príznačná pesimistická vízia sveta, a tú môžu stelesňovať napríklad *Pamäť Saint-Simona* alebo *Maximy La Rochefoucaulda*.

Dvorná šľachta je na tom oveľa lepšie, dokonca o toľko lepšie, že si ani neuvedomuje, že podobne ako dni vysokej šľachty aj jej dni sú *de facto* zrátané. Jej životný štýl jej jednoducho neumožňuje, aby si túto negatívnu prognózu svojej budúcej existencie vôbec pripustila. Oddáva sa nekonečným radovánkam, neviazanému flirtovaniu a milostným hrám, poľovačkám, navštevuje koncerty, nákladne sa oblieka atď. Goldman tvrdí, že príznačným označením pre životný štýl dvornej šľachty je osobitý variant epikureizmu a ten si našiel svoj výraz vo filozofickom diele Gassendiho a v Molièrových literárnych dielach. Perspektívu pohľadu vysokej šľachty na svet môže ako *pars pro toto* pomôcť pochopiť Molièrova komédia *Lakomec*. Z tejto perspektívy kardinálnym deficitom lakomca, tohto exemplárneho reprezentanta meštiaka je zhromažďovanie peňazí. Peniaze len zhromažďuje, nemíňa ich však na pôžitky, lebo pre lakomca sú peniaze cieľom a nie prostriedkom na financovanie frivolného a nákladného života. Robiť, odriekať si a zhromažďovať peniaze sú v príkrom rozpore s heslom dvornej šľachty nerobiť, zabávať sa a míňať.

Popri vysokej dvornej šľachte sa v 17. storočí vo Francúzsku začína na presadzovať spoločenská trieda úradníkov. Jej príslušníkmi sú väčšinou ľudia neurodzeného pôvodu, ľudia v talároch, ktorí za svoje služby v správe štátu boli povýšení do šľachtického stavu. Pôsobia na kráľovskom dvore a mimo neho v štátnej správe. Svoj majetok a spoločenské postavenie príslušníci tejto triedy nadobudli vďaka svojej úradníckej činnosti, čo ich uspokojuje, avšak zároveň ich láka racionalistický individualizmus zo dňa na deň ekonomicky mocnejšej buržoázie. Tento rozpor si dokázal najsť svoju primeranú reprezentáciu v tragických víziách, napríklad v Racinových tragédiách a Pascalových *Myšlienkach*, pričom heslom tejto triedy by mohla byť podľa Goldmana Pascalova myšlienka o človeku, ktorý je síce len trstina, ale myslíaca trstina. Myslenie totiž robí človeka veľkým, uskutočňovanie jeho plánov ho zase robí malým.

⁸ A. Danto, Hlubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 32.

Buržoázia alebo tretí stav je triedou na vzostupe. Vďaka pestovanému individualizmu, viery v schopnosti rozumu a vôle sa úspešne presadzuje, jej budúcnosť je optimistická, rastúca ekonomická moc buržoázie ju robí spoločenskou triedou, ktorá vidí svoju budúcnosť optimisticky. Mentalitu tretieho stavu charakterizuje akcent na individualizmus, racionálne zdôvodnené konanie a cieľavedomosť, pričom tieto cnosti najlepšie vyjadrujú Descartesove filozofické a Corneillove literárne diela.

Nakoniec je tu drobný ľud, schopný prežiť všetky spoločenské otrasy. Je to ľud práce, odsúdený na každodenné zabezpečovanie si svojej existencie. Nemá ani pesimistickú, ani optimistickú víziu sveta, prežije všetko vďaka schopnosti prispôbiť sa daným podmienkam. Za drobný ľud hovoria La Fontainove bajky, v týchto „bajkách člověk již není myslící třtina, ale ,třtina, která se ohýbá, ale neláme‘ z bajky *Dub a třtina*.“⁹ Dub je síce mocný, ale vo víchrici sa zlomí, trstina nie je mocná, ohýba sa aj pri najmenšom záchveve vetra, avšak ohýbanie ju paradoxne chráni pred zlomením.

Iným príkladom hĺbkovej interpretácie aj psychoanalýza. Podľa jej zakladateľa Sigmunda Freuda: „Umelec je pôvodne človek, ktorý se od reality odvrací, protože se nemůže smířit s tím, že od něho požaduje nejprve, aby se zekl pudového ukojení a dává svým erotickým a citžádostivým tužbám průchod ve fantazijním životě. Nachází však zpáteční cestu z tohoto fantazijního světa k realitě tím, že díky zvláštnímu nadání vypracovává svoje fantazie v jakýsi nový druh skutečnosti, kterým lidi přiznávají platnost jakožto cenným obrazům reality. Stává se takto svým způsobem skutečně oním hrdinou, králem, tvůrcem, milovaným tvorem, kterým se chtěl stát, aniž musel zvolit okliku přes skutečnou změnu vnějšího světa. Toho však může dosáhnout jen proto, že i druzí lidé pocítují s oním reálně potřebným odříkáním stejnou nespokojenost jako on, jen proto, že tato nespokojenost vznikající při nahrazení principu slasti principem reality je sama kusem reality.“¹⁰ Fantazijný život môže nachádzať svoj výraz tak v snoch, ako aj v umení, pretože sny a umenie sú determinované nevedomou zložkou ľudskej *psyché*, sám majster psychoanalýzy hovoril o umení, že má pôvod v denných snoch, presnejšie povedané, aj umenie do veľkej miery využíva princípy snovej práce. „Podle Freuda jsou sny bytostně symbolickým naplněním nevědomých přání. V symbolickém hávu přicházejí proto, že kdyby byl jejich materiál vyjádřen přímo, mohlo by nás to šokovat a rozrušit natolik, že bychom se probudili. Abychom se tedy vůbec vyspali, nevědomí velkoryse zastírá, zjemňuje a zkrusluje své významy, takže se naše sny stávají symbolickými texty, jež je třeba dešifrovat.“¹¹ Pripustíme sa pri tvrdení o tom, že naše sny a umelecké diela sa stávajú symbolickými textami. Čo to znamená byť symbolickým textom? Odpoveď na túto otázku musíme hľadať vo Freudovom výklade sna, aby sme boli aspoň trochu v súlade s názormi zakladateľa psychoanalýzy. Freud je presvedčený, že snová myšlienka má zjavný a latentný obsah, pričom zjavný je ten, ktorý sa nám bezprostredne ponúka a nevyžaduje si sofistickovanú interpretáciu. Na tomto mieste si dovoľíme zneužiť jedno populárne tvrdenie Freuda o tom, že cigara je za určitých okolností len cigara a keď sa niekomu sníva sen, v ktorom sa vyskytne cigara, ešte to nič nemusí znamenať. Na pochopenie toho, že cigara je cigara, netreba vynaložiť nijaké kvantum interpretačnej práce, je to jasné každému, kto v živote

⁹ L. Goldman, *Humanitní vědy a filozofie*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1967, s. 82.

¹⁰ S. Freud, *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989, s. 95.

¹¹ T. Eagleton, *Úvod do literární teorie*, Triáda, Praha 2005, s. 210.

videl cigaru a ovláda jej slovné označenie. Keď však psychoanalytik začne vykladať nejaký na prvý pohľad nezrozumiteľný obsah sna, tak môže zistiť, že cigara nie je obyčajnou cigarou, ale falickým symbolom a v skutočnosti reprezentuje mužský pohlavný úd. To znamená, že jedno označujúce v symbolickom texte má akoby dve označujúce, dva významy: a) zjavný význam, ktorým je obyčajná cigara, b) latentný alebo hĺbkový význam, ktorý je za určitých okolností mužský pohlavný úd. Prvý význam leží na povrchu a je prístupný všetkým, druhý leží pod povrchom a môžeme sa k nemu dopracovať len interpretáciou. Alebo, ak použijeme inú terminológiu, okrem doslovného významu musíme počítať s významom figuratívnym alebo tropologickým, čiže preneseným. Túto ambiguitu vysvetlil Danto na príklade známej Freudovej interpretácie tzv. Krysieho muža. Tento muž „chodí vždycky po jidle s veľkým zanícením behať, aby se zlikvidoval Dick“, jak by odůvodnil s poplácáním na své překvapivě ploché břicho. Dick v rodné němčině Krysího muže značí tloušťku a náhodou se tak také jmenuje americký ctitel jeho milenky, jehož likvidaci má Krysí muž podvědomě na mysli. Běhání pochopitelně nemůže sloužit jako prostředek odstranění soka v lásce a „aby se zlikvidoval Dick“, by nebylo důvodem k běhání, kdyby si jej uvědomoval. Přípustný důvod, „aby se zlikvidoval Dick“, tedy pouze racionalizuje důvod, kterým se Krysí muž dost dobře nemůže řídit a podvědomý důvod je ním propojen prostřednictvím transformace do slovní hříčky, tento podvědomý důvod zůstává Krysímu muži utajen, ale nezůstává utajen jeho interpretovi (Freudovi), ať už je vlastní nevědomí skryto z jakýchkoliv důvodů. Tento případ není nikterak neobvyklý, obdobných příkladů je na různých místech Freudových sebraných spisů nespočet.“¹² Do tejto skupiny môžeme zaradiť aj Lacanovu štrukturálnu lingvistiku ovplyvnenú psychoanalytickú interpretáciu poviedky Edgara Allana Poa *Odcudzený list*. Lacan v rámci svojho variantu psychoanalýzy vysvetľuje príčinu neúspechu parížskych policajtov a dôvod úspechu C. Augusta Dupina pri hľadaní odcudzeného listu, pretože tento list mohol kompromitovať ministra D. Príčina neúspechu policajtov spočíva v tom, že odcudzený list hľadajú na tých miestach, na akých obvykle zloději ukrývajú ukradnuté veci, a dôvod Dupinovho úspechu spočíva zase v tom, že ho na nich nehľadá, a preto si hneď všimne, že list je vlastne skrytý tak, že je celý čas vystavený očiam policajtov. Lacan vychádza z premisy, že prístup k svetu je sprostredkovaný nejakým symbolickým systémom. Obvykle zloději v súlade s týmto systémom veci ukrývajú a policajti ich vzhľadom na to, že sa riadia tým istým systémom, vedia efektívne nachádzať. V tom prípade však ten, kto odcudzil list ministrom, nebol obyčajný zlodej a neschoval ho na niektorom z bežných miest, to znamená, že objekt krádeže sa nachádza na inom mieste, než na akom sa objekt krádeže nachádza v symbolickom systéme. Lenže Dupin nebol obyčajný policajt, a preto list nehľadal tam, kde ho symbolický systém umiestňuje.

Uviedli sme rôzne príklady hĺbkových interpretácií (aj keď prvá nebola interpretáciou umeleckého diela, ale historického textu), a napriek diferenciam medzi nimi môžeme identifikovať spoločného menovateľa tohto typu exegézy, ktorým je, ako sme to mohli nakoniec vidieť, bytostné rozdelenie umeleckého diela na povrch a hĺbku, pričom povrch je totožný s manifestným významom, a hĺbka zase s latentným významom. Či sa chceme zaoberať manifestným alebo latentným významom, je evidentné, že vždy sa zaoberáme obsahom, a ak sa vôbec zaoberáme formou, tak až v druhom slede. Obsah je dôležitý,

¹² A. Danto, *Hĺbková interpretace, pozri hore*, s. 32.

vynucuje si formu, a ak chceme pochopiť, aké skutočné posolstvo umelecké dielo komunikuje, musím zostúpiť od povrchu umeleckého diela k jeho hĺbke, teda musíme postupovať od manifestného k latentnému významu a pýtať sa, kde má zdroj latentný význam. Ako sme mohli vidieť, vo všetkých štyroch prípadoch význam presahuje umelecké dielo, pričom sám tvorca umeleckého diela si skutočné zdroje tvorby nevedomuje. Marxizmus nás presvedča o tom, že umelec je determinovaný ideológiami, víziami sveta tej triedy, ktorej je príslušníkom alebo ktorej slúži. Arnold Hauser tvrdí: „Umení podporuje zájmy niejaké spoločenské vrstvy už len tým, že zobrazuje a mlčky uznáva jej morálny a estetická miera. Umelec, jehož si tato vrstva vydrží a jehož naděje a vyhlídky jsou na ní závislé, se nechťně a **nevědomě** [zvýrazn. P. M.] stává hlásnou troubou svých chleboďárců a mecenášů.“¹³ Podľa nášho názoru je to veľmi zjednodušené tvrdenie, avšak práve vďaka prílišnému zjednodušeniu nám môže pomôcť pochopiť, kde hľadať podľa marxizmu skutočné zdroje tvorby. Psychoanalýza zase tvrdí, že kľúčom k odhaleniu latentného významu je nevedomie tvorca, pričom nevedomé motívy tvorby sú preto nevedomé, že zostávajú skryté samotnému tvorcovi. Navzdory veľkým rozdielom sa tieto dva typy exegézy pretínajú ešte v jednom bode. Obidva sú totiž presvedčené o tom, že akt interpretácie je schopný odhaliť pravdu, presnejšie jedinú pravdu umeleckého diela.

Čitateľ si určite všimol, že sme v úvode nášho textu spomenuli Duchampovo *ready made* a Cageovu skladbu 4'33", a taktiež si mohol všimnúť, že doteraz sme sa o nich (na rozdiel od Maneta a Flauberta) viac nezmiňovali. Ich interpretácie vo väčšine prípadov taktiež predstavujú typ exegézy, nesporne ich možno interpretovať aj marxisticky alebo psychoanalyticky, avšak v tomto prípade sa efektívnejšie presadzuje iné typy, ktoré nemajú ambície odkrývať skryté významy pod povrchom, ktoré sú v konečnom dôsledku závislé od sociálnej štruktúry alebo nevedomia, sú presvedčené, že význam leží na povrchu umeleckého diela, alebo že ho dokonca zvonku dodáva interpret.

Začnime dielom *Koleso od bicykla*. Ak sa niekto chce pokúsiť (bez ohľadu na to, či ide o laického diváka alebo profesionála v oblasti interpretácie umenia) o exegézu významu Duchampovho diela, poprípade iných jeho *ready made*s, vystaví sa veľkému interpretačnému riziku. Môže totiž považovať Duchampovo *ready made* za objekt obdarený významom. Tvorca vyčlenil zo siete praktických súvislostí dva priemyselne či prinajmenšom rukodielne vyrábané predmety a spojil ich do jedného objektu. Následne objekt vystavil v galerijnom priestore, čo spôsobilo jeho povýšenie na objekt, obdarený významom. Umiestnenie objektu v priestore galérie vyvolalo záujem zo strany diváka, pretože objekt na interpreta pôsobí ako výzva na interpretáciu významu. Je však možné, že Duchamp „predvídá interpretácie, aby je mohl popíť či zmařit“.¹⁴ Napríklad keď sa spýtali Duchampa, či intenciou objektu *Koleso od bicykla* bola integrácia pohybu do umenia, odpovedal záporne a zdá sa, že takto by mohol spochybniť hociktorú inú interpretáciu. To znamená, že tvorca hrá s interpretom dvojité hru. Jej pravidlá sú jednoduché, tvorca svojím provokatívnym dielom núti interpreta zvoliť si nejakú interpretačnú stratégiu a vyprodukovať nejakú interpretáciu. Sme presvedčení, že je úplne lahostajné, ktorú stratégiu si vyberie, lebo zvolenú stratégiu vzápätí dokáže spochybniť tá stratégia, ktorú si interpret nevybral. Jediné, čo ostáva, je neustále sa pokúšať nanovo odhaľovať, či presnejšie dodávať význam

¹³ A. Hauser, *Filosofie dějin umění*, Odeon, Praha 1975, s. 9.

¹⁴ P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Host, Brno 2010, s. 325.

tvorivému gestu, pričom tento význam, obrazne povedané „neleží“ pod povrchom, ale na povrchu alebo sa utvára vo vzájomnom vzťahu diela s interpretom.

Cage svojou skladbou 4'33" nastražil interpretom obdobne rafinovanú pascu. Ako interpretovať tento výkon? Ako provokáciu alebo ako zámerné obrátenie pozornosti od diania na pódiu k daniu v hľadisku? Je možné dokonca ju chápať ako zenovú meditáciu? Alebo je to upozornenie na fakt, že tak ako pauzy patria k reči, prázdne miesta k písmu, tak patrí k hudbe aj ticho? Keď si vyberieme hociktorý názor a rozviníme ho do konzistentnej interpretácie s náležitou argumentačnou výbavou, je jasné, že interpretácia zmyslu tohto Cageovho výtvoru nepostupuje od povrchu k hĺbke, kde sa má údajne skrývať opravdivý význam. Keby sa predsa len interpret rozhodol takto postupovať, možno by na svoje veľké prekvapenie zistil, že pod povrchom môže nájsť nanajvýš, obrazne povedané, prázdne miesto, a to musí vyplniť nejakou zmysluplnou interpretáciou, pretože bez nej by dielo nemalo nijaký význam a bez významu by nebolo dielom.

Duchamp svojimi *ready mades* a Cage svojou skladbou 4'33" zdanlivým nedostatkom významu umeleckého diela vyprovokovali interpretov k produkovaniu prebytku významu. Kým marxizmus a psychoanalýza mohli byť a nepochybne aj boli presvedčené, že sa im podarilo dešifrovať jediný a pravdivý význam, zmysel, ktorý leží pod povrchom diela, tak Duchampovi a Cageovi interpreti túto istotu nemajú a mať nemôžu, pretože *Koleso od bicykla* či 4'33" patria medzi tie diela, ktorých význam sa interpretáciami znovu a znovu vytvára. „Dílo tak není vytvořeno naráz, ale je vytvářeno stokrát, tisíckrát – všemi, kdo se o ně zajímají: čtou je, zařazují, luští, komentují, reprodukují, kritizují, potírají, poznávají, vlastní.“¹⁵ To je podľa nás mimoriadne dôležité zistenie, pretože poukazuje na fakt, že umelecké diela žijú prostredníctvom interpretácií, že interpretácie nie sú len akési samoučelné vysvetlenia či totálne vysvetlenia pravého zmyslu umeleckého diela, ale vzťah medzi interpretovaným dielom a interpretom je spôsobom pre niekoho odkrývania, pre iného produkovania významu, zmyslu a netýka sa to len umeleckých textov s neurčitou vyjadrenou sémantikou. Materiálna zložka diela je fixná, nanajvýš podlieha fyzikálnym alebo chemickým zmenám, význam a zmysel je dynamická zložka, je to tajomstvo, ktoré priťahuje pozornosť, núti vytvárať dohady o ňom a zároveň odoláva definitívnemu rozlúšteniu, pretože rozlúštené tajomstvo nie je tajomstvo, ale *sensu stricto* oxymoron. Túto situáciu nám pomôžu vysvetliť tieto provokatívne slová Paula Veyna: „Nemá dílo jen ten význam, který se mu dodá? Má dílo všechny významy, které mu dodal hlavní účastník, jeho autor? Aby bylo možné si tento problém položit, musí dílo existovat, vztyčené jako určitý monument; musí být plnoprávnou individualitou se svým smyslem, významem: můžeme se tedy jen podívat tomu, zda toto dílo, jemuž nechybí nic, ani text (tištěný či rukopis), ani jeho smysl, je nadto schopné v budoucnosti ještě nové významy získávat, nebo snad již všechny další představitelné významy obsahuje. Ale když takové dílo neexistuje? Když získává svůj smysl pouze prostřednictvím vztahu? Jestliže jeho význam, který můžeme prohlásit za autentický, byl zcela jednoduše významem, který mělo toto dílo vzhledem ke svému autorovi či době, v níž bylo napsáno? Jestliže podobně významy, které se v budoucnu objeví, obohatí nikoli toto dílo, ale jiné významy, odlišné a nesoupeřící? Jestliže všechny tyto významy, minulé i budoucí, jsou rozmanitými individualizacemi jedné látky, která je nabývá bez rozlišení? V tomto případě se problém

¹⁵ Tamtiež, s. 229.

vztahu rozplyne, jako se rozplyne individualita díla. Dílo jako individualita, u níž se předpokládá, že zachová svou fyziognomii navzdory času, *neexistuje* (jediné, co existuje, je jeho vztah ke každému z interpretů), ale nedá se říct, že *by nebylo ničím*: je určeno v každém vztahu; význam, který mělo například ve své době, se může stát předmětem pozitivních diskusí. Naopak to, co existuje, je *látka* díla, ale tato látka není ničím, dokud v ní vztah neučiní to či ono.¹⁶ Tieto slová asi nepotrebujú komentár, v každom prípade ako pozitívne hodnotíme to, že Veyne, podobne ako my, verí, že význam je záležitosťou vzťahu medzi umeleckým dielom a interpretom, a zároveň neverí v možnosť odhalenia jediného správneho, autentického významu umeleckého diela.

Interpretácia ako analýza

Interpretáciu ako analýzu nám môžu vhodne zastupovať teoretické iniciatívy, ako formalizmus, štrukturalizmus či neoformalizmus, pričom ani jednu z týchto myšlienkových iniciatív nemôžeme chápať ako monolit. Tak napríklad iný je štrukturalizmus Pražského lingvistického krúžku, francúzsky štrukturalizmus alebo štruktúrálno-semiotická moskovsko-tartuská škola. To však neznamená, že medzi nimi nejestvujú styčné plochy, koniec koncov každá z týchto iniciatív na niečo z druhej nadväzovala, niečo preberala, rozvíjala a samozrejme aj modifikovala či dopĺňala. Rozdiely medzi nimi intenzívne pociťujú tí, ktorí sa nachádzajú v ich silovom poli, a tí, ktorí sa nachádzajú mimo neho, tieto iniciatívy vidia ako jeden smer teoretického myslenia alebo ako varianty jedného invariantu.

Druhá línia zase tvrdí, že forma v umení je dominantná a obsah je druhoradý (alebo dokonca zanedbateľný), pričom toto stanovisko výstižným spôsobom sformuloval už na začiatku minulého storočia spoluzakladateľ a čelný predstaviteľ ruského formalizmu Viktor Šklovskij. Keby sme chceli byť maximálne dôslední, tak potom by sme jej pôvod museli hľadať až v Kantovej *Kritike súdnosti*. Lenže tak ďaleko nechceme ísť a začneme pasážou Šklovského knihy *Teória prózy*, kde nachádzame toto tvrdenie: „Literárne dielo [a vôbec umelecké dielo; doplnil P. M.] je čistá forma, nie je to ani vec, ani materiál, ale vzťah materiálov. A ako nijaký vzťah nemá rozmery, nemá ho ani tento. Preto je ľahostajný rozsah, aritmetická hodnota jeho čitateľa a menovateľa. Dôležitý je ich pomer. Diela žartovné, tragické, svetové, salónne, konfrontácia sveta so svetom alebo mačky s kameňom – to všetko sa navzájom rovná.“¹⁷ Keď túto myšlienku domyslíme, tak potom môžeme povedať, že pôvodnú opozíciu obsah/forma, v ktorej obsah je mimoumelecký a hierarchicky nadradený forme, by bolo vhodné nahradiť opozíciou forma/látka, alebo jej neskorším ekvivalentom substancie v Hjelmslevom chápaní. Látka, substancia označuje niečo amorfné a pasívne, môže v konečnom dôsledku pochádzať aj z oblasti mimo umenia a forma je aktívny činiteľ, ktorý vtlača substancii, látke konkrétny tvar, ozvlášťujúcu formu. Lenže nie akákoľvek forma, len tá, ktorá je schopná rozrušiť stereotypy vnímania, porušiť automatizmus, a preto sa musí analýza koncentrovať na tvárne postupy, vlastné jednotlivým druhom umenia. Formalisti izolujú umelecké dielo od spoločenského kontextu a dokonca aj od jeho autora, Šklovskij je presvedčený, že „umelecké dielo vnímame

¹⁶ P. Veyne, *Jak se píšou dějiny*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 428–429.

¹⁷ V. Šklovskij, *Teória prózy*, Tatran, Bratislava 1971, s. 228.

na pozadí a asociácií s iným umeleckým dielom. Jeho formu určuje vzťah k iným formám, ktoré existovali pred ním. *Materiál umeleckého diela je nevyhnutne pedalizovaný, t. j. zdôraznený, vykvílený*.¹⁸ Každý druh umenia tvorí svojbytný umelecký rad, ktorý sa vyvíja na báze imanentných zákonitostí, pričom základným pravidlom je postupná substitúcia foriem neschopných zaujať pozornosť recipienta formami novými. Zjednodušene povedané, umelecká forma je podľa presvedčenia formalistov garantom umeleckosti umeleckého diela. Ak sa na Flaubertov román *Pani Bovaryová* pozrieme z perspektívy štátneho zástupcu, ktorý román obvinil z prečinu proti mravopočestnosti, tak potom môžeme bez zaváhania konštatovať, že štátny zástupca urobil tú fatálnu chybu, že text románu zredukoval na obsah, ergo na príbeh a aj z neho si vybral len niektoré pasáže a úplne ignoroval to, čo román robí románom, teda jeho originálnu literárnu žánrovú formu, diskurz. Je známe, že Flaubert sa pritom usiloval svojimi literárnymi textami o presný opak, on jednoducho chcel dobre písať o priemernosti. *Pani Bovaryová* sotva zaujme pozornosť poučeného čitateľa (ktorým celkom určite nebol nemenovaný štátny zástupca) len príbehom, teda tým, čo sa rozpráva, pretože ide o pomerne banálny príbeh nevery, a ako taký by tematicky mohol patriť skôr do oblasti literárneho braku než do sféry umeleckej literatúry. Lenže Flaubert chcel dokázať, že zmyslom písania nie je vyrozprávať príbeh, ale hľadanie tvaru, a to „se dotýka kompozície, skloubení príbehů jednotlivých postav, vzťahů mezi prostředními, situacemi, způsoby jednání a charakterů postav, opakování a asonancí, jež je třeba zapudit, či přejatých myšlenek a konvenčních forem, jež je nutno vymýtit“.¹⁹ Keďže táto línia kladie dôraz na to, ako je umelecké dielo urobené, môžeme ju označiť ako analýzu formy, ďalej však budeme používať len skrátené označenie analýza.

Tak ako exegéza je vhodnejšia pre niektoré druhy, žánre a štýly umenia a pre iné je menej vhodná, či, povedzme to otvorene, úplne nevhodná, podobne je to aj s formalizmom. Šklovského krédo – „Literárne dielo [a vôbec umelecké dielo; dopln. P. M.] je čistá forma, nie je to ani vec, ani materiál, ale vzťah materiálov“²⁰ – sa ukázalo v kontexte 20. storočia neobyčajne prorocké. Bez výhrad by sme ho mohli urobiť krédom tak jednej línie v umení, ako aj jednej línie teoretického myslenia o umení. Kniha *Teória prózy síce* po prvý raz vyšla až v roku 1925, lenže Šklovskij základné stavebné kamene formalistického prístupu k umeniu rozpracoval už v texte s názvom *Umenie ako metóda*. V časoch, keď Šklovskij rozpracováva svoju koncepciu, sa v Rusku objavila zvláštna, experimentálna poézia jeho priateľov Velimira Chlebnikova a Alexeja Kručonycha. Chlebnikov mal záľubu v písaní poézie, založenej na princípe palindromu, to znamená, verš (niekedy aj dvojveršie) možno čítať spredu dozadu a naopak, bez toho, aby sa zmenil zmysel čítaného. Napríklad slovo „fahať“ má rovnaký zmysel bez ohľadu na to, či ho čítame spredu alebo zozadu, čo spôsobuje určité problémy vtedy, keď je napísané na transparentom materiáli sklenených dvier. Je tam síce napísané „fahať“, ale napriek tomu nie je jasné, z ktorej strany máme fahať a z ktorej tlačiť. Kručonych zašiel vo svojich experimentoch ešte ďalej a niektoré svoje básne neskladal zo slov, ale zo samotného fonetického materiálu. Tak vznikli básnické útvary typu *Dyr bul shchyl/unbeschut/skum/vy so bu/r l ez*. Už prvé čítanie nás presvedčí o tom, že tieto zoskupenia zvukov nie sú slová, nie sú súčasťou lexiky nejakého, aspoň

¹⁸ Tamtiež, s. 33.

¹⁹ P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, pozri hore, s. 150.

²⁰ V. Šklovskij, *Teória prózy*, pozri hore, s. 228.

všeobecne známeho jazyka, nemajú slovníkový význam. Nesporne majú zmysel, napríklad v tom, že upozorňujú na zvukovú stránku lyrického textu. To isté môžeme povedať o suprematistických obrazoch Kazimira Maleviča, abstraktných kompozíciách Vasilija Kandinského, orfistických obrazoch Roberta Delaunaya, Soni Delaunayovej a Františka Kupku, obrazoch maďarského aktivistu Lajosa Kassáka, geometrických obrazoch Pieta Mondriana. *Last, but not least* je James Joyce, jeho dielo *Finnegans wake* od začiatku zaujme čitateľa protitlakom, ktorý rozrušuje plynulosť čítania. Text sa vzpiera, kladie enormný odpor, čo spôsobuje nekontrolovateľný rast informačného šumu medzi autorom textu a čitateľom. Miestami je šum taký veľký, že neumožňuje rozumieť významu slova či zmyslu vety. Čitateľa okrem zámernej deformácie grafickej vrstvy jazyka privádza do pomykova aj dvojznačnosť, ktorú nie je možné rozťať ani s použitím toho, čo už bolo prečítané, ani toho, čo ešte len bude prečítané. Toto dielo je originálne predovšetkým formou textu, dokonca natolko originálne, že je nepreložiteľné do iných jazykov, môže existovať len v jednej novoreči, vytvorenej a označenej jej vynálezcom ako „reč riek“.

Vo všetkých prípadoch je forma jednoznačne nadradená nad obsah, výtvarnú reprezentáciu, slovnú referenciu. Dejiny umenia podľa formalizmu sú dejinami umeleckých postupov, dejinami hľadania nových foriem reprezentácie či referencie, alebo hľadania spôsobov formovania substancie. Umeleckých foriem schopných dezautomatizácie a re-kreácie vnímania recipienta.

Hoci do tejto línie patrí okrem formalizmu aj štrukturalizmus a postštrukturalizmus, predsa len treba diferencovať medzi nimi. Kým napríklad ruský formalizmus sa pokúša vzájomnou komparáciou konkrétnych umeleckých diel vymedziť špecifiku jednotlivých umeleckých postupov vlastných konkrétnym historicky vzniknutým umeleckým štýlom či školám, štrukturalizmus, a platí to predovšetkým pre francúzsky štrukturalizmus, sa pokúsil nielen o ich teoretickú deskripciu, ale aj o vytvorenie modelu, ktorý by bol oveľa bohatší než konkrétne diela. Ako tomu rozumieť? Kľúč k pochopeniu tejto myšlienky musíme hľadať v Saussurovom rozlíšení medzi jazykom (*la langue*) a prehovorom (*la parole*). Jazyk je podľa Saussura nadindividuálna norma, ktorej sa musia všetci podriaďiť. Zjednodušene povedané, jazyk pozostáva zo slovníka a gramatiky, a každý hovoriaci subjekt sa mu musí podriaďiť, ak prirodzene chce, aby jeho prehovor bol zrozumiteľný v rámci určitého jazykového spoločenstva. Jazyk ako gramatika a slovník je norma, ktorá umožňuje konštruovať rôzne prehovory, pričom jazyk ako celok pokrývajú nielen tie prehovory, ktoré už boli realizované, ale virtuálne obsahuje aj tie, ktoré môžu byť, avšak doteraz realizované neboli. Jazyk je štruktúra, prehovor je udalosť, z čoho vyplýva, že za každou singularitou, udalosťou treba hľadať niečo univerzálne, teda nadindividuálnu štruktúru. Okrem toho jazyk musíme chápať ako formu, sloboda hovoriaceho sa totiž prejavuje len v tom, čo chce povedať, ale bezvýhradne závisí od jazyka, ktorý mu diktuje, ako to má povedať, *ergo* akú formu má dať svojmu prehovoru, aby bol pre adresáta zrozumiteľný. Na pozadí tohto tvrdenia možno pochopiť zmysel slov Rolanda Barthesa o fašistickej povahe jazyka: „Neboť fašizmus nezáleží v tom, že se zabráňuje niečo říkat, nýbrž v tom, že se nutí něco říkat.“²¹ To znamená, že človek je *de facto* bezbranný voči tomu, čo predsa on sám stvoril? Nie je, a jedným z prostriedkov obrany voči fašizmom

²¹ R. Barthes, Lekce, in: M. Merleau-Ponty; C. Lévi-Strauss; R. Barthes, *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, s. 84.

rôzneho druhu je literatúra, ktorá môže meniť formy až do takej miery, že bude pracovať už len s fonetickým materiálom a z neho vytvárať originálne formy zbavené referencie v tradičnom chápaní, a preto ani kritikovi nezostane nič iné, než tieto formy skúmať. Barthes si úlohu štrukturalizmu veľmi dobre uvedomoval, podľa neho „úkolem kritika není rekonstruovat poselství díla, nýbrž pouze jeho systém, podobně jako úkolem lingvisty není rozluštit smysl věty, nýbrž zjistit formální strukturu, která umožňuje onen smysl sdělit.“²² To sa dá splniť jedine vtedy, ak budeme dôsledne rešpektovať dištinkciu medzi jazykom objektu (objektovým jazykom) a meta-jazykom a od začiatku výskumu sa postavíme na stanovisko meta-jazyka, teda na stanovisko jazyka, ktorý rozpráva o inom jazyku a vysvetľuje, ako ten iný jazyk funguje, akými princípmi a pravidlami sa riadi, pričom tieto princípy a pravidlá môžu a spravidla aj zostávajú skryté tvorcovi.

Aby sme sa neodvolávali len na verbálny jazyk a literatúru, ukážeme, že štrukturalizmus možno aplikovať aj na analýzu výtvarného umenia. „Dva aspekty Mondrianovy tvorby po roce 1920 ukazují, proč se jeho umění stalo ideálním předmětem strukturalistického přístupu. Za prvé představovalo uzavřený korpus (nejen že celá jeho tvorba nebyla rozsáhlá, ale jak jsme upozornili výše, užíval konečný počet výtvarných prvků); za druhé bylo možné jeho dílo snadno rozčlenit do řad. První dva metodologické kroky v každé strukturální analýze jsou definování uzavřeného korpusu objektů, z nichž lze dedukovat soubor opakujících se pravidel, a taxonomické vytváření řad v tomto korpusu – a podrobnější studium významu Mondrianových prací bylo skutečně možné až poté, kdy bylo náležitě zmapováno množství řad, které procházejí jeho dílem.“²³ Jazyk podľa predstaviteľov štrukturalnej lingvistiky predstavuje uzavretý súbor a ten pozostáva z konečného počtu slov a gramatických pravidiel, ktoré regulujú ich spájanie. V Mondrianovom výtvarnom jazyku by konečnému počtu slov zodpovedal konečný počet použitých farebných odtieňov a gramatickým pravidlám spôsob, akým tieto farby zoskupoval do plochy, a tak vytváral svoje geometrické kompozície. Konečný počet slov a gramatických pravidiel dokáže vytvoriť takmer nekonečný počet prehovorov, podobne konečný počet farebných odtieňov a spôsobov ich usporadúvania do dvojrozmerných priestorových útvarov dokáže vytvoriť síce početne chudobnejší súbor, ale napriek tomu dostatočne veľký. Samozrejme, tvorba všetkých možných kombinácií nemá zmysel, pretože by jednotlivé obrazy prestali byť pre divákov zaujímavé, okrem iného aj preto, že princíp variácie by úplne obnažil princípy tvorby a nimi generované výtvarné formy by zákonite stratili estetickú účinnosť. Toto riziko si Mondrian veľmi dobre uvedomoval, a preto vytvoril veľmi malý počet obrazne povedané „štrukturalistických“ obrazov.

Na štrukturalizmus, z jednej časti afirmatívne, z druhej časti kriticky nadviazal aj postštrukturalizmus. Azda najtesnejšie nadviazal na výdobytky štrukturalizmu zakladateľ dekonštrukcie Jacques Derrida, najštrukturalistickejší postštrukturalista. Podľa Derridu treba rešpektovať štrukturalistickú opozíciu medzi štruktúrou a udalosťou, avšak hierarchiu medzi jej členmi treba dekonštruovať, to znamená prevrátiť a sledovať, aké dôsledky toto prevrátenie vyvolá. Štruktúra (jazyk) nepredchádza udalosť (prehovor), ale udalosť predchádza štruktúru, z jednotlivých prehovorov sa *ex post* tvorí všeobecne zrozumi-

²² R. Barthes, Co to je kritika?, *Kritický sborník*, roč. 14, 1994, č. 1, s. 4.

²³ H. Foster; R. Kraussová; Y. Bois; P. H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus – antimodernismus – postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 39.

teľný a akceptovaný jazyk. Na jednej strane sa z prehovorov tvorí jazyk, ktorý funguje ako norma tvorby nasledujúcich prehovorov, na druhej strane nové prehovory nielen stabilizujú normy jazyka, ale ich menia a tak to ide *ad infinitum*. Jazyku teda nie je vlastná uzavretá štruktúra, ktorá sa v jednotlivých prehovoroch identicky so sebou opakuje. Naopak, štruktúra vlastná jazyku (to platí aj pre štruktúry znakových systémov) sa nikdy neopakuje ako identická, nemá uzavretú, ale otvorenú štruktúru a Derrida ju označuje slovom – ne-slovom, pojmom – ne-pojmom, skrátka neologizmom *différance*.

Medzi jedným a druhým stavom jazyka nesporne existuje podobnosť, veď ináč by sme nemohli medzi sebou komunikovať, avšak rovnako si musíme všímať aj určité diferencie medzi dvoma stavmi jazyka. Opakovateľnosť, čiže iterabilita má zvláštnu logiku, podľa Derridu treba odvodzovať z latinského slova „iter“ – „znova“ a zároveň zo staršieho sanskritského slova „itara“ – „iný“. Čo platí vo všeobecnosti, dvojnásobne platí pre umenie: každý umelecký text potvrdzuje platnosť určitého vývinového stavu jazyka a zároveň ho mení, a tieto diferencie z textu robia dynamické pole diania zmyslu. Jedným z účinkom *différance* je schopnosť iniciovať rôzne spôsoby dekodovania textu, každé dekodovanie je vlastne novým zakódovaním.

K nestabilite, dynamike zmyslu textu podľa predstaviteľov dekonštrukcie prispieva aj fakt, že texty nikdy neexistujú ako izolované útvary. Texty sú vždy súčasťou určitého kontextu, pričom kontext núti text vstupovať do vzťahu s inými textami. Samotný kontext nie je niečo fixne raz a navždy dané. Naopak, je to niečo dynamické, čo sa mení, a preto neexistuje prirodzený kontext. Vo vzťahu k textu sa kontext javí ako premenlivé kontrastné pozadie a vieme, že keď predmet určitej farby postupne umiestnime na rôzne farebné podložky, tak sa nám farba predmetu bude vždy javiť inak bez toho, aby sme zmenili farbu predmetu.

Dekonštrukcia nemá ambíciu zaoberať sa integritou (umeleckého) textu, nechce z jednotlivých prehovorov vytvoriť univerzálny model, nehľadá jednoliaty zmysel textu, ale primárne je zameraná na odhaľovanie miest instability; na identifikáciu bifurkačných bodov, ktoré spôsobujú rozdvojenie dovedy jednej stratégie čítania prinajmenšom na dve; na upozorňovanie na nezrušiteľnú významovú ambiguitu niektorých „problémových“ slov; na poukaz na palimpsestový charakter textu, to znamená na prítomnosť staršieho textu v aktuálne čítanom texte; na pripomínanie intertextuálnej povahy textu atď. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že ambíciou dekonštrukcie je poukazovať na tie diferencie a miesta, ktoré produkujú rôzne čítania, rôzne dekodovania textu, a preto ju môžeme považovať za radikálnu interpretáciu, a tým sa naša exkurzia krajinami veľkého kontinentu, známeho pod menom Interpretácia, skončila.

Epilóg

Dištinkciu medzi dvoma líniami, ktorými sme sa zaoberali môžeme vysvetliť aj s pomocou jedného rozlíšenia. Našli sme ho v knihe Clauda Lévi-Straussa *Mytologica**. *Survové a varené*. V predohre (týmto termínom hudobného pojmoslovja totiž označil úvod knihy) tvrdí, že artikulovaný jazyk vnímame najprv intelektuálne a až potom esteticky. Naproti tomu maliarstvo vnímame najprv esteticky a až potom intelektuálne. Čo to znamená? Približne to, že keď niekto napríklad vysloví vetu, „vonku jasne svieti slnko“,

adresát tejto vety najprv vníma význam a až potom si uvedomí (ak si to vôbec uvedomí), že súčasťou slova je aj zvukový výraz. Pri vnímaní výtvorov maliarstva je to podľa Lévi-Straussa naopak. Divák si najprv všimne farby a línie a až potom si uvedomí aj význam, ktorý je s farbami a líniami spojený.

Do určitej miery súhlasíme s názorom Lévi-Straussa, vážime si jeho mimoriadny prínos pre etnológiu a vôbec humanitné vedy, avšak úcta k vykonanému dielu nám nemôže zabrániť polemike s jeho názorom. Sme presvedčení, že jeho názor by bolo vhodné korigovať, a to nasledovne. Je nepopierateľné, že v každodennej komunikácii si prehovor iného všimame intelektuálne a až potom esteticky. Avšak keď niekto zle artikuluje, ráčkuje alebo iným spôsobom deformuje normy jazyka, potom adresát musí vynaložiť naozaj veľkú námahu, aby porozumel zmyslu prehovoru. Prítomnosť „informačného šumu“ v podobe deformácii fónickej vrstvy jazyka adresátovi umožňuje pochopiť, akú dôležitú úlohu zohráva dovtedy nevnímaná fónická vrstva slov. Keď hovoríme o exegéze, tak môžeme povedať, že exegéza sa svojou podstatou správa podobne, ako sa správa adresát, keď počuje prehovor v každodennej komunikácii. To znamená, že formu textu alebo kompozíciu obrazu si buď nevšímá, alebo si ju všímá len vtedy, keď ju niečo deformuje a následkom toho narastá informačný šum. Napríklad psychoanalytik si všimne skomolenie slov, lebo porušenie obvyklého tvaru slova ho môže (zdôrazňujeme, že môže, ale nemusí, pretože niekedy je skomolenie len náhodná deformácia, za ktorou netreba nič viac hľadať) upozorniť na niečo oveľa hlbšie, čo ho vyprodukovalo a čo má pôvod v nevedomí. Keď sa exegéza zaoberá obrazom, v prvom rade ho chápe ako okno do sveta. Transparentnosť skla na okne síce umožňuje divákovi vidieť svet, avšak tá istá transparentnosť spôsobuje, že sklo si nevšímá, prehliada ho. Jednoducho vidí svet a čo mu ho umožňuje vidieť, to nie je v centre pozornosti diváka, a preto ho prehliada. Podobne je to s formou umeleckého textu, je síce pravda, že vďaka forme je dielo prístupné vnímateľovi, avšak forma z tejto perspektívy je len prostriedok vyjadrenia obsahu, forma je nositeľom referencie, a preto sa exegéza zameriava na výklad zmyslu, teda toho, čo je vyjadrené prostredníctvom formy.

Celkom ináč sa vzťah medzi intelektuálnym a estetickým vnímaním ukazuje z perspektívy analýzy umeleckej formy. Tá totiž svoje prednosti ukáže až v aplikácii na tie umelecké diela, ktoré vnímateľ najprv esteticky až potom intelektuálne. Keď sa niekto pozerá na klasický obraz, ktorý zobrazuje nejakú udalosť, napríklad Klaňanie troch kráľov, a spýtame sa ho, čo vidí, tak nám asi bez zaváhania odpovie, že vidí maštaľ, v nej mladú ženu, ktorá drží na rukách novorodenca, a vedľa nej muža, pravdepodobne jej manžela. Ďalej v maštali vidí domáce zvieratá a pred mladou ženou s dieťaťom na rukách vidí troch mužov, ako sa klaňajú. Všetci sú oblečení do krásnych šiat a jeden z nich má tmavú pleť. Ak divák pozná *Nový zákon*, rýchlo sa dovtípi, že obraz zobrazuje udalosť Klaňanie troch kráľov. Keď sa ho ešte spýtame, či náhodou na obraze nevidí farby a línie, tak celkom určite odpovie, že samozrejme áno, ale nepovažoval ich za dôležité, a preto nám to ani nespomenul.

Ak sa však pozrie napríklad na Mondrianov obraz *Kompozícia so žltou, červenou, čiernou, modrou a sivou* a spýtame sa ho, čo vidí, tak začne hovoriť, že vidí žltú, červenú, čiernu, modrú a sivú plochu, ďalej povie, že jednotlivé farebné plochy sú oddelené hrubými čiernymi čiarami, a to je všetko. Vlastne mu ani nič iné nezostáva, lebo obraz neponúka nijakú reprezentáciu, nijaký príbeh zachytený vo výsadnom okamihu. Prezen-

tuje len farby a pravidelné geometrické útvary, ukazuje zaujímavú kompozíciu, ktorá nie je podriadená nijakému príbehu, nezobrazuje nijakú vec ani zoskupenie vecí. Vidíme, ako forma organizuje beztvárú matériu, dáva jej ozvláštnujúcu formu.

Dve línie umenia, dve interpretácie, dva spôsoby vnímania umenia – svojim spôsobom sú antagonistické, a predsa sú komplementárne. Každá z línií umenia predstavuje iný spôsob porušenia rovnováhy, pretože každá sleduje iný pragmatický cieľ. Každá z dvoch línií interpretácií je limitovaná inou koncepciou umenia a predstavuje iný typ reakcie naň. Každý z dvoch spôsobov vnímania zákonite potrebuje svoj antipód, pretože bez neho by nemohol dokázať svoju dominanciu. Navyše každá z línií má, ako už bolo spomenuté, väčšiu prílnavosť k niektorým umeleckým druhom, štýlom či školám a menšiu prílnavosť k iným, na čo netreba zabúdať.

Dve línie umenia, dve interpretácie, dva spôsoby vnímania umenia – nie je to málo? Možno áno, avšak za tých viac ako sto rokov napätie medzi nimi podnecovalo a stále podnecuje tvorbu mnohých veľmi zaujímavých umeleckých iniciatív a pozoruhodných interpretácií, príťažlivých aj v súčasnosti, a to je niečo, čo nás neprestáva pozitívnym spôsobom ohromovať. Chvalabohu!

Podakovanie

Táto štúdia vznikla ako súčasť projektu Filozofická analýza semiotických predpokladov komunikácie a interpretácie (Vega 1/0088/14).

LITERATÚRA

- Barthes, R., Lekce, in: Merleau-Ponty, M.; Lévi-Strauss, C.; Barthes, R., *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, s. 81–99.
- , Co to je kritika?, *Kritický sborník*, roč. 14, 1994, č. 1.
- Bourdieu, P., *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Host, Brno 2010.
- Canaday, J., *Mainstreams of Modern Art*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1959.
- Danto, A., Hloubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37.
- , Svět umění. Institucionální analýza, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.
- Eagleton, T., *Úvod do literární teorie*, Triáda, Praha 2005.
- Foster, H.; Kraussová, R.; Bois, Y.; Buchloh, P. H. D., *Umění po roce 1900. Modernismus – antimodernismus – postmodernismus*, Sloart, Praha 2007.
- Foucault, M., *Rád diskurzu*, Agora, Bratislava 2006.
- Freud, S., *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989.
- Goldman, L., *Humanitní vědy a filozofie*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1967.
- Harries, K., *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, Host, Brno 2010.
- Hauser, A., *Filosofie dějin umění*, Odeon, Praha 1975.
- Lévi-Strauss, C., *Mythologica**. *Syrové a vařené*, Argo, Praha 2006.
- Padrta, J., *Manet*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961.
- Šklovskij, V., *Teória prózy*, Tatran, Bratislava 1971.
- Veyne, P., *Jak se píšou dějiny*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010.