

MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Dve knihy
o interpretácii
(umenia)

Peter Michalovič



KAROLINUM

Dve knihy o interpretácii (umenia)

Peter Michalovič

Recenzovali:

doc. Mgr. Josef Fulka, Ph.D.

prof. PhDr. Marian Zervan, Ph.D.

prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Vedecká monografia Dve knihy o interpretácii (umenia) prof. PhDr. Petra Michaloviča, PhD. (Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta) bola vydaná s finančným príspevkom Fondu pre podporu vydavania vystupov tvorivej činnosti Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum

Praha 2026

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Redakce Zuzana Dudášová

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2026

© Peter Michalovič, 2026

ISBN 978-80-246-6312-8

ISBN 978-80-246-6432-3 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

PREDSLOV /9

PRVÁ KNIHA – ARS INTERPRETANDI /15

1. The Interpretive Turn /17

- 1.1 Notový zápis a jeho interpretácie /30
- 1.2 Mýtus autentickej interpretácie /39
- 1.3 Interpretácia a okolnosti /53
- 1.4 Dva prístupy k hudobnej interpretácii /67
 - 1.4.1 Igor Stravinskij: *Svätenie jari* /76
- 1.5 Identita a non-identita textu /88
- 1.6 Od hudby k divadlu a iným druhom umenia /91
- 1.7 Zlievanie horizontov a intertextualita /115
- 1.8 Filmová adaptácia literárneho textu ako umelecká interpretácia /123
- 1.9 Iné podoby umeleckých interpretácií /132
- 1.10 Interpretácia a použitie /164

DRUHÁ KNIHA – ARS EST CELARE ARTEM /171

2. Umenie a konflikty interpretácií /173

- 2.1 Kauzy *readymades* a *Krabice Brillo* /177
 - 2.1.1 Interpretácia: teórie umenia, paradigmy, rámce /185

3. *Intentio auctoris* a tvorca /194

- 3.1 Tajomný zdroj tvorby /194
- 3.2 Autor: život a dielo /197
 - 3.2.1 Tvorca, nevedomie a umelecká tvorba /205
- 3.3 Autor zapletený do pavučiny sociálnych vzťahov /213

3.4 Empirický a modelový autor /229

3.4.1 Smrť autora /234

4. *Intentio operis*: štrukturalizmus a semiológia
(semiotika) /245

4.1 Umenie: *langue* a *parole* /246

4.1.1 Systém estetických noriem /247

4.1.2 Systém, štruktúra a znak /260

4.1.3 Mukařovského dva modely umeleckej
komunikácie /275

4.2 Lévi-Strauss: Jazyk, hudba, mýtus a výtvarné
umenie /282

4.2.1 Jazyk a dvojité artikulácia /283

4.2.2 Jazyk hudby alebo hudba ako jazyk? /285

4.2.3 Hudba, mýtus a maliarstvo /291

4.2.4 Claude Lévi-Strauss – kritik seriálnej
a konkrétnej hudby /295

4.3 Roland Barthes o vzťahu lingvistiky
a semiológie /303

4.4 Prirodzený jazyk ako prvotný modelujúci systém
a druhotné modelujúce systémy /308

4.4.1 Jazyk ako systém, „šum“ a (umelecká)
informácia /313

4.4.2 Estetika totožnosti /316

4.4.3 Estetika protikladu /319

4.4.4 Viacplánovosť umeleckého textu /323

4.5 Jazyk umenia a umelecký text /326

4.5.1 Uzavreté umelecké dielo alebo v umeleckom
texte nie je nič, čo predtým nebolo v jazyku
umenia /333

4.6 Od uzavretého k otvorenému umeleckému
dielu /339

4.6.1 Otvorené umelecké dielo alebo nič nie je
v jazyku umenia, čo predtým nebolo
v umeleckom texte /341

4.6.2 Kritika fono-logo centrizmu /341

4.6.3 Umelecký text – stromy a korene /349

- 5. *Intentio lectoris* alebo rola recipienta /362
 - 5.1 Umelecké dielo ako Dynamický a Bezprostredný Objekt /362
 - 5.2 Umelecké dielo ako vec a znak /370
 - 5.3 Umelecký text a miesta nedourčenia /377
 - 5.3.1 Iné typy sémantických interpretácií /385
 - 5.3.2 Ešte raz o umeleckom texte a intertextualite /392
 - 5.4 Kritická interpretácia /410
 - 5.5 Pokus o konklúziu /423
 - 5.6 Za pluralitu interpretácií /427

ZOZNAM ZDROJOV /437

Literatúra /439

Internetové zdroje /461

Diskografia /462

Filmografia /465

Zoznam reprodukováných obrazov (Príloha) /466

K napísaniu tejto knihy ma vyprovokovali dva podnety. Prvým podnetom bolo uvedomenie si holej pravdy, že interpretácia umenia v rôznych podobách bola a je s nami vždy prítomná. O správnosti tohto tvrdenia sa každý môže jednoduchým spôsobom presvedčiť. Stačí sa napríklad postaviť pred východ z kina, divadelnú alebo koncertnú sálu a počúvať divákov či poslucháčov, čo si rozprávajú o filme, divadelnom predstavení alebo koncerte. Rozprávajú sa o tom, ako rozumieť tej či onej časti filmu alebo dejstvu divadelnej hry, aký význam má konanie a reč tej ktorej postavy, prečo sú herci oblečení do takých a nie iných kostýmov, či práca s kamerou bola funkčná alebo príliš extravagantná. Alebo sa môžu rozprávať o výkonoch dirigenta, sólistov, orchestra či operných spevákov, zaujímať sa o to, či predvedenie bolo autentické alebo sa výrazne odchyľovalo od notového zápisu alebo divadelného textu či iných inscenácií atď. To, čo robia diváci a poslucháči, sú *de facto* interpretácie, ktoré im pomáhajú ujasniť si zmysel umeleckého diela, analyzovať umeleckými dielami vyvolané estetické, kognitívne a iné pragmatické účinky. Áno, kvalitatívna úroveň týchto interpretácií je rôzna, napriek tomu sú nesmierne dôležité pre život umeleckých diel, pretože pomáhajú vytvárať zmysel a zároveň integrovať a upevňovať komunity milovníkov umenia.

Podobne ako mnohým iným milovníkom umenia, aj mne na ceste k porozumeniu umenia podobné diskusie v kruhu priateľov a známych pomáhali a dodnes pomáhajú orientovať sa vo svete umenia. Otvorene a rád priznávam, že tieto diskusie ma krok za krokom presviedčali a stále presviedčajú, že umelecké diela žijú vďaka alebo predovšetkým vďaka tomu, že dokážu generovať nové a nové interpretácie. Okrem toho pred

viac než štyridsiatimi rokmi determinovali moje rozhodnutie profesionálne sa zaoberať reflexiou umenia. Dnes môžem bez akýchkoľvek pochybností povedať, že viac než štyri desaťročia privátne aj verejne interpretujem výtvarné a filmové diela, literárne texty, príležitostne aj hudobné či dramatické diela. Interpretujem prevažne diela slovenských tvorcov, mnohých z nich poznám alebo som osobne poznal a som hrdý na to, že viacerí boli alebo sú mojimi priateľmi. Rád som sa s nimi rozprával a s tými, čo žijú, sa stále rozprávam o ich tvorbe a vôbec o umení. Nikdy nezabudnem na zaujímavé diskusie s výtvarnými umelcami Rudolfom Filom, Jozefom Jankovičom, Jurajom Melišom, Milanom Paštékom; spisovateľmi Péterom Esterházyom, Olegom Pastierom a Pavlom Vilikovským, a hoci už nie sú medzi nami, ich názory na umenie ma dodnes inšpirujú a svojím spôsobom aj ovplyvňujú.

Vážim si vyše tridsať rokov trvajúci dialóg s výtvarným umelcom a hudobníkom Ivanom Csudaio. Taktiež dialógy s gitaristom a skladateľom Davidom Kollarom; filmovými režisérmi Dušanom Hanákom, Eduardom Grečnerom, Jurajom Jakubiskom, Miloslavom Lutherom, Pavlom Pekarčíkom, Ivanom Ostrochovským, Martinom Šulíkom, Dušanom Trančíkom; filmovými scenáristami Luborom Meirom Dohnalom, Marekom Leščákom a Ondrejom Šulajom; fotografom a kameramanom Martinom Kollarom, hudobným skladateľom a teoretikom hudby Vladimírom Godárom; kameramanmi Stanislavom Szomolányim a Dodom Šimončícom; umeleckým sklárom Pavlom Machom; dirigentom Martinom Leginusom. Určite som na niekoho zabudol, za čo sa ospravedlňujem a zároveň by som bol rád, keby uvedené mená čitateľ chápal synekdochicky, to znamená ako mená, ktoré reprezentujú môj svet umenia.

Pohľad na umenie z druhej strany, teda zo strany tvorcov, je pre mňa mimoriadne dôležitý. Som presvedčený, že mi pomáha kultivovať estetickú a semiotickú senzitivitu voči umeniu. Svet umenia si predstavujem ako komplikovaný labyrint a ak do neho niekto dobrovoľne vstúpi, už z neho nevystúpi, pretože tento labyrint, obrazne povedané, má mnoho vchodov a ani jeden východ. Ak mám byť úprimný, nikdy som sa z tohto labyrintu ani nepokúšal dostať, dlhé roky som jeho dobrovoľným „väzňom“ a dodnes si užívam blúdenie v ňom.

Stále viac si uvedomujem, že filozofické alebo vedecké interpretácie ako špecifické kognitívne činnosti si vyžadujú permanentné skúmanie predpokladov interpretácií, pretože iba ich skúmanie môže „zviditeľniť“ prednosti a zároveň limity jednotlivých interpretačných metód, prístupov či rámcov. Každý konkrétny interpretačný výkon ma explicitne alebo implicitne buď utvrdzuje v legitimitě použitých metód, prístupov či rámcov, alebo núti ich prehodnotiť, korigovať, poprípade rozšíriť. Ideálne by bolo, keby tieto dve aktivity prebiehali súbežne. Nie je to však možné, pretože by som sa ocitol v podobnom postavení ako človek, ktorý sa učí nejaký cudzí jazyk a zároveň sa ním pokúša hovoriť. Čo robí človek v procese učenia sa cudzieho jazyka? Na začiatku učenia sa pokúša neobratne hovoriť cudzím jazykom, využíva obmedzený súbor slov inak bohatej lexikálnej zásoby cudzieho jazyka, skladá ich do jednoduchých viet a zároveň neustále kontroluje, či vybral tie správne slová a použil ich v náležitom gramatickom tvare. Okrem toho kontroluje, či napríklad substantívum, adjektívum a verbum sú vo vete umiestnené na správnom mieste a v správnom tvare atď. Skrátka, takýto človek hovorí cudzím jazykom a zároveň permanentne kontroluje prehovor, z objektového jazyka neustále preskakuje do metajazyka a *vice versa*, čo má v konečnom dôsledku za následok nízku efektivitu hovorenia. Keď však zvládne lexiku a gramatiku daného jazyka na takej úrovni, že už nemusí kontrolovať, či správne vybral lexikálne jednotky a vhodne použil pravidlá gramatiky, efektivita jeho hovorenia sa síce neporovnateľne zvýši, zrazu však prestane vnímať hovorenie ako náročnú činnosť, v ktorej lexikálne jednotky musí kombinovať na základe komplikovaných pravidiel do viet, vety do odsekov a odseky do celku textu. Od toho momentu sa hovoriaci naplno sústreďí iba na objektový jazyk a bez problémov ním môže referovať o stavoch sveta alebo o svojom prežívaní rôznych udalostí či emocionálnom naladení. Alebo môže týmto jazykom apelovať na druhého, poprípade tvoriť zložité literárne texty, ktoré primárne odkazujú na seba, pretože sú do veľkej miery autoreferenčné. To znamená, že hovoriaci prestane brať do úvahy metajazyk, ktorý mu v začiatkoch učenia pomohol pochopiť zložité mechanizmy fungovania cudzieho a spätne aj rodného jazyka.

Podobne sa k sebe majú interpretácia ako činnosť a výskum predpokladov a podôb interpretácie. V tejto knihe sa zameriavam predovšetkým na to druhé. Čitateľ rýchlo zistí, že blízky mi sú štrukturalizmus, postštrukturalizmus a semiotika, čo však vôbec neznamená, že iné filozofické, estetické alebo umenovedné koncepcie, ktoré sa hlásia alebo inklinujú k iným filozofickým či estetickým myšlienkovým smerom, hnutiam, školám či iniciatívam, neberiem do úvahy. Beriem a ak je to potrebné alebo produktívne, vediem s nimi dialóg, ktorý je zameraný buď na ujasnenie si mojej vlastnej pozície alebo ich pozície. Nakoľko budem úspešný, to teraz vôbec nedokážem predvídať, som však presvedčený, že o úspechu alebo neúspechu môjho dobrodružného podniku môže v konečnom dôsledku rozhodnúť iba čitateľ, ktorému prajem nerušené čítanie.

Skôr, než sa pohnem ďalej, rád by som poďakoval mojim dialogickým partnerom. V prvom rade je to Vlastimil Zuska – náš takmer tridsaťročný dialóg o interpretácii umenia našiel svoj výraz v troch spoločných monografiách a viacerých štúdiách. Ďalej to sú moji učitelia Jaroslav Martinka a Miroslav Marcelli; estetici Michal Babiak, Ondřej Dadejík, Miloš Jůzl, Martin Kaňuch, Miloš Ševčík, estetik a teoretik výtvarného umenia Marián Zervan; filozofi Josef Fulka, Egon Gál, Miroslav Petříček, Ladislav Tkáčik, Boris Zala, Marian Zouhar; literárni vedci Rudolf Chmel, Milan Jankovič, Valerij a Ivana Kupkovi, Zdeněk Mathauser, Fedor Matejov, Pavol Minár, Ivan Slimák, Vladimír Svatoň; jazykovedec Petr Mareš; architektka Monika Mitášová, filmoví vedci Jan Bernard, Michal Bregant, Peter Dubecký, Mária Ridzoňová-Ferenčuhová, Václav Kofroň; hudobný kritik a dramaturg Jozef Červenka; prekladateľ a kritik Josef Rauwolf; prekladateľ Karol Wlachovský. Ďakujem Soni Dubeckej, Petrovi Ganznerovi, Ivanovi Jakubcovi, Jurajovi Payerovi, Rastislavovi Sterankovi, Petrovi Kleštincovi a ostatným priateľom, ktorí sa síce profesionálne nezaobierajú umením, ale každý z nich jeden poprípade dva druhy umenia milujú a radi sa o umení vždy, keď sa vyskytne vhodná príležitosť, zhovárajú. Chcem sa poďakovať aj jazykovým redaktorkám Zuzane Dudášovej a Dite Krišťanovej za citlivú korektúru textu. Ďakujem mojim študentom, ktorí mi svojimi otázkami pomohli zaoberať sa problémami, ktoré

predtým pre mňa buď neexistovali alebo som ich nepovažoval za problém hodný toho, aby som sa mu venoval.

Veľké podakovanie patrí mojej manželke Zuzane za jej nekonečnú trpezlivosť a hlboké porozumenie pre moju prácu. Ďakujem aj môjmu synovi Michalovi a jeho rodine, taktiež blízkym priateľom, ktorí mi nezištne pomáhali a pomáhajú. Hoci si to explicitne nemuseli uvedomiť, svojimi postrehmi či polemickými názormi ma neraz upozornili na tie stránky umeleckých diel, ktoré sa ocitli mimo mojej interpretačnej pozornosti. Bol by som rád, keby moje úsilie súznelo s určitými tendenciami v oblasti filozofie umenia, estetiky a vo vedách o umení. Nasledujúce riadky to môžu potvrdiť alebo vyvrátiť. V tomto momente to stačí, pretože je najvyšší čas venovať sa ohlásenej téme, ktorou sú interpretácie umeleckých diel a ich rôzne modalities, zvláštnosť jazykov umenia a umeleckých textov.

Peter Michalovič

PRVÁ KNIHA
ARS INTERPRETANDI

Vo filozofii a humanitných vedách v poslednej tretine minulého storočia boli ohlásené viaceré obraty. Tak najprv odborná verejnosť zaregistrovala obrat k jazyku (*The Linguistic Turn*), neskôr ho vystriedal kognitívny obrat (*The Cognitive Turn*) a potom prichádza obrat k interpretácii (*The Interpretive Turn*). Jeho zvláštnym pokračovaním by mohol byť obrat k vizualite (*The Visual Turn*) – ide o reakciu na posun v humanitných a spoločenských vedách smerom k rastúcemu záujmu o význam vizuálnej kultúry v nulte a prvej dekáde 21. storočia.

Vráťme sa však k obratu k interpretácii¹, ktorý má svoju bohatú prehistóriu začínajúcu sa už v antike. Čo sa týka reflexie umenia, problém interpretácie sa naliehavo začína ohlasovať oveľa skôr než v súčasnosti. Upozorňuje na to Michel Foucault v práci *Archeológia vedenia*. Podľa neho „v 19. stolytí se medicína (jako instituce s vlastními pravidly, jako skupina jednotlivců tvořící lékařský sbor, jako vědní a praxe, jako kompetence uznávaná veřejným míněním, justicí i úřady) stala hlavní instancí, která ve společnosti vymezuje, vyznačuje, pojmenovává a zavádí šílenství jako objekt; nebyla však v této roli sama: byla tu justice, a zejména trestní justice (s definicemi omluvy, nezodpovědnosti, polehčujících okolností a užívající pojmu jako zločin z vášně, dědičnost či společenské nebezpečí), byla tu náboženská autorita (v tom smyslu, v němž se ustavila jako rozhodující instance oddělující mystické od patologického, duchovní od tělesného, nadpřirozené od nenormálního a praktikovala

¹ Pozri napríklad monografiu *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*, ed. David Hiley, James Bohman a Richard Shusterman, Ithaca: Cornell University Press 1992.

řízení vědomí spíš kvůli poznání jednotlivců než pro kazuistickou klasifikaci jednání a okolností), literární a umělecká kritika (která během 19. století pojednávala o díle čím dál tím méně jako o objektu vkusu, jenž je třeba posuzovat, a čím dál tím více jako o řeči, kterou je třeba interpretovat a v níž je třeba rozeznat převleky autorova výrazu).² Foucaultov názor svým způsobem potvrzuje aj Kenneth M. Newton: „Čteme-li dílo dřívějších literárních badatelů, setkáváme se s tímto typem interpretace³ jen velmi málo. Např. texty dr. Johnsona či Matthewa Arnolda – což jsou pravděpodobně největší literární kritikové 18. a 19. století – se podle všeho skoro nezabývají interpretací v moderním smyslu slova. Interpretaci zřídka najdeme v díle literárních badatelů, kteří ovládali myšlení o literatuře na konci 19. a 20. století, např. George Saintsburyho či Herberta Griersona. Kritici jako Johnson či Arnold se věnují hlavně posuzování či hodnocení toho, jak úspěšná jsou určitá díla či autoři z uměleckého hlediska. O Miltonovi Johnson píše: ‚Odhalení kazů a chyb *Ztraceného ráje* – neboť žádné lidské dílo nemůže být prosto chyb a kazů – toť úkol nestranného kritika.‘ Johnsona by podle mého názoru ani nenapadlo, že je nutné tuto báseň nejprve interpretovat, než může začít uvažovat o jejích chybách a kazech. Stačilo si báseň pouze přečíst a porozumět jí. Mezi čtením a rozuměním a interpretací se nijak nerozlišovalo. A jelikož se dílo dalo posoudit, až když bylo přečteno a byl pochopen jeho význam, nebylo potřeba se o tom při psaní kritiky výslovně zmiňovat.“⁴ Presun záujmu od vymedzenia umeleckého diela ako objektu estetického hodnotenia k vymedzeniu umeleckého diela ako reči, ktorá si vyžaduje interpretáciu, dáva okrem iného Foucault do súvisu, povedané jeho vlastnou terminológiou,

² Michel Foucault: *Archeologie vědění*, prel. Čestmír Pelikán, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 67–68.

³ Kenneth M. Newton má na mysli interpretáciu v tom zmysle, ako ju napríklad vymedzil Jonathan Culler: „Interpretace [...] je hypotéza týkající se nejobecnějšího uspořádání a koherence všech prvků, které tvoří literární text.“ Jonathan Culler: *Za hranicemi interpretace*, prel. Dagmar Hrabalová, *Aluze* 1, č. 4, 1998, s. 128 [upravené Milanom Orálkom].

⁴ Kenneth M. Newton: *Jak interpretovat text*, prel. Milan Orálek, Olomouc: Peplum 2008, s. 11–12.

s fungovaním nových povrchov vynorenia, čiže objavením sa iného umenia „s jeho vlastní normativitou“.⁵ V čom sa odlišuje Foucaultom uvádzaná normativita od predchádzajúcej, na to v práci *Archeológia vedenia* nenachádzame odpoveď, avšak nepriamo na ňu Foucault odpovedá v neskoršom texte *Šílenstvo, absencia diela*, ktorý v roku 1972 pripája ako prvý appendix k novému vydaniu úspešnej knihy *Dejiny šílenstva v klasickom období*. Titul štúdie síce avizuje dielo bez konkrétneho určenia, štúdia sa však zaoberá výlučne literárnym dielom. o však neprekáža, aby v tomto prípade literatúra ako druh umenia synekdochicky reprezentovala celú oblasť umenia, pretože s podobnými situáciami sa stretávame vo všetkých druhoch umenia konca 19. a začiatku 20. storočia. Podľa Foucaulta „to, čo dnes probíhá, nevidíme ešte celkom jasne; je však zřejmé, že se v naši řeči rýsuje jakýsi zvláštní pohyb. Řečí, jež současně s tím, co říká, vyjadřuje i jazyk, v němž je dešifrovatelná jako řeč, se dnes pozvolna (a nejspíš od Mallarméa) stává i literatura. Psát znamenalo až do Mallarméa situovat svou řeč do rámce určitého daného jazyka, takže jazykové dílo s výjimkou některých (byť významných) znaků, jako Rétorika, Téma či Obrazy bylo stejné povahy jako každá jiná řeč. Koncem 19. století (v době, nebo přibližně v době objevení psychoanalýzy) se změnilo v řeč, která klade dešifrovací klíč do sebe samé; nebo si alespoň pod každou větou, pod každým slovem osobuje svrchovanou moc měnit hodnoty a významy jazyka, jehož je přece všechno (a fakticky) součástí; v řeč, která pozastavuje vládu jazyka momentálním gestem psaní.“⁶ Zmena literárneho písania sa prejavila aj v nevyhnutnosti tvorby „mluv druhotných (vcelku nazývaných kritika): ty už teď nefungují jako vnější dodatky k literatuře (soudy, výklady, hledání vztahů mezi dílem redukováným na psychologické tajemství svého vzniku a spotřebitelským aktem četby); nyní jsou i ony, v mém srdci literatury, součástí onoho prázdna nastolovaného literaturou v její vlastní řeči; stávají se nutným, nutně však

⁵ Ibid., s. 67.

⁶ Michel Foucault: *Šílenství, absence díla*, prel. Věra Dvořáková, *Světová literatura* 38, č. 3, 1993, s. 170.

neukončeným pohybem, který opět spájí řeč s jejím jazykem a jazyk stanovuje z řeči.⁷

Málokteré umelecké dielo môže tak vhodne poslúžiť ako výstižný príklad *pars pro toto* tejto zásadnej zmeny a ňou vyvolaných účinkov ako kultový román Jamesa Joycea *Odysseus*⁸ z roku 1922. Bez akýchkoľvek pochybností možno konštatovať, že jeho lektúra si vyžaduje v prvom rade aspoň bežnú znalosť Homérovej *Odyssey*, pretože Joyceov román je typickým palimpsestovým textom. Niežeby iné romány nemali povahu palimpsestu, Joyce však pôdorys Homérovho eposu rafinovane využil pre náčrt pôdorysu svojho románu: „Složení Joyceova *Odyssea* zhruba odpovídá trojdílnosti Homérovy *Odysseje* s třemi hlavními postavami: Telemachem – Štěpánem, Odysseem – Bloomem, Penelopou – Molly a s trojím dějem. První tři epizody románu odpovídají původní homérské Telemachii. Dvanáct dalších epizod podle *Odysseje* pak rozvíjí ústřední příběh až po bakchanále u Belly Cohenové. Závěr Nostos, tj. Návrat, pak souběžně se začátkem tvoří zase tři epizody. Jednotlivé epizody nesledují ovšem homérské pořadí, zasahují do nich jiné zřetele i obdoby, homérské předloze celkem odpovídá Telemachovo hledání otce. Bloomova podobnost s Homérovým velezkusilým Ithačanem tkví v jeho světoběžnictví, hybnosti i podnikavosti.“⁹ Nielen však miestami priznaná, inokedy rafinovane maskovaná intertextualita zvyšuje náročnosť lektúry románu a do úvahy treba brať aj to, čo Aloys Skoumal v doslove formuluje nasledujúcimi vetami: „Joyceovo drastické míšení jazykových stylů i samotných jazyků ústí v zrelativnění jazykové funkce slova, ba v parodii. Joyceův vědomě synkretický styl neslouží pojmenování známé skutečnosti, od aktuálního míří k archetypickému a mytickému. Nejde o podstatu pohybu, formy, zvuku a rytmu, nýbrž o intenzivní znázornění jevů.“¹⁰ Skoumal upozorňuje na podobnosti medzi Homéro-

⁷ Ibid.

⁸ Slovenský preklad Joyceovho románu má pôvodný názov *Ulysses*, český vyšiel pod názvom *Odysseus*. Keďže využívam český preklad, tak v celej práci bude používať český ekvivalent anglického názvu.

⁹ Aloys Skoumal: Překladatelův doslov, in: James Joyce, *Odysseus*, Praha: Argo 1993, s. 527.

¹⁰ Ibid.

vým a Joyceovým textom, Jean-François Lyotard sa sústreďuje na diferencie: „Je však známo, že Joyce chcel ve svém díle učinit tuto uspořádanost [prebratú z Homérovho textu; doplnil P. M.] nejen neviditelnou, ale detailně ji epizodu po epizodě rozložit. Mám zde na mysli to, co všichni známe, totiž zmnožení nejrozumnějších způsobů psaní, různorodost žánrů a stylů, jakési téměř beznadějně úsilí uniknout logice díla, *rozebrat* svou knihu, aby mohla být zachycena a uzavřena v úžasné celistvosti. Konstrukce zde slouží pouze jako hnací síla dekonstrukce. *Ulysses* není veden časoprostorovou logikou, nýbrž svými paralogismy, paratopismy, parachronismy. Zatímco krásná klasická forma se uzavírá sama do sebe, završuje se a tak se vrací, je *návratem* sama o sobě, pro joyceovské psaní je podstatné podřídit cyklický motiv pravidlu jeho nepravidelnosti a nesoudržnosti.“¹¹ Lyotard připomína, že hoci je možné nájsť podobnosti medzi textmi Homéra a Joycea, oveľa zaujímavejšie sú však diferencie, pretože práve tie vystihujú originalitu Joyceovho literárneho výkonu.

Umberto Eco zasa tvrdí, že Joyce v tomto románe a vo zvýšenej miere v nasledujúcom rýdzo avantgardnom experimente *Finneganove prebúdzanie*, publikovaného v roku 1939, ponúka „nekonečné príklady odchylek od fonologických, lexikálnych, syntaktických i naratívnych pravidiel.“¹² Martin Hilský zdôrazňuje, že problém predstavujú rôzne uhly pohľadu a použité štýly. „Homérsky epos umožňuje Joyceovi priradiť jeden všední dublinský den k väčšiemu celku, k složitému alegorickému a mystickému systému. ‚Predse vzal jsem si technický úkol napsat knihu z osmnácti různých úhlů pohledu a v osmnácti stylech...‘ napsal Joyce v jednom ze svých dopisů.“¹³ Každá z osmnácti epizod *Odysea* však sama sestáva z tisíců různých úhlů pohľadu, takže celková štruktúra *Odysea* je ďaleko složitější, než naznačuje Joyceův komentář. Joyceovu techniku v *Odyseovi* je možno chápať ako sériu rétorických či naratívnych

¹¹ Jean-François Lyotard: *Návrat*, prel. Ladislav Šerý, Miroslav Petříček, in: *Návrat a jiné eseje*, ed. Přemysl Maydl, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 10.

¹² Umberto Eco: *Meze interpretace*, prel. Ladislav Nagy, Praha: Karolinum 2004, s. 150.

¹³ Citov. podľa Umberto Eco: *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Tulsa: Tulsa University Press 1981, s. 34.

masek, které zpochybňují absolutní platnost jakéhokoli stylu. *Odysseus* je dílem proteovsky proměnlivým a sám jeho jazyk je v neustálém a nezachytitelném pohybu.¹⁴ Masívne porušovanie pravidiel jazyka, estetických noriem, žánrových a štýlových konvencií zákonite musí viesť, povedané jazykom informatiky, k nárastu šumu, čiže k oslabeniu zmyslu výpovede. Čitateľ v tomto prípade nemá k dispozícii hotový kód (pravidlá kódovania a dekódovania), ktorý si stačí osvojiť pred lektúrou, ale kód si do veľkej miery musí vytvárať v procese lektúry. Lenže, ako tvrdí Jurij M. Lotman, ani „vnímanie takého umenia [akým nesporne sú spomínané obidva Joyceove romány; doplnil P. M.] z hľadiska matematickej teórie hier nie je ‚hrou bez pravidiel‘, ale hrou, ktorej pravidlá treba určiť v procese hry.“¹⁵ S Lotmanovým tvrdením možno iba súhlasiť, problém však nespočíva v tom, že tieto pravidlá dekódovania treba určiť v procese hry, ale v tom, že aj keď si čitateľ tieto pravidlá vytvorí a pomôžu mu v úpornej negociácii s textom „vydolovať“ zmysel,¹⁶ nikdy si nemôže byť istý v tom, či postupoval správne alebo nesprávne. Hodnovernosť tohto tvrdenia najlepšie môže podporiť obrovský počet publikácií venovaných interpretáciám Joyceových diel. A nie sú to jediné diela podnecujúce generovanie rôznych interpretácií a vyvolávajúce konflikt interpretácií.

¹⁴ Martin Hilský: *Modernisté*, Praha: Argo 2017, s. 146.

¹⁵ Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*, prel. Milan Hamada, Bratislava: Tatran 1990, s. 329.

¹⁶ Už som raz použil termín „zmysel“ bez toho, aby som uviedol, aký je význam pojmu asociovaného s týmto termínom. Keď sa povie „zmysel“ a „význam“, tak to okamžite evokuje Fregeho rozlíšenie medzi *Sinn* a *Bedeutung*, v tejto práci však túto dvojicu pojmov nebudem používať vo Fregeho vymedzení, ale v inom, ktoré nachádzam v Ecovej práci *Kant a vtákovysk*. Podľa Eca „pojem *význam* je inherentní nějakému sémiotickému systému: je třeba přijmout to, že v daném systému existuje význam připisovaný nějakému termínu. Naproti tomu pojem *smysl* je inherentní výpovědím nebo lépe řečeno textům. Domnívám se, že by se nikto nezdráhal připustit, že existuje poměrně stabilní význam slova *pes* (a to do té míry, že bychom mohli dokonce – s krajní sémiotickou neopatrností – připustit, že je synonymem slov ako *dog*, *chien*, *perro* a *Hund*), a že přesto může totéž slovo nabývat různých *smyslů* v rámci odlišných výpovědí (připomeňme například metafory).“ Umberto Eco: *Kant a ptákovysk*, prel. Pavel Štichauer, Praha: Argo 2011, s. 261. Iným spôsobom používa termín *zmysel* aj Jaroslav Peregrin, ktorý ho spája s interpretáciou: „Interpretace, můžeme jistě říci, je postup, jak něco vyložit způsobem, kterým nám to ‚dává smysl‘.“ Jaroslav Peregrin: *Člověk jako normativní tvor*, Praha: Academia 2022, s. 39.

Naopak, podobných diel je nepomerne viac, podľa Eca dokonca „každé umelecké dílo, i když je vytvořeno podle explicitní či implicitní poetiky nutnosti, je ve své podstatě otevřeno virtuálně nekonečné řadě možných interpretací, v nich pokaždé znovu ožívá v souladu s určitou osobní perspektivou, vkusem či *provedením*“.¹⁷ V záujme spravodlivosti treba povedať, že toto tvrdenie vyslovil Eco na začiatku svojej úctyhodnej vedeckej kariéry a neskôr ho opakovane korigoval a upresňoval, pokúšal sa vymedziť hranice interpretácií, ustanoviť kritériá oddeľujúce korektné, legitímne interpretácie od nadinterpretácií, odlíšiť interpretácie od použitia – k tomu sa však ešte neskôr dostanem. V tomto momente je dôležité to, že problém interpretácie umeleckého diela považujem za jeden z kardinálnych problémov filozofie umenia, estetiky a komplexu vied o umení a preto som sa rozhodol ním detailne zaoberať.

Termín „interpretácia“ má mnoho významov, Siegfried J. Schmidt uvádza, že:

- „– v *běžné* konverzaci užíváme slova ‚interpretace‘ proto, abychom poukázali na subjektivní výklady nějakých promluv či faktů (‚To je vaše interpretace‘, ‚Můžeš to takto interpretovat‘) nebo abychom odkazovali k situaci či textu, s nímž se pojí nějaký problém (‚Jak interpretuješ jeho tvrzení‘, ‚Jak interpretujete vzestup úrokových sazeb České spořitelny?‘). V každém případě je interpretace vázaná na jednotlivce a o její pravdivosti či nepravdivosti se nediskutuje (očividně ve shodě s principem *de interpretationes non est disputandum*);
- interpretace ve smyslu *umělecké* prezentace výtvorů, které vyžadují předvedení (hudba, divadlo), může či musí zahrnovat alespoň některé prvky subjektivního výkladu (‚Karajanova interpretace Beethovenovy *Deváté*‘, ‚Interpretace role Hamleta sirem Lawrencem Olivierem‘ atd.). Míra subjektivity, která je přijatelná v určité době, se řídí normami vládnoucí estetiky (od ‚věrného převodu‘ k ‚originalitě‘ či ‚inovaci‘);
- v *terminologickém* užití, například v logice a lingvistice, ‚interpretace‘ znamená přiřazení domény individuí symbolům formálního systému či kalkulu;

¹⁷ Umberto Eco: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, prel. Zora Obstová, Praha: Argo 2015, s. 88.

– V jazyce *literární vědy* ‚interpretace‘ zahrnuje naprosto odlišné postoje vůči ‚literárním textům‘, v nichž se mísí tři typy tvrzení:

- (a) *deskriptivní* tvrzení (lingvistické, textově-analytické či encyklopedické, kontextově-analytické povahy),
- (b) *vysvětlující* tvrzení (která jsou především implicitními vysvětleními významů, jednání konatelů v ‚LITERATUŘE jako systému‘ – viz níže – či dopadů textů na jednání).
- (c) *hodnotící* tvrzení (o estetických, textových kvalitách, o kanonizaci, o hodnotících srovnáních s jinými texty, díly a podobně).¹⁸

Čo sa týka významu termínu interpretácia v jazyku literárnej vedy, tak ten platí aj pre iné vedy, ktoré sa zaoberajú umením.

Schmidtova enumerácia niekoľkých základných významov termínu interpretácia naznačuje, že tento termín si paradoxne vyžaduje interpretáciu, pretože, ako na to upozorňuje Eco, má „dlhou a spleťtú históriu: v tradícii biblickej exegézy označuje zisťovanie skrytého významu, v protestantskom rozvinutí tejto tradície sa zdôrazňuje aspekt slobody a mnohosti takového zisťovania (stejný text môže mať mnoho interpretácií). V každom prípade je zrejme pre interpretáciu charakteristické tážanie po čemsi, čoho význam není očividný. Čím je text temnejší (svätý text) alebo vzdálenejší našej schopnosti pochopiť jej (pozostatok dávnej epochy), tým viac je potreba interpretovať. Od Schleiermachera sa pojem interpretácie stále viac spája s pojmom historického výskumu a dešifrovania textů a je pochopiteľné, že v takovomto významu sa ho zmocnili neohistoričtí teoretici chápaní – a v témž kľúči sa k nemu vrátila súčasná heideggerovská a post-heideggerovská hermeneutika.

Ale termín interpretácie je prekladom řeckého termínu *hermeneia* tak, jak jej užívá Aristoteles (stačí pomyslet na takto přeložené *De Interpretatione*, které se v tomto překladu cituje dodnes), a v původním významu znamená *výraz*, ve významu, že jazyk vyjadřuje, předvádí, značí náklonnosti duše (nebo

¹⁸ Siegfried J. Schmidt: Interpretace: posvátná kráva, nebo nutnost?, prel. Petr Stojan, *Aluze* 16, č. 1, 2013, s. 39.

koncepty).¹⁹ Hoci termín interpretácia má dlhú a spleť históriu, viac-menej sa interpretácia sústredila a dodnes sa vo veľkej miere zameriava na verbálne vyjadrené texty, preto treba hľadať iné, oveľa širšie vymedzenie, ktoré sa statne funkčným aj pre neverbálne vyjadrené texty, ako sú napríklad hudobné diela, obrazy a sochy, filmy, fotografie atď., ako aj, ako to už naznačil aj Schmidt, „*umělecké prezentace výtvorů, které vyžadují interpretaci (hudba, divadlo)*“.²⁰ V tomto ohľade ponúka semiotika zaujímavé a produktívne riešenie: „Interpretace je tedy sémiotický problém: každý znak, každý symbol v širokém smyslu slova je interpretací. Pojem interpretace se nemusí nutně ztotožňovat s hledáním temného, skrytého smyslu: je to prostředek, jímž nějak objasňujeme *nějaký* smysl (každý výraz, jehož význam neznáme, je temný). Na jedné straně můžeme říci, že interpretace je prostá, nikoli tajemná – občanský průkaz je interpretací fotografie (a fotografie je interpretací vlastního jména). Na druhé straně směřuje interpretace stále k dalšímu prohlubování a je jaksi křivolaká, protože působí ‚v jistém ohledu či úhlu‘. Fotografie interpretuje vlastní jméno jinak, než jak jej interpretují úřední údaje na protější straně – a přece je obsahem vlastního jména *toto všechno* a ještě spousta dalšího.“²¹ V súvislosti s interpretáciou Eco spomína aj zaujímavý návrh Luisa Prieta, podľa ktorého je interpretáciou aj prax, používanie: „předpokládejme, že přede mnou leží papírový kelímek, těžký křišťálový popelník a kladivo. To jsou fyzické objekty s přesnými a popsitelnými vlastnostmi. Ale jen prostřednictvím své praxe (svého užívání) při jejich interpretaci některé vlastnosti využiji a jiné odvrhnu. Potřebuji-li nádobu na tekutou hmotu, vřadím papírový kelímek a křišťálový popelník, které vidím (a interpretuji) jako duté nádoby, do stejné třídy – na rozdíl od kladiva; nezáleží na tom, že kelímek je lehčí nebo méně odolný než popelník. Pokud však chci něčím po někom zuřivě hodit, zařadím do stejné třídy kladivo a popelník oproti papírovému kelímku – a nebude důležité, že

¹⁹ Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*, prel. Vladimír Mikeš, Veronika Valentová, Praha: Mladá fronta 2002, s. 421–422.

²⁰ Siegfried J. Schmidt: *Interpretace: posvátná kráva, nebo nutnost?*, s. 39.

²¹ Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 423.

popelník je dutý a kladivo ne. Praxe a způsob užívání *interpretuje objekt*, vřazuje ho do příslušného *před-pochopení*.“²²

Toto je značně široké chápání interpretácie a je nevyhnutné ho funkčne zúžiť na oblasť umenia. Wolfgang Iser v práci *Ako sa robí teória* píše: „Literárni veda je nedávneho data. Už od chvíle, kdy se po druhé světové válce objevila na scéně, má značný dopad na hlavní předmět humanitních věd: na interpretaci textů. Interpretace byla dlouho chápána jako činnost, která jako by nevyžadovala analýzu vlastních postupů. Tiše se předpokládalo, že jde o přirozený proces, mimo jiné i proto, že lidé interpretaci provozují celý život. Neustále vydáváme shluky znaků a signálů, a reagujeme tak na dělostřeleckou palbu znaků a signálů, jež na nás dopadá zvenčí. Zatímco se však díky této základní lidské dispozici zdá, že je interpretace přirozená, její formy tento dojem vyvracejí. Literární teorie vytvořila povědomí o rozmanité a proměnlivé platnosti interpretace, a interpretační postupy humanitních věd tak od základů změnila.“²³ Všimneme si, že hoci sa Iserove slová o interpretácii týkajú predovšetkým literárnej vedy, problém interpretácie vymedzujú oveľa širšie. Iser tvrdí, že interpretácia nie je doménou iba literárnej vedy, nie je to iba jeden z vedeckých diskurzívnych žánrov literárnovedného výskumu, ale interpretácia je vlastná celému komplexu humanitných vied, ba dokonca interpretáciu považuje za jednu z ľudských dispozícií, s čím možno bez výhrad súhlasiť. S Iserovým presvedčením korešponduje názor Hansa Lenka, ktorý o človeku tvrdí, že je superinterpretujúca bytosť: „Člověk je bytost, která nejen používá znaky jako symboly a prostřednictvím symbolů reprezentuje, nýbrž tím, že se symboly pracuje, promítá je, obměňuje, činí je opět předmětem symbolů na vyšší stupni, konstruuje symboly nad symboly, metastupňovitě interpretuje. Člověk tedy není pouze bytostí, která symbolicky používá formy, nýbrž je bytostí, která pomocí symbolů symboly znovu sama reflektuje, promítá a také obměňuje: není tedy pouze *animal symbolicum*, nýbrž *animal meta-symbolicum* neboli bytost, která nejen interpretuje (podle Nietzscheho), nýbrž své interpretace a interpretační procesy, stejně jako jejich symbo-

²² Ibid., s. 424.

²³ Wolfgang Iser: *Jak se dělá teorie*, prel. Petr Onufer, Praha: Karolinum 2009, s. 13.

lizace a reprezentace, znovu označuje jako předměty („denotuje“), analyzuje je, dává jim význam atd. Člověk je bytost, která vytváří symboly a metasymboly, vytváří a používá interpretace a metainterpretace: *animal super(inter)pretans et symbola symbolique creans*.²⁴ Ako vidíme, interpretácia sa podľa Lenka dotýka všetkých oblastí ľudského života, v ktorých človek používa znaky. Lenk správne upozorňuje, že človek „používa znaky jako symboly a prostřednictvím symbolů reprezentuje“ a takéť správne upozorňuje na fakt, že tieto znaky aj interpretuje.

Charles Sanders Peirce tvrdí niečo podobné: „Znak, neboli *representamen*, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze. Obrací se na někoho, to jest vytváří ekvivalentní, nebo případně složitější znak v jeho mysli. Znak původním znakem vytvořený nazývám *interpretantem* znaku.“²⁵ Peirceov nasledovník Eco to upresňuje: „Stačí uznať, že znak není (pouze) to, co zastupuje něco jiného, ale je především – a zásadne – to, co zastupuje své možné interpretace. *Znak je to, co může být interpretováno*.“²⁶ Preto sa semiotika „zabýva vším, co může být *chápáno* jako znak. Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného. Toto něco jiné nemusí nevyhnutně existovat nebo být aktuálně někde přítomno v okamžiku, kdy znak něco zastupuje.“²⁷ Okrem toho „má-li znak existovat, není třeba, aby byl někým úmyslně vyslán a uměle vytvořen jakožto znak; stačí, když existuje nějaká konvence, která dovoľuje interpretovať jako znak nějakou událosť, třeba i prirodzenou, jako je symptom, příznak nebo právě ‚vzorek‘.“²⁸ Lenže, a to je veľmi dôležité, „není třeba zapomínat, že pro Peirce není znak pouze slovo nebo vyobrazení, ale i věta, ba dokonce kniha. Jeho koncepci znaku je možno vztáhnout i na texty, a pojem interpretant se

²⁴ Hans Lenk: Člověk jako metasymbolická a superinterpretující bytost, prel. Alena Bakešová, *Filosofický časopis* 47, č. 2, 1999, s. 304–305.

²⁵ V slovenských a českých prekladoch Peirceových a Ecoových textov niektorí prekladatelia prekladajú termín interpretant výrazom „interpretant“ a iní termínom „interpretans“, v tejto práci budem používať termín interpretant. Charles S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in: *Sémiotika*, ed. a prel. Bohumil Palek, Praha: Karolinum 1997, s. 37.

²⁶ Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 413.

²⁷ Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, prel. Marek Sedláček, Brno: JAMU 2004, s. 14.

²⁸ Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 53.

tudíž týká procesů překladu mnohem širších a komplexnějších, než jsou elementární procesy synonymie nebo elementární lexikální definice. Mohli bychom říci, že mezi interpretanty slova /chlapeček/ nejsou pouze vyobrazení dětí nebo definice typu „nedospělé lidské mládeže mužského pohlaví“, ale například i vraždění nevinátek. Problém je pouze v tom, jak nekonečné semióze umožnit fungování tak, aby prošla všemi cestami a křižovatkami.“²⁹ Zjednodušeně povedané, „interpretansom môže byť parafráza, indukcia, znak, ktorý patrí do iného systému znakov, celý prehovor atď.“³⁰ Gary P. Radford v monografii s lakonickým názvom *Eco* to podrobne vysvetľuje takto: „Ecova semiotika [a samozrejme aj semiotika jeho predchodcu Peircea; doplnil P. M.] sa tak zaoberá všetkým, čo môže adresát *pokladať* za znak. Eco sa snaží vysvetliť, že semiotika nie je disciplína, ktorá sa zaoberá konkrétnymi druhmi objektov. Znaky nie sú objekty. Semiotika skúma *proces*, ktorým môže nejaký objekt nadobudnúť status znaku a tento proces zahŕňa interpreta, ktorý vníma objekt ako zastupujúci niečo iné v súlade s konvenciami kódu.“³¹ Radford uvádza termín „interpret“, Peirce a Eco zase operujú s termínom „interpretant“. Môžeme tieto dva termíny pokladať za synonymá alebo každý z nich označuje niečo iné? Odpoveď je jednoduchá: interpret je ten, kto interpretuje, interpretant nie je interpret, ale niečo analogické s Lenkovou meta-stupňovitou interpretáciou, ktorej účelom je vytvorenie „ďalší reprezentaci vztahující se k témuž ‚objektu‘“.³² Zostaňme ešte pri otázke interpretantu. „Jinými slovy, abychom zjistili, co je interpretans znaku, je nutné je pojmenovat pomocí jiného znaku, který má zase další interpretans, jež může být pojmenováno pomocí dalšího znaku atd. V tomto okamžiku začíná proces *neomezené semiózy*,“³³

²⁹ Umberto Eco: *Lector in fabula. Role čtenáře aneb, interpretační kooperace v narativních textech*, prel. Zdeněk Frýbort, Praha: Academia 2010, s. 48–49.

³⁰ Umberto Eco: Kedy už možno hovoriť, že odpoveď je interpretáciou?, prel. Pavol Koprda, *Romboid* 30, č. 2, 1995, s. 75.

³¹ Gary P. Radford: *Eco*, prel. Monika Šubrtová, Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT 2004, s. 68.

³² Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, s. 83.

³³ V českých prekladoch sa používa termín „neomezená semióza“, v slovenských prekladoch sa používa termín „neohraničená semióza“. Aby som predišiel zbytočnému pojmovému zmätku, rozhodol som sa v celej práci používať český