

HERMINIO MEIRELES TEIXEIRA
UMBERTO ECO A OTÁZKA "NADINTERPRETÁCIE"

Písané pre K&K, 1996

Skôr než Umberto Eco zožal pochvalu kritiky za vynikajúce romány, etabloval sa ako významný teoretik blízkych disciplín, ako je semiotika, filozofia jazyka a literárna veda. Pokus určiť dominantnú tému celého autorovho diela, ktorého témy a formy sú také rozmanité, je vždy trocha chúlостivou úlohou. Zvládnuť túto úlohu nám však pomáha sám Eco v jednej zo svojich najnovších teoretických prác Interpretácia a nadinterpretácia (1992). Vysvetľuje v nej, že od publikovania svojej knihy Otvorené dielo (*Opera aperta*) v roku 1962 pociťoval potrebu znovu nastoliť základnú tému tohto svojho diela; v tom zmysle, že všetky druhy textov (písané slovo, politické a spoločenské udalosti, ba dokonca aj formovanie ľudských identít) sú vždy otvorené, vyplývajú z plurality významov, ktoré im dáme ako interpreti. Dominantnou témou je teda dôležitosť interpretácie.

K novým verziám tejto témy v Ecových novších prácach¹, vedie však súčasná tendencia vyvážiť túto otvorenosť textu na jednej strane a určité neohraničené používanie interpretácie na strane druhej. Eco toto používanie nazýva problémom „nadinterpretácie“, a tých, ktorí ho praktizujú, nazýva - „čitateľsky orientovaní“ interpreti (tento výraz používa najmä na postmoderné, resp. dekonštruktivistické čítania). Čitateľsky orientovaní interpreti, podobne ako Eco, oprávnené problematizujú tradičné prístupy k interpretácii, ktoré privilegujú intencie autora ako rozhodujúci zdroj a arbitra významov. Eco však ďalej namieta, že títo interpreti zachádzajú príďaleko v opačnom smere; nahrádzajú tradične privilegovaného autora (resp. subjekt) pluralistickými a donekonečna sa rozrôzňujúcimi kontextmi čitateľa. Problémom tu nie je ani tak *status* tohto nanovo legitimovaného čitateľa, ale skôr spôsob, akým neohraničené čítania nevyhnutne zatemňujú integritu, nezávislosť a občas dokonca samu „empirickú“ existenciu objektu interpretácie. Eco z tohto dôvodu Interpretáciu a nadinterpretáciu začína a končí rovnakou myšlienkou: „Povedať, že interpretácia... je potenciálne neohraničená, neznamená, že interpretácia nemá nijaký predmet a že 'plynie' iba sama pre seba.“

Integrita toho, čo Eco nazýva „intencie textu“ vôbec, je preto hlavným jadrom a kontrapunktom jeho námietky voči „nadinterpretácii“. Je to dôležitý moment, ku ktorému sa hneď vrátíme, len čo charakterizujeme spôsob, ako Eco tento termín používa. Zatiaľ nám postačí, že podľa Eca sa interpretácia nikdy nerobí „sama pre seba“, ale vždy jej predchádza záujem o význam niečoho ako niečoho - či už je to niečo empiricky existujúce v zmysle textu, udalosti alebo identity.

Prečo sa však interpretácia stala, tak ako je to aj v tejto debate, až takou významnou ľudskou aktivitou? Skutočne to vyzerá tak, že tu skúmame čosi, čo presahuje číry mentálny akt, alebo nejakú vedeckú záležitosť. Stručná odpoveď na túto otázku nám možno pomôže osvetliť nielen skúsenosť interpretácie, ale aj dôvod, prečo obvinenie z „nadinterpretácie“ vyvolalo takú odozvu.

Interpretácia čiže „hermeneutika“ (zo starogréckeho *hermeneia*) má dlhú históriu. Tradične sa obmedzovala na významy Písma a na texty právnickej vedy. V nemeckom osvietenstve devätnásteho storočia sa však hermeneutická prax rozrástla do šírky naznačujúcej, ako nás dejinná existencia vždy predchádza, a to tak, že rozvrhuje predporozumenia (kultúry alebo tradície), vďaka ktorým nadobúdame my a náš svet/svety zmysel. Hermeneutika sa stala významnou „prírodnou“ ľudskou aktivitou, ktorá všetky tieto významy explicitne vyjadruje v jazyku, a prináša objasňujúce porozumenie. Najhlbšie, ale zároveň problematické vyjadrenia tohto významu hermeneutiky nachádzame v dielach dvoch prominentných moderných filozofov G.W.F. Hegela a M. Heideggera. Práve oni nám naznačili, že fundamentálne existujeme ako sebainterpretujúce bytosti. Hoci sa obaja podieľajú na osvetlení hermeneutickej skúsenosti, v samotnej interpretačnej praxi sa títo dvaja veľkí filozofi predsa diametrálne odlišujú.

Pre Hegela je interpretácia neoddeliteľná od dialektického myslenia, ktoré posúva a formuje dejiny ľudstva. Hermeneutická skúsenosť je preto podstatne spojená s dialektickým rastom vedomia, racionálneho vedomia, ktoré nás oslobodzuje, aby sme chápali samých seba aj okolitý svet, ktorý to porozumenie formuje. Centrálné postavenie dialektiky je presne to, čo Heidegger v hermeneutic-

kej praxi odmieta. Podľa jeho názoru dialektika západného racionalizmu predstavuje zneužitie moci, ktoré „zakrýva“ nielen zmysel možnosti ľudskej bytosti, ale aj zmysel bytia ako takého. Podriadením existenciálnej povahy významu racionálnym požiadavkám dialektiky, sme sa obmedzili na zaobchádzanie s ľudským i mimoludským bytím ako s objektmi (resp. pojmami), ktoré tvoria len rezervoár pre nekonečné dispozície ľudského rozumu a vôle. Možné významy ľudského a mimoludského bytia sa začínajú chápať len ako niečo, čo môže racionalizovať, sprítomniť, aktualizovať a kontrolovať ľudský subjekt. Heideggerovým najväčším obvinením voči Hegelovi je jeho myšlienka, že expanzia dialektického myslenia na Západe „skryla“ diferenciu - a to „diferenciu“ možnosti a pôvodu existencie (t.j. „zmysel bytia“) a jej aktuálnych a hmatateľných foriem. Nihilizmus je podľa Heideggera dovŕšením tejto expanzie až po bod, kde ľudské a mimoludské bytie môže znamenať hocičo, a preto teda nič. Názorový rozdiel medzi týmito dvoma mysliteľmi možno charakterizovať (ako to už urobili mnohí komentátori) nasledovne: kým Hegel pristupuje k úlohe hermeneutiky na základe viery v jej racionálnosť, Heidegger zasa na základe pochybnosti, či je to tak.

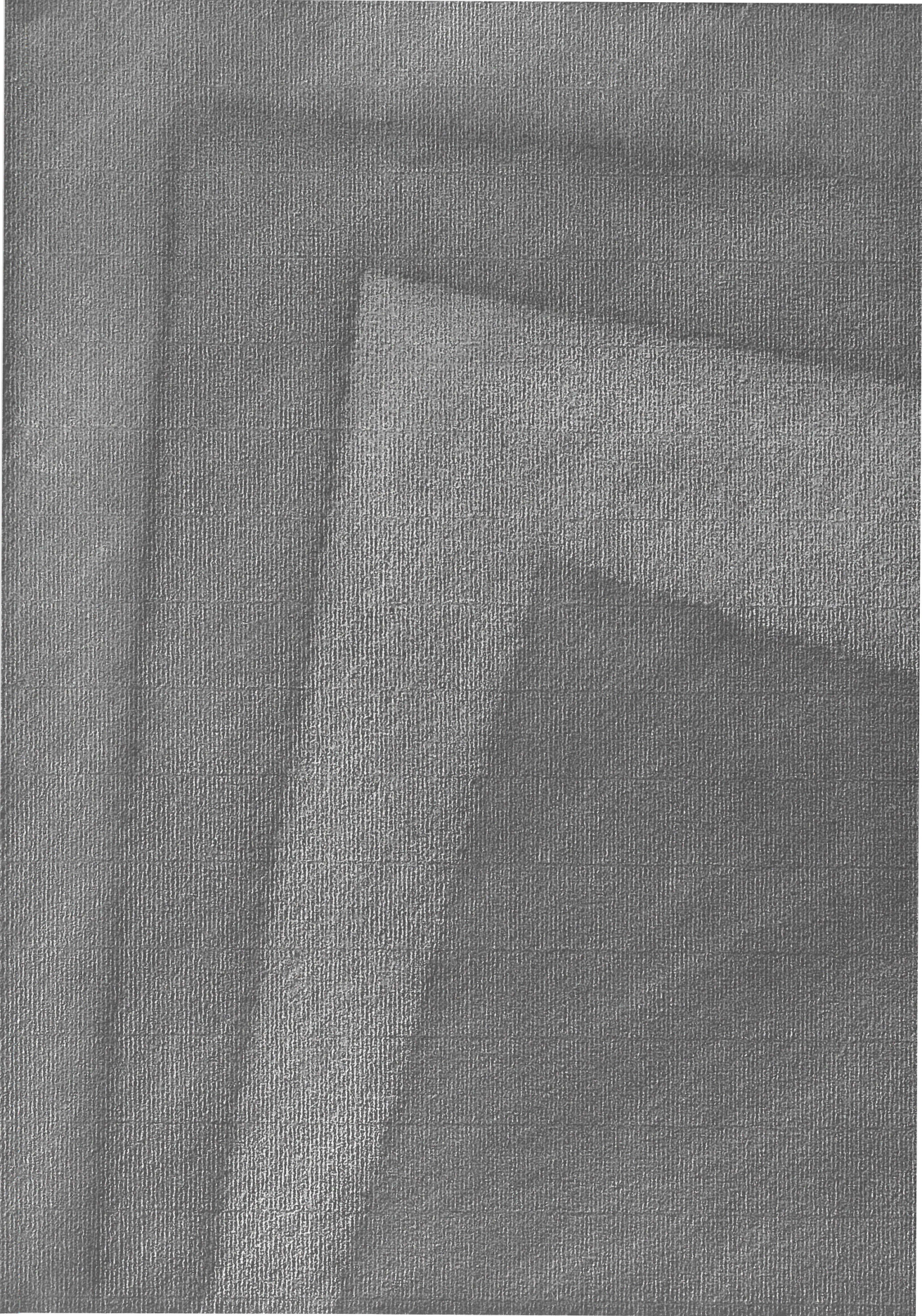
Túto názorovú rozdielnosť nanovo preskúmali a skeve rozviedli dvaja poprední súčasní filozofi, ktorí napriek diskutabilite patria k najlepším žijúcim interpretom Hegelovho a Heideggerovho diela: H.G. Gadamer a J. Derrida. V ich slávnej polemike z roku 1981 sa ukázalo, že v hermeneutickej skúsenosti ide predovšetkým o vyjasnenie *statusu* rozumu a dialektiky - na čo sa obaja odvolávajú ako na západný „logos“. Gadamer tvrdil, že dialógu a dialektickej interpretácii možno dôverovať preto, lebo vždy, dokonca aj v časoch konfliktov, prejavuje „dobrú vôľu“ porozumieť². Derrida, držiac sa Heideggerovho a Nietzscheho dôrazu na diferenciu, odpovedal, že Gadamerova tzv. dobrá vôľa je vlastne „dobrou vôľou k moci“ rozumu a porozumenia. Táto racionalizovaná vôľa ustáliť význam, zmieriť ho s diferenciou a inakosťou je podľa Derridu emblematická pre tyranský „logocentrizmus“ Západu. Nie je ťažké pochopiť politický podtext tejto konfrontácie.

Stephen Collini vo vynikajúcej úvodnej eseji zaraďuje Eca priamo do politického kontextu tejto debaty: „Pokusy obmedziť rozsah relevantných kontextov, ktoré udeľujú význam, alebo zastaviť nekonečné samorozkladné nestability písaného textu boli stigmatizované ako 'autoritárske'...“ A Ecov dôraz na „nadinterpretáciu“ sa naozaj rovná pokusu obrátiť obvinenie zo súčasného autoritárstva na „čitateľsky orientovaných“ interpretov samotných. To bolo cieľom jeho porovnania súčasných nadinterpretov

s hermetickými a gnostickými kultmi stredoveku a renesancie. Aj tie odmietali tradičné princípy rozumu v prospech „zasvätenia“ do tajomných náuk, ktoré umožňujú nekonečné posuny významov. Na základe samotnej podobnosti a analógie túto nadinterpreti rozpúšťali objekt interpretácie meniac ho na jeho protiklad: všetky veci môžu znamenať aj to, čo sú, aj to, čo nie sú. „Intencionalita textu“ a „Modelový Čitateľ“, ktorý verí v zrozumiteľnosť týchto intencií, tvoria Ecovu odpoveď jeho protivníkom.

Richard Rorty, Jonathan Culler a Christine Brooke-Roseová prezentujú rôzne spôsoby obrany „nadinterpretácie“. Rorty volá po „pragmatickom používaní“ textu, kde čitatelia význam neobmedzene „ohýbajú“ tak, aby vyhovoval ich cieľom. Culler naznačuje, že text je „zaujímavý“ len vtedy, ak je „tlačený“ za svoje hranice. Usiluje sa dištancovať od Rortyho, a preto zachádza ešte ďalej v otáznom rozlišovaní nekonečných „použití“ a nekonečných kontextov, v rámci ktorých sa texty interpretujú. Brooke-Roseová pripomína Ecovi nekonečnú textovú povahu dejín (nazýva to „dejiny ako palimpsest“) a skutočnosť, že súčasné románové formy, ako „magický realizmus“, vychádzajú





Interpretation and Overinterpretation is an important text. It is a testament to the breadth of Eco's understanding that in a specialized work of this kind, he can still direct us to the greater question of what it means to be a self-interpreting being.

1) These works extend into the 1980s, and are all published by Indiana University Press: *A Theory of Semiotics* (1976), *The Role of the Reader* (1979), and *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984). *Interpretation and Overinterpretation* (1992) is in fact a more condensed and extended account following directly from his *Limits of Interpretation* (1992).

2) "Although Gadamer is the greatest living follower of Heidegger's philosophy, he breaks with his mentor on the status of the dialectic. In works such as *Truth and Method* (1960) and *Hegel's Dialectic* (1971), Gadamer argues that Heidegger was too quick to characterize the dialectic as an imposition of the existential priority of the meaning of human and non-human being. By emphasizing the experience of dialogue, and the existential dimension of conversation (as revealed to us in Plato's dialogues), Gadamer contends that the dialectic – even as Hegel conceived it – can be revealing of the being of its speakers, and need not be only an imposition of rationalism upon our existence.

Interestingly, Derrida also breaks with Heidegger on certain profound issues, but not on this central question: namely, the potential oppressiveness of dialectical reasoning. Hence, we see why Gadamer and Derrida would be so opposed on the question of interpretation even though they share such similar influences."

Used sources:

Heidegger, M., *Being and Time*, 1927, Hegel, G. W. F., *Phenomenology of Spirit*, Michelfelder, D. P. and Palmer, R. E., (editors) *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, 1989

pokračovanie zo strany 28



z poznania tejto textovosti. Eco odpovedá zdržanlivo, ale výstižne. Podobne ako Gadamer tvrdí, že sklony jeho protivníkov vyjasniť vlastné názory prezrádzajú, že sami pripúšťajú prítomnosť niečoho, čo treba interpretovať ako niečo.

Interpretácia a nadinterpretácia je významný text. Dokumentuje, do akej miery Eco chápe, že špecializovaná práca tohto typu nás môže viesť ešte k dôležitejšej otázke: čo znamená byť sebainterpretujúcou bytosťou.

1) Práce pokračovali aj v 80. rokoch a všetky vyšli v Indiana University Press: *A Theory of Semiotics* (1976), *The Role of the Reader* (1979) a *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984). *Interpretation and overinterpretation* (1992) je vlastne kondenzovaná a rozšírená úvaha nadväzujúca priamo na jeho prácu *Limits of Interpretation* (1992).

2) Hoci Gadamer je najväčším žijúcim následníkom Heideggerovej filozofie, rozchádza sa so svojim mentorom v interpretácii dialektiky. V prácach ako *Pravda a metóda* (1960) a *Hegelova dialektika* (1971), Gadamer tvrdí, že Heidegger sa unáhlil vo svojom ponímaní dialektiky ako nastolenia existenciálnej priority zmyslu ľudského či neľudského bytia. Práve skúsenosť, zdôrazňuje Gadamer, ktorú nadobudneme počas dialógu, existenciálny rozmer samotného rozhovoru (tak ako to poznáme z Platónových dialógov), sú práve možnosťami, ako sa dá dialektikou – aj v Hegelovskom ponímaní – obnažiť bytie tých, čo sa zhovárajú. Dialektika nemusí znamenať len nastolenie racionality nad našou existenciou.

Stojí za pozornosť, že aj Derrida sa s Heideggerom rozchádza v niektorých kľúčových záležitostiach, ale nie v tejto zásadnej otázke, t.j. v otázke možného nátlaku plynúceho z dialektickej argumentácie. A tak vidíme, prečo sa Gadamer a Derrida rozchádzajú v otázke interpretácie hoci boli rovnako ovplyvnení Heideggerom.

Použité zdroje:

Heidegger, M., *Bytie a čas*, 1927, Hegel, G. W. F., *Fenomenológia ducha*, Michelfelder, D. P. and Palmer, R. E., *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, 1989

Z anglického originálu *Umberto Eco and the question of "Overinterpretation"* preložila Dana Matejovová

1

MALCOLM BRADBURY

PREKLENUTELNÁ PRIEPAŤ

ZMIERENIE TVORIVÉHO SPISOVATEĽA A LITERÁRNEHO TEORETIKA VO SVETE BEZ AUTORA

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, roč 24
jeseň 1993

(Annie Dillardová: Život ako písanie, Zulfikar Ghose: Umenie literárnej tvorby, George V. Higgins: O písaní, Rady pre tých, ktorí píšu, aby publikovali (alebo by radi písali tak, aby publikovať mohli.))

Britské univerzity, polytechniky, školy, dokonca aj škôlky boli v posledných rokoch svedkami vpádu vyučovacieho predmetu, len prednedávnom pokladaného za podozrivý americký import, za niečo ako hamburger, vulgárny hybrid, ktorý by v čase, keď sa prvý raz zjavil, nik rozumný nejedol. Týmto predmetom je tvorivé písanie a spolu s inými modernými či postmodernými aktivitami, ako napr. štúdium médií alebo feminizmu, sa stal jedným z módnych predmetov. Okrem toho, že získal akademické uznanie, prenikol v hojnej miere aj do iných oblastí. Seminára na vidieckych farmách, víkendové kurzy, večerné dielne tvorivého písania, korešpondenčné kurzy a šikovné, komerčne orientované príručky nás všetkých povzbudzujú, aby sme rozvíjali tú záhadnú schopnosť, známu ako tvorivosť, prípadne nám dodávajú vieru, že všetci čoskoro získame *Booker Prize*, alebo budeme písať texty pre *Casualty*.

Domnievam sa, že za vývoj týchto pomerov v Británii by som si mal priznať istý diel zodpovednosti. V roku 1970 Angusa Wilsona a mňa, dvoch profesorov literatúry na univerzite East Anglia, vzrušili niektoré práce našich študentov, ku ktorým sme sa neoficiálne dostali (medzi študentmi boli Rose Tremain, Clive Sinclair a Snoo Wilson). Rozhodli sme sa navrhnúť vedeniu univerzity, ktoré už prejavilo veľký záujem o súčasnú literatúru, aby sa zaviedol kurz tvorivého písania, ukončený magisterským akademickým titulom. Chceli sme, aby to bol postgraduálny kurz, keďže sme neboli presvedčení, že ľudí možno učiť písať (ako raz povedal Hemingway, človeka nemožno učiť písať, môže sa to však naučiť); domnievali sme sa však, že je možno utvoriť inštruktívne a koňštruktívne akademické prostredie, v ktorom by tí, čo sa už venovali písaniu s umeleckými ambíciami, písali pod tlakom možno lepšie a sebavedomejšie.

Odštartovali sme teda kurz s určitými pochybnosťami. Obidvaja sme boli zapojení do programov tvorivého písania v Spojených štátoch, niektoré z nich boli pozoruhodne dobré, iné zasa bezpochyby zlé. Vo viacerých z nich spisovatelia len jednoducho hľadali, ako klonovať seba samých. Iné boli psychiatrickými *workshopmi*, ďalšie zasa lepšími verziami prednášok kompozície pre poslucháčov prvých ročníkov, čo sa zakladajú na cvičeniach a vopred daných vzoroch. Iné kurzy sa stali liahňami prekvapujúcich sebaklamov, kde podporovali sny málo talentovaných ľudí o literárnom či komerčnom úspechu - a niektorí ho skutočne dosiahli. Niektoré kurzy boli ranými verziami dnešných seminárov Roberta McKea, čo sa zväčša venujú rozpitvávaniu zručností a konvencií písania v určitých žánroch. Zdá sa, že programy, čo sa nám javili ako najlepšie, napr. na univerzite v Iowe, na Brownovej univerzite v St. Louis, boli úspešné pre dve príčiny. Zvyčajne na nich vyučovali najlepší spisovatelia a priťahovali najlepších a najtalentovanejších študentov, ktorých charakteristické kvality sa tu ďalej stimulovali.

Ak aj v nás bola nejaká nedôvera, omnoho viac jej bolo medzi našimi akademickými kolegami. Niektorí celej veci vôbec neverili a v „tvorivom písaní“ videli buď alternatívu pre záhaľčivých študentov alebo - čo bolo podstatnejšie - záležitosť nepriateľskú voči kritickým a vedeckým funkciám univerzity. Podaktorí sa nadržávali, že tento predmet nemožno vyučovať, či prinajmenšom skúšať. To neboli plané názory, a istotne videli v dobrom zmysle k tomu, že kurz bol ostro sledovaný, starostlivo sa zvažovalo jeho miesto v akademickej výuke a tak sme si mohli vyjasniť aj naše vlastné názory. Išlo v podstate o dve záležitosti. Po prvé, že kurz tohto druhu, vedený v závetrí akademického prostredia, ďaleko od trhu, mohol v tom čase ovplyvniť stav umeleckého písania v Británii, ktorý sme obaja vtedy pokladali za hrozný. Po druhé, boli sme presvedčení, že prítomnosť významných, štylisticky vynikajúcich spisovateľov medzi našimi vlastnými študentmi literatúry by mohla ovplyvniť rodiaču sa novú teóriu, čo pravidelne zasahuje katedry literatúry a takisto patrí do oblasti nášho záujmu. Jednoducho povedané, základný cieľ nášho programu sme videli v utvorení nových vzťahov medzi „tvorivým“ a „kritickým“ momentom, a to vzhľadom na jednotlivcov, aj vzhľadom na univerzitnú kultúru ako celok.

Tento kurz teda za vyše dvadsať rokov trvania splnil aspoň niektoré z vytýčených cieľov, bolo to však aj vecou veľkého šťastia. Pre náš prvý skúšobný rok sme si vybrali len jedného študenta; bol to však Ian McEwan, ktorý v tom roku dokončil asi 20 poviedok

a čoskoro sa etabloval ako významný poviedkár a románopisec. Jeho dielo ovplyvnilo meniace sa smerovanie britskej umeleckej literatúry v 70. rokoch. Ďalším šťastným momentom bolo, že v týchto rokoch sa očividne zlepšila klíma pre beletriu, a to v dôsledku rozšírenia čitateľského publika, skvalitnenia kníhkupeckých služieb a vzrastu záujmu o meniaci sa román. Ďalším šťastím bolo aj to, že v nasledujúcich rokoch sa nezmenila úroveň spisovateľov, okrem niekoľkých výnimiek zväčša mladých, ktorí do kurzu vstupovali, pričom sa objavovali veľmi rozmanití a veľmi talentovaní autori, ako Kazuo Ishiguro, Glenn Patterson, Mark Illis, Deirdre Madden, Kathy Page, Fadir Faqir, Susannah Dunn, Anne Enright a ďalší, čo publikovali významné diela.



Uskutočnili sa ďalšie úspešné kurzy: kurz v Lancasteri, vedený Davidom Craigmom. Predmet sa obohatil o viaceré vzdelávacie stupne a iné žánre (náš vlastný kurz bol zameraný na beletriu) a získal si tak u študentov obrovskú popularitu. Vypracoval si vlastné vyučovacie metódy a nadviazal mnohostranné kontakty: s terapeutickou prácou, feministickými štúdiami, so vzdelávaním učiteľov. Mnohonásobne vzrástol počet držiteľov akademického diplomu istého stupňa v tomto odbore. Tvorivé písanie je naozaj veľmi rozšírené a nahrádza skupinovú terapiu, mediálne štúdie, umeleckú kritiku, vysokoškolskú verziu bohémy, rýchle vyexpedovanie na trh. Predmet zahŕňa rôzne literárne žánre a formy: nielen román a poviedku, poéziu a divadelnú hru, ale aj písanie rozhlasových a televíznych scenárov, film a populárnu hudbu, žánrový román, časopiseckú poviedku. Siahla od amatérskeho písania k profesionálnemu, od sebvýjadrenia po ťažký komercializmus, od nudnej konvenčnosti po experimentovanie na vysokej úrovni. Inou vecou je však, či to má niečo spoločné s našimi pôvodnými zámermi - podporiť písanie s literárnymi ambíciami, literárne sebauvedomenie a najmä kritickú či analytickú diskusiu o súčasnom písaní vôbec. Nedá sa vôbec pochybovať o prosperite tvorivého písania dokonca ani v takej nedôverčivej krajine, ako je Británia, nehovoriac o ďalších. Na tomto raste však prekvapuje, že v porovnaní s inými konjunkturálnymi disciplínami, ako sú štúdium kultúry, feminizmu, médií a postmodernizmu, ktoré priniesli množstvo a v niektorých prípadoch až absurdný nadbytok sebavedomých a radikálnych teórií, tvorivé písanie prinieslo naopak veľmi málo, pokiaľ ide o analytické a teoretické publikácie. Môžeme samozrejme povedať, že namiesto takýchto publikácií vznikli vysokohodnotné a kvalitné pôvodné literárne diela na

pôde tvorivého písania, ktoré takto preukazuje svoju oprávnenosť. Mohlo by sa tiež namietať, že samotná literárna kritika nám poskytuje teóriu, ktorá môže pomôcť takémuto písaniu, a tak sa ukázalo, že prepojenie tvorivého písania a súčasnej kritiky je vo svojej pestrosti blahodarné a intelektuálne inšpiratívne.

Tento stav však bude o to prekvapujúcejší, keď si uvedomíme, že väčšina vážne mieneného skúmania - nové interpretácie literatúry a kánonov minulosti, budovanie súčasnej literárnej estetiky, samotná autorita tvorby a úloha „poézie“ v kultúre - toto všetko bolo v minulosti prítomné v dielach veľkých profesionálnych spisovateľov. Z autorov od Sidneyho a Johnsona, Wordswortha a Coleridgea, Shelleyho a Goetheho po Flauberta, bratov Goncourtovcov, Jamesa, Steinovú, Valéryho, Pounda, Eliota a Stevensa čerpáme veľa základných poznatkov o umeleckom remesle a obrazovtornosti, forme a obraze, jazyku a rozprávaní, irónii a dvojznačnosti, o všetkom, čo až donedávna tvorilo základnú tradíciu anglo-amerického kritiky, a čo tvorilo našu vieru v objaviteľskú úlohu literárneho umenia.

Až pomerne nedávno, keď sa kritika preniesla do akademického prostredia, začali sa tejto činnosti venovať ľudia, ktorí nie sú profesionálnymi spisovateľmi v tradičnom chápaní a ktorých pedagogickou povinnosťou je vidieť v literatúre - či už v procese tvorby alebo v textoch, v jazyku alebo diskusii o tom všetkom - „študijný predmet“. Prechod od profesionálneho spisovateľa k profesionálnemu kritikovi v povojnových rokoch skutočne prebiehal v rámci samotných vysokých škôl. *New criticism*, na ktorý dnes hľadajú tak nepriaznivo, zachoval veľa z tohto tesného vzťahu literatúry a kritiky, jeho veľké postavy sa stali významnými odborníkmi a literárnymi bádateľmi. Za posledné roky sa od základu zmenila literárna kritika na „literárnu teóriu“, - ktorá má zrejme svoj pôvod inde, skôr vo filozofickej a hermeneutickej tradícii, než v úvahách a objavoch profesionálnych spisovateľov - platí to zväčša pre kontinentálnu Európu.

To všetko nevyhnutne berie skutočne tvorivej činnosti pôdu pod nohami a zbavuje ju vlastnej existenciálnej naliehavosti, keďže akademická literárna teória, ktorá je v pedagogickom, filozofickom a politickom zmysle prepojená s filozofickým posthumanizmom a kritikou ideológie, sa vytrvalo a zo všetkých síl usilovala pripraviť písanie o jeho vlastnú intencionalitu. Autor, falošný tvorivý subjekt, je mŕtvy. Text je miestom preklzavania významov, ich neurčitosti, vyznačuje sa všetko zachvacujúcou postmodernou „nepritomnosťou hĺbky“. Čitateľ, ktorý sa tu chápe ako čitateľ teoreticky vyškolený, je povýšený na post Hyperinterpreta, čo beztriestne opovrhne textom a vo svojich výsku-

moch ho podriaďuje záujmom zvonku prevzatého programu s často silne politickým alebo ideologickým charakterom.

Preto netvorivé gesto sa stavia proti tomu, čo je kreatívne, estetické, autorské, všetko to dekonštruuje ako ukážku oklamanej subjektivity. Nie je to len povýšenie teórie nad prax, interpretácie nad tvorenie, všeobecne opisované ako „kladenie otázok“; často sa tu používajú klasické metódy. Keď sa celá záležitosť, ako navrhol Paul de Man, aj presunie smerom k postexistenciálnej rétorickej analýze, tiež sa tu dôsledne pokračuje v trúfalosti, akou bývajú ideologické súdy o „správnych“ či akceptovateľných objektoch literárneho zobrazenia, o tendencii diskurzov, vhodnom používaní foriem a vôbec charaktere celých epoch. Často to vedie k extravagantným kultúrnym a politickým programom (ako je Eagletonova „socialistická transformácia spoločnosti“). Prívlastky, ako „estetické“, „kompozičné“ a „tvorivé“ sa podriaďujú teda buď rétorike alebo ideológii; vlastnú existenciálnosť písania súdia a kontrolujú rôzne hegemonie veku príliš predpojatých a vysoko profesionálnych čitateľov, čo sa zaťato držia svojho programu.

Preto nikoho neprekvapí, že tvoriví spisovatelia a kritici či teoretici sa dnes, ako sa zdá, len zriedkakedy ocitnú pospolu, a keď sa tak stane, rýchlo sa obnažia základné konflikty v záujmoch a vnímaní vecí, dokonca aj v prípade ľudí ako som ja, čo sú spisovateľmi aj kritikmi. Zvlášť poučná príležitosť tohto druhu sa naskytla pri minuloročných Tannerových prednáškach v Clare Hall, Cambridge. Odznali tu výborné prednášky Umberto Eca, ktoré čoskoro vyjdú pod názvom Interpretácia a nadinterpretácia s dobrým objasňujúcim predslovom organizátora podujatia Stefana Colliniho. Príležitosť konfrontovať sa s cambridgeským publikom využil Eco dvojako: prítomný bol nielen ako kritik, semiológ a bádateľ v oblasti hermeneutiky, ale aj ako veľmi úspešný románopisec, ako autor významného románu o interpretácii a nadinterpretácii Meno ruže.

Počas troch dní Eco predniesol štyri prednášky, doplnené o komentáre troch kolegov prítomných na tomto seminári (boli takisto publikované). Jedným bol hovorca nového pragmatizmu Richard Rorty; ďalším dekonštruktivistický kritik Jonathan Culler; a tretou Christine Brooke-Roseová, skvelý príklad experimentujúcej spisovateľky a kritičky. Ostatní aktéri s touto dvojakou kompetenciou sa našli medzi prítomnými účastníkmi; bol som medzi nimi. Ako motto pre túto príležitosť by celkom dobre mohla slúžiť poznámka Williama z Baskerville, adresovaná Adsonovi v Mene ruže. „Knihy sa nepíšu preto, aby sme im verili, musia

byť podrobené skúmaniu. Keď uvažujeme o nejakej knihe, nesmieme sa sami seba pýtať, čo hovorí, ale musíme sa pýtať, čo znamená“. Otázkou bolo: pre koho, kto rozhoduje?

Eco uvažoval vo svojich troch úvodných prednáškach práve o týchto problémoch, keď skúmal dávnú a často zvrátenú históriu textovej interpretácie, ale zároveň neochvejne tvrdil, že „v posledných desaťročiach boli práva interpretov zdôrazňované nadmieru“. Uznáva síce, že všetkým čítaniam dávajú konečnú podobu čitateľove vždy vopred dané záujmy a v istom zmysle sú literárne texty koncipované tak, aby boli dialogicky otvorené pre rozmanité čítanie, ale predsa len sponchybil pojem „neohraničená semióza“ alebo volná a ničím nepodmienená interpretácia. Keď vytvoril komplexný model založený na pojmoch „empirický autor“, „intencia textu“, „modelový čitateľ“, obsiahnutých v rámci diela, ponúkol sám seba na posúdenie ako žijúci tvorca textov nazvaných Meno ruže a Foucaultovo kyvadlo, navrhol metódy interpretácie založené na uznaní určitej intencie, ktorá nemusí byť nevyhnutne vopred stanovená, stabilná alebo vedomá, predsa však je v zhode so štruktúrovanými a modelujúcimi parametrami samotného diela.

Rorty aj Culler ponúkli z odlišných stanovísk exemplárny postmoderný *dicens*. Podľa nového pragmatizmu, ako tvrdí Rorty, texty nemôžu mať inherentnú povahu; ich zmysel alebo presný význam by mohol spočívať len v ich užitočnosti pre tých, ktorí ich používajú. Nemožno teda nijako rozlíšiť medzi tým, či je niečo utvorené užitočne alebo správne. Pre Rortyho je zjavne jediným opísateľným používateľom textu čitateľ; vôbec sa teda nepripúšťa žiadna skutočná predstava, že by literárne dielo mohlo mať imaginatívnu hodnotu či úžitok pre vlastného tvorca, alebo by tvorilo určitý fiktívny modus poznania. Culler sa venoval obrane nadinterpretácie z hľadiska súčasnej literárnej teórie. Vyslovil veľa argumentov v prospech tvrdenia, že pre teóriu je výhodné skúmať textové mechanizmy, ich rétorickú, naratívnu a metaforickú povahu, nezávisle od akejkolvek intencionality. Toto chápanie rozšíril až po akceptovanie teórie ako spôsobu ideologickej kritiky, zdroja inovácií vedného odboru, pričom, keďže dekonštruktivisti sú tiež pragmatici, to hodnotil ako dôležitý prostriedok na zabezpečenie akademického postupu.

Brooke-Roseová podporila Eco v názor, že literárne texty ako také sú už interpretáciami, nekonečným preskúšaním mýtických paradigiem; že spisovateľ je aj čitateľom - sveta, knihy, sveta ako knihy. Eco vo svojej odpovedi tvrdil, že v situácii, keď máme do činenia s textom, nezaobráame sa len hrubými podnetmi, aby

sme utvorili podnety nové; zaoberáme sa interpretáciou sveta. Zdôraznil tiež, že verí v dialóg medzi kritikom a spisovateľom. Skutočne, nikto z prítomných spisovateľov nespochybnil hodnotu teórie, funkciu interpretácie, ani zásadnú úlohu niektorých aspektov najnovšej teórie (podľa môjho názoru ide najmä o práce z oblasti súčasnej naratológie), keďže sa zaslúžili o sebauvedomenie súčasnej literatúry. Pociť priamej konfrontácie však pretrváva. Prečo?

Ako raz povedal Frank Kermode, teória mohla kedysi koexistovať s básňami, ako dôverná znalosť písania (a čítania). Dnes funguje ako metadisciplina, ktorá nerobí nič pre rozšírenie počtu kultivovaných a kritických čitateľov, často zaujíma nepriaznivý postoj voči umeniu a umelcom, koná podľa vlastných, neraz ideologických záujmov, pričom vlastne hľadá spôsob, ako kontrolovať chápanie či existenciu literatúry vôbec. Teraz sa hlavne usiluje o povýšenie seba samej; Culler to raz aj vyslovil vo *Formovaní znaku*, „dejiny literatúry sa teraz stávajú súčasťou dejín kritiky“. Nájdu sa samozrejme aj zástancovia názoru, že samotná kritika je novým meta-písaním. Všetko však predsa nasvedčuje tomu, že trhlina medzi „tvorbou“ a „kritikou“ sa rozširuje a cambridgské podujatie to vo veľkej miere potvrdilo. Strata hĺbky, ohraničenie tvorivosti, posun literárneho výrazu od vyjadrovania etických alebo mravných predstáv či podania ľudských osudov smerom k rétorike jazyka, celková „demystifikácia“ literatúry či estetiky vôbec, neskrývaný posthumanizmus - všetky tieto momenty vedú k tomu, že literárna teória/interpretácia zrejme priamo protirečí skúsenosti, ktorú má skutočný spisovateľ.

Teraz by mi istotne pomohlo, keby nám naši súčasní autori ponúkli nejakú jasne definovanú alternatívu vo forme seabavedomého umeleckého komentára a nahliadnutia do podstaty vecí, teda toho, čo sa zvyčajne nazýva „poetikou“. Je celkom evidentný názor, že sa nemožno venovať žiadnej vážne mienenej literárnej činnosti, ak aspoň niektorí z nás nebudú považovať za samozrejmé, že spisovatelia majú prelingvistické ja a že prieskum v oblasti estetiky a umeleckého obrazu je základnou formou práce; že toto všetko zahŕňa komplexné problémy remesla, výberu, existenciálneho rozhodovania, čo súvisia s tým, ako tvarujeme, rozvíjame, objavujeme, popierame, obmieňame a rozvraciamy tok imaginárneho a jazykového materiálu, z ktorého vytvárame fiktívne útvary z prvkov života a vedomia, čo provokujú našu individuálnu obraznosť; je teda celkom evidentné, že existuje nejaká základná forma hľadania najlepších umeleckých diel.

V kurze o „románovej literatúre a tvorivom procese“, kde učím (a nie bez istých polemických zámerov), ma však zarazá, koľko príkladov, ktoré využívam pri skúmaní reflektovanej povahy procesu literárnej tvorby, nepochádza primárne od súčasných, ale od modernistických autorov, Dostojevského, Flauberta, Jamesa, Manna, Joycea, Steinovej, Kafku, Borgesa, Nabokova. Nepochybne to sčasti poukazuje na skutočnosť, že vďaka súčasnému systematickému vydávaniu kníh vychádzajú denníky, zápisníky, listy, predslovy a estetické výpovede, ktoré nám umožňujú pokračovať v našej práci, zatiaľ čo podobnú službu našim súčasným spisovateľom treba ešte urobiť. Existuje samozrejme dosť významných komentárov od súčasných autorov (niektoré z nich som zahrnul do antológie *Román dneška: súčasní autori o modernej románovej tvorbe*, revidované vydanie, 1990). Ale z historického hľadiska je súčasná diskusia nepochybne chabá, okrem pozoruhodných výnimiek (ako sú Eco a Brooke-Roseová). Naozaj, niektoré najlepšie súčasné analýzy tvorivého procesu akoby sa stiahli dovnútra a preto ich možno nájsť v samotných umeleckých textoch: inak povedané, predstavujú „metarománovosť“.

To možno presne potvrdzuje výklad, postulovaný niektorými novými teoretikmi: žijeme vo veku Smrti autora, keď sa autonómny tvorivý subjekt problematizoval, keď text je decentrovaným centrom, keď Portréty umelcov nahradili Úzkosťou diskurzu. Model autora v zmysle zdroja bádania nahradil model kritika, čo si sám kladie otázky; ako vynikajúce príklady možno uviesť azda Eca, spolu so spisovateľmi, ako sú Calvino, Handke, Brooke-Roseová, Barth a ďalší. V tomto zmysle písanie možno chápať ako potvrdenie Cullerovej myšlienky, že literatúra splyva so širšími dejinami kritiky, ktorá akoby preberala funkciu „hybnej sily“ či avantgardy, zatiaľ čo konvenčnejšie písanie sa rýchlo vzdaluje smerom ku komerčnému trhu.

Problém však zostáva. Ako ukázal Ecov cambridgský seminár, procesy tvorby na báze obrazu sa nikdy nekryjú s interpretáciou či jej teoretickým opisom, a ťažko možno očakávať, že by to raz tak bolo. Spisovateľ je reflektujúcim kritikom, tak ako je kritik spisovateľom; ale prieskum života a subjektivity v živle obraznosti, vlastnej románovosti a jej cieľov, je priamo zmyslovo odlišný podľa toho, či sa „tvorí“ alebo „kritizuje“. Preto teda ťažíme z potenciálu estetických introspekcií a seba pozorovaní, ktoré pochádzajú od samotných autorov, a práve tých máme dnes značný nedostatok. Samozrejme, o nijakom nedostatku sa nedá hovoriť v prípade kníh typu „ako na to“, ktoré vám radia, ako začať písať, alebo ako dosiahnuť publikovanie - táto oblasť je taká presýtená, že najnovšia príruč-

ka tohto typu vám poradí „ako písať romány v Nigérii“. Chýbajú nám však diela obsahujúce súčasnú, serióznú reflexiu od vynikajúcich profesionálnych spisovateľov, v ktorých by sa skúmala vlastná povaha spisovateľského umenia a remesla v ich historickej premenlivosti.

Niekoľko významných ukážok prác tohto typu však predsa len jestvuje; tri z nich pochádzajú z pera románopiscov, ktorí tiež učia tvorivé písanie na amerických univerzitách. Annie Dillardová je skvelá americká spisovateľka. Vo svojich románoch sa vo veľkej miere zaoberá prírodou a transcendentálnou metafyzikou; svoju knihu Život ako písanie autorka nazýva „depešou od písacieho stola“. Jej obdivuhodným cieľom je preskúmať, „aký je skutočný proces písania - aký proces sa odohráva vo vnútri mysle v akcii“. Dillardová je jedno-ducho moderná stúpenkyňa Emersona a organicizmu; siaha po veľkých zjednocujúcich harmóniách a poetických princípoch, a jej úsilie opísať proces písania je takisto meditáciou nad štruktúrou a celistvosťou vecí. Písanie sa rodí z vízie a cez klamnú slovnú sprostredkovanie sa usiluje dať určitej vízii formu; autorka preto siaha po parabolách zo sveta prírody, vedy, maľovania a dokonca leteckej akrobacie, aby tak evokovala tajomné predstavy tvaru a formy.

Dillardová priznáva, že nemá zmysel pre romány o spoločnosti či o materiálnych záležitostiach:

„Román si často robil nároky zachytiť ducha svojich čias, podať lepší obraz nášho poznateľného sveta, aby ho mohol predložiť ako už sformovaný a analyzovaný. Nikdy som to nepokladala za hodné námahy...“.

Písanie je hľadanie základných pravd; najlepšie čítame vtedy, keď čítame kvôli múdrosti a hlbokému preniknutiu do podstaty vecí. Práca Život ako písanie je najlepšia tam, kde charakterizuje písanie ako činnosť, kde je to pohľad z pracovne, kde je reč o autorstvom rozcvičovaní, dynamizovaní slov, o východiskovom rozvrhovaní týchto slov, ako aj vzťahu medzi nimi a pôvodnou víziou. Slová takto nadobúdajú vlastné tvary a dosahujú (alebo nedosahujú) vlastnú intenzitu; pri tvarovaní novej formy sa treba zbaviť mnohého, s čím sa začínalo. V samotnom procese tvorby sa nemožno vyhnúť klamom; vznikajú omyly, a hoci sú minimálne, spisovateľa zavádzajú a dielo odvádzajú od pôvodného smeru. V zachytení tohto ťažko opísateľného procesu je Dillardovej sila, hoci pre svojho potenciálneho čitateľa je táto autorka lepšia v opisovaní ťažkostí a ironických momentov tvorby než v zdôrazňovaní schopnosti, ako písaním odkrývať romantické

istoty. V každom prípade je to však, spolu s prácou Eudory Weltyovej Oko búrky jedna z kníh, v ktorých nachádzame dôvernú znalosť spontánných, hľadačských a objaviteľských aspektov života spisovateľa.



Zulfikar Ghose je románopisec, básnik, kritik a presvedčený flaubertovec. Jeho Umenie literárnej tvorby možno situovať niekde medzi estetické krédo a učebnicu; možno v tom je problém. Ghose má podmanivú silu a vo svojich názoroch je neústupný; v dodatku ku knihe, anticipujúc čitateľské námietky, vysvetľuje, že jeho sudy sú založené na lekciami veľkých majstrov, a preto „každý názor v tejto knihe je nesporné správny“. Bez veľkých rečí o štruktúrach a analýzach, o písaní ako ideológii, o kritike, ktorá akoby dozerala pri písomných skúškach, presadzuje Ghose lekcie majstrov, v ktorých sa hovorí o forme, kráse a dokonalosti. Spisovateľovou úlohou je „vytvoriť jazyk, v ktorom počuť jeho vlastný hlas“, a vyvolať pocit reality cez špecifický jazyk diela. Ghose delí svoju knihu na dve časti, na časť „teoretickú“, čo je hutné zreštaurowanie jamesovských a flaubertovských noriem, a na časť „praktickú“, kde ide o pokus konkrétnou kritikou rozlíšiť pre aspirantov tvorivého písania „nedokonalosť“ a „dokonalosť“.

Výsledkom je svieža kniha, niečo ako návšteva kurzu poloučeného majstra, s ktorého názormi by ste však väčšinou nemali súhlasiť. Ghose má svojich majstrov (Flaubert, James, Faulkner, Flannery O'Connorová), je však nepríjemne blahosklonný voči spisovateľom, ako Forster, Hemingway, Bellow a Lessingová, zrejme preto, lebo ich diela sú skôr diskurzívne ako diegetické. Je tu nehanebne zle prečítaná Lessingovej poviedka, kde sa Ghosemu podarilo úplne ignorovať pôsobenie metaforickej substitúcie a modulovanej irónie. Aj keď je autor vo svojich zámeroch ušľachtilý („nevidím žiaden dôvod na to, aby sa človek stal spisovateľom, ak ho nespája túžba byť veľkým spisovateľom“) a hlboko presvedčený o svojich formálnych istotách, ba až priveľ mi istý svojou pravdou, celá kniha je užitočná skôr ako exhortácia než ako príručka tvorivého písania; Umenie literárnej tvorby je vo svojej únavnosti predsa len zaujímavý zväzok.



Kniha Georgea V. Higginsa O písaní je zas naopak jasne zamýšľaná ako kniha typu „ako na to“ a jej podtitul znie „Rady pre tých, ktorí píšu, aby publikovali (alebo by radi písali tak, aby publikovať mohli)“. Higgins, výborný autor detektívnych románov a knihy Priatelia Eddieho Coylea, dobre pozná miestne pome-



ry, je drsný a často veľmi zábavný („Hlúpi ľudia nepíšu dobré romány. Arogantní, vtípní ľudia píšú dobré romány“). Je to teda kniha o spisovateľskom remesle. Higgins sa vypracoval ako reportér a písanie chápe ako činnosť, ktorá vyviera zo života, skúsenosti, sviežo zachytených postrehov; rovnako aj román sa rodí z našej potreby „vedieť, čo je nové“. Písanie je vecou psychológie. Človek, ktorému ponúkli dokonale racionálny spôsob, ako si zarábať na živobytie sa upína k písaniu, a je vlastne sám sebe hnacou silou, ktorá ho posadnuto ženie ďalej a pomáha mu prejsť krušnými učňovskými rokmi, aby si osvojil toto náročné a veľmi úmorné remeslo. Veľkú časť knihy tvorí antológia citátov z Hemingwaya, Dickensa, Irwina Shawa, Johna O'Harru, Gaya Tlesa a ďalších, celkovo zameraná na živý literárny realizmus. Z recenzovaných kníh je Higginsova najsympatickejšia a čitateľsky najprístupnejšia. Je praktická, duchaplná, založená na skúsenosti, a preto je najvhodnejšia pre každého, kto učí študentov tvorivé písanie alebo sa pokúša osvojiť si tvrdé spisovateľské remeslo.

Zo všetkých týchto kníh - z Dillardovej emersonovských reflexií, Ghoseovej flaubertovskej a ranomodernistickej estetiky, Higginsovoho robustného a profesionálneho realizmu - je však jasné jedno: že ich autori sami seba v žiadnom prípade nechápu ako spriaznených so súčasnou kritikou a teóriou. Rovnako zjavné je to, čo sa tým stráca: len málo čerpajú zo súčasných teórií narácie, či komplexných výskumov postmoderného písania, ktoré vlastne predstavujú serióznu súčasnú estetiku. Nehovoria o písaní v historickom kontexte, a nie sú tu ani nijaké dvojznačnosti o autorstve alebo intencii ako u Eca. Podobne ako kritici z druhého brehu, poukazujú títo autori na trhlinu, ktorá vznikla medzi tými, čo „tvoria“ a tými, čo teoretizujú v posthumanistickom svete bez autora. Čo tu nachádzam, vyzerá filozoficky nepreklenuté; nemyslím si však, že je to naozaj tak. Kritika nemôže zostať navyše taká antikarteziánska a rezistentná voči obrazotvornej subjektivite, taká výlučne rétoricky orientovaná a písanie zasa nemôže večne žiť vo svete transcendentnej jednoty alebo dokonalosti. Je načase, aby sme sa vymanili z dekonštrukcie a začali koncipovať nejakú tvorivú rekonštrukciu.

Z anglického originálu

The bridgeable gap. Bringing together the creative writer and the critical theorist in an authorless world

preložila Dana Matejovová

2

LYDIA GOEHR

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, roč. 51
jeseň 1993

Ecove prednášky o interpretácii a nadinterpretácii odzneli v roku 1990 na Cambridge University ako tannerovské prednášky. Reagovali na ne Richard Rorty, Jonathan Culler a Christine Brooke-Rose. Nasledovala verejná diskusia, tá však v recenzovanej práci nevyšla. O jej duchu sa dozvedáme iba z vynikajúceho vydavateľského úvodu Stefana Colliniho. Tento úvod je skutočne vynikajúci - tým, ako zachytáva atmosféru, i tým, ako na pozadí dôležitých problémov (princípy hermeneutiky, dôsledky rozšíreného vysokoškolského vzdelávania v oblasti literárnovedného výskumu, konflikt medzi angloamerickým a kontinentálnym prístupom k teórii) veľmi jasne načrtáva pozície vystupujúcich.

Hlavnou témou knihy je, ako píše Collini, skúmanie „spôsobov obmedzenia rozsahu prípustných interpretácií, a teda označenia istých výkladov ako nadinterpretácií“ (slov preklad s. 17). Diskusia, ktorá z tejto témy vyplynula, ju ďalej špecifikuje: hoci interpretácie v širokom zmysle slova sú vysvetleniami významu textu, toto ich chápanie nedáva odpoveď na otázku, či význam textu existuje nezávisle od autorovho i čitateľovho zámeru. Eco háji takúto nezávislosť. Ako hovorí, na rozdiel od súčasných trendov chce oživiť práva textu a aj pozíciu čitateľa ako služobníka, nie ako tvorca semiózy. Texty nemôžu znamenať všetko alebo neznamenáť nič - aj keď môžu znamenať všeličo. Rortyho prístup sa od súčasných trendov najostrejšie odlišuje v tom, že podľa neho sa význam rodí z čitateľovej práce s textom, pričom táto práca s textom nám pomáha zmeniť náš spôsob chápania sveta. „Koherencia textu“, píše, „nie je ničím iným ako okolnosťou, že niekto môže povedať niečo zaujímavé o skupine značiek alebo zvukov...“, čo ich spája „s inými vecami, o ktorých by sme chceli hovoriť“ (slov preklad s. 97).

Dráma v rámci svätej trojice zamýšľaných významov - medzi *intention operis*, *intention auctoris* a *intention lectoris* - tu nemá charakteristické znaky románu, ani nevedie k prekvapujúcim záverom, hoci sa podáva dramaticky. A ak má čitateľ dojem, že prednášky i reakcie na ne svedčia skôr o rétorických schopnostiach vystupujúcich a neodhalujú ich schopnosti systematických teoretikov, ktoré už preukázali inde, zrejme si to vyžiadala celková atmosféra. (Čitateľ by urobil dobre,

keby sa ešte pred čítaním tejto knihy oboznámil s fundovanejšími teoretickými prácami autorov.) Eco spĺňa očakávania a hrá úlohu kultivovaného semiotika a úspešného autora Mena ruže a Foucaultovho kyvadla. Rorty vystupuje nenútené ako majster konverzácie či kultúrny kritik, ktorého antifundacionalistický a antisencialistický postoj vyjadruje jeho vyhranené chápanie amerického pragmatizmu. Culler hrá úlohu dekonštrukcionistu a nadinterpretáciu obraňuje s originálnou znalosťou veci. A napokon Brooke-Roseová pôsobí trochu ako outsiderka, ktorá sa odmieta zapojiť do teoretickej diskusie a radšej ponúka výklad dejín ako palimpsestu, v ktorom sa napodiv viac venuje najnovšej knihe Salmana Rushdieho než Ecovým prednáškam.

Keby sme sa mali vžiť do úlohy svedka tejto diskusnej súťaže, prvé miesto by patrilo Rortymu. Nie však preto, že by bol najpresvedčivejší. Získal by ho len preto, že zastáva názor, ktorý nik z ďalších účastníkov diskusie nemá dôvod akceptovať. Na rozdiel od zdržanlivého Eca a Cullera vystupuje Rorty ako nepriateľ urážajúci všetkých vedcov, ktorí ešte stále veria, že je teoreticky i profesionálne ospravedlniteľné opisovať nielen to, čo texty ako také znamenajú, ale aj spôsob, ako to dosahujú: ako rozprávania dosahujú svoj účinnok, ako žánre podmieňujú očakávania. Rorty odmieta skúmať umelecké stvárnenie, rozprávanie či žánr - číta text radšej preto, aby zistil, či toto čítanie vyhovuje našim cieľom a nám - nie ako čitateľom, ale skôr ako osobám. Tento krok ostatní vzápätí kritizujú ako príliš zameraný na čitateľa (ak vôbec má s čítaním niečo spoločné). Nevšma si, čím sa literárna skúsenosť líši od každej inej skúsenosti. Tento názor popiera, že by texty mali skutočnú schopnosť vyjadrovať vlastný význam, a tak nedokáže vysvetliť, ako texty vzdorujú (a oni skutočne vzdorujú) našim čitateľským zámerom. Kritici tvrdia, že treba zachovať rozlíšenie medzi interpretáciou a použitím.

Eco i Culler ponúkajú alternatívy k Rortyho postoju. Eco predovšetkým tvrdí, že vo vnútri samotného textu existuje a musí existovať jeho skutočný vlastný význam. Podniká akúsi „archeologickú výpravu“ dejinami racionalizmu a iracionalizmu od antiky cez renesančný humanizmus a novoplatonizmus až po francúzsky symbolizmus (túto výpravu podrobnejšie opisuje v práci Hranice interpretácie) a ukazuje vznik dvoch odlišných prístupov k interpretácii: pri jednom z nich sa význam prideluje textu kontrolovane, druhý pripúšťa „mystické presúvanie“ významu. Tento druhý prístup vychádza z tradície, v rámci ktorej vonkajší význam textu nie je totožný s jeho hĺbkovým významom; táto tradícia si zachováva vieru v mystický význam slov, pričom verí, že tento význam je ľuďom neprístupný.

Z tejto tradície sa zrodila predstava, že jazyk je dvojznačný a polyvalentný, predstava, ktorá už nenútila teoretikov hľadať „posledný, nedosiahnuteľný význam“; namiesto toho mali akceptovať „nikdy sa nekončiaci prúd a prešmykovanie významov“ (slov. preklad, s. 38). Podľa Eca sa najnovšie postštrukturalistické postupy zrodili z hermetickej tradície. Svoj vlastný pohľad naopak pokladá za pokračovanie úsilia racionalistu stanoviť hranice - v tomto prípade hranice toho, čo môžu znamenať slová a texty. Eco ide ešte ďalej a ponúka popperovskú tézu: dokážeme odlíšiť prípustnú interpretáciu od neprípustnej, ale nevieme pozitívne dokázať, či je nejaká interpretácia správna alebo dobrá. Hoci Eco tvrdí, že prípustné interpretácie sa riadia konvenciami významu, kultúrnymi kontextmi, ekonomickými kritériami a augustinovským princípom „vnútornej koherentnosti textu“, v tomto prípade argumentuje radšej príkladmi (často veľmi živými). Uvádza príklady jasných nesprávnych interpretácií (Rossetiho interpretácia Danteho) a (nad)interpretácií, ktoré síce text objasňujú, no prekračujú hranice toho, čo text môže znamenať (Hartmannova interpretácia Wordsworthových básní venovaných Lucy). Tu Eco predostiera čitateľom rozlíšenie medzi „empirickými“ a „modelovými“ autormi, aby mohol tvrdiť, že najlegitímnejším zámerom textu je vytvoriť modelového čitateľa. Napokon si Eco kladie otázku, či empirickí autori majú nejaký privilegovaný prístup k svojim textom. Odpoveď je záporná. Upozorňuje tiež, že poznanie predtextových zámerov skutočne môže interpretátora zavádzať. Pripúšťa však, že žijúci empirickí autori môžu interpretátorom pomôcť tým, že ukážu, kedy sa tvrdenie o ich autorských zámeroch zhoduje s nejakým ich vedomým zámerom. Eco potom ukazuje, ako mu výroky čitateľov o jeho vlastných románoch osvetlili tieto diela i jeho vlastné autorské zámery. No ako si všma aj Collini, Eco má tendenciu deštruovať svoj postulovaný hermeneutický kruh, pretože nerozlišuje medzi sebou ako empirickým autorom a zároveň ako modelovým autorom/čitateľom vlastných textov.

Culler tvrdí, že „interpretácia ako taká nijakú obranu nepotrebuje; je s nami stále“ a že interpretácia „ako väčšina intelektuálnych činností“ je „zaujímavá iba vtedy, ak je extrémna“ (slov. preklad, s. 109). Umiernenosť či citovosť nie sú zaujímavé (alebo, ak si dobre pamätám výrok G. B. Shawa, sú nudne buržoázne). Culler je za nadinterpretáciu alebo kritickú interpretáciu, no na rozdiel od bežného názoru trvá na tom, že interpretáciu nemožno redukovať na záujmy čitateľa a že interpretácia nie je neobmedzená. Naopak, interpretácia je obmedzená daným kontextom; človek nemôže o texte povedať hocičo a hocičedy.

Culler však dodáva, že typy prípadných kontextov, v rámci ktorých možno text interpretovať, sú neobmedzené. Kontextuálnym možnostiam nemôžeme vytýčiť žiadne hranice. Tento otvorený horizont je zárukou, že kritická interpretácia sa nikdy neskončí (je to záruka, ktorá zaisťuje mladým vedcom budúcnosť v ich profesii za predpokladu, že budú mať vždy čo povedať). To podporuje aj Cullerov názor, že krajná interpretácia je tou najprenikavejšou interpretáciou. Nadinterpretácia ukazuje, ako protiklady a hierarchie obsiahnuté v texte utvárajú náš sociálny a politický život - náš fundamentálny pojem identity. V rafinovanom geste dekonštrukcie nás Culler nabáda, aby sme používali aj pojem podinterpretácie, ktorý vyžaduje, aby sme si rovnako všimli to, čo texty nehovoria, ako to, čo hovoria.

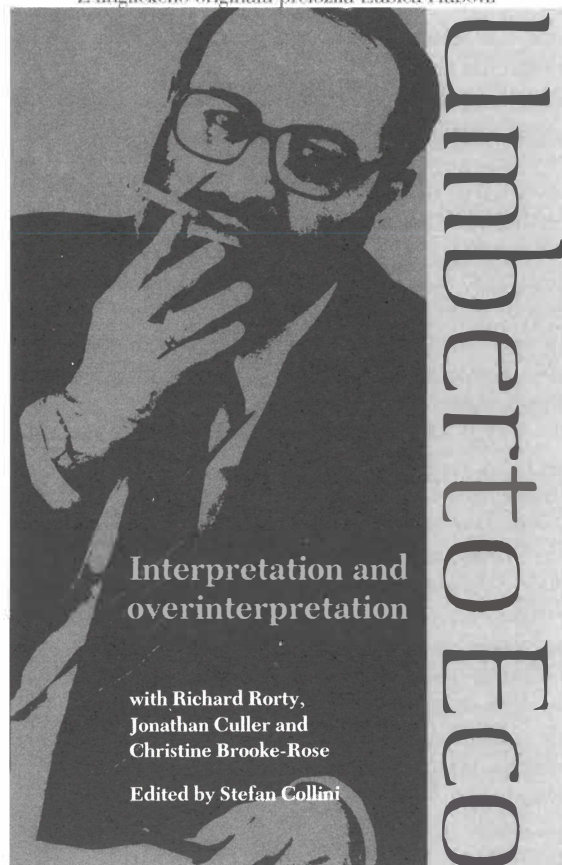
Culler chce pestovať údiv nad našou interpretačnou aktivitou a zároveň zachovávať úctu voči literatúre ako takej. Literatúru môžeme využiť na to, aby sme sa dozvedeli niečo o sebe, ale, ako pripomína, môžeme ju využiť aj na to, aby sme sa dozvedeli niečo o literatúre. Tu vstupuje do diskusie Brooke-Roseová so svojím opisom magického realizmu. Tvrdí, že tento realizmus je formou dejín ako palimpsestu, ktoré vytvárajú pre našu súčasnosť tie najvhodnejšie príbehy. Dejiny ako palimpsest majú rôzne formy: je to realistický historický román i úplne vymyslený príbeh, do ktorého magickosť môže i nemusí zasahovať. Palimpsestové literárne diela sa pohrávajú s formami *science fiction* či všeobecnejšie so špeciálnymi formami poznania. Opakuje sa tu myšlienka (hoci v skrytej podobe), že Ecove i Rushdieho romány sú príkladmi palimpsestovej histórie, pretože pod ich zdanlivým významom sú ukryté vzťahy k špeciálnym formám náboženského, mystického a duchovného poznania.

Súvislosť medzi názormi Brooke-Roseovej a názormi ostatných nie je zjavná na prvý pohľad, preto nám azda pomôžu jej menej explicitné poznámky. Tak ako ostatní, aj Brooke-Roseová tvrdí, že interpretácia je činnosťou, ktorá nám napovedá, čo môže urobiť literatúra ako taká, a preto je činnosťou, ktorá rozširuje náš „intelektuálny“ a „imaginatívny“ horizont po „maximálnu hranicu“. Ide práve o to, či takéto rozširovanie presahuje hranice prípustnej interpretácie. Pripomeňme si, že podľa Eca majú byť naše horizonty ohraničené na oblasť prípustných interpretácií, podľa Cullera na oblasť prípustných nadinterpretácií a Brooke-Roseovej tvrdenia pripúšťajú obe možnosti. Možno práve preto, že Ecove prípustné interpretácie sú vlastne Cullerovými nadinterpretáciami. Možno sa naozaj Eco s Cullerom rozchádzajú iba zo sémantického hľadiska, takže Brooke-Roseová môže súhlasiť s oboma. Tento

záver sa v celej knihe ponúka čoraz nástojčivejšie. Ako ukazuje Collini, všetci protagonisti - teraz už aj vrátane Rortyho - chcú ako posthumanisti znovu vytýčiť cieľ starých humanistov, podľa ktorého by sa naša literárna skúsenosť mala riadiť našim záujmom o postavenie človeka. Potom už zostáva iba problém, či je tento záujem zlučiteľný s naším tradicionalistickým formalistickým záujmom prístupovať k literatúre ako literatúre, alebo či nad ním jednoducho prevažuje.

Ak je interpretácia, ako kedysi povedal Schleiermacher, umením vyhýbať sa chybnému porozumeniu, potom by sme ako posthumanistickí čitatelia mali azda pestovať umenie chybných interpretácií. Podľa ducha tejto knihy totiž zrejme získame viac pestovaním chybného (*mis-*) či kritického chápania než úsilím o správnosť. Jej autorom sa nepochybné podarilo dať „diskusii o nedorozumeniach“ skutočne nový a podnetný význam. Aj tam, kde sa ostro rozchádzajú a kde majú odlišné programy, nachádzajú totiž momenty spoločného záujmu. A azda práve preto nám ponúkajú model, podľa ktorého by sme mohli chápať našu literatúru i náš život.

Z anglického originálu preložila Ľubica Hábová



3

ANTIOCH REVIEW

Roč. 51, zima 1993

Hermeneutické vojny pokračujú s rovnakou intenzitou i keď s istým rozdielom. Kým zástancovia jeho téz zotrávajú na starostlivo prepracovanej a vybrúsennej argumentácii podporujúcej akýsi nedefinovateľný (alebo neurčitý) relativizmus v prepojení s rôznorodosťou, istú voľnú tribúnu, ktorej sa môže zúčastniť každý, Eco už teraz trvá na dosť presných mantineloch, v rámci ktorých sa výklad môže pohybovať. Od predchádzajúceho prístupu k výkladu sa táto kniha tiež líši jasnejším, pôsobivým a umelecky silným podaním, ktoré je na hony vzdialené temnému a komplikovanému, navyše veľmi obtiažnemu podaniu v diele Derridu a de Mana. Ecovi a spol. sa podarilo to, čomu sa ich neistejší predchodcovia ustavične a úspešne vyhýbali: v diele sa snúbi vedomosť vzdelanca, hoci nejde o odborníka, s priamou silou dôkazov a zdôvodnení. Zlatý vek ešte neprišiel, no obdobie temna sa možno blíži ku koncu.

Z anglického originálu preložil Peter Priadka

4

THE DRAMA REVIEW

Roč. 37, leto 1993

Na hodine literatúry ešte na strednej škole pani učiteľka povedala jasne: „Všetky výklady sú správne, no niektoré sú správnejšie než tie ostatné.“ O dve desaťročia neskôr sa podobné stanovisko objavuje na Univerzite v Cambridge, v sérii prednášok medzinárodne uznávaného semiotika a autora románov Úloha čitateľa, Meno ruže, Otvorené dielo a Foucaultovo kyvadlo. Eco, krstný otec otvoreného textu, teraz so zápalom obhajuje stanovisko, podľa ktorého existujú obmedzenia pre rozumný a logický výklad, vyplývajúce z autorovho zámeru, ktoré našli vyjadrenie vo forme textu. Kniha obsahuje triptych jeho prednášok (*Interpretácia a dejiny*, *Nadinterpretovanie textov*, *Medzi autorom a textom*); kritické názory pragmatického filozofa Richarda Rortyho (neexistuje skutočný, pravdivý text; texty sú na to, aby sa používali, nie na to, aby sme vy-

tušili alebo uhádli ich zmysel), príspevok literárneho teoretika Jonathana Cullera (otázky, ktoré kladieme a zmysel, ktorý nájdeme, nie je určený textom, ale čitateľom, kontextom samotného textu) a kritičky a spisovateľky Christine Brooke-Roseovej (zaoberá sa žánrami historickej fikcie, ktoré nazýva „dejinami palimpsestov“) a záverečné Ecovo vyvrátenie dôkazov. Výsledkom je stručné a výstižné zhrnutie súčasných názorov, zaoberajúcich sa výkladom a významom textov.

Z anglického originálu preložil Peter Priadka

5

MARTIN KANOVSKÝ
**INTERPRETÁCIA A ČITATEĽ, NIEKOLKO
 POZNÁMOK K DIELAM UMBERTA ECA**

Písané pre K&K. 1996

„Každý obraz sveta... je knihou so svojimi vlastnými právami, umožňujúcimi ďalšiu interpretáciu.“

Umberto Eco

Necelých pätnásť rokov stačilo na to, aby sa z Umberta Eca stal svetoznámy spisovateľ, podľa všeobecnej mienky spolu s Gabrielom Garcíom Marquézom a Milanom Kunderom najvýznamnejší spisovateľ sveta. V roku 1980 vyšiel jeho prvý román Meno ruže. V roku 1994 bol netrepezlivo očakávaný jeho tretí román, Ostrov včerajšieho dňa. Medzi nimi vyšiel v roku 1988 román Foucaultovo kyvadlo.

Mnohí sa pýtali (a dodnes pýtajú), ako je vôbec možný takýto raketový nástup? Otázka je však zle položená: Umberto Eco nezačal písať v roku 1980. V literárnej vede, lingvistiky, estetike a filozofii je známy už od šesťdesiatych rokov. Aj najpovrchnejší kritik si predsa uvedomuje, že Ecova vedecká práca podmieňuje (a ovplyvňuje) jeho literárne dielo. Tento postreh je sám osebe banálny. Zaujímavý je však spôsob tohto spojenia. Určite nejde o priamu kauzalitu - Ecovo literárne dielo nemožno dedukovať z jeho teoretických prác. Nejde ani o komplementaritu - jeho romány nie sú len doplnkom jeho vedeckých diel, ani jeho vedecké diela nie sú zložitými interpretačnými kľúčmi k jeho románom.

Nemôže byť mojim cieľom podrobne preskúmať tento vzťah. Uspokojím sa s tým, že naň chcem upozorniť ako na problém, ktorý problémom aj zostane.

Vo vedeckom svete je Eco známy vplyvnými dielami z oblasti semiotiky. Tak v jeho románoch, ako aj v jeho teoretických dielach možno nájsť problémy, kto-

ré tieto dve oblasti určitým spôsobom spájajú. Prvý z nich je problém interpretácie textu.

V roku 1962 publikoval Eco dnes už slávne Otvorené dielo. Je v ňom rozpracovaná koncepcia umeleckého diela, ktoré je už svojou štruktúrou otvorené interpretácii a vyžaduje si aktívnu interpretačnú stratégiu zo strany čitateľa. Táto otvorenosť nie je náhodným dôsledkom, vyplývajúcim zo sémantickej mnohoznačnosti alebo nedokonalosti realizácie zámerov autora:

„Otvorenosť a dynamickosť diela... spočíva v jeho pripravenosti nechať sa podrobovať rozličným dotvoreniam, konkrétnym produktívnym doplneniam a všetky apriórne integrovať do hry, umožnenej vitalitou štruktúry diela“ (s. 44 talianskeho originálu Opera aperta).

V tejto súvislosti môžeme pripomenúť interpretáciu vrážd v románe Meno ruže ako znakov Apokalypsy (alebo ako, čo je o niečo zvrátenejšie a zaujímavejšie, vrahovu interpretáciu knihy Zjavenia týmto spôsobom), alebo vo Foucaultovom kyvadle, kde je ten istý text interpretovaný raz ako hermetická šifra a vzápätí ako súpis kuchynských potrieb a a výdavkov.

V roku 1979 vydal Eco v angličtine knihu Úloha čitateľa. V tejto knihe podrobne skúma spôsoby, akými umelecké dielo utvára triedu čitateľov. V tejto súvislosti je veľmi dôležité rozlíšenie medzi empirickým čitateľom, ktorý pristupuje k textu s vlastnou kultúrnou výbavou, a modelovým čitateľom, ktorého konštruuje dielo. Interpretácia je vlastne prienikom empirického a modelového čitateľa.

V tejto súvislosti sa vynára niekoľko zásadných problémov: Aký je *status* interpretácie? Inými slovami, ako ďaleko môže interpretácia zájsť, kde sú jej hranice a kritériá správnosti? Ďalej, aké sú hranice konkrétnych, kultúrnych a historických interpretácií? Akým spôsobom dochádza k prelínaniu empirického čitateľa a modelového čitateľa?

Eco sa pokúša odpovedať na tieto otázky v knihe Hranice interpretácie. Pri pokuse o odpoveď sa inšpiruje dielom Charlesa Sandersa Peircea. Jeho dielo študuje už dlhé roky. Prejavuje sa to v jeho prácach Teória semiotiky a Semiotika a filozofia jazyka, obe publikované v angličtine. Eco preberá Peirceovu koncepciu „nekonečnej semiózy“ (*unended semiosis*) ako procesu označovania a interpretácie znakov, ktorý je potenciálne neukončiteľný. Podľa Eca to však vôbec neznamená, že je možné povedať čokoľvek. Sám Peirce určuje pre interpretáciu hranice - touto hranicou je „zvyk“, *the habit*. Teda kultúra, vraví Eco, prostredníctvom svojich kódov určuje spôsoby interpretá-

cií a vydeluje z triedy všetkých možných interpretácií podtriedu realizovaných interpretácií. Toto kritérium sa však nedá použiť ako neomylný indikátor - podľa neho je možné rozhodnúť iba to, či je interpretácia nesprávna, lepšie povedané, neprípustná. Ako vraví Eco, Jack Rozparovač by mal problémy, keby chcel dokázať, že jeho činy sú prípustnou interpretáciou Evanjelia sv. Lukáša.

Túto tendenciu najnovších Ecových diel, t. j. tendenciu pokúsiť sa stanoviť určité kritériá interpretácie, považovali mnohí za určitý obrat v porovnaní s jeho koncepciou otvoreného diela a jeho aktívneho dotvárania interpretom. Vo svojich prednáškach v Cambridge (Interpretácia a nadinterpretácia) vraví:

„V roku 1962 som napísal Otvorené dielo. V tejto knihe som obhajoval aktívnu úlohu interpreta pri čítaní textov s estetickou hodnotou. Po napíšaní tejto práce sa moji čitatelia zamerali najmä na otvorenú stránku celej záležitosti, podceňujúc okolnosť, že otvorené čítanie, ktoré som podporoval, bolo aktívne vyvolané dielom (a zacielené na jeho interpretáciu). Inak povedané, študoval som dialektiku práv textov a práv ich interpretov. Mám dojem, že v priebehu posledných desaťročí boli práva interpretov zdôraznené nadmieru.“

Eco v knihe Hranice interpretácie, ako aj v týchto prednáškach, vytýčil dialektické prepojenie medzi *intentio operis* a *intentio lectoris*. *Intentio auctoris* ponecháva bokom. Sám však vie, že je oveľa ťažšie určiť „zámer diela“ ako „zámer čitateľa“. Aj keď sa intencia autora dostáva do úzadia, nemizne úplne. Ecova interpretačná teória trvá na rozlišovaní empirického čitateľa a modelového čitateľa, ako aj na rozlišovaní empirického autora a modelového autora:

„Text je nástroj, vynájdený na to, aby utvoril svojho modelového čitateľa. Opakujem: tento čitateľ nie je autorom 'jedinej správnej' domnienky. Text môže rátať aj s takým modelovým čitateľom, ktorý má právo pokúsiť sa o nekonečný počet domnie-
nok. Empirický čitateľ je len aktérom, vyslovujúcim domnienky o povahe modelového čitateľa, ktorého postuluje text. Keďže zámerom textu je v podstate vytvárať modelového čitateľa, schopného vyslovovať o ňom domnienky, vynachádzavosť modelového čitateľa spočíva v nájdení modelového, teda nie empirického, autora, ktorý v konečnom dôsledku splyva so zámerom textu.“

Tieto rozlíšenia treba brať vážne. Literárni kritici priveľmi často hľadajú priame prepojenie empirický autor - text - empirický čitateľ a zabúdajú, že prvým spojovníkom v tomto výraze je modelový autor a druhým modelový čitateľ. To neznamená, že empirický autor a empirický čitateľ nejestvujú - znamená to iba, že k textu majú prístup len cez modelového autora a modelového čitateľa. Keď spisovateľ, človek z mäsa a kostí, píše, nie je dôležitá jeho ruka, držiaca pero (alebo teraz už udierajúca do klávesnice počítača), ale modelový čitateľ, ktorého formuje pomocou textu a textom. Takisto interpret, čítajúci text, hľadá a nachádza (alebo aj nenachádza) nie empirického autora s jeho zážitkami, túžbami a vášňami, ale modelového autora, teda zámer textu. V texte nie je a nemôže byť empirický autor - písanie je činnosť násilná, selektívna a štylizujúca. Modelový autor komunikuje s modelovým čitateľom prostredníctvom textu, v ktorom sa stretávajú. Ak by sme trochu zneužívajúco použili Popperovu terminológiu, (ktorá je Ecovi oveľa bližšia, ako sa zdá), empirický autor a empirický čitateľ patria do sveta 1, do sveta hmotných, fyzikálnych objektov. Tento svet je nevyhnutnou, no nie dostatočnou podmienkou interpretácie. Ich zážitky, pocity, stavy mysle patria do sveta 2, do sveta psychických objektov. Sám osebe je tento svet amorfný a možno v ňom čokoľvek prepojiť s čímkoľvek. Modelový autor a modelový čitateľ patria do sveta 3, do sveta teórií, do sveta interpretácie. Iba teórie, dohady, interpretácie, teda iba modely a hypotézy umožňujú s textom komunikovať. Svet prchavých pocitov a dojmov, evokovaných textom, sa interpretuje tak, že sa postulujú modely a hypotézy, že je usporiadaný, že v ňom možno nájsť určitý poriadok. Je úplne jedno, či sa táto činnosť deje explicitne alebo implicitne.

Niektorí sa na tomto stupni interpretácie zastavia a vyhlásia, že toto úplne stačí. Text každý používa, ako sa mu to hodí, a mnohé texty sa tomu síce vzpierajú a mnohé použitia to nepripustia, ale aj tak je dôležité a zaujímavé toto použitie. Trieda možných interpretácií textu je triedou jeho možných použití. To je pozícia, ktorú zastáva Richard Rorty. Nedá sa povedať, že by bola nesprávna alebo neoprávnená. Je iba neúplná a je tým posledným, čo by mohol zastávať človek, ktorý sa chce profesionálne zaoberať interpretáciou. Načo by kto špekuloval nad kvantovou teóriou a krkolomnými matematickými teóriami fyzikov, keď fungujú a používajú sa polovodiče, všakáno?

A v tomto momente prichádza ďalší Ecov krok: „Spoznať *intentio operis* znamená spoznať semiotickú stratégiu“. Hypotéza, že text je skonštruovaný, že je nejakým spôsobom usporiadaný, je prijatá, a nastupu-

je skúmanie, ako je text skonštruovaný. Jedno je uznať, že text vyvoláva strach, a druhé zistiť, akými mechanizmami to robí. Strach, ktorý možno zažiť, keď čítame alebo pozeráme horor, je subjektívnym pocitom zo sveta 2. Áno, pokiaľ sa týka jednotlivca, ale keďže tento jednotlivec patrí do určitej kultúry, a keďže jednou z kultúrnych jednotiek tejto kultúry je aj strach a keďže táto kultúrna jednotka patrí do sveta 3 a teda je objektívna, autor môže vo svojom diele využiť kultúrne kódy, pravidlá, ktoré riadia prepojenie tejto kultúrnej jednotky s inými kultúrnymi jednotkami. Určite nie je možné mechanizmom diela vyvolať pocit spôsobom *input/output*. Kultúrne kódy riadia kultúrne mechanizmy a nemožno povedať, že absolútne determinujú konanie a pocity jednotlivca. Sú skôr štatistickou záležitosťou. Je veľmi pravdepodobné, že väčšina čitateľov v našej kultúre nebude pokladať romány Stephena Kinga za ľahkú zábavnú komédiu, ale za horory. Tomu, kto ich predsa len za komédiu považovať bude a podľa toho ich bude interpretovať, bude možné dokázať, že *intentio operis* je iná a v texte je veľa semiotických stratégií, ktoré sa takejto interpretácii vzpierajú. To však nič nemení na fakte, že tieto romány svojimi semiotickými mechanizmami vyvolávajú v našej kultúre strach, tak ako nič nezmení na celkovom smere štatistického pohybu plynu jedna z jeho molekúl, ktorá sa pohybuje opačným smerom.

Mohli by sme si myslieť, že pitvanie mechanizmov textu obmedzuje radosť z čítania. Toto tvrdenie je ekvivalentné tvrdeniu, že hlboké teoretické vedomosti o mechanizmoch konštrukcie textu obmedzia radosť z písania. Eco dodáva:

„Zmenšuje tento druh teoretického uvedomenia pôžitok a slobodu mojich ďalších čítaní? Vôbec nie... Porozumieť tomu, ako funguje jazyk neznamená obmedziť radosť z hovorenia a načúvania večnému zblbnkotaniu textov. Na vysvetlenie tohto pocitu, i tohto racionálneho presvedčenia hovorievam, že aj gynekológovia sa zamilujú. Ak túto samozrejmnú poznámku prijmeme, musíme pripustiť, že kým o pocitoch gynekológov nevieme povedať vôbec nič, ich znalosť ľudskej anatómie je vecou kultúrneho konsenzu.“

Ak teda súhlasím s Ecovým výrokom, použitým ako motto, súhlasil by som aj s jeho obrátením: každá kniha je obrazom sveta so svojimi vlastnými zákonmi a pravidlami, umožňujúcimi zistiť, ktorá z jej interpretácií je nesprávna. A moja posledná hypotéza: som presvedčený, že profesor Eco by súhlasil.