

3.

KONŠTANTY
A PREMENNÉ
INTERPRETÁCIE
V UMENÍ

87

ÚVOD

Interpretácia v humanitných a spoločenských vedách nadobúda najrôznejšie podoby a v hľadaní spoločných priesečníkov a spoločných menovateľov sa dozvedáme veľa nielen o tom spoločnom, ale aj o tom, čím sú interpretácie v rámci jednotlivých disciplín špecifické. V tejto kapitole komplexne predstavujeme problém interpretácie v umení a v disciplínach zaoberajúcich sa umením. Cieľom je zosystematizovať obrovskú variabilitu druhov interpretácií a prístupov k nim a ponúknuť zastrešujúcu koncepciu interpretácie v umení, ktorá by vrhla nové svetlo na najnaliehavejšie problémové otázky. Umenie sa v otázke interpretácie javí ako špecifická oblasť, kde otvorenosť a tvorivosť vedie disciplíny, ktoré sa skúmaniu umenia venujú, k neustálym rekonceptualizáciám objektu svojho skúmania a používaných metód. Interpretácia je považovaná za jednu zo základných metód disciplín skúmajúcich umenie. Táto premenlivosť

kontextu umenovedných skúmaní generuje množstvo metateoretických (filozofických) úvah o tom, čo to interpretácia vôbec je, kedy ju potrebujeme, čo je jej objektom, aké sú jej hranice a kritériá úspešnosti atď. Táto kapitola je rozdelená do troch častí, ktoré sa snažia v podobe troch jednoduchých otázok reflektovať proces interpretácie v umení: 1. Kedy interpretujeme?; 2. Čo interpretujeme? a 3. Prečo interpretujeme?.

Podkapitola 3.1. mapuje proces interpretácie v umení, jeho základné predpoklady, charakteristiky, hranice a úrovne možných teoretických odpovedí. Vychádza zo špecifik problémovej situácie, v ktorej prijímame hypotézu stretnutia s umením. Prijatie tejto hypotézy nás vedie k hľadaniu a prijatiu takého postoja a konania, ktoré bude jej naplnením a povedie ku komplexnej interakcii s umeleckým dielom. Interpretácia je v tomto chápaní teoretickým nástrojom reflektujúcim a moderujúcim túto interakciu. Dôležité je uvedomiť si, že k interpretácii ani nedôjde, ak situácia nebude vyhodnotená ako problémová a objekt pred nami si vyžiada iba spustenie štandardného (konvencionalizovaného) konania. V tomto procese sú, v podkapitole 3.1.1., následne identifikované dva póly, ku ktorým môže interpretácia smerovať náš postoj a konanie. Jedným je umelecké dielo s jeho jedinečnou identitou určujúcou následne chápanie celku umenia a druhým je umenie ako celok, v rámci ktorého nahliadame na konkrétne dielo. Optikou uvedeného rozlíšenia je následne

nahliadané na jednotlivé teoretické koncepcie riešiace problém intencie umeleckého diela (podkapitola 3.1.2.). V rámci množstva ponúkajúcich sa riešení a problému, ktoré z nich uprednostniť, je upozorňované na limity, ktoré vo vzťahu k umeleckým dielam filozofická teória má (filozofia nemôže raz a navždy svojimi prostriedkami rozhodnúť o niečom, čo sa testuje v konkrétnych prípadoch skúseností s dielom). Ako dôsledok toho je v podkapitole 3.1.3. predstavené rozlíšenie troch úrovní interpretácie vo vzťahu k cieľom a jednotlivým teoretickým disciplínam. V závere podkapitoly sú zhrnuté dôsledky, ku ktorým predstavená koncepcia procesu interpretácie vedie a ktoré sú v súlade s realistickou koncepciou umeleckého diela v pozadí.

V podkapitole 3.2., ktorá analyzuje problém objektu interpretácie, predstavujeme v časti 3.2.1. pozíciu konštruktivismu, ktorá odmieta akékoľvek obmedzenia pre našu interpretáciu na rozdiel od pozícií, ktoré obmedzenia nachádzali na osi autor – dielo. Súčasne tvrdí, že interpretácia mení (viac alebo menej) umelecké dielo, ktorého je interpretáciou. Tvorivosť publika chápe ekvivalentne tvorivosti autora. Na čo však konštruktivismus nutne naráža, je dilema konštruktivismu, na ktorú musí odpovedať. Následne text ponúka možnosti ďalšej argumentácie proti konštruktivismu v súvislosti s konceptmi tvorivosti a kontinuity v umení (podkapitola 3.2.2.), ktoré sú považované za jedny z kľúčových charakteristík umenia a sú s konštruktivismom nezlučiteľné.

V kontexte polemiky s konštruktivismom sa objavuje otázka ontologickej povahy umeleckého diela. Entitu akej povahy umelec vytvára a čo jednotlivé odpovede na danú otázku znamenajú, v rámci nášho problému, text analyzuje v ďalšej podkapitole 3.2.3. Sú predstavené základné odpovede na otázku ontológie umeleckého diela a ich dôsledky pre koncepciu interpretácie. V priebehu skúmaní dospievame k záveru, že oba problémy neoddeliteľne súvisia a nie je možné vyriešiť ich samostatne. A tak súčasťou riešenia problému interpretácie musí byť aj riešenie problému ontológie umeleckého diela (otázka identity a individuácie a pretrvávania umeleckých diel) a naopak. Navyše navrhované riešenia oboch problémov sú testovateľné v rovine konkrétnej skúsenosti s interpretovaným dielom. O tom, čo je dobrým riešením v danom prípade, rozhoduje konkrétna problémová situácia, ktorú určuje umelecké dielo v danom kontexte.

Na uvedené nadväzuje podkapitola 3.3., ktorá analyzuje vzťah cieľov a výsledkov procesu interpretácie. Po tom, ako sú vymedzené jednotlivé fázy interpretácie, je konštatovaný vzťah možných východísk a možných cieľov interpretácie. Daná koncepcia sa prikláňa k umeleckému dielu (v podobe problémovej situácie) ako základnému východisku ďalšej interpretácie, ktoré tak určuje jej podobu a ciele. V časti 3.3.1. je predstavená široko prijímaná koncepcia interpretácie ako pripisovania významu umeleckému dielu, ktorá je testovaná na konkrétnom príklade interpretácie malby. Podkapitola 3.3.2.

poukazuje na škodlivý redukcionizmus tejto koncepcie spolu s jej komplexnejšou kritikou. V ďalšej podkapitole (3.3.3.) text skúma pravdivosť a akceptovateľnosť ako kritériá na posudzovanie výsledkov interpretácií a koncepcie pluralizmu a monizmu a možnú zlučiteľnosť pozícií monizmu a pluralizmu v týchto otázkach. Opäť sa tu objavuje otázka identity objektu interpretácie v kontexte limitov pluralizmu. V záverečnej podkapitole (3.3.4.) práca analyzuje rôzne druhy interpretácií (kritická, performatívna a transformatívna) vo vzťahu k cieľom a možným výsledkom. Stručne je v rámci daného rozlíšenia diskutovaná aj tzv. výtvarná interpretácia ako tvorivý postup v kontexte slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia.

3.1. KEDY INTERPRETUJEME? – PROCES INTERPRETÁCIE V UMENÍ

Kedy sa vôbec do interpretovania púšťame a čo nás k tomu vedie? Keď sa stretávame s umením, ktoré dobre poznáme a ktoré nás ničím novým neprekvapuje, potreba interpretácie v prvej fáze takmer nenastáva. Ak nás ani štruktúra diela ničím neprekvapuje, tak pravdepodobne dôjde k viac-menej automatickému opakovaniu skúsenosti, ktorú už dôverne poznáme.

Avšak čo v situácii, keď si nevieme dať rady, pretože stojíme pred niečím a nevieme pred čím vlastne? Keď nedokážeme pomenovať to, čo vidíme, cítime, počujeme či čítame? Stojíme pred niečím neznámym. Môže ísť aj v tomto prípade o umenie? Môže,

ale aj nemusí⁵⁵. Rovnaká odpoveď však platí aj pre stretnutie s tým, čo sme vyššie pomenovali ako stretnutie s dôverným. Ani tu nemusí ísť o stretnutie s umením, aj keď o tom v konkrétnej situácii nepochybujem. Rozdiel je však v tom, že v prvom prípade je už otázka, či vôbec ide o umenie, zodpovedaná, v druhom prípade od odpovede na túto otázku bude závisieť moja nasledujúca reakcia. Prípad, že nás vôbec nič nevedie k tomu, že môže ísť o umenie, nás na tomto mieste nebude zaujímať.

Ak si nie sme istí, ale prijmeme predpoklad (hypotézu), že ide o umenie, nasleduje to, čo v tomto texte nazývame interpretáciou. Interpretácia je v tomto poňatí súčasťou širšej skúsenosti s umeleckým dielom (umením)⁵⁶. Všimnime si, že prijatie hypotézy o stretnutí s umením je nevyhnutným predpokladom na začatie interpretácie, a tým aj možnosti primerane reagovať na to, čo máme pred sebou.

Prijatie hypotézy umenia znamená, že na to, čo máme pred sebou alebo čoho sme súčasťou, reagujeme ako na objekt/situáciu, ktorú niekto (umelec) zámerne vytvoril. Niekto, kto očakával, že budeme

55 ————— Toto špecifikum do umenia prinieslo 20. storočie, keď množstvo modernistických experimentov viedlo k sproblematizovaniu toho, čo vôbec umenie je.

A tak sa dnes nachádzame v situácii, keď si na otázku, čo je to umenie, musí odpovedať umelec, ako aj publikum vždy znovu a znovu. Filozofický rozmer tohto problému mapuje napríklad zborník (Kulka – Ciporanov, 2010).

56 ————— Nie je s ňou totožná, ako predpokladá napríklad H. G. Gadamer. K tomu pozri aj kapitolu *Dno interpretácie* (Shusterman, 2003, s. 189 – 219) a stať (Šedík, 2014).

ochotní interpretovať a tvorivo reagovať. Vytvoril objekt/situáciu zámerne tak, ako sa s ňou stretávam, čím chcel vyvolať moju reakciu (konanie), ktorá s touto zámernosťou bude počítat'. Stretávam sa s intencionálnym objektom alebo som súčasťou intencionálnej udalosti a hľadám reakciu zodpovedajúcu tomuto objektu/udalosti. Hľadám spôsob, ako sa pozerat', aby som uvidel, čo mi obraz ukazuje (prípadne vôbec videl to, čo mám pred sebou, ako obraz), alebo spôsob, ako počúvať skladbu hranú hudobníkmi a reprodukovánú rádiom, či spôsob, ako porozumieť konaniu postáv v príbehu knihy, ktorú čítam. *Hľadám, ako svojím konaním naplniť prijatú hypotézu umenia.*

Predpokladom, ktorý prijímam spolu s hypotézou umenia, je, že to, s čím sa stretávam, je v *minulosti vytvorené a dokončené*⁵⁷ *dielo – skutočnosť, ktorá podnecuje a limituje moje hľadanie a snaženie o adekvátnu reakciu.* Interpretácia potom nemôže byť len odhaľovaním alebo artikulovaním významu ukrytého v objekte, ktorý mám pred sebou. To by spomínané hľadanie adekvátnej reakcie nebolo súčasťou umeleckého diela a ani jeho významu⁵⁸. Interpretáciu je tak skôr možné chápať ako racionálnu reflexiu pomáhajúcu mi v hľadaní adekvátnej reakcie po prijatí hypotézy umenia. V tomto texte hájime

57 ————— Dokončené v zmysle, že v tomto stave na ňom umelec zámerne prestal pracovať (alebo neuzavrel možnosť tohto stavu). To však neznamená, že dielo nie je otvorené v zmysle, ako ho chápe napríklad U. Eco (1990).

58 ————— Interpretácia umeleckého diela by sa rovnala reakcii, prípadne reakcia by sa dala zredukovať na interpretáciu.

názor, že interpretácia je *vedomá reflexia mojej interakcie s umeleckým dielom*. Nemusí byť vždy explicitne vyjadrená v prirodzenom jazyku (vypovedaná, napísaná)⁵⁹, aj keď asi vo väčšine prípadov to tak bude. Potreba tejto reflexie, ako sme v úvode naznačili, sa objavuje v problémovej situácii, keď musíme uchopiť rozdiel medzi objektom skúsenosti, skúsenosťou a podmienkami, pri ktorých nastáva. Ak problém nenastane, tak jednoducho reagujem na dielo automaticky podľa už skôr prijatých a naučených konvencií, pričom nemusím⁶⁰ mať potrebu proces vedome reflektovať'.

Nenazývame však bežne interpretáciou aj niečo, čoho prvotný impulz nevychádza z interakcie s konkrétnym dielom, ale zo všeobecnejšej roviny uvažovania o umení?

3.1.1. UMELECKÉ DIELO ALEBO UMENIE?

To, čo máme na mysli, možno ukázať na príklade z teoretického textu v monografii o ruskom maliarovi – krajinárovi I. Levitanovi (1860 – 1900):

59 ————— Ide o širšiu a zložitú otázku, či existuje niečo ako výtvarná interpretácia výtvarného diela alebo hudobná interpretácia iného hudobného diela v inom ako metaforickom zmysle. Ak by sme chceli rozšíriť význam termínu interpretácia, bolo by možné na tomto mieste povedať, že ide o artikuláciu v nejakom semiotickom systéme. Viac sa problému venujeme v závere podkapitoly 3.3.4.

60 ————— Potrebu môžeme mať aj napriek tomu, ale jej príčinou zrejme nebude dielo. A porozumenie fungovania diela v skúsenosti nebude cieľom, ale skôr prostriedkom k dosiahnutiu iného cieľa (napríklad demonštrácia správnosti niektorej z teórií umenia). Cieľom interpretácie sa bližšie venujeme v podkapitole 3.3.

„V tejto krajinke sa Levitan pokúsil odpovedať na otázky, ktoré boli v tom čase pre ruskú literatúru a maľbu centrálné – „kto je vinný?“ a „čo robiť?“ – a neodpovedať na ne čisto ilustratívnymi prostriedkami, ale prostredníctvom krajiny o sebe. [...] *Vladimírka* je pozoruhodným dielom v tom, že jeho sociálny obsah je vyjadrený priamo, hoci nenápadne, prostredníctvom krajiny. Levitanova „najcivilnejšia“, najviac ideologicky motivovaná maľba je súčasne jedným z jeho najjednoduchších motívov. Umelkyňa Sofia Kuvšinikovová nám vo svojich pamätiach tlmočí Levitanove slová na túto tému: ‚Toto je Vladimírka, tá Vladimírka, po ktorej kedysi, rinčiac reťazami, pochodovalo tak veľa zúbožených bytostí na Sibír ...‘“ (Fjodorov-Davidov, 1981, s. 13).

V texte je implicitne prítomné chápanie umenia ako vyjadrenia sociálno-historického kontextu danej doby a toto chápanie umenia je perspektívou, s ktorou je tu nahliadané na konkrétne umelecké dielo. Tento typ perspektívy je pravdepodobne aj tým, čo nám chýba pre možnosť objektívnejšieho zhodnotenia umeleckých diel z obdobia tzv. „socialistického realizmu“⁶¹. Vo verejnom priestore slovenských a českých miest sú stovky sochárskych diel, ktoré akoby boli neviditeľné. Pred revolúciou v roku 1989 boli vyjadrením okupácie verejného priestoru režimom, boli jeho reprezentáciou. V súčasnosti však tento kontext zmizol a je diskutabilné,

ako ich máme vôbec vnímať a chápať (ako umenie, relikvie minulosti alebo ako...?). Je zrejmé, že príčinu tejto neviditeľnosti nenájdeme ani tak vo formálnych vlastnostiach diel, ako v chýbajúcom koncepte umenia, ktorý by dovolil uvažovať o týchto dielach spolu s dielami súčasnosti.⁶² Ak to zovšeobecníme, tak možno povedať, že horizontom interpretácie môže byť konkrétne umelecké dielo na jednej strane alebo umenie ako celok na strane druhej. Dobrým príkladom toho druhého je prístup navrhovaný R. Barthom, ktorý z pozície špecifickej teórie umenia navrhuje opustiť kategóriu *diela* (v jeho ponímaní jednotlivina – kus matérie) a nahradiť ju *Textom*, čo v jeho chápaní znamená nie objekt, ale metodologické pole.

„Presne ako einsteinovská veda vyžaduje, aby bola *relativita referenčných rámcov* zahrnutá do skúmaného objektu, tak spolupôsobenie marxizmu, freudizmu a štrukturalizmu vyžaduje v literatúre relativizáciu vzťahov medzi spisovateľom, čitateľom a pozorovateľom (kritikom). V kontraste s tradičným významom *diela*,

61 ————— V tomto kontexte termín zahŕňa všetko umenie vytvorené na našom území medzi rokmi 1948 – 1989.

62 ————— T. Pospiszyl v tejto súvislosti hovorí: „Ak chceme normalizačné umenie chrániť, nevyhneme sa nutnosti ho pre potreby prítomnosti znovu interpretovať, prečítať ho tak, aby dávalo zmysel aj dnešnej dobe. Je nutné tieto diela naviazať na témy a problémy, ktoré sa vzťahujú nielen k minulosti, ale aj k dnešku. A súčasne si treba uvedomiť, že podobný aktuálny zmysel nie je možné umelo skonštruovať, ale je potrebné čakať na historickú dobu, kedy sa objaví. [...] Ak nemôžeme pochopiť význam opustených sôch na sídliskách, musíme sa snažiť pochopiť dôvody, prečo sú nám dnes ľahostajné a pochopiť logiku ich súčasnej postrádateľnosti“ (Pospiszyl, 2015, s. 428).

tak dlho – a nemenne – ponímaným, takpovediac newtonovským spôsobom, vyvstáva teraz požiadavka nového objektu, získaného posúvaním alebo prevracaním predchádzajúcich kategórií. Tým objektom je *Text*“ (Barthes 1977, s. 156, kurzíva autor).

Tento typ prístupu je možné demonštrovať aj interpretáciou Rembrandtovej skice: *Leviť ráno našiel svoju ženu* (1655 – 6) teoretičkou M. Balovou (1994)⁶³:

„Línie pod rukou ženy sa zdajú byť tieňom, ale z hľadiska realizmu je to nemožné – medzi slnkom a ženou by stál dom. Líniu pokračujúcu cez telo muža presne nad jeho chodidlami môžeme chápať ako technickú nedokonalosť, skorší náčrt, ktorý mal byť vymazaný. No, ale nebol, a tak ani nie je. Akonáhle vidíme toto nezmazanie ako majúce význam, muž ustupuje ďalej do nereálna. V porovnaní so ženou, ktorá leží na schodoch zdôrazňujúcich hmotnosť jej tela, je jeho obraz neobyčajne plochý. Z nepodstatných a takmer neviditeľných nedokonalostí sa tieto dve zvláštnosti stali znakmi: klamstvami, protirečiacimi „oficiálnemu príbehu. [...] Chybné čítanie je kľúčom k semióze, práve ako chybné videnie je kľúčom k otvoreniu tela ženy a k reprezentovaniu jej smrti.“⁶⁴ Chybné čítanie je čítaním odmietajúcim čítanie, pokusom vysvetliť detaily, ktoré

nesúhlasia s koherenciou obrazu alebo s koherenciou čitateľových ideologických záväzkov. Dva detaily zmienené vyššie ako príklad sú exemplárnymi znakmi z tohto hľadiska: Sú predurčené, aby boli chybné čítané, a ak ich čítame, tak rušia naše čítanie“⁶⁵ (Bal, 1994, s. 368).

Je však dôležité si uvedomiť, že nie je nutné, aby boli oba prístupy v ostrom protiklade, ku ktorému, zdá sa, nabáda Barthov prístup. Oba prístupy sledujú rôzne ciele, majú rôzne východiská a smerovanie. Problém, ktorý sa tu objavuje, by snáď bolo možné vyriešiť rozlíšením úrovní a smerových vektorov interpretácie. Pokým pri stretnutí s dielom sa čitateľ/kritik púšťa do interpretácie, pretože má problém s identifikáciou umeleckého diela alebo s porozumením konkrétnemu umeleckému dielu a vlastnej skúsenosti s ním. Primárnym je tu smerovanie k celku diela. Pri interpretácii teoretika je pri zrode teoretický problém a dielo (často skôr diela) je prostriedkom riešenia alebo reprezentáciou nejakého teoretického predpokladu⁶⁶. Alebo inak povedané, stretnutie s dielom je v tomto prípade

63 ————— „[...] They are bound to be misread, and if read, they upset our reading“ (Bal, 1994, s. 368).

64 ————— M. Balová svoj cieľ v danej stati presne takto formuluje: „V tejto stati preskúmam zložité prepojenia v Rembrandtových dielach, medzi modmi reprezentácie a subjektom smrti. Budem argumentovať v prospech tvrdenia, že smrť sa stáva modom skôr ako námetom, a figurácia smrti v tejto kresbe, rovnako ako v príbehu, ku ktorému odkazuje, využíva silne rodové figúry vplyvného muža a ženy obete. Tým chcem poukázať na ďalšie prepojenie: medzi smrťou a femininitou“ (Bal, 1994, s. 365).

63 ————— Netvrdíme, že Balová sa priamo inšpiruje Barthom, ale že z nášho hľadiska ide o rovnaký typ prístupu.

64 ————— „Mis-seeing is the key to opening the woman's body and to representing her death.“

príkladom všeobecného konceptu umenia (tokenom typu umenie)⁶⁷.

Ak sa však pozrieme na vec bližšie, tak bude zrejmé, že oba prístupy sa dopĺňajú v prípade, že ich nechápeme vylučujúco, teda ako extrémny, kde na jednej strane figuruje hľadanie aktuálnej intencie empirického autora a na strane druhej rozplývajúce konkrétne dielo v rôznych teoretických koncepciách umenia, ktoré môže reprezentovať. Ak v kontakte s konkrétnym dielom hľadáme odpoveď na otázku hraníc daného diela alebo na otázku, ako sa na dielo správne pozerat', implicitne je v hre vždy aj koncept umenia, v kontexte ktorého tieto otázky kladieme. Môžu však nastať prípady, keď nás dielo vedie k prehodnoteniu práve daného konceptu umenia, čím sa problém umenia stane explicitným problémom interpretácie konkrétneho umeleckého diela. Aby sme sa dokázali pozrieť na readymade⁶⁸ M. Duchampa ako na umenie, tak sa musíme vzdať koncepcie umenia ako remeselného (fyzického) vyrábania objektov s estetickými vlastnosťami. A naopak, aj R. Barthes nakoniec predpokladá umelecké diela ako objekty (napr. na polici s knihami), ktoré jeho

Text – metodologické pole – pretína⁶⁹.

A tak sú umelecké diela a koncept umenia dve základné premenné⁷⁰, ktoré figurujú v procese interpretácie a skúsenosti, ich hodnota sa môže meniť, nie však počas jednotlivých skúseností s dielom⁷¹. Tieto premenné môžu byť v rozličných vzájomných vzťahoch, aj keď niektoré teórie sa snažia tento vzťah pevne zdefinovať, či niektoré dokonca úplne tento vzťah pretrhnúť. To však v tejto práci nepovažujeme za produktívne prístupy.

95

vektor interpretácie:

umelecké dielo ↔ umenie

obr. 1

69 ——— „[...] Text je zakúšaný výhradne v aktivite produkcie. Z toho plynie, že text nemôže zastat (napríklad na polici s knihami); jeho konštitutívny pohyb je pretínanie (konkrétne môže pretínať dielo, niekoľko diel)" (Barthes, 1977, s. 157).

70 ——— Okrem toho zrejme v celom procese vystupujú ďalšie premenné (napríklad kultúrno-historický kontext tvorby/percepce), prípadne uvedené dve premenné možno ešte ďalej vnútorne diferencovať (dielo možno ďalej rozdeliť na materiálnu štruktúru + význam + x atď.).

71 ——— Tento prístup koreluje s chápaním kreativity v umení, ako ho navrhuje M. Bodenová vo svojej knihe *Creativity and Art* (2010). Pri našom stretnutí s dielom v prípade, že nenachádzame spôsob, ako prístup k dielu ako celku v rámci existujúcich koncepcií, hľadáme koncepciu, v rámci ktorej by to bolo možné. Tým odhaľujeme tvorivú stratégiu realizovanú v diele. Pozri aj časť 3.2.2. venovanú tvorivosti a tiež pozn. 92 v tomto texte.

67 ——— Z tohto hľadiska sú písané aj tradičné dejiny umenia, kde umelecké dielo vystupuje ako reprezentant širšieho pohybu vývoja smeru, štýlu, hnutia.

68 ——— Ready-made je umelecké dielo, ktoré nebolo vyrobené autorom, ale brané ako hotové umelecké dielo nadobúda celkom nový význam. Umelec nevytvára dielo remeselným vyrábaním, ale myšlienkou a vystavením/použitím v kontexte umenia. M. Duchamp takto na začiatku dvadsiateho storočia vystavil pískár, hrebeň pre psy, lopatu na sneh atď.

Pozrime sa navrhnutou optikou na tradičné rozvrstvenie existujúcich teórií interpretácie z hľadiska zámeru, ktorý autor mal, keď dielo vytváral⁷². Možno sa nám tak podarí uvidieť tie súvislosti jednotlivých riešení, ktoré nám dosiaľ unikali.

3.1.2. PROBLÉM INTENCIE UMELECKÉHO DIELA

Aktuálny intencionalizmus (AI) je pozícia, ktorá trvá na tom, že význam diela, či už explicitný, alebo implicitný, je zhodný so zámerom (intenciou) autora. Úlohou interpretácie je potom odhaliť tento zámer. Z našej perspektívy ide o úplné uprednostnenie diela a jeho identity pred konceptom umenia. Identita diela je determinovaná intenciou autora, a tak nie je možné považovať dve nekompatibilné interpretácie za interpretáciu toho istého diela. V tejto forme túto pozíciu zastáva len málo teoretikov⁷³, pretože sa nám hneď tisne na jazyk námietka o možnosti nezrealizovaných alebo neúspešných zámerov autora. Proti AI, na opačnom póle spektra, stojí antiintencionalizmus (antiI).

Antiintencionalizmus (antiI) úplne popiera relevanciu autorových zámerov

pre potreby interpretácie.⁷⁴ M. Beardsley a W. Wimsatt napísali v roku 1946 vplyvný článok s názvom *Intencionálny klam* (1954)⁷⁵. Ich kritiku toho, čo dnes nazývame aktuálny intencionalizmus, možno zhrnúť do troch bodov:

1. odlíšenie umeleckého diela a autora (autor je jedna vec a umelecké dielo druhá);
2. nepodstatnosť intencií autora pre interpretáciu významu diela (umelecké dielo je verejne prístupná entita – nepotrebujeme intencie autora k tomu, aby sme jej porozumeli, stačí nám slovník a gramatika daného jazyka) a
3. možnosť nerealizovaných intencií (autor často niečo zamýšľa, ale zlyhá, prípadne sa mu podarí niečo, čo nezamýšľal).

Z nášho hľadiska ide o zdôrazňovanie umenia ako sociálnej inštitúcie, ktorá ale súčasne nepovažuje identitu konkrétneho jednotlivého diela za problém.⁷⁶ Kým v prípade aktuálneho intencionalizmu naše interpretácie obmedzujeme intenciou autora, v prípade antiintencionalizmu je to dielo ako verejne dostupná entita, čo limituje naše interpretačné pokusy. V tom, čo je cieľom interpretácie, sa však oba prístupy

⁷² ————— Tu predkladám stručný náčrt jednotlivých pozícií z hľadiska problémov, ktoré sa snažíme objasniť. Podrobnejšie analýzy a argumentácie jednotlivých pozícií nájdete v zborníku (Iseminger, 1992a) alebo v časti II Meaning (Stecker, 1997), prípadne v jeho *Interpretation and Construction* (Stecker, 2003).

⁷³ ————— Pozri napríklad (Hirsch, 1967) alebo (Knapp – Michaels, 1992).

⁷⁴ ————— Rovnako odmieta potrebu autorových zámerov pre deskripciu a hodnotenie umeleckých diel.

⁷⁵ ————— Túto pozíciu, s využitím teórie rečových aktov, obhajuje M. Beardsley aj neskôr (1982) v texte *Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived* (Beardsley, 2004).

⁷⁶ ————— Beardsley bol zástancom monizmu v otázke správnosti interpretácií a predpokladal, že správna je len jedna interpretácia – tá pravdivá. Viac sa problému monizmus – pluralizmus venujeme v časti 3.3.3.

– paradoxne – zhodujú, je ním jediná (a teda pravdivá) interpretácia. Ak však odmietneme oba limity, autoritu umelca a súčasne autoritu diela, dostaneme pozíciu už spomínaného R. Bartha⁷⁷, kde nič nelimituje naše interpretačné pokusy a čitateľ získava neobmedzenú slobodu na experimentovanie. Výsledok tohto prístupu sme predstavili vyššie na príklade interpretácie M. Balovej.

Ak ostaneme na osi vymedzenej pozíciami AI a antiI, tak existujú ďalšie medzipozície, ktoré kladú dôraz na inú časť osi: *autor – dielo – publikum* v kontexte *umenia a spoločnosti*. Pri položení dôrazu len na úspešne realizované zábery dostávame aktuálny intencionalizmus v umiernennej podobe.

Umiernený aktuálny intencionalizmus (UAI)⁷⁸ tvrdí, že len úspešne realizované autorove zábery sú určujúce pre význam diela. Dôležité je, že tento prístup dokáže postihnúť aj významy, ktoré aj keď nie sú určené autorovými zábermi, nie sú s nimi v spore a autor by ich neodmietol. Význam diela tak zahŕňa všetko, čo autor zo svojich záberov realizoval, ale nielen to. V porovnaní s antiI si pri tomto prístupe ponechávame priestor aj na zváženie skutočných autorových záberov, ak ich poznáme a nie sú v rozpore s tým, čo nachádzame v diele – teda boli úspešne realizované. Ak napríklad máme niekoľko

rovnako dobrých interpretácií toho istého diela, poznanie autorových intencií nám umožní medzi nimi rozlišovať. Súčasne s tým sa neobmedzujeme len na autorove zábery, ale pripúšťame aj iné faktory určujúce význam diela (kontext, teória a pod.).

Ďalším zmierňovaním významu aktuálnych záberov empirického autora a presúvaním dôrazu na koncept umenia⁷⁹ dostávame pozíciu *hypotetického intencionalizmu* (HI). HI je pozícia, podľa ktorej je význam diela určený intenciami, ktoré by ideálne publikum pripísalo autorovi bez ohľadu na to, či je to v zhode so zábermi aktuálneho autora. Publikum tak vytvára hypotetické intencie postulovaného (hypotetického) autora, na základe ktorých potom interpretuje dané dielo. Zástancami tejto pozície sú J. Levinson (2002) alebo D. O. Nathan (1992)⁸⁰. Táto pozícia rieši sémantický problém významu diela analogicky riešeniu problému významu tvrdenia (význam diela je významom tvrdenia, nie významom tvrdiaceho). UAI nemohol jednoznačne lokalizovať význam, či už v diele, v intenciách autora, alebo v konvenciách. Okrem toho táto

77 ——— Ide vlastne o pozíciu mimo rozlíšenia intencionalizmus – antiintencionalizmus. Bližšie pozri (Barthes, 2001) a (Barthes, 1977).

78 ——— K zástancom umierneného aktuálneho intencionalizmu patria N. Carroll (2001) alebo G. Iseminger (1992).

79 ——— Od konkrétneho diela sa posúvame k teoretickej koncepcii diela, ako je prítomná v koncepcii umenia. V interpretácii sa tak presúvame od rekonštrukcie vzťahu autora a diela k rekonštrukcii vzťahu diela a publika.

80 ——— V čom sa zástancovia tejto pozície môžu líšiť, je vymedzenie ideálneho publika (pozná všetky diela autora, historický kontext tvorby diela, konvencie atď.) a tiež miera, v ktorej by sa mali zohľadňovať verejne dostupné informácie na doplnenie profilu tzv. postulovaného autora (či pôjde o neomylného autora dokonale poznajúceho konvencie a kontext svojej tvorby, alebo nejaký hybrid medzi aktuálnym autorom a hypotetickým autorom).

pozícia poskytuje väčšiu autonómiu umeleckému dielu vzhľadom na aktuálneho autora (ten, ak vôbec, sa zohľadňuje len nepriamo), a tým aj menej obmedzení a väčší priestor pre interpreta a možnosť maximalizácie skúsenosti.

Ďalšie varianty toho, ako sa vyrovnat' s tým, že máme pred sebou intencionálny objekt, ale už nemáme kontext, v ktorom bol vytvorený (a nepoznáme osobu, ktorá ho vytvorila), je hľadať obmedzenia našich interpretácií v *konvenciách* a v *širšom kontexte*. Konvencie (súčasť konceptu umenia/druhu umenia), ktoré v čase vytvorenia, prípadne v čase recepcie určujú, ak už nie tie správne interpretácie, tak aspoň vylúčia tie, čo neprichádzajú do úvahy.

V prípade literárneho diela sú to lingvistické konvencie, konvencie daného literárneho žánru a kultúrne konvencie. Ako však môžu napríklad aktuálne konvencie limitovať diela minulosti, akými sú napríklad Hviezdoslavove sonety? Alebo inak povedané, ktoré konvencie budeme brať do úvahy – tie, ktoré boli aktuálne v čase vytvorenia diela, alebo tie aktuálne v čase recepcie? To všetko sú otázky, na ktoré musí pozícia zvaná *konvencionalizmus* (K) odpovedať. Akákoľvek však bude odpoveď, možno poukázať na skutočnosť, že nielen konvencie, ale aj širší kontext, v ktorom bolo dielo vytvorené, určuje do istej miery jeho význam. Ku kontextu možno však zarátať aj aktuálne intencie autora, z čoho vidieť, že medzi jednotlivými pozíciami nie sú a nemôžu byť⁸¹ ostré hranice.

To priam nabáda ku kombinácii jednotlivých pozícií, ako sa to deje v tzv. *zjednotenom prístupe* (ZP), ktorý kombinuje aktuálny intencionalizmus a konvencionalizmus. V tomto prístupe je význam diela funkciou aktuálnych intencií autora a konvencií platných v čase vytvorenia diela. V prípade, že umelec uspel vo vyjadrení jeho intencií v diele, sú tieto významom diela, ale ak nie, tak význam diela determinujú konvencie (Stecker, 2003, s. 42).

Ako však vybrať tú najlepšiu koncepciu? Domnievame sa, že ide o nesprávne položenú otázku. Ak by sme sa na uvedenú otázku rozhodli odpovedať akokoľvek, automaticky predpokladáme, že v kontexte disciplíny filozofickej estetiky disponujeme univerzálnymi kritériami a môžeme rozhodnúť pre všetky minulé a budúce prípady. To by bola veľká trúfalosť a súčasne nerešpektovanie povahy skúmaného objektu, ktorým je umenie/umelecké dielo. Vzhľadom na kreatívnu a otvorenú povahu umenia, ku ktorej sa vrátim v nasledujúcej časti venovanej vzťahu interpretácie a ontológie⁸², by sme sa tohto predpokladu mali vzdať. Máme zmapovaný diapazón možností, z ktorých každá poskytuje špecifickú perspektívu na hľadanie rovnováhy medzi nami a umeleckým dielom a autorom v procese skúsenosti. Ide o praktický rozmer filozofických teórií interpretácie, ktoré nám umožňujú si uvedomiť, ako implicitné teoretické

81 ————— Vzhľadom na komplexnú povahu vzťahov medzi jednotlivými teoretickými kategóriami,

na ktoré sa pri uvedených pozíciách kladie dôraz, alebo funkciu limitovať nekonečnú interpretáciu.

82 ————— Pozri časť 3.2.3, alebo (Šedík, 2013).

predpoklady ovplyvňujú to, čo vidíme, počujeme, čítame, čoho sa dotýkame atď. Filozofia môže analyzovať (filozofické) dôsledky jednotlivých teórií, filozofické dôsledky interpretačných postojov urobiť explicitnými, analyzovať zlučiteľnosť teórií, ponúknuť presnejšie konceptuálne rozlíšenia pre teóriu umenia, prípadne ponúknuť možnosti kombinovania jednotlivých koncepcií atď. *Filozofia však nemôže predpísať, ktorá teória bude najlepšia v kontakte s konkrétnym umeleckým dielom. Vhodnosť teórie interpretácie je potrebné testovať na „vlastnej koži“.* Navrhujeme preto rozlišovať roviny, v ktorých sa pohybujeme, keď hovoríme o interpretácii v umení⁸³:

3.1.3. ROVINY INTERPRETÁCIE

V procese interpretácie možno rozlíšiť tri roviny (úrovne všeobecnosti):

I. rovina skúsenosti s dielom, v ktorej po prijatí hypotézy umenia identifikujeme umelecké dielo v rovnováhe s naším postojom/nastavením.

II. rovina verbalizovanej interpretácie (verbalizovanej reflexie interakcie s dielom – konkrétnej

dosiahnutej rovnováhy) pre potreby diskusie, kritiky a pod. Výsledkom diskusie v tejto časti býva často nejaká podoba zovšeobecnenej teórie interpretácie.

III. rovina metateórie interpretácie, kde analyzujeme jednotlivé teórie interpretácie z hľadiska systému filozofie a iných disciplín, porovnávame jednotlivé teórie, vysvetľujeme ich vo vzťahu k rovinám I a II a vysvetľujeme vzťahy medzi rovinami I a II.

Ak k jednotlivým rovinám všeobecnosti priradíme disciplíny, ktoré im približne zodpovedajú, dostaneme obrázok 2.

Tento prehľad by mohol byť dobrým nástrojom na odstránenie problémov, ktoré pramenia často len z toho, že pri riešení problémov spätých s umením bez uvedomenia prechádzame rôznymi rovinami všeobecnosti a miešame neadekvátne kritériá hodnotenia na výsledky výskumov v jednotlivých rovinách. Je zrejmé, že v rovine III nemôžeme rozhodovať o adekvátnosti teórie implicitne prítomnej v konkrétnej skúsenosti s dielom. Výsledkom interakcie s dielom v rovine I je konkrétne dosiahnutá rovnováha, ktorá implikuje jednu interpretáciu,⁸⁴

83 ————— Tu je potrebné odlišiť interpretáciu ako vedomú, príp. verbalizovanú reflexiu stretnutia s dielom od 1. interpretácie v tzv. performatívnych umeniach, ako je hudba, tanec, divadlo, kde umelci svojím opät umeleckým výkonom interpretujú umelecké dielo aj interpretáciu v podobe interpretačných umení, ale aj od 2. interpretácie ako súčasti tvorby umeleckého diela na strane autora, ku ktorej dochádza napríklad v prípade readymade alebo tzv. objet tróuvé. K interpretácii ako procesu, ktorý z obyčajných objektov vytvára umelecké diela, pozri (Danto, 1981). K rozlíšeniu interpretácie na tri úrovne pozri aj (Šedík, 2014).

84 ————— Mám na mysli prípad, keď v skúsenosti uchopíme dielo ako celok a tento celok má určité vlastnosti, ktoré v inej skúsenosti (aj toho istého subjektu), v ktorej objavíme inú možnosť dosiahnutia rovnováhy a uchopenia celku umeleckého diela, môžu byť iné, niekedy dokonca nekompatibilné. K problému existencie nekompatibilných, ale súčasne adekvátnych interpretácií a ich súvislosti s pravdivosťou pozri kapitolu 7 *Incompatible interpretations* (Stecker, 1997, s. 119 – 132).

rovina	charakteristika	disciplína
III. teoretická metarovina	• filozofické aspekty z teórií II a I	• filozofia umenia, estetika, sociológia umenia
II. „intersubjektívna“ rovina	• verbalizácia teórií implicitných v rovine I • konkurencia teórií z roviny I • aplikácia filozofických teórií z III do I	• teória umenia/druhov umenia, umelecká kritika, dejiny umenia, história interpretácií
I. „subjektívna“ rovina	• identifikácia umenie/neumenie • hranice umeleckého diela • reflexia konkrétnej dosiahnutej rovnováhy (ja/divák – dielo)	• umelecká kritika, percepcia diela

obr. 2

ktorú možno kritizovať alebo porovnávať s inými teóriami až po jej sformulovaní v rovine teórie umenia II a jej filozofické dôsledky (epistemologické, ontologické, metodologické a pod.) analyzovať až v rovine III. Ak v rovine III navrhne teóriu interpretácie, tak jej testovanie v konkrétnom prípade prebieha v rovine I.

Z uvedeného plynú niekoľko metodologických dôsledkov, ktoré považujem za potrebné v tejto časti ešte spomenúť:

a) prechod medzi rovinami I – III sa v procese interpretácie deje oboma smermi;

b) komplexná filozofická teória interpretácie v umení by mala zohľadniť svoje dôsledky a limity vo všetkých troch rovinách;

c) žiadna z rovín nie je ontologicky primárna, a preto by sme nemali strácať zo zreteľa prepojenie všetkých troch rovín;

d) nejde len o myšlienkový pohyb medzi rovinami, ale aj o pohyb počas aktuálneho hľadania rovnováhy – dielu adekvátneho postoja;

e) niet priameho vzťahu medzi filozofickou teóriou interpretácie a konkrétnou umeleckou skúsenosťou. Len cez interpretáciu ako reflexiu nášho vzťahu s dielom. Roviny I a III sú spojené len cez rovinu II. Filozofické metateórie negenerujú umelecké diela a umelecké diela negenerujú filozofické teórie. Vytvárajú len možnosti, ktoré môžu byť aktualizované v konaní aktérov vo svete umenia (autori, publikum, ...) alebo vo svete filozofie;

f) stretnutie s umeleckým dielom v rovine I je testovaním teórií umenia z rovín II a III⁸⁵;

85 ————— V tomto zmysle je na mieste hovoriť o praxi umenia ako o výskume svojho druhu, kde sa

g) na sformulovanie interpretácie niektorých diel postačí rovina I, pokým pre iné bude potrebné zapojiť všetky roviny.

Na záver prvej časti poznamenajme, že by sme nemali mechanicky stotožňovať schémy z obrázkov 1 a 2. Nie sú navzájom prevoditeľné (v zmysle: rovina I zodpovedá umeleckému dielu a rovina III zodpovedá umeniu), najmä vzhľadom na vyššie uvedený bod g. To, či v interpretácii sledujeme identitu alebo význam konkrétneho diela, alebo celok umenia, je výsledkom umeleckej stratégie v diele, teda intencie prítomnej v diele od jeho vytvorenia. Existujú umelecké diela, ktoré „očakávajú“, že zmeníme koncept umenia, ale aj diela, ktoré „očakávajú“ naše hľadanie posolstva, ktoré nám chcú odovzdať v rámci existujúceho a dobre známeho konceptu umenia.

Je potrebné zdôrazniť, že v celom prístupe je v pozadí prítomná realistická koncepcia umeleckého diela – výtvoru umelca. Tvrdíme, že umelecké dielo je niečo vytvorené umelcom v danom čase, priestore a širšom kultúrnom kontexte. Vďaka inštitúcii umenia následne kontinuálne existuje, aj keď ho napríklad nikto nevníma. Termín tvorba tu chápeme v ontologickom zmysle (vzniklo niečo, čo predtým neexistovalo). A teória interpretácie, ktorú predkladáme, bude daný predpoklad rešpektovať. Spolu s tým

však vyvstáva otázka, čo interpretujeme. Otázka povahy objektu interpretácie a umeleckého diela.

3.2. ČO INTERPRETUJEME? OBJEKT INTERPRETÁCIE⁸⁶

V predchádzajúcej časti sme zdôraznili, že umelecké dielo je vytvorené autorom v danom čase a kontexte. To však neznamená, že je niečím samozrejším, bez problémov ležiacim pred nami vo svojom celku. Podobne ako prírodu nevyčerpávajú naše teórie prírodných vied, tak aj naše interpretácie a skúsenosti nevyčerpávajú vytvorené umelecké diela. Navyše umelecké dielo si pri svojej aktualizácii vyžaduje našu aktívnu spoluprácu. Niektoré diela už pri identifikácii (spomeňme opäť konceptuálne umenie) vyžadujú zmeniť naše návyky, predsudky či konceptuálne rámce, aby sme vôbec boli schopní identifikovať ich ako umelecké diela, a niektoré až v neskorších fázach pri vymedzovaní ich celku a hľadaní adekvátnej reakcie. Spomínali sme tiež, že umelecké dielo nielen iniciuje, ale obmedzuje a limituje našu tvorivú aktivitu pri pozeraní, čítaní, počúvaní, porozumení atď. To znamená, že dielo nás nielen

101

generujú nové teórie a testujú tie existujúce. Viac o umení ako výskume pozri napr. (Hannula a kol., 2005). Dobrým príkladom takého výskumu je tvorba umeleckej dvojice Sommerer – Mignonneau, pozri (Stocker – Sommerer – Mignonneau, 2009).

86 ————— Tu je zaujímavé zamyslieť sa nad „objektifikačnou“ funkciou interpretácie, ktorá aj z udalosti, ktorá nemá charakter objektu, vytvára objekt, ktorému pripisujeme nejaké vlastnosti na základe stavu, v ktorom sa aktuálne nachádza. Na tento rozmer interpretácie upozorňuje aj G. Deleuze, keď ju stavia do protikladu k experimentovaniu a pohybu. Pozri napr. jeho *Rokovania* (Deleuze, 1998, s. 164).

podnecuje k tvorbe, ale súčasne nás v nej obmedzuje, čo na prvý pohľad vyzerá ako paradox.

Ak by sme chceli tvrdiť, že umelecké dielo iba podnecuje tvorivosť bez obmedzení, tak musíme prijať jednu z verzií pozície nazývanej konštruktivizmus. V rámci konštruktivizmu potom dielo môže viesť k akejkoľvek interpretácii a skúsenosti a môže nakoniec znamenať čokoľvek. Na druhej strane, ak chceme tvrdiť, že umelecké dielo nás iba obmedzuje, tak už niet miesta pre tvorivú reakciu publika. Vytvorené nás potom obmedzuje absolútne. To by zodpovedalo pozíciám AI alebo antiI, spomínaným v podkapitole 3.1.2. Ak obmedzenia nechápeme absolútne, tak sa naša pozícia zrejme bude nachádzať niekde medzi (pozície UAI, HI, K alebo ZP). Pokým možné pozície, ktoré nachádzajú obmedzenia našich interpretácií diela na osi *autor – dielo – konvencie/kontext*, sme spomínali vyššie, na tomto mieste je čas pozrieť sa na pozíciu konštruktivizmu.

3.2.1. PROBLÉM KONŠTRUKTIVIZMU

Interpretácia je v rámci *konštruktivizmu* súčasťou konštruovania nielen významu, ale aj diela samého⁸⁷. Význam tu nie je odkrývaný, ale naopak, vkladany do diela. Pri interpretácii sa tak mení dielo

samo. Dielu sa tu pripisujú vlastnosti, ktoré v čase vytvorenia nemalo. Umelecké dielo je takto vytvárané nielen umelcom, ale aj publikom stále znovu a znovu. Je to teoretická pozícia, ktorá je do istej miery pochopiteľná v kontexte neustálych inovácií súčasného umenia, ktoré prinášajú otvorené umelecké diela, umelecké diela v pohybe⁸⁸, interaktívne umenie, procesuálne umenie alebo participatívne umenie⁸⁹. Konštruktivizmus⁹⁰ nachádzame v dvoch podobách: a) *radikálny konštruktivizmus*, ktorý predpokladá, že každá nová interpretácia vytvára nový objekt – nové dielo aj napriek tomu, že všetky začínajú z rovnakého fyzického objektu, a b) *umiernený konštruktivizmus*, ktorý tvrdí, že naše interpretácie menia diela, ktorých sú interpretáciou len do určitej miery.

Problém radikálneho konštruktivizmu je v tom, že dielo, ktoré vytvoril autor, nemá vlastný význam, pokým ho niekto – kritik, publikum – do neho nevloží. Preto musí byť dielo vždy znovu skonštruované publikom. Ale ak je kritik alebo divák tvorivý v rovnakom zmysle ako autor, tak význam toho, čo vytvoril (interpretáciu ako nové dielo), musí byť tiež skonštruovaný niekým ďalším. Radikálny konštruktivizmus očividne smeruje k nekonečnému regresu. Je možné

87 ————— Pokým mnohí autori stotožňujú interpretáciu s odkrývaním významu diela, ako napríklad Stecker (1997), naša pozícia neredukuje proces interpretácie na odhaľovanie významu diela. Proti tejto redukcii vystupuje napríklad aj Olsen (2004). Viac pozri v časti 3.3.2. tejto kapitoly.

88 ————— Termíny U. Eca, ktoré zadefinoval vo svojej eseji *Poetika otvoreného umleckého diela* (1990). Ide o dielo, ktoré môže počas recepcie meniť svoju fyzickú štruktúru.

89 ————— K participatívne umeniu pozri (Zálešák, 2012) alebo zborník (Bishop, 2006).

90 ————— Pozíciu konštruktivizmu rozpracúvajú napríklad Krausz (1993) alebo Margolis (1980).

sa preto rozhodnúť pre umiernený konstruktivizmus, ktorý už netvrdí, že každá interpretácia vytvára celé dielo nanovo, ale interpretácia vytvára umelecké dielo čiastočne. Avšak tu bude nakoniec rezonovať otázka, čo je dielom autora (súčasťou pôvodného umeleckého diela) a čo je dielom interpreta (súčasťou skonštruovaného diela). Okrem toho, ako vynikajúco naznačil R. Stecker (2004), pre konstruktivizmus všeobecne je veľmi ťažké vyhnúť sa tzv. *dileme konstruktivizmu*, ktorá znie:

„Problémom je porozumieť, ako prostredníctvom nejakého tvrdenia o objekte [...] udelíme objektu vlastnosť, o ktorej tvrdíme, že ju má. [...] Ak je tvrdenie pravdivé, tak objekt už vlastnosť má. Ak je nepravdivé, objekt danú vlastnosť nemá. Ak tvrdenie nie je ani pravdivé, ani nepravdivé, čo sa zmení tým, že povieme, že objekt má danú vlastnosť, alebo tým, že rozpovieme prijateľný príbeh, podľa ktorého objekt má danú vlastnosť?“ (Stecker, 2004, s. 230).

Konstruktivizmus do veľkej miery odporuje tvrdeniam, ku ktorým sme sa prihlásili v prvej časti tejto kapitoly. Ak prijmem hypotézu umenia, predpokladáme, že to, čo je pred nami, niekto v tejto podobe zámerne vytvoril a dokončil. Očakával našu reakciu adekvátnu tomuto výtvoru, nie ľubovoľnú reakciu, ale reakciu práve na jeho výtvor, ktorý je pred nami. Je možné namietat', že ak chápeme umenie a umelecké diela ako generátor maximálnej estetickej skúsenosti, je na mieste pýtať sa, prečo by sme sa vo svojej tvorivosti

mali nechať niečím obmedzovať. Táto otázka sa tisne na jazyk o to viac, o čo viac si uvedomujeme, že aj tak nemáme bezprostredný prístup k autorovým zámerom a cieľom, rovnako ako nemáme bezprostredný prístup ku kontextu a umeleckým konvenciám, ktoré autorov výtvor v čase vytvorenia sprevádzali. Proti týmto relativizujúcim tendenciám je možné argumentovať rôznymi spôsobmi⁹¹, my sa tu však obmedzíme na dva aspekty, ktoré z hľadiska prístupu, ktorý navrhujeme, zohrávajú kľúčovú rolu v existencii, hodnote a pretrvavaní inštitúcie umenia, a ktoré sú s konstruktivizmom nezlučiteľné. Tými dvomi aspektmi sú 1. *tvorivosť* (v ontologickom zmysle) a 2. *kontinuita umenia* (ako sociálnej inštitúcie).

3.2.2. TVORIVOSŤ A KONTINUITA UMENIA

Tvorivosť. Tvorivosť chápeme ako schopnosť umelca a publika vytvoriť niečo originálne, tzn. nové a súčasne hodnotné. M. Bodenová (2010) pridáva ešte tretiu podmienku kreativity. Okrem novosti (originality) a hodnoty je to ešte prekvapivosť.

„Kreativita je schopnosť prichádzať s ideami alebo artefaktmi, ktoré sú nové, prekvapujúce a hodnotné. „Idey“ tu zahŕňajú myšlienky, básne, hudobné kompozície, vedecké teórie, kuchárske recepty, choreografie, vtipy... atď. „Artefakty“ zahŕňajú maľby, sochy,

91 ————— Pozri Eco (2004, kapitoly I a II) alebo tiež Ecovu diskusiu s Rortym a ďalšími v zborníku (Collini, 1995).

parné rušne, vysávače, keramiku, origami, píšťaly... a je možné vymenovať mnoho viac“ (Boden, 2010, s. 29).

Čo v tomto kontexte znamená, že je niečo nové? Predstavme si prípad, že umelec po dlhom hľadaní konečne objaví riešenie svojho umeleckého problému a namaľuje obraz, ktorý je nový a znamená v jeho tvorbe kvalitatívny posun vpred. Neskôr sa však ukáže, že týmto spôsobom vyriešil daný problém už niekto pred ním, o ktorého tvorbe on predtým nič nevedel. Pôjde aj v tomto prípade o kreativitu a originálnu tvorbu? Iným príkladom sú deti, ktoré počas svojho vývoja tvorivo vždy znovu a znovu objavujú tie isté riešenia tých istých problémov. Určite by sme im neupreli kreativitu, ale ide o skutočnú kreativitu, aká sa očakáva v umení? M. Bodenová v tomto zmysle zavádza užitočné rozlíšenie dvoch druhov kreativity: *P-kreativity* (psychologická kreativita prichádzajúca s riešeniami, ktoré sú nové, prekvapujúce a hodnotné pre toho, kto ich vytvoril) a *H-kreativity* (tzv. historická kreativita, ktorá sa objavuje vtedy, keď niekto príde s niečím, čo je nové, prekvapujúce a hodnotné z hľadiska celej histórie ľudstva)⁹².

92 ————— Dá sa povedať, že H-kreativita je špeciálnym prípadom P-kreativity. Okrem toho ešte Bodenová rozlišuje aj tri spôsoby, akými môže byť niečo nové, prekvapujúce a hodnotné. Ide o hierarchiu, kde:

Prvý spôsob, ako prísť s niečím prekvapujúcim, je vytvoriť neznámu kombináciu známych ideí (napr. koláž v maľbe, strihová montáž vo filme a pod.). **Druhý spôsob** je charakteristický prieskumom existujúcich konceptuálnych priestorov alebo štýlov myslenia, kde ktokoľvek, kto príde s novou myšlienkou v rámci daného štýlu, je kreatívny v druhom prieskumnom zmysle (napr. diela abstraktného

Z hľadiska interpretácie sú zaujímavé oba druhy kreativity, samozrejme, v závislosti od pozície, ktorú zastávame. Bude rozhodovať, či zastávame aktuálny intencionalizmus, ktorý predpokladá, že v procese interpretácie odhaľujeme skutočnú intenciu autora, ktorú mal, keď dielo vytváral, a tak nás zaujíma aj *P-kreativita*. Alebo sme zástancami antiintencionalizmu, ktorý tvrdí, že všetko, čo potrebujeme pre interpretáciu, je dielo samo a *P-kreativita* nebude pre našu interpretáciu dôležitá, ak nebude súčasne aj *H-kreativitou*. Ako si možno všimnúť, opäť sa pohybujeme na škále medzi konkrétnym jednotlivým dielom a umením ako celkom (obr. 1). Z hľadiska umenia ako celku môže mať ten istý kreatívny čin iný význam a hodnotu ako z hľadiska riešenia problému, ktorý umelec sám sebe nastolil, keď pracoval v kontexte jeho vlastnej tvorby. Ešte predtým, ako prejdeme ku kontinuite umenia, však zhrňme dôsledky, ku ktorým vedie dôsledné rešpektovanie tvorivosti a ktoré by mala teória interpretácie rešpektovať.

Prvým je fakt, že ak na strane autora považujeme tvorivosť a novosť za hodnoty, nie je možné súčasne zastávať pozíciu radikálneho konštruktivismu v otázke interpretácie na strane publika. Radikálny konštruktivizmus

umenia vytvárané v rámci konceptuálneho priestoru, vytvoreného V. Kandinským na zač. 20. storočia.). **Tretím spôsobom** je celková zmena konceptuálneho priestoru alebo štýlu myslenia (napr. vytvorenie nezobrazujúceho umenia V. Kandinským alebo konceptuálne umenie, naštartované dielami ready-made M. Duchampa). Viac pozri (Boden, 2010, s. 32 – 34).

(pravdepodobne rovnako ako umiernený konštruktivizmus), tým, že absolutizuje tvorbu iba na strane publika, nivelizuje relevantnosť tvorivej aktivity autora pre našu interpretáciu. Inými slovami, to, čo vytvoril autor, je jedna vec, a to, čo my ako publikum s dielom urobíme, je vec druhá a obe veci spolu nesúvisia. Ak P. Cézanne vytvoril nový spôsob pohľadu na krajinu, tak interpretovať jeho diela ako dôsledok povedzme očnej poruchy alebo sociohistorického kontextu nebude túto hodnotu a aspekt jeho diel zohľadňovať.

Druhým dôsledkom je, že pri interpretácii môže spôsob vzniku umeleckého diela zohrávať kľúčovú rolu. Bez porozumenia tomu, ako (a prečo) dielo vznikalo, v mnohých prípadoch nevieme adekvátne na dielo reagovať, pretože naša interpretácia nevie zohľadniť tento rozmer diela vo vzťahu k jeho aktuálnej podobe a našej reakcii naň. Umelecké diela v závislosti od svojej autorskej stratégie⁹³ vyžadujú v rôznej miere zohľadniť aj proces svojho vzniku. Ako príklad môže poslúžiť *Vygumovaná de Kooningova kresba* od R. Rauschenberga, ale aj bežná kresba, ktorá nie je zaujímavá z hľadiska toho, čo reprezentuje (povedzme sediace postavy za stolom), ale z hľadiska toho, ako to robí, teda ako využíva (pomerné chudobné) prostriedky kresby na konštrukciu komplexného priestoru, v ktorom sú dané postavy viditeľné a konajúce⁹⁴.

S tvorivosťou a novosťou ako kvalitou, ktorú prináša, súvisí aj otázka kontinuity umenia, čo sa v umení môže zdať také samozrejmé, že sa na to dá ľahko zabudnúť. Aby sme boli vôbec schopní odhaliť a posúdiť prípady *H-kreativity*, potrebujeme poznať históriu umenia, autorovej tvorby alebo aspoň minimálne množstvo podobných príkladov daného žánru. A chápať ju nielen ako náhodné zoradenie jednotlivých prípadov umeleckých diel alebo štýlov, ale ako príklady, ktoré spolu súvisia. Ako príklady kontinuity sa rozvíjajúcej sociálnej inštitúcie, v ktorej to, čo sa aktuálne deje, nevyhnutne nadväzuje na to, čo bolo predtým.

Kontinuita. Umenie nie je záležitosťou individua v tom zmysle, že by jednotlivci alebo skupina jednotlivcov mohli priamo rozhodovať o jeho fungovaní (interpretáciách, hodnotách atď.). Rovnako individuálny autor nemôže vytvoriť niečo absolútne nové (absolútne nové umelecké dielo) alebo divák nemôže úplne poznať všetky diela autora či diela, na ktoré dané dielo nadväzuje, úplne poznať kontext, v ktorom dielo vzniklo,

podrobných analýzach príkladov kresieb, že to, čo v konečnom dôsledku vidíme ako zobrazenie alebo obraz, nie je vysvetliteľné v termínoch trojrozmerných efektov dvojrozmernej kresby, ale je to skôr záležitosť komplexných vzťahov viacerých vrstiev (kresbové stopy, základné obrazové prvky, zobrazené objekty/vlastnosti), bez porozumenia ktorých neporozumieme mechanizmu zobrazenia. Kritizuje tak bežný prístup k vysvetleniu zobrazenia cez zobrazené objekty (to, čo je pomenovateľné), ku ktorým sa hľadá reprezentujúca formálna črta na obraze (táto čiara reprezentuje klobúk) – prístup vedúci k známej dichotómii obsahu a formy.

93 ————— Autorská stratégia na strane autora je korelátom hypotézy umenia na strane publika.

94 ————— P. Maynard (2003) ukazuje na

či úplne spoznať a pochopiť zámer autora. Každá inovácia a umelecká revolúcia je viditeľná iba na pozadí kontinuálne sa rozvíjajúcej tradície. Ako príklad kontinuity možno uviesť spôsob, akým sa v dejinách vizuálneho umenia vysvetľujú umelecké diela. Prvá citácia z klasickej umelecko-historickej knihy A. Matějčka (1942) sa týka sochárskeho jazdeckého portrétu kondotiéra Gattamelata (1446 – 53) renesančného sochára Donatella a druhá sochárskeho portréta kondotiéra Colleoniho (po r. 1479) od jeho mladšieho kolegu A. Verrocchia.

„Dávný sen toskánských umelcov dospěl uskutečnění v díle významu sekulárního. Po prvé od zániku světa antického došlo tu k realizaci staré myšlenky v díle sochaře, jenž byl schopen jako nikdo druhý vyřešiti úkol takový. Čerpaje poučení z antiky, avšak opíraje se o skutečnost jako pramen vlastního poznání formálního, vytvořil Donatello v osmileté práci dílo, jež nebylo již umělecky překonáno. Našed v brzdění pohybu koně uzdou motiv, odpovídající stejné potřebě hybné životnosti jako statutárního klidu a soustředěnosti, skloubil dokonale jezdce s koněm v celek trojrozměrně vyvinutý a se všech stran umělecky účinný. Analýsa a syntese, realismus a strůjný idealismus formy setkaly se tu v rovnováze dokonalé“ (Matějček, 1942, s. 301).

„Toto monumentální chtění umožnilo Verrocchioví vstoupiti v soutěž s Donatellem v tom oboru, kde nenašel následovníka, v monumentálním pomníku jezdckém. Ve svém pomníku condottiera

Colleoniho (po 1479) opřel se sice Verrocchio o Donatellova Gattamelatu, avšak z jeho vlastního pojetí a představy vyvěřelo dynamické oživení skupiny [druhá skupina nasledovníkov Donatella podľa Matějčka, pozn. M. Š.] i expresivní nadsázky formy realisticky citěné. Tu se již uzavíral kruh raně renesančního úsilí sochařského, jemuž vyvstávaly s nastupujícím stoletím 16. problémy nové“ (Matějček, 1942, s. 304).

V týchto dvoch úryvkoch môžeme výborne sledovať, ako dochádza k individuácii umeleckých diel. Na jednej strane sa uvádzajú špecifiká diela, ktoré možno pripísať tvorivosti autora (kreativita a novosť), a na strane druhej dochádza k zasadeniu týchto inovácií do kontextu tradície a vývoja výtvarného umenia a daného žánru (zasadenie do historického naratívu). Z tejto perspektívy možno činnosť umelca opísať, ako tvorivé riešenie problému, ktorého formulácia znie: *„Ako pokračovať v tradícii sebe vlastným jedinečným spôsobom, navyše často už v zmenenom kontexte?“*⁹⁵ Pozrime sa z tejto perspektívy aj na toľko diskutované Duchampove readymades zo začiatku 20. storočia. V čase neúprosne sa striedajúcich „izmov“ modernistickej maľby nebolo už v konceptuálnom rámci vtedajšej maľby možné prísť s niečím novým, čo by nebolo len ďalšou formálnou variáciou (teda nie novým,

95 ————— Samozrejme, tento problém explicitne nevyvstával napríklad pred stredovekým umelcom, určite však vyvstáva pred moderným umelcom. To však neznamená, že činnosť stredovekého umelca nemožno opísať týmto spôsobom.

ale tým istým). Duchamp, obrátiac sa po inšpiráciu skôr k stredovekému umeniu ako k umeniu jeho priamych predchodcov, vytvoril spôsob, ako prísť s niečím novým (vyhovieť modernistickému imperatívu) a súčasne pokračovať v tradícii. Úplne pritom preformuloval konceptuálny rámec nielen maľby, ale celého výtvarného umenia, čím otvoril celkom nové teritórium pre ďalšie inovácie. Výtvarné umenie z tohto impulzu žije a čerpá dodnes.⁹⁶ Napriek tomu, že v prípade M. Duchampa by sa mohlo zdať, že ide o absolútne odmietnutie či porušenie kontinuity, nie je to tak. Bez porozumenia vyššie naznačenej problémovej situácii by sme nedokázali na dielo adekvátne reagovať. Ochota publika vidieť v tom „odmietnutí umenia“ zase len umenie (teda ochota prijať hypotézu umenia), nás vedie k hlbším úvahám nad umelcovým gestom a k hľadaniu a tvorivému nachádzaniu správneho „uhla pohľadu“. Konštruktivistu nič nenúti niečo tvorivo hľadať. Hneď môže začať „tvoriť“ a tvrdiť napríklad, že Duchamp povýšil bežný predmet sériovej výroby na umelecké dielo. Alebo, že odteraz už akýkoľvek predmet môže byť umeleckým dielom⁹⁷. Tým však vôbec nerešpektuje

najdôležitejší rozmer Duchampovho gesta, ktorým je preformulovanie konceptu umenia a umeleckého diela. Po M. Duchampovi už nikdy nebude vopred jasné, čo to je umenie, a súčasne nebude jasné, čo to je umelecké dielo. Každé súčasné umelecké dielo je odpoveďou na otázku, čo je to umelecké dielo, a súčasne aj odpoveďou na otázku, čo je to umenie.⁹⁸ A to aj v prípade, ak autor takéto teoretizovanie sám odmieta. Preto pri interpretácii už viac nie je možné začínať z pozície, že odpovede na tieto otázky poznáme ešte skôr, ako sa s dielom stretne, a ani z pozície, že až my svojou interpretáciou konštruujeme umelecké dielo. Tým sme sa pri našich úvahách dostali k problému, akým spôsobom sú jednotlivé diela individuované a ako nadobúdajú svoju identitu. Dostávame sa tak k problému ontológie umeleckého diela a k otázke jeho vzťahu k interpretácii.

107

3.2.3. ONTOLOGIA UMELECKÉHO DIELA

Odmietnutie konštruktivismu, rešpektovanie tvorivosti a kontinuity ako základných aspektov a hodnôt umenia sú širšími súvislosťami, v ktorých je potrebné sa pýtať na povahu objektu

96 ————— Viac k problému readymades a ich miesta vo vývoji umenia a tvorby umelca pozri (Daniels, 2002), (Duve, 1991) alebo (Chalupecký, 1998).

97 ————— Bolo by totiž omnoho presnejšie povedať, že po readymade M. Duchampa už nemôže byť žiadny objekt umeleckým dielom. Alebo, inak povedané, ukázalo sa, že nielen formálne vlastnosti umeleckého diela (vlastnosti vehikula) sú umeleckým dielom. Povedať to nás oprávňuje to, akým spôsobom reagovali na Duchampovo gesto jeho nasledovníci – konceptuálni umelci o polstoročie neskôr. Tiež stojí za úvahu, či ide

o povyšovanie skutočnosti umením alebo o povyšovanie umenia skutočnosťou. Táto ambivalencia povyšovanie/ponižovanie sa ťahne už od Platóna, ktorý problematizoval hodnotu umenia vo vzťahu k skutočnosti, a objavuje sa dodnes, napríklad v texte A. Danta (2000).

98 ————— Korelátom Duchampovho gesta a vyrovnávania sa s jeho významom vo filozofii umenia je problém definície umenia na jednej strane, pozri zborník (Kulka – Ciporanov, 2010), rovnako ako problém ontológie umeleckého diela, ktorému sa venujeme nižšie.

interpretácie. Pokým teória interpretácie je pokusom odpovedať na otázku, čo publikum robí (a vytvára) v procese skúsenosti s umeleckým dielom, na druhej strane je otázka povahy toho, čo umelec vytvoril. Aká je povaha entity zvanej umelecké dielo?⁹⁹

V histórii odpovedí na túto otázku môžeme v najvšeobecnejšej rovine nájsť tri možné odpovede¹⁰⁰.

1. *Umelecké dielo je fyzický objekt*, ktorý si môžeme odnieť z aukcie domov pod pazuchou a zavesiť na stenu alebo uložiť do trezoru. Toto riešenie naráža na problém súvisiaci predovšetkým s dielami hudby alebo literatúry, ktoré sa ako fyzický objekt môžu vyskytovať na viacerých miestach súčasne. Sú to diela s viacnásobným výskytom a nie je možné stotožniť umelecké dielo so všetkými jeho výskytmi (Román *Narcís R. Slobodu* so všetkými existujúcimi výtlačkami, skladbu *Štruktúra I. Zeljenku* s jej prevedeniami).

2. *Umelecké dielo je objekt mysle*. Toto riešenie je skôr neželaným dôsledkom tradičných teórií expresie¹⁰¹

ako pozíciou, ktorú by niekto aktuálne zastával. Hlavným problémom tejto pozície je podmienka intersubjektívnej prístupnosti diela, ktorá je hlboko zakorenená v našej bežnej intuícii. Cudzie mysle sú nám neprístupné, a tak stále ostáva v platnosti podmienka aspoň minimálneho zhmotnenia umeleckého diela.

3. *Umelecké dielo je abstraktný objekt*. Pod toto riešenie patrí napríklad platonizmus, ktorý ako pozícia veľmi dobre vyhovuje dielam hudby, prípadne literatúry. Problémom však je, ak chceme chápať ako abstraktný objekt maľbu, sochu či architektúru. Ak by sme aj pristali na riešenie, že tým, že danú maľbu spálím, nezničím umelecké dielo, stále nám ostáva problém, ako vysvetlíme pôsobenie abstraktných objektov na naše zmysly.

Väčšina súčasných ontologických koncepcií umeleckého diela hľadá kompromisné riešenie medzi 1. a 3. odpoveďou. V rámci toho je široko prijímané rozlíšenie medzi hmotným nositeľom (*vehikulom*) a umeleckým dielom. Deje sa tak predovšetkým na základe diel, ktoré sú neodlíšiteľné od iných druhov objektov, prípadne neodlíšiteľné navzájom (kópie, privlastnenia a pod.) len na základe fyzického nositeľa. Inak povedané, fyzický konštituent diela v mnohých prípadoch nestačí na identifikovanie objektu interpretácie a hodnotenia. Existujú však aj prípady teórií, ktoré nehľadajú kompromis medzi 1. a 3., ale hľadajú odpoveď v rámci jednej z možností. Takým príkladom je platonizmus v ontologickej koncepcii umenia.

99 ————— Zaujímavým problémom, ktorým sa tu však nebudeme hlbšie zaoberať, je otázka, či musí existovať jedna ontologická kategória pre všetky umelecké diela (monizmus) alebo rôzne druhy umeleckých diel patria pod rozličné kategórie (pluralizmus v otázke ontológie umeleckého diela).

100 ————— Na získanie komplexného historického prehľadu možných odpovedí pozri heslo *History of the Ontology of Art* na The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Livingston, 2013).

101 ————— Chápaním umenia ako vyjadrenia, či už emócií, alebo skúsenosti autora (často geniálneho), analogicky tomu ako v prirodzenom verbálnom jazyku vyjadrujeme svoje názory.

*Platonizmus*¹⁰² tvrdí, že umelecké diela¹⁰³ sú abstraktné entity existujúce mimo času a priestoru, ktoré majú svoje inštancie alebo realizácie (fyzické objekty) v čase a priestore. To znamená, že umelecké diela nie sú fyzické objekty a fyzický objekt nie je konštituentom alebo časťou diela, je jeho inštanciou alebo realizáciou. Realizácia sa chápe ako výskyt zvukov v čase a priestore. Potom platí, že „[r]ealizácia je inštanciou diela, nie jeho náhradou. Tvrdiť niečo o hudobnom diele znamená tvrdiť niečo o jeho inštanciách“ (Kivy, 2004, s. 281). Vlastnosťami diela (abstraktného objektu) sú tie vlastnosti jeho realizácie, ktoré jej prináležia ako inštancii daného diela. Jedným zo závažných dôsledkov tohto prístupu je fakt, že abstraktný objekt v pôvodnom chápaní, ktorého sa platonizmus drží, nemôže byť vytvorený alebo zničený a existuje večne. To znamená, že platonizmus musí vysvetliť, prečo v kontraste s bežnou intuíciou (umelecké dielo je vytvorené umelcom) chápe umelecké dielo ako abstraktný objekt.

102 ————— Zástancami tejto pozície sú okrem P. Kivyho, citovaného v texte, napríklad aj J. Dodd (2007) alebo N. Wolterstorff (1980).

103 ————— Platonizmus ako ontologická koncepcia umeleckého diela vyhovuje predovšetkým hudobným umeleckým dielam (prípadne literatúre, fotografii a filmu ako ďalším príkladom umeleckých diel s viacnásobným výskytom). Zástancovia tejto pozície sú často aj zástancami pluralizmu v odpovedi na otázku ontológie umeleckého diela, keď predpokladajú rôzne odpovede na otázku ontologickej povahy umeleckého diela pre rôzne druhy umenia. Dôležitým momentom v tejto diskusii je Goodmanovo rozlíšenie autografických a alografických diel (Goodman, 2007).

Obhajoba ne-vytvoriteľnosti¹⁰⁴ umeleckého diela využíva argument z histórie pojmu umenie, keď tvrdí, že v dejinách sa o umení ako o objave hovorilo minimálne rovnako často ako o umení ako o výtvore. Spolu s tým sa využíva analógia s objavovaním vedeckých zákonov, keď vedcov rozhodne nebudeme pokladať za menej tvorivých len preto, že zákon objavili a nie vytvorili.

Uvedená pozícia zostáva v rozpore s intuíciou väčšiny umelcov a teoretikov. V odpovedi na otázku ontológie umeleckého diela je v hre predsa len viac ako iba riešenie kategoriálnej príslušnosti istého druhu objektov alebo ich identity. Ide o dôvod, prečo umeniu venujeme toľko pozornosti a energie. Prečo má umenie pre nás hodnotu ako umenie. Ak by nám umenie len odhaľovalo existujúce hudobné štruktúry, tak sa musíme pýtať, či nám na to nestačí veda. Abstraktné štruktúry nám o človeku a jeho vzťahu k nim nehovoria vôbec nič. Aj preto sa v literatúre objavujú neustále nové, menej vyhranené pokusy o riešenie daného problému. Jedným z často sa vyskytujúcich teoretických konceptov objavujúcich sa v týchto riešeniach je koncepcia rozlíšenia *typ – token* pochádzajúca z teórie znakov Ch. S. Peircea.

Rozlíšenie typ – token

Dané rozlíšenie bolo pôvodne navrhnuté Ch. S. Peirceom pre symbolic-ké znaky (znaky, v ktorých sa hmotný

104 ————— Oponentom platonizmu v hudbe, ktorý síce chápe umelecké dielo ako abstraktný objekt, ale iného druhu, je J. Levinson (2011).

nositeľ vzt'ahuje k svojmu objektu na základe konvencie),¹⁰⁵ ktoré najlepšie reprezentuje ktorékoľvek bežné slovo. Napríklad na stránke môže byť niekoľko výskytov toho istého slova, povedzme slova „umelecké dielo“, ale je jasné, že slovo „umelecké dielo“ je len jedno. A tak slovo „umelecké dielo“ je typom, ktorého časopriestorové reprezentácie – tokeny sa vyskytujú na rôznych miestach tejto stránky textu. Vzt'ah medzi typom a tokenom je vzt'ahom inštancie, príkladu, realizácie a pod. Rôzni autori si povahu vzt'ahu *typ – token* vysvetľujú rôzne, ako uvidíme¹⁰⁶. Ak navyše nerešpektujeme Peirceovo vymedzenie tohto vzt'ahu pre konvenčné znaky a rozšírime toto chápanie aj na príklady, keď znak (fyzický nositeľ) a objekt (dielo) majú spoločné niektoré vlastnosti (príklad indexov a ikonov ako znakov), ako je to v prípade malieb alebo grafiky, tak dostávame celý rad rôznych variantov, ktoré sa pokúšajú nájsť a zakomponovať práve tie vlastnosti, ktoré sú považované za dôležité pre vznik, existenciu a identitu umeleckých diel. Spolu tak dostávame rad variantov, ako na základe vzt'ahu *typ – token* porozumieť umeleckému dielu:

a) umelecké dielo je platónsky objekt, ktorý má svoje inštancie (Kivy, 2004; Dodd, 2007),

b) umelecké dielo je iniciovaný typ, kontextovo podmienený abstraktný

objekt zviazaný s osobou a časom vytvorenia (Levinson, 2011),

c) umelecké dielo je token-typová jednotlivina stelesnená v inej jednotlivine (fyzickom objekte) (Margolis, 2001),

d) umelecké dielo je typ udalosti (*action type*), kde všetky diela sú typom udalosti, pri ktorej istá osoba *x* v čase *t* dospela k štruktúre *S* spôsobom *H* (Currie, 1989),

e) umelecké dielo je token udalosti, v ktorej sa angažuje umelec (Davies, D., 2004) atď.¹⁰⁷

Odpovede sa rôznia nielen v tom, či je dielo typom objektu alebo tokenom objektu, ale aj v tom, či vôbec ide o objekt, pretože odpovede c) a d) tvrdia, že dielo nie je objektom, ale je udalosťou.

V každom variante ide vlastne o špecifikáciu toho, čo umelec v akte tvorby vytvára. Z hľadiska problému interpretácie je zaujímavé, že zakaždým ide o snahu nájsť univerzálny vzt'ah medzi abstraktnou jednotlivinou a konkrétnou jednotlivinou. Predstava univerzality tohto vzt'ahu je pre kritikov a teoretikov umenia určite lákavá, pretože by nám uľahčila interpretáciu v jasnom uchopení vzt'ahu medzi vehikulom a umeleckým dielom. Už by sme sa nemuseli trápiť úvahami nad tým, akú úlohu môže zohrávať konkrétny škrabanec na plátne vo výstavbe maľby ako umeleckého diela. Je pravda, že v umeniach, v ktorých existuje notácia, je tento vzt'ah do istej miery konvencionalizovaný. Ale ani v hudbe nie je v notácii zapísané všetko, čo môže byť pre interpretáciu klúčové

¹⁰⁵ ————— Pozri napríklad (Peirce, 1931 – 58, s. 4.537).

¹⁰⁶ ————— Tento vzt'ah je možné chápať aj v duchu platonizmu (umelecké dielo je typ – večný a nezničiteľný), čo sa vzdáľuje pôvodnej Peirceovej predstave, že každý typ musí mať svoj token.

¹⁰⁷ ————— Pozri (Livingston, 2013).

(všetky esenciálne vlastnosti), ako sa domnieval Goodman (2007). Mnohé diela súčasného umenia nám dávajú impulz uvažovať aj o možnosti, že daný vzťah nemusí byť v rámci umeleckých diel (pravdepodobne ani v rámci jednotlivých druhov umeleckých diel) univerzálny. Príkladom môžu byť diela, ktoré sú výsledkom apropriácie, či už bežných neumeleckých artefaktov ako v prípade *readymade*, alebo apropriácie umeleckých diel iných autorov ako v prípade už spomínanej Rauschenbergom vygumovanej *de Kooningovej kresby*. Vzhľadom na rôznosť ontologických koncepcií a rôznosti umeleckých diel je možné domnievať sa, že podoba vzťahu medzi abstraktným a konkrétnym môže zohrávať rolu v prípade každého umeleckého diela a každé umelecké dielo je viac alebo menej špecifickou odpoveďou na otázku povahy tohto vzťahu.

Na to upozorňuje aj G. Rohrbaugh (2003), keď tvrdí, že ontologická kategória typ neumožňuje zachytiť tri, podľa neho fundamentálne črty umeleckých diel. Tými sú: i) modálna flexibilita, ii) temporálna flexibilita a iii) temporalita¹⁰⁸.

108 ————— i) Objekt je modálne flexibilný vtedy a len vtedy, ak by mohol mať iné kvality, ako aktuálne má. Teda napríklad maľba by mohla mať viac ťahov štetca alebo fotografia menšiu hĺbku ostrosti. ii) Objekt je temporálne flexibilný vtedy a len vtedy, keď v princípe podlieha zmenám svojich vlastností v čase. Maľba môže postupom času stmavnúť, popraskať, byť reštaurovaná a negatív fotografie sa môže poškríbať a pod. iii) Objekt je temporálny vtedy a len vtedy, keď vznikne v čase a môže v princípe aj v čase zaniknúť. Otázkou potom je, čo sú podmienky jeho existencie. V prípade klasickej fotografie je to vyvolanie negatívu, ale čo je to v prípade digitálnej fotografie? Maľba

Rohrbaugh navrhuje ako riešenie novú ontologickú kategóriu *historické individuum*, ktorá je aplikovateľná nielen na umelecké diela, ale aj na iné objekty, akými sú napríklad stoly, druhy, skaly, osoby atď.

Rôznosť existujúcich riešení nás privádza buď k úvahe o neriešiteľnosti otázky ontológie umeleckého diela, alebo k precitnutiu a zisteniu, že vzťah medzi abstraktným a konkrétnym v prípade umeleckých diel¹⁰⁹ nie je rovnaký a líši sa v prípade rôznych druhov umenia, a možno aj v prípade konkrétnych diel. Dokonca možno tvrdiť, že aj v povahe tohto vzťahu spočíva originalita jednotlivých diel. Autorská stratégia prítomná v diele je spôsob, akým môže byť toto spojenie medzi konkrétnym a abstraktným aktualizované v procese tvorby a po pochoopení a nadviazaní na ňu aj v procese skúsenosti. Jednou zo základných úloh interpretácie je tak vysvetliť povahu tohto vzťahu a umožniť, prípadne zintenzívniť a rozvinúť túto skúsenosť. Odpoveď na otázku ontológie umeleckého diela je potom úzko spojená s tým, ako sa v procese skúsenosti a interpretácie vymedzuje objekt, ku ktorému sa tieto vzťahujú.

V rámci interpretácie vysvetľujeme, ako dochádza k individuácii diela v skúsenosti s ním (v kontexte autorskej stratégie a kontinuity umenia). Vysvetľujeme: a) ktoré vlastnosti vehikula sú vlastnosťami diela a budeme ich brať

začne existovať, keď ju maliar domaluje, a pretrváva v čase dovtedy, pokým sa môžeme presvedčiť, ako vyzerá.

109 ————— Pravdepodobne nielen v prípade umeleckých diel, ale aj historických artefaktov a pod.

do úvahy, b) čo ešte, okrem vlastností vehikula, bude patriť umeleckému dielu ako celku, ku ktorému zaujímame taký a taký postoj. A z druhej strany sa v rámci interpretácie pýtame, aký postoj bude adekvátny dielu, ak ho vymedzíme tak a tak. Je zrejmé, že v tomto procese nejde o jednosmernú lineárnu reakciu, ale o komplexnú interakciu zahŕňajúcu mnoho faktorov a krokov. Interpretácia je reflexiou tejto komplexnej interakcie diváka s dielom. Samozrejme, že teoretický arzenál znalostí rôznych ontologických koncepcií umeleckého diela nám v celom procese môže pomôcť (napr. rozpoznať hraničný prípad alebo jemnú variáciu a pod.), ale vyriešiť problém ontológie umeleckého diela raz a navždy nebude z nášho hľadiska cieľom filozofie umenia. Preto súhlasíme s R. Krautom¹¹⁰, ktorý tvrdí:

„Možno je umelecká interpretácia predpokladom riešenia ontologického problému. Namiesto takého chápania interpretácie, ktoré vyžaduje umelecký objekt ako vstup, možno urobíme lepšie, ak budeme chápať ontológiu a interpretáciu ako navzájom sa podporujúce prostredníctvom mechanizmu korekcie a rekalibrácie až do stavu k reflexívnej rovnováhe“ (Kraut, 2007, s. 109).

V tomto duchu možno povedať, že problém ontológie umeleckého diela nemožno vyriešiť bez ohľadu na riešenie problému interpretácie a naopak. Oba problémy sa navzájom prestupujú a podmieňujú. Ak sa v budúcnosti objavia diela, na ktoré nebudú aplikovateľné

existujúce ontologické kategórie, bude potrebné také kategórie vytvoriť, aby sme boli schopní komplexnejšej reakcie a bohatšej skúsenosti s danými dielami. Samozrejme, že to umožní diskusiu o tom, ako to ovplyvní, a snád' aj obohatí, metafyziku ako filozofickú disciplínu¹¹¹.

Ak zhrnieme v tejto časti dosiaľ povedané, tak naša pozícia odmieta konštruktivizmus v otázke interpretácie. Interpretácia nie je konštrukciou umeleckého diela, aj keď zohráva dôležitú rolu vo vymedzovaní jeho hraníc v procese skúsenosti. Umelecké dielo ako vytvorené autorom v danom čase, priestore a kontexte kontinuálne existuje ako intersubjektívne prístupná entita. Kontinuálna existencia diela nie je len záležitosťou vnútorných vlastností diela, ale je výsledkom komplexných interakcií v rámci inštitúcie umenia. Ako také sa potom dielo môže stať objektom interpretácie, s ktorým však nikdy nie je úplne totožné. Interpretácie toho istého diela sa môžu v rôznej miere líšiť, a to až k úplnej nekompatibilitate v otázke svojho objektu, ktorá je výsledkom iného vysvetlenia interakcie a dosiahnutej rovnováhy medzi umeleckým dielom a publikom. To nás privádza k problému: Čo je cieľom interpretácie a aký je jej výsledok?

3.3. PREČO INTERPRETUJEME? AKÝ JE VÝSLEDOK INTERPRETÁCIE?

V našich doterajších úvahách môžeme vysledovať niekoľko implicitných

110 ————— Tento problém sme rozoberali aj v (Šedík, 2013).

111 ————— K tomuto problému pozri úvod ku knihe *Art and Abstract Object* (Uidhir, 2013).

odpovedí na otázku cieľ'a interpretácie. Interpretujeme, pretože *sme sa dostali do zámerne vytvorenej problémovej situácie, ktorej chceme porozumieť, aby sme mohli adekvátne reagovať*. Súčasťou celého procesu je a) identifikácia umenia (hypotéza umenia), b) vymedzenie hraníc umeleckého diela (otázka ontológie), c) porozumenie autorskej stratégie (problém intencie) a d) nájdenie adekvátneho postoja (uhla pohľadu, spôsobu čítania/počúvania atď.), ktorý umožní a umocní e) skúsenosť s umeleckým dielom, ktorá bude odmenou za vynaloženú námahu. Uvedené časti, okrem bodu a), ktorý je prvý, nemusia nutne nasledovať za sebou v tomto poradí. Môžu byť poprehadzované, opakovať sa alebo sa celý proces môže v istom bode zastaviť a oscilovať medzi dvomi fázami a pod.

Snahou je ponúknuť čo najvšeobecnejšiu teóriu interpretácie, ktorá by bola schopná pokryť všetky druhy a výskyty umenia (a možno nielen umenia). Predpokladáme, že v rámci tohto širšieho vymedzenia je následne možné vytvoriť špecifikácie pre jednotlivé druhy umenia, médiá či nejako inak klasifikované umelecké diela. Náš prístup vychádza z problémovej situácie špecifickej pre umenie (hypotéza umenia a intencionálneho objektu), ale je možné si pri koncepcii interpretácie vybrať iné východisko. Nad interpretáciou možno začať uvažovať aj od i) ontologickej koncepcie umeleckého diela, ii) intencie autora, iii) cieľ'a interpretácie či iv) teórie umenia.¹¹²

Ak by bol našim východiskom platonizmus ako ontologická koncepcia umeleckého diela (Kivy, 2004), tak cieľom interpretácie určite nebude vysvetlenie toho, ako proces tvorby umeleckého diela ovplyvňuje jeho výsledný význam. Ak bude východiskom tvrdenie, že jediný význam diela je význam skutočne zamýšľaný autorom pri tvorbe diela (Hirsch, 1967), tak cieľom interpretácie bude odhaliť a sformulovať tento význam a povaha interpretácie sa bude odvíjať od tohto prijatého východiska. Ak začneme inak a za jediný cieľ interpretácie zvolíme maximalizáciu estetického/umeleckého zážitku, tak umelcov zámer nebude tým, čo je pre proces interpretácie relevantné, pokiaľ je tento v rozpore so záujmami a nastavením publika. Ak si ako východisko vezmeme nejakú teóriu alebo koncepciu umenia (umelecko-historickú, kulturologickú, sociologickú, psychologickú a pod.), ako legitímny cieľ sa bude javiť pozeráť sa na dielo optikou, ktorú nám teória predpisuje, a nachádzať v diele významy implikované teóriou. Ako vidíme, cieľov môže byť mnoho a podľa zvolených cieľov je potrebné hodnotiť aj výsledky, ktoré dané interpretácie prinášajú. Má byť výsledkom význam diela alebo poznanie intencie autora, alebo najkvalitnejšia skúsenosť? Má to byť jediný pravdivý význam alebo sú možné viaceré priateľné/vhodné významy (skúsenosti,)? Čo by malo byť určujúcim pri rozhodovaní

113

v rámci procesu interpretácie, typov interpretácií, kritérií interpretácií, rovnako ako typov argumentov používaných na podporu interpretácií pozri (Hermén, 2002).

112 ————— Pre komplexnejší prehľad premenných

v rámci tohto komplexného procesu? A je ešte niečo, okrem naplnenia cieľa interpretácie, čo rozhoduje o prijatí alebo zamietnutí interpretácie?

Navrhujeme prístup, že sú to umelecké diela, ktoré určujú cieľ interpretácie, a tým aj kritériá posudzovania výsledku interpretácie. Umelecké dielo je tým, čo bolo vytvorené a existuje ešte pred naším stretnutím s ním, a my pristupujeme na jeho hru a snažíme sa aktualizovať tie možnosti, ktoré za daných okolností ponúka. Odmenou za to nám bude obohacujúca skúsenosť. Primárnym východiskom je dielo, ktoré chceme ako také odhaliť a nájsť možnosti interakcie s ním. Interpretácia (teoretická reflexia spomínanej hry) a jej konkrétny cieľ v danom prípade sa odvíja až od povahy diela a podmienok, možností a schopností diváka, čitateľa, poslucháča atď. Interpretácia pomáha v tvorivom procese hľadania primeranej reakcie na intencionálny objekt (udalosť) vytvorený umelcom. Charakter navrhovaného prístupu dobre vynikne, ak ho porovnáme s najrozšírenejším chápaním interpretácie v umení.

3.3.1. INTERPRETÁCIA AKO ODHAĽOVANIE A PRIPISOVANIE VÝZNAMU UMELECKÉMU DIELU

Ako príklad možno uviesť definíciu interpretácie R. Steckera (1997). Interpretácia „[j]e meno, ktoré dávam akémukoľvek druhu pripísania významu (*meaning*) alebo významnosti (*significance*) umeleckým dielam“ (Stecker, 1997, s. 113). K tomu podľa neho

patria príklady pripísaní s paradigmaticky interpretatívnou povahou, akými sú tie „[...] rozoberajúce stavy mysle kráľa Leara v rozličných fázach Shakespearovej hry alebo dôležitosť pozadia na obraze Mony Lisy“ (s. 114).

Iným príkladom je G. Currie, ktorý podobne chápe interpretáciu ako „špeciálny spôsob pripisovania významu“ (Currie, 2005, s. 291) a jej výsledok ako „prisúdenie obsahu alebo významu niečomu“ (Currie, 2005, s. 291)¹¹³.

Tento typ prístupu zúžil cieľ interpretácie na hľadanie významu, prípadne obsahu a ich pripisovanie umeleckému dielu. Vyzerá to, akoby každé dielo generovalo a komunikovalo (komunikácia v prirodzenom jazyku je tu modelom) niečo ako význam. Diela na nás potom pôsobia prostredníctvom tohto významu (jeho porozumenia) a jeho odhaľovania. Naproti tomu náš návrh chápania interpretácie nevyklučuje pripisovanie významu ako jej cieľa, ale nepokladá to za celý príbeh, ktorý je potrebné vysvetliť a uchopiť. Ten je o komplexnej interakcii, ktorej je interpretácia reflexiou. Nedomnievame sa, že vysvetlenie interpretácie ako pripisovania významu komplexne vysvetľuje celý proces. Príčina všeobecnej akceptácie tohto prístupu pravdepodobne pramení z dominancie literatúry ako umeleckého druhu, ktorý je najbližší filozofom a teoretikom. Spolu s filozofiou má literatúra spoločný prirodzený jazyk, a preto je často najbližším príkladom

¹¹³ ————— Pozri tiež kapitolu 6 *Interpretation and Pragmatics* (Currie, 2004, s. 107 – 133).

a materiálom na analýzu. Prejdime k vizuálnemu umeniu a pýtajme sa, či slovné spojenie „pripísanie významu“ skutočne vystihuje to, čo interpretácia robí v procese hľadania adekvátneho uhla pohľadu na nejaký obraz. Pokúsme sa to preskúmať na konkrétnom príklade maľby R. Podobu *Inverzia*.

Pri prvom pohľade z odstupu vidíme len plátno diagonálne rozdelené na tmavú a svetlú časť a všimneme si stekajúcu farbu v pravej a strednej časti. Môže ísť o abstraktný obraz vyjadrujúci napätie medzi svetlom a tmou. Keď pristúpime bližšie, začíname v ľavej dolnej časti rozoznávať rozostrenú tmavú krajinu pokrytú stromami, a to nás privádza k svetlej časti, v ktorej, dopĺňajúc celok krajiny, zrazu vidíme z hmly vystupujúce

stromy či kopce na druhom brehu akéhosi jazera. Alebo je to vrstva hmly, nad ktorou sa čnejú oblaky? Abstrakcia sa tu nestratila, len sa premenila na reprezentáciu neznámej krajiny. Potom okom narazíme na úzke stopy stekajúcej svetlej farby v ľavej a strednej časti. Sú to stopy stekajúcej vody alebo stopy rýchleho maľovania? Ilúzia hĺbky pri nich prestáva fungovať a opäť sme na povrchu obrazu. Keď sa priblížime ešte viac, prečítame názov obrazu na popisnom štítku – *Inverzia*. S týmto názvom v mysli uvažujeme o obrátení či prevrátení svetla na tmu (pohľad na plochu abstraktného obrazu) alebo o pravidlách kolobehu vody v atmosfére (pohľad na krajinu reprezentujúcu tento meteorologický jav). Nachádzame približne rovnaké

115



obr. 3 R. Podoba: *Inverzia*. 2009, olej na plátne, 190 x 120 cm (š x v)

množstvo indícií pre oba pohľady a cítime, že nemožno zaujať oba súčasne. Oko v tejto nerozhodnosti prechádza od hĺbky k povrchu a od svetlej časti k tmavej a zase naspäť. Pohybuje sa v akomsi cykle, ktorý nám predstavuje proces maľovania v porovnaní s meteorologickým javom, podľa ktorého dostal obraz názov. Uvažujeme nad vzťahom prírody a maľovania.

Interpretácia je tu ponúknutím spôsobu pohľadu, ktorý možno v interakcii s dielom zaujať a o ktorom sa dá ďalej diskutovať. Diskusia alebo súperenie konkurenčných teórií sa však opäť bude musieť opierať o to, čo a ako možno na obraze vidieť. Nazvanie vzťahu medzi daným dielom a textom ako pripísanie významu je buď prílišnou redukciou na jednej strane,¹¹⁴ alebo prílišným rozširovaním rozsahu termínu „význam“. „Významom“ je tu totiž tá skúsenosť, prameniaca z činnosti, ku ktorej nás dielo privádza a ktorú interpretácia zachytáva a moderuje. Túto skúsenosť zrejme nemožno bez zvyšku previesť do slov kritickej interpretácie. Je to pohľad, ktorý sa nám podarilo zaujať práve preto, že sme aj vďaka interpretácii porozumeli problémovej situácii, v ktorej sme sa ocitli. Príklad tiež ukazuje, že celý proces je o to špecifickejší, o čo

114 ————— Obrazu by sme mohli pripísať význam v podobe: „Maliar v tomto obraze minimalistickým a výsostne maliarskym spôsobom zachytáva meteorologický jav Inverzie“ alebo „Podoba nám ponúka bravúrnú maľbu prírodného motívu, pohybujúc sa pritom na hranici abstrakcie“. Obe pripísania významu sú v poriadku, ale ani jedno nehovorí o tom, prečo sa chodíme pozerat na obrazy a čo nám môže poskytnúť len maľba pri stretnutí s ňou.

viac máme do činenia s jedinečným a originálnym dielom¹¹⁵.

3.3.2. KRITIKA INTERPRETÁCIE AKO PRIPISOVANIA/ODHALOVANIA VÝZNAMU

S. H. Olsen prichádza už začiatkom osemdesiatych rokov s argumentáciou proti vtedy všade dominujúcemu konceptu významu v teórii literárnej vedy. Koncept významu chápe ako analógiu prenesenú z teórií fungovania prirodzeného jazyka a nachádza ju v teóriách Novej kritiky, semiotiky a rôznych podobách intencionalizmu inšpirovaného Teóriou rečových aktov a griceovskou analýzou významu. To, v čom sa teoretické prístupy k literárnemu dielu inšpirované týmito teóriami zhodujú, je, „[...] že literárne dielo je verbálnou expresiou, slovným konštruktom alebo vyjadrením, a v ako takom je jeho špecifická povaha definovaná prostredníctvom jedinečných spôsobov, ktorými [niečo] znamená (the special way in which it means)“ (Olsen,

115 ————— Čím originálnejšie dielo, tým viac faktorov, ktoré bývajú obvykle konvenčnými konštantami, musí interpretácia zohľadniť ako aktuálne premenné. Je, samozrejme, veľký rozdiel medzi úlohou interpretácie v maľbách z dejín umenia, akými sú napríklad Vermeerove maľby zo 17. storočia, a súčasnými príkladmi postkonceptuálnej maľby. Napríklad problémová situácia, do ktorej nás Vermeerove maľby stavajú, nezahŕňa otázku miesta diváka vo vzťahu k obrazu, pokým v maľbách R. Podobu (pozri napr. katalóg Majlingová – Moncollová, 2015) je pohyb a miesto diváka pri hľadaní pohľadu súčasťou interakcie, ktorú je nutné zohľadniť. Z toho plynie, že v galérii pri inštalácii Vermeera vyvstávajú pred kurátorom iné problémy ako pri inštalovaní Podobu.

2004, s. 177). Olsen považuje túto analógiu, v prípade, že ju chápeme priútko, za redukcionistickú a zavádzajúcu. Jeho argumenty proti tejto analógii možno zhrnúť do niekoľkých bodov:

1. Pokým „[...] je prirodzené hovoriť o význame metafor, viet a vyjadrení, je zvláštne hovoriť o význame diel alebo textov“ (s. 179). Nie je jasné, ako máme odpovedať na otázky, čo je významom *Macbetha* (alebo čo je významom vyššie interpretovaného obrazu *Inverzia*). Podľa Olsena „[i]nterpretácia diela je interpretáciou častí a pasáží, postáv, prostredia, symbolov, štruktúry, udalostí, rétorických vlastností atď. Keď je dosiahnutá uspokojivá interpretácia týchto textových elementov, niet žiadneho ďalšieho „významu“, ktorý by mal byť interpretáciou odhalený“ (s. 179).

2. Ďalší argument znie, že „[...] literárne diela neobsahujú významotvorné prvky analogické tým, ktorými disponujú metafory, vety a vyjadrenia“ (s. 179), čo v detailoch znamená, že:

a) niet analogickej juxtapozície zmysluplných, ale nekompatibilných elementov v literárnom diele, tak ako je to v prípade metafory, ktorá je tu (Nová kritika) modelom umeleckého diela;

b) neexistuje jasná intuícia o správnej segmentácii literárnych diel na minimálne sémantické jednotky (s. 179);

c) vlastnosti, ktoré zabezpečujú, že nejaké tvrdenie nesie význam, absentujú na úrovni textu ako celku (s. 180). Olsen tu má na mysli skutočnosť, že umeleckému dielu úplne esenciálne chýba kontext vyjadrenia, ktorý je v umení nahrádzaný žánrovými konvenciami, ktoré však nefungujú ako kód, ktorý produkuje

význam (ako je to v prípade kontextu prehovoru), ale skôr ako inštitucionálny rámec¹¹⁶.

Proti Osenovým argumentom možno namietat', ako to urobil Stecker (1997)¹¹⁷, a obhajovať koncepciu interpretácie ako významu, ale s celkovým Osenovým zámerom neredukovať umelecké diela na vyjadrenia prirodzeného jazyka možno súhlasiť. Aj R. Stecker, ktorý obhajuje analógiu dielo – tvrdenie, nakoniec v istom zmysle zjemňuje svoj postoj tvrdením, že pripísanie významu nevyčerpáva všetky možné ciele, s ktorými interpretujeme umelecké diela.¹¹⁸ Náš prístup sa odlišuje v tom, že umožňuje ukázať v spomínanej analógii ešte iné nebezpečenstvo, ktoré

117

116 ————— Olsen doslova tvrdí, že literárne diela sa sústreďujú a sú relevantné mimo situácií, v ktorých rozumieme prehovorom. Pri tvorbe literárneho textu „[...] autor akceptuje isté predstavy korektného argumentu, pravdivosti, relevancie, „vážnosti“ atď., ktoré nahrádzajú kontextuálny rámec dostupný v prípade prehovorov. Tieto žánrové konvencie definujú mod pre porozumenie, ktorý si text vyžaduje, ak sa máme vyhnúť nedorozumeniu, prípadne úplnej nepochopiteľnosti. Tieto konvencie netvorí kód, ktorý produkuje „význam“, ale vytvárajú inštitucionálny rámec, prekonávajúci a idúci za kontextuálny rámec, ku ktorému sa normálne vzťahuje prehovor“ (Olsen, 2004, s. 180).

117 ————— Stecker (1997) sa postupne venuje jednotlivým Osenovým argumentom a vyvracia ich. Jeho čítanie Olsena však nie je veľmi ústretové a navyše úplne necháva bez povšimnutia dôležitý Osenov argument 2b o neexistencii jasnej intuície o správnej segmentácii literárnych diel na minimálne sémantické jednotky. Viac pozri (Stecker, 1997, kapitola 9, s. 156 – 185).

118 ————— K širšiemu prístupu k interpretácii sa hlási aj Olsen, ktorý netvrdí, že analógiu dielo – tvrdenie musíme opustiť úplne, ale vidí jej využitie v širšom koncepte interpretácie.

redukovanie cieľa interpretácie na pripisovanie významu prináša.

Chápanie interpretácie ako pripisovania významu vedie k predstave diela ako akéhosi generátora významov, ktorý je potom obmedzovaný žánrovými konvenciami, kontextom a pod. Avšak toto generovanie vedie k neúplnej predstave o fungovaní umeleckého diela. Akoby cieľom interpretácie bolo identifikovať všetky črty diela, ktoré nesú význam¹¹⁹. Takže nejde o porozumenie dielu, tak ako bolo vytvorené (ontologický rozmer tvorivosti), ale o to, ako existujúce dielo a jeho vlastnosti priradiť k existujúcim významom¹²⁰. Význam je to, čo možno verbalizovať, a potom je už len krok k opačnému tvrdeniu, že to, čo možno verbalizovať, je dielo. Navrhnutý prístup pred týmto typom redukcionizmu uniká, pretože na konanie diváka v rámci interakcie s dielom často má vplyv práve to, čo v diele nie je prítomné (absencia, vágnosť, nedostatok, zamlčanie, vypustenie a pod.). Na to, ako dosiahnuť vágnosť (príp. neurčitosť, nejasnosť atď.), neexistujú univerzálne konvencie, a ak je vágnosť zámerná, tak stavia publikum pred nutnosť rozhodnúť sa, ako na ňu reagovať. Ak sa vrátíme k vyššie spomínanému obrazu R. Podobu *Inverzia* (2009), môžeme sa pýtať, či sa máme rozhodnúť medzi vnímaním obrazu ako abstrakcie alebo vnímaním obrazu

ako nápodoby skutočnosti. To znamená odpoveď na otázku, či tá a tá škvrna bude znakom krajiny alebo znakom maľovania. Autor nás necháva v tomto bode na pochybách, ale nielen v tomto bode, pretože je možné aj riešenie, že sa nerozhodneme a necháme oko striedavo v službách mimetickej maľby a abstrakcie a skúsenosťou je práve táto „oscilácia“. V prípade pripísania významu by sme dostali dve nekompatibilné interpretácie, ale unikala by nám zámernosť tejto neurčitosti, ktorá by ostala skôr vlastnosťou našich interpretácií ako vlastnosťou diela. V dielach sa nám objavujú dva druhy vlastností: a) pozitívne definované vlastnosti (čo bolo urobené na strane autora) a b) vlastnosti „definované“ nedostatkom (čo zámerne nebolo autorom urobené a čo si vyžaduje doplnenie našou tvorivosťou, vedomosťami atď.)¹²¹. Toto rozlíšenie je však možné urobiť len z hľadiska interakcie, ktorá zahŕňa aj dieľo, aj diváka. Nie je možné ho urobiť len z hľadiska diela a jeho vlastností. V umení sú zavádzanie konvencií a ich narušanie dva rovnako dôležité procesy, čo v bežnej komunikácii neplatí¹²².

119 ——— V pozadí je tu model umenia ako komunikácie, kde primárnym cieľom umenia je úspešnosť komunikácie.

120 ——— Kritiku tohto prístupu z uhla pohľadu tvorivosti sme už spomínali vyššie v texte. Pozri pozn. 94 v tejto kapitole.

121 ——— Táto druhá skupina súvisí s otvorenosťou umeleckých diel nielen na úrovni významu, ale aj na úrovni ontológie, to, čo autor neurobil alebo zakryl, prekryl, zakamufloval, vyhol sa tomu atď. Ak sa autor románu rozhodol nikdy nepoužívať priamu reč alebo dôsledne nedodržiavať chronológiu, tak toto rozhodnutie je iného druhu ako rozhodnutie neopisovať farby oblečenia hlavného hrdinu alebo jeho stretnutie s inou postavou v románe.

122 ——— V kontexte griceovských skúmaní konverzačných implikátúr sa tu vlastne nedodržava všeobecný účel komunikácie, ktorým je maximálne efektívna výmena informácií a následne ani princíp kooperácie, a tým aj konverzačné maximy. Viac pozri (Grice, 1989, kapitola *Logic and Conversations*). Jedno-

Rovnako nie je veľmi šťastné chápať význam ako niečo, prostredníctvom čoho na nás dielo pôsobí. Toto chápanie je často implicitne prítomné vo vyjadreniach „zástancov významu“ a mohli by sme ho nazvať vrstevnicovou teóriou umeleckého diela. V nej sa predpokladá, že najprv rozpoznáme základné významové jednotky a následne pravidlá, akými sa v diele skladajú do väčších významových celkov, a to až k celku diela (celkovému významu diela)¹²³. Ide o hierarchiu, kde v základnej vrstve sú elementárne významové jednotky a na vrchole je celkový význam diela. Je to analogické porozumeniu fungovania verbálnych jazykov (konvenčných systémov znakov). Ak analyzujeme všetky vrstvy a porozumieme ich vzťahom, tak potom už bude jasné aj to, ako dielo môže pôsobiť na divákov. Prostredníctvom významu. Snáď to funguje pri niektorých dielach (aj keď o tom možno úspešne pochybovať), ale ako sme sa pokúšali ukázať na našom

ducho povedané, cieľom umenia nie je efektívna výmena informácií (úspešná komunikácia), ale organizovaná interakcia, kde zlyhania komunikácie majú rovnako svoje čestné miesto.

123 ————— Najlepšie rozpracovanú koncepciu tohto druhu pre literárne diela možno nájsť u P. Kotátka v knihe *Interpretace a subjektivita* (2006), kde je časť E venovaná problému interpretácie literárneho diela. Kotátko rozlišuje text 1 (zápis alebo postupnosť symbolov – typov realizovaných vo svojich inštanciách), text 2 (postupnosť symbolov interpretovaných podľa pravidiel nejakého jazyka), text 3 (postupnosť symbolov interpretovaných ako aktuálne použité k doslovnému vyjadreniu určitých propozičných obsahov s určitou propozičnou silou) a literárne dielo (štruktúrovaný súbor literárnych aspirácií textu a kvalít, ktoré sú ich naplnením). Ide o zaujímavý pokus, ako prekonať limity analógie: umelecké dielo – vyjadrenie.

příklade, určite to nefunguje pre všetky diela. Umelec nemôže tvoriť podľa konvencií, ale s konvenciami a čiastočne proti konvenciám. A práve špecifický spôsob segmentácie diela, zavádzania a rušenia konvencií sú tými faktormi, ktoré robia dielo tým dielom. Preto je potrebné s analógiami medzi používaním a fungovaním prirodzeného jazyka a fungovaním umenia a umeleckých diel narábať veľmi opatrne, aby nás nezvádzali k prílišným zjednodušeniam¹²⁴.

Ak však navrhujeme chápať interpretáciu ako reflexiu interakcie s dielom, je na tejto interakcii niečo všeobecné či univerzálne, čo bude platiť nielen pre konkrétny jeden subjekt, ale pre všetky subjekty? V akom vzťahu je náš prístup k otázke pravdivosti alebo akceptovateľnosti interpretácií?

3.3.3. PRAVDA ALEBO AKCEPTOVATEĽNOSŤ INTERPRETÁCIE?

Ak je cieľom našej interpretácie vyjadrenie skrytej pravdy o diele alebo zistenie skutočnej intencie aktuálneho autora, tak tendujeme

124 ————— Podobne aj koncept *radikálnej interpretácie* D. Davidsona (1997) je založený na predpoklade úspešnej komunikácie. Cieľ v prípade interpretácie umeleckého diela nemusí byť zúžený na úspešnú komunikáciu alebo rozpoznanie komunikatívneho zámeru hovoriaceho (chápaného ako osoba) a interpretovanie prehovoru v zhode s týmto zámerom. Priebeh interpretácie v našej koncepcii sa líši v tom, že v prípade umenia nemáme nejakú východiskovú pozíciu, ako navrhoval Davidson. Vopred nepoznáme elementárne komunikačné jednotky, a preto nie je vždy možné začať vetami a na základe nich potom budovať teóriu o intenciách a postojoch hovoriaceho a následne z toho určovať význam.

k presvedčeniu, že existuje jediná pravdivá interpretácia. Sme zástancami *kritického monizmu* (pozície AI, antil)¹²⁵. Potom v prípade, že existujú viaceré rovnako dobré interpretácie, je predpoklad, že sú navzájom zlučiteľné ako časti všeobecnejšej jedinej pravdivej interpretácie. Problém v tomto prípade nastáva, ak dve interpretácie, medzi ktorými sa nevieme rozhodnúť, pretože sú rovnako presvedčivé, rovnako doložené evidenciou a majú približne rovnakú explanačnú silu, vykazujú prvky nezlučiteľnosti (napr. jedna z nich pokladá za súčasť diela niečo, čo druhá odmieta). To nemusí byť až taký neobvyklý prípad.

Pozícia *kritického pluralizmu* sa v tom prípade zdá ako schodnejšia cesta (pozície UAI, HI, K, ZP)¹²⁶. Tá pripúšťa, že môže existovať viacero akceptovateľných interpretácií, ktoré nie sú zlučiteľné do jedinej. Namiesto pravdivosti/nepravdivosti môžeme v tomto prípade hovoriť o akceptovateľnosti alebo správnosti. Tým pripúšťame, že neexistuje jediné kritérium, ktorým môžeme posudzovať všetky interpretácie.

R. Stecker (1994)¹²⁷ argumentuje v prospech zlučiteľnosti oboch pozícií. Ak kritický monista akceptuje tvrdenie, že okrem toho, že existujú interpretácie, ktoré tvrdia pravdu/nepravdu o diele, môžu existovať aj akceptovateľné interpretácie, ktoré sú akceptovateľné na základe iných

cieľov, a tým neposkytujú možnosť ich hodnotenia z hľadiska pravdivosti. To znamená, že akceptovateľnosť interpretácie je relatívna vzhľadom na jej ciele. Ak interpretujeme umelecké dielo s cieľom maximalizácie našej skúsenosti, tak interpretáciu budeme považovať za akceptovateľnú na základe tohto hľadiska, ak budeme to isté dielo interpretovať s cieľom zistiť skutočnú intenciu autora, ktorú mal, keď dielo vytváral, budeme interpretáciu považovať za pravdivú vtedy, keď to, čo tvrdí o intencii empirického autora, bude pravda.

Nemali by sme však predpokladať, že aj interpretácie, ktoré neaspirujú na pravdivosť, môžu prebiehať vo vzťahu k dielu úplne ľubovoľne. Steckerovými slovami: „Nemali by sme predpokladať, že tieto interpretácie prebiehajú bez akýchkoľvek základných pravidiel. Aby boli akceptovateľné, musia byť konzistentné s niektorými faktami o diele. [...] účelom týchto základných pravidiel nie je viesť k pravdivej interpretácii, ale k interpretáciám toho istého diela, ktoré rozšíria naše hodnotenie tohto diela“ (Stecker, 1997, s. 136). Otázkou však ostáva, ako správne poznamenáva D. Davies (2009), či zakaždým skutočne interpretujeme to isté dielo. „V akom zmysle môže byť interpretácia v konflikte s niektorými faktami o diele a stále byť interpretáciou toho istého diela?“ (Davies, D., 2009, s. 377). Neskôr v tom istom texte poukazuje na dôležitosť vzťahu medzi cieľom interpretácie a prijatou ontológiu umeleckého diela. Tvrdí, že by „malo byť jasné, že legitimita tvrdení o cieľoch interpretácie v umení

125 ————— Pozri časť 3.1.2. tejto kapitoly.

126 ————— Pozri časť 3.1.2. tejto kapitoly.

127 ————— Alebo tiež *Interpretation and Construction* (Stecker, 2003).

závisí od pozície, ktorú sme prijali ohľadom povahy umeleckých diel o sebe“ (s. 377). Opäť sa tak vraciame k problému vzťahu medzi interpretáciou a ontológiou, ktorý sme už riešili z inej strany v predchádzajúcej časti¹²⁸.

Navrhovaný prístup počíta s kritickým pluralizmom. Naša evidencia nedourčuje umelecké dielo a ani všetky relevantné okolnosti, v rámci ktorých vzniklo, pretrvávalo a môže ďalej pretrvávať. Naša reakcia pri stretnutí s dielom je kreatívnou reakciou na dielo podporovanou teóriou. Preto je veľmi pravdepodobné, že musíme pripustiť existenciu viacerých akceptovateľných interpretácií. Pri zdôrazňovaní diela ako východiska našich interpretácií však sledujeme základný cieľ, ktorým je rešpektovať obmedzenia, ktoré v tvorivej reakcii máme. Nie všetky interpretácie budú rovnako hodnotné a je jasné, že veľa z nich bude neakceptovateľných, pretože už nepôjde o interpretácie toho diela. V tomto duchu sme sa snažili vymedziť navrhované chápanie proti pozícii konštruktivismu.

Aj na druhej strane úplne nevyučujeme, že by mohli existovať diela, pri ktorých by bolo minimálne korektné uvažovať o jedinej pravdivej interpretácii. Zdôraznime však smerovanie tejto formulácie od diela k interpretácii. Ak by sme sa stretli s umeleckým dielom ako svedectvom o prežitej extrémnej situácii (napr. holokaust, vražda, ničenie vzácnych hodnôt a pod.), je azda na mieste pripustiť, že cieľom

diela je zaznamenať a sprostredkovať pravdu a naša interpretácia by mala naznačený cieľ rešpektovať. To je však skôr argumentácia z oblasti morálky ako z oblasti autonómneho sveta umenia¹²⁹.

Ak pri posudzovaní vhodnosti cieľa interpretácie vychádzame z umeleckého diela a z autorskej stratégie, tak rešpektujeme to, čo už bolo vytvorené umelcom v rámci určitého kontextu. Samozrejme, my interpretujeme v rámci nášho aktuálneho kontextu (našich vedomostí pôvodného kontextu, aktuálneho stavu umenia, aktuálneho stavu spoločnosti atď.), ktorý môže byť do veľkej miery odlišný, a tak sa, samozrejme, môžeme pomýliť. Nielen v zmysle odhadnutia autorskej stratégie, ale aj v zmysle porozumenia individuácii diela a vymedzení jeho hraníc atď. Ostatní však môžu naše omyly odhaliť v prípade, ak v rámci našej kritickej interpretácie interpretujeme vedome a explicitne uvádzame východiská, konštanty a premenné v rámci celého procesu. Okrem cieľa ponúknuť konceptuálny nástroj na umožnenie bohatšej a zmyslupnejšej skúsenosti s dielom je cieľom kritickej interpretácie aj lepšie porozumenie danému umeleckému dielu a umeniu vôbec. Ak súčasne platí, že umenie sa vzťahuje k celku skutočnosti, v ktorej ľudia žijú, tak s už uvedeným poznaním rastie aj poznanie nášho ľudského¹³⁰ sveta.

128 ————— Pozri časť 3.2.3. tejto kapitoly.

129 ————— K tomu, že to nemusí byť a možno by dokonca ani nemalo byť vo vzájomnom konflikte, pozri prístup L. Zuidervaarta (2015).

130 ————— Zdôrazňujeme tu „ľudského“, pretože umenie má vždy ľudský rozmer, na rozdiel od prírody,

Až doposiaľ sme v tejto časti hovorili o interpretácii ako o vedomej a verbálnej reflexii našej interakcie s umeleckým dielom. Avšak z bežnej praxe poznáme aj iné významy interpretácie, ktoré sledujú iné ciele a vedú k iným výsledkom. Pokúsme sa ich odlíšiť a identifikovať.

3.3.4. RÔZNE DRUHY INTERPRETACÍ

Okrem dosiaľ analyzovanej a) *kritickej interpretácie*¹³¹ by sme na základe rôznych cieľov mohli vymedziť aj b) *performatívnu interpretáciu*, ktorú poznáme z hudby, divadla alebo tanca. Tá nastáva v prípade, ak je interpretácia artikulovaná v inom ako verbálnom jazyku (systéme znakov) a jej cieľom je nová prezentácia (aktualizácia) existujúceho diela, prípadne nový variant v rade existujúcich aktualizácií. Netreba zabúdať, že sama interpretácia je v tomto prípade umeleckým výkonom (performanciou). V týchto druhoch umenia sú umelecké diela zhmotnené

a individualizované prostredníctvom notácie (notový zápis, text divadelnej hry a pod.). Interpretácia je v týchto prípadoch posudzovaná ako individualizovaná verzia pôvodného umeleckého diela a ako taká býva objektom ďalšej kritickej interpretácie. Interpretácia v tomto zmysle nebýva predmetom záujmu teórie, pretože ide vlastne o niečo bližšie umeleckému dielu a tvorivému výkonu ako reflexívnemu teoretickému výkonu, za ktorý je interpretácia štandardne považovaná.

Tretím druhom je c) *transformatívna interpretácia*, kde je cieľom vytvorenie objektu druhu umelecké dielo a ktorej existencia sa môže javiť ako argument obhajujúci konštruktivizmus, s ktorým sme polemizovali v predchádzajúcej časti tejto kapitoly. Najlepšie možno toto chápanie priblížiť slovami A. Danta z jeho knihy *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), opisujúcej situáciu, v ktorej sa dva neodlíšiteľné objekty menia na dve rôzne umelecké diela vďaka interpretácii.

„Pozorovali sme, že predtým nerozlíšiteľné objekty sa stanú celkom rozdielnymi a odlišnými umeleckými dielami vďaka rozdielnym a odlišným interpretáciám, a tak budem chápať *interpretáciu ako funkciu, ktorá transformuje materiálne objekty na umelecké diela*. Interpretácia pôsobí ako páka, ktorá dvíha objekty reálneho sveta do sveta umenia, kde budú často odeté do nečakaných rúch. Iba vo vzťahu k interpretácii je materiálny objekt umeleckým dielom“ (Danto, 1986, s. 39, kurzíva M. Š.).

a podmienka osobnej skúsenosti s dielom je jednou z kľúčových podmienok poznania, ktoré umenie môže poskytnúť.

¹³¹ ————— Navrhnutú klasifikáciu je možné porovnať s klasifikáciou interpretácie, ako ju navrhol R. Shusterman (1978), v ktorej rozlišuje medzi a) interpretáciou ako deskripciou; b) interpretáciou ako preskripciou a c) interpretáciou ako performanciou. Pokým v prípade a) majú tvrdenia podobu: dielo (D) je interpretáciou (I), a má zmysel uvažovať o ich pravdivosti/nepravdivosti, v prípade b) majú tvrdenia podobu: pozerajme sa na D spôsobom I, a má zmysel posudzovať ich z hľadiska správnosti/nesprávnosti. V prípade c) nejde o tvrdenia, ale skôr o praktickú demonštráciu D v podobe I. V našom prípade pribudla transformatívna interpretácia a Shustermanove body a) a b) v klasifikácii zodpovedajú kritickej interpretácii.

Interpretácia v tomto duchu doslova premieňa fyzické objekty alebo artefakty na umelecké diela. Ak by malo ísť o kritickú interpretáciu, tak by tento myšlienkový experiment skutočne mohol byť argumentom v prospech konštruktivistického chápania interpretácie. Máme zmyslovo nerozlíšiteľné objekty s rovnakými fyzickými vlastnosťami, a čo vytvára rozdiel medzi nimi a tiež rozdiel medzi tými z nich¹³², ktoré sú umeleckými dielami, a tými, ktoré sú „len“ obyčajnými artefaktmi, je práve interpretácia. Ako si však správne všimol P. Lamarque (2010), ide síce o interpretáciu, ale nie na strane publika, ale ako tvorivý postup na strane autora. Interpretácia je tu použitá ako nástroj na vytvorenie tých vlastností existujúceho objektu, ktoré z neho urobia umelecké dielo. Preto nemôže ísť o kritickú interpretáciu, ktorá je interpretáciou už vytvoreného umeleckého diela. Nazývame ju *transformatívna interpretácia*, prípadne Lamarque používa aj termín *generická interpretácia*.¹³³ Túto interpretáciu používa umelec a nie kritik (Lamarque, 2010, s. 162). Cieľom a úlohou kritickej interpretácie bude (v prípadoch, ktoré tak obľubuje A. Danto) porozumenie,

132 ————— V kontexte tejto diskusie je známy Dantov príklad tzv. galérie nerozlíšiteľných objektov (*the gallery of indiscernibles*), kde uvažuje o galérii vystavujúcej rovnaké štvorcové červené plátna, ktoré sú rozličnými druhmi objektov (umelecké diela, artefakty), ale aj reprezentantmi rozličných maliarskych žánrov (krajinka, historická maľba, minimalizmus a pod.). Viac pozri (Danto, 1981, s. 1 – 3).

133 ————— Autor určuje druh objektu, ktorý má vzniknúť.

akým spôsobom sa autorovi pomocou transformatívnej interpretácie podarilo vytvoriť umelecké dielo. Podobne sa kritická interpretácia snaží porozumieť, ako sa performatívna interpretácia – performancia hudobného diela – vzťahuje k jeho notovému zápisu. Ide jej okrem iného o to, porozumieť, ako sa vzťahuje medzi partitúrou a performanciou odzrkadľuje vo výslednej interakcii s poslucháčom.

Tým sa okľukou opäť dostávame k problému konštruktivismu. Ak kritickú interpretáciu realizujeme v duchu konštruktivismu, meníme jej objekt, cieľ aj výsledok. Robíme z nej vlastne transformatívnu interpretáciu, ktorá sa *nevzťahuje k dielu ako k dielu, ale ako k objektu, ktorý chce transformovať do nového diela*. Tým by sme však deštruovali kontinuitu umenia¹³⁴ a z umeleckých diel by sme robili len sled ľubovoľne kontextualizovateľných diskretných objektov a udalostí. Umenie v takomto prístupe prestáva plniť funkciu pamäti našich možných skúseností a ostáva len zrkadlom našich aktuálnych a čoraz chudobnejších túžob. Touto kritikou však nemierime na transformatívnu interpretáciu ako nástroj umeleckej tvorby, ale na pomýlenú kritiku v duchu konštruktivismu, ktorá vlastne ani nie je kritikou umenia.

Ako zaujímavé sa tu javí porovnanie so stratégiou objavujúcou sa v slovenskom výtvarnom umení 2. polovice 20. storočia a známou pod termínom *výtvarná interpretácia*. Tá zahŕňa širokú

134 ————— Pozri časť 3.2.2, v tejto kapitole.

škálu postupov od citácie po premaľbu, ktoré sú založené na reflexii umenia umením alebo interpretácii výtvarného diela iným výtvarným dielom (Geržová, 1999, s. 291 – 292). Možno povedať, že ide o transformatívnu interpretáciu, kde sa interpretujúce dielo rôznymi spôsobmi hlási k pôvodnému dielu. Objektom kritickej interpretácie sa tu okrem interpretujúceho diela stáva aj vzťah k interpretovanému dielu, pri ktorom zas z druhej strany dochádza k rozšíreniu kontextu jeho možných kritických interpretácií. Tieto postupy sú dokladom toho, ako sa postupy kritickej interpretácie¹³⁵ môžu stať súčasťou tvorivých umeleckých stratégií alebo ako súčasné umenie absorbuje svoju teoretickú reflexiu. Okrem toho sa tu otvára aj ďalšia dôležitá otázka o vzťahu verbálneho jazyka a interpretácie. Ak by sme pripustili, že kritická interpretácia nemusí byť nutne verbalizovaná (sformulovaná v prirodzenom jazyku), do akej miery sme schopní zachovať rozdiely medzi kritickou, transformatívnou a performatívnou interpretáciou? Alebo naopak, do akej miery je výtvarná interpretácia závislá od verbalizácie a existencie kritickej interpretácie?

ZÁVER

Ukazuje sa, že problematika interpretácie v umení je mimoriadne komplexná, pretože zasahuje všetky štádiá „umeleckej prevádzky“ od vzniku umeleckého diela, cez jeho recepciu až po

jeho uchovávanie a reštaurovanie. Je preto veľkým problémom celostne uchopiť najrôznejšie teórie interpretácie. Existuje množstvo koncepcií interpretácie v teórii každého umeleckého druhu (od literatúry, cez výtvarné umenie, hudbu až k filmu a počítačovému hrám). Okrem toho je množstvo všeobecných teórií interpretácie v oblasti filozofie umenia a estetiky, kde je potrebné rozlišovať rôzne filozofické tradície a teórie z rôznych oblastí filozofie (filozofia jazyka, filozofia mysle, metafyzika a pod.), ktoré do problému interpretácie vstupujú. Avšak najzávažnejším problémom pre komplexnú teóriu interpretácie je otvorená a premenlivá povaha inštitúcie umenia – sociálnej oblasti, ktorej charakteristickou črtou je tvorivosť a zmena korelujúca s tradíciou a kontinuitou.

Tejto výzve sme v tomto texte čelili stanovením si tých najvšeobecnejších otázok, ktoré sa dotýkajú interpretácií v každej podobe: Kedy? Čo? a Prečo interpretujeme? Pričom sme preskúmali proces, objekt a výsledok interpretácie. Okrem zmapovania problémov a riešení jednotlivých otázok sme hľadali taký rámec, z ktorého by sme mohli množstvo existujúcich pozícií zhodnotiť. Základný problém, pred ktorým sme stáli, bolo množstvo navzájom nesúmerateľných riešení nejakého parciálneho problému (napr. ontológie umeleckého diela alebo intencionality umeleckého diela). Riešenia majú rôzne konceptuálne pozadia (napr. rôzne koncepcie umenia) a pri ich prijatí a aplikácii aj rôzne dôsledky pre celý proces interpretácie (napr. iná štruktúra celého procesu).

¹³⁵ ————— Komparácia je klasická metóda umelecko-historickej kritiky.

V tejto situácii, keď hrozilo, že sa budeme pohybovať v menších či väčších kruhoch, sme sa rozhodli pre riskantný krok, prísť s ešte všeobecnejším rámcom, ktorý by neslúžil priamo na polemiku s jednotlivými teóriami¹³⁶ (či ich vyradovanie), ale slúžil by na ich usporiadanie a vymedzenie možností ich aplikácie v rámci celého procesu. Rozhodnutie bolo motivované presvedčením, že v umení je tým, čo v konečnom dôsledku rozhoduje o prijatí/neprijatí nejakej teórie, jej úspešnosť pri testovaní. Testovaním v prípade umenia je skúsenosť s umeleckým dielom. Interpretácia ako teoretická reflexia, ktorá vysvetľuje, ale súčasne aj moderuje túto skúsenosť (presnejšie interakciu medzi subjektom a umeleckým dielom), má svoje limity, úrovne, druhy, typy a podoby odvodené od tejto svojej funkcie.

Interpretácia začína až v momente, keď nás umelecké dielo stavia do problémovej situácie (Čo je tu vlastne dielo? Ako sa mám pozerat? Ako mám tomuto rozumieť? Čo som prehliadol? a pod.) a pokračuje rôznymi fázami (podľa charakteru umeleckého diela) až k rôznej úrovni všeobecnosti. Niektoré diela, ako napr. Borgesova poviedka *Autor Quijota Pierre Menard*¹³⁷ alebo Duchampove readymades, majú dôsledky v najvšeobecnejšej rovine filozofie,

niektoré diela nie a platí to aj naopak, pre filozofické teórie, dôsledky niektorých ostávajú v rovine filozofie, kým niektoré menia kontúry toho, čo považujeme za umenie.

Navrhovaným východiskom kritickej interpretácie je umelecké dielo (niečo, čo bolo vytvorené a existuje vďaka kontinuite inštitúcie až dodnes). Autorská stratégia v diele je tým, čo limituje ciele interpretácie, rovnako ako jej objekt. Lepšia skúsenosť s týmto (nie iným) dielom je tým, čomu má interpretácia pomáhať. Táto skúsenosť je potom odmenou celého úsilia vynaloženého na interakciu (zmena postoja, premýšľanie, diskomfort, pohyb atď., konfrontácia predsudkov a pod.). Ukázali sme, že tento prístup je v konflikte s konštruktivismom, ktorý popiera kontinuitu a nerešpektuje tvorivosť autora. Je tiež v konflikte s názormi, ktoré veria, že je možné proces interpretácie úplne vysvetliť na základe modelu komunikácie v prirodzenom jazyku. Teda veria v redukciu umenia na komunikáciu a interpretácie na pripisovanie významu. To neznamená, že nástroje na analýzu komunikácie z filozofie jazyka a filozofie mysle nie sú použiteľné na porozumenie interpretácii, akurát, že nemôžu vysvetliť celý „príbeh“. Interpretácia v umení je komplexnejší problém ako interpretácia tvrdení v prirodzenom jazyku. Minimálne v tom, že musí vysvetliť aj zlyhanie komunikácie ako možnú intenciu a súčasť autorskej stratégie.

Z pohľadu v ponúknutom rámci sa všetky aspekty/koncepty, ktorých sa teória interpretácie dotýka (autor, séria, cyklus, hnutie, umelecké dielo,

¹³⁶ ————— Samozrejme, že nie so všetkými teóriami je tento rámec zlučiteľný. Príkladom je konštruktivismus, proti ktorému sme na viacerých miestach argumentovali.

¹³⁷ ————— K tomuto problému vyšiel vynikajúci zborník filozofických esejí (Kotátka – Císař, 2004).

umenie, atď.), môžu javiť ako potenciálne konštanty alebo premenné v neustále sa obmieňajúcej hre umenia. Umelec v rámci svojej tvorivej slobody sa môže pokúsiť variovať čokoľvek v rámci systému umenia¹³⁸ (ktorého súčasťou je teória, rovnako ako prax), čo umožní zmenu percepcie či uvažovania. Jedinou univerzálnou konštantou ostáva hypotéza umenia. Pristúpenie na dohodu, že sa pohybujeme vo svete umenia, musí platiť rovnako pre autora, ako pre interpreta. Ostatné možno variovať v rámci autorskej stratégie. Tento prístup chápe umenie ako experimentálne pole teórií najrôznejšieho druhu, čo môže byť zaujímavá výzva pre ostatné humanitné a spoločenské vedy. Ved' kde inde ako v umení sa môžete dozvedieť odpoveď na otázku: Ak budem takto interpretovať: holokaust, etické normy, spoločenské pravidlá atď., akú skúsenosť tým podporujem, vyvolávam? Pokým v omnoho metodologicky konvencionalizovanejších vedných disciplínach, či už prírodných, alebo spoločenských a humanitných vied, je podoba vzťahu *konkrétne – abstraktné* do veľkej miery kanonizovaná, v umení je priestorom na neustály experiment. Každé dielo je vo väčšej alebo menšej miere jedinečné – je jedinečným príspevkom do archívu tvorivých skúseností spoločenstva/ludstva. Interpretácia v umení asi nemôže mať podobu metódy v striktnom vedeckom zmysle slova. Teória interpretácie skôr

mapuje pole potenciálnych premenných a konštánt, ktoré do procesu tvorivej skúsenosti vstupujú. Tým sa stáva viac teoretickým manuálom (pomôckou) k interakciám s umením ako jasne určenou a špecifickou metódou vedúcou od umeleckého diela k jeho vysvetleniu.

138 ————— Vždy to však musí urobiť v kontexte tradície a kontinuity celej inštitúcie umenia, v kontexte hmotných obmedzení, ktoré mu kladie zvolené médium.

