

vek som ja — nie niekto druhý — pričom vás vyzývam, aby ste predpokladali to isté — kvôli hladkému priebehu nášho vzťahu. Môžeme (podobne) uvažovať o prípadoch interpretácie písaných textov, na ktoré autor ešte žijúci reaguje slovami „Nie, toto som nemienil“? To bude predmetom mojej ďalšej prednášky.

POZNÁMKY:

- ^{1/} Cosma Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae* (Venice, 1589).
- ^{2/} M. P. Pozzato (ed.), *L'idea deforme: Interpretazioni esoteriche di Dante* (Milan, Bompiani, 1989)
- ^{3/} Gabriele Rossetti, *La Beatrice di Dante*, deviata a posledná diskusia, časť 1, článok 2 (Rome, Atanor, 1982), ss.519-525.
- ^{4/} Tamtiež, s. 406.
- ^{5/} Geoffrey H. Hartman, *Easy Pieces* (New York, Columbia University Press, 1985), ss. 149-150.
- ^{6/} A. J. Greimas, *Du sens* (Paris, Seuil, 1979), s. 88.
- ^{7/} Porovnaj Umberto Eco, *The Role of the Reader* (Bloomington, Indiana University Press, 1979), s. 195.
- ^{8/} Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires, Sur, 1944).

MEDZI AUTOROM A TEXTOM

Umberto Eco

Časť „Nadinterpretovanie textov“ som ukončil dramatickou otázkou: máme sa ešte stále zapodievať empirickým autorom textu? Keď hovorím s priateľom, usilujem sa zistiť jeho zámer, a keď od neho dostanem list, mám záujem uvedomiť si, čo chcel jeho autor povedať. V tomto zmysle sa cítim zmätený, keď čítam *jeu de massacre*, ktorú spáchal Derri-da s textom Johna Searla.^{1/} Považujem ho skôr za nádherné cvičenie vo filozofických paradoxoch, nezabúdajúc, že Zenón, keď dokazoval nemožnosť pohybu, si bol predsa len vedomý toho, že pri tejto činnosti musí pohybovať aspoň svojím jazykom a perami. Ale v jednom prípade sympatizujem s mnohými čitateľsky orientovanými teóriami. Keď text vložím do fľaše — a platí to nielen pre poéziu alebo prózu, ale aj pre *Kritiku čistého rozumu* — to znamená, keď tvorím text nielen pre jedného adresáta, ale pre spoločenstvo čitateľov, viem, že čitatelia ho nebudú interpretovať v súlade s autorovými zámermi, ale v súlade s komplexnou stratégiou interakcií, ktoré zahŕňajú aj ich samotných, spolu s ich ovládaním jazyka ako spoločenskej pokladnice. Spoločenskou pokladnicou mienim nielen daný jazyk ako súbor gramatických pravidiel, ale aj celý súhrn poznatkov, ktoré realizovali výkony tohto jazyka, najmä kultúrne konvencie, ktoré tento jazyk vytvoril, a samotné dejiny predchádzajúcich interpretácií mnohých textov, vrátane textu, ktorý čitateľ práve číta.

Akt čítania musí nepochybne brať ohľad na všetky tieto prvky, aj keď je nepravdepodobné, že ich jednotlivý čitateľ

bude všetky ovládať. Každý akt čítania je teda zložitou transakciou medzi kompetenciou čitateľa (čitateľovými poznatkami o svete) a charakterom kompetencie, ktorú postuluje daný text, aby bol čítaný úsporným spôsobom. Hartman vo svojom diele *Criticism in the Wilderness* prenikavo analyzoval Wordsworthovu báseň „I wander lonely as a cloud“ (Putujem osamelý ako oblak).²⁷ Pamätám sa, že som v roku 1985 v diskusii na Northwestern Univerzity Hartmanovi povedal, že je „umierneným“ dekonštruktivistom, pretože sa zdržal čítania riadku

„A poet could not but be gay“

(básnik môže byť iba veselý; pôvodnou denotáciou slova „gay“ je „veselý“, „živý“, „pestrý“, „rozmarň“, novonadobudnutý význam označuje „homosexuála“ — pozn. prekl.) tak, ako by to urobil dnešný čitateľ, keby našiel tento riadok v časopise *Playboy*. Inak povedané, vnímavý a zodpovedný čitateľ nie je povinný špekulovať, čo sa vlastne udialo vo Wordsworthovej mysli, keď písal tento verš, ale je povinný prihliadnuť na stav lexikálneho systému v čase tohto básnika. V tom čase slovo „gay“ nemalo nijaké sexuálne konotácie. Uznať tento fakt znamená interreagovať s kultúrnou a spoločenskou pokladnicou.

Vo svojom diele *The Role of the Reader (Úloha čitateľa)* som zdôraznil rozdiel medzi interpretovaním a používaním textu. Dozaista môžem Wordsworthov text použiť ako paródiu, aby som ukázal, ako ho možno čítať vo vzťahu k rôznym kultúrnym rámcom, alebo za účelom čisto osobným (môžem text čítať preto, aby som získal inšpiráciu pre svoje vlastné rozmýšľanie). Ak však chcem Wordsworthov text *interpretovať*, musím rešpektovať jeho kultúrne a jazykové pozadie.

Čo by sa stalo, keby som našiel Wordsworthov text vo fľaši a nevedel by som, kto a kedy ho napísal? Po stretnutí so slovom „gay“ by som sa mal pozrieť, či ďalší priebeh textu podporuje sexuálnu interpretáciu, čo ma potom pobáda veriť, že „gay“ vyjadruje aj konotácie homosexuality. Ak to tak je, môžem si dovoliť hypotézu, že daný text nenapísal ro-

mantický básnik, ale súčasný autor, ktorý pravdepodobne štýl romantického básnika iba imitoval. Pri takejto zložitej interakcii medzi mojím poznaním a poznaním, ktoré ja pripisujem neznámemu autorovi, nešpekulujem o zámeroch autora, ale o zámeroch textu, alebo zámeroch toho modelového autora, ktorého som schopný rozpoznať vo svetle danej stratégie textu.

Keď Lorenzo Valla dokazoval, že *Constitutum Constantini* je podvrh, bol zrejme ovplyvnený osobným presvedčením, že cisár Konštantín nikdy nechcel odovzdať dočasnú moc pápežovi. Pri písaní svojej filologickej analýzy sa však interpretáciou Konštantínových zámerov vôbec nezaoberal. Jednoducho ukázal, že použitie istých jazykových výrazov bolo na začiatku švrťého storočia nepravdepodobné. Modelovým Autorom domnelého dokumentu nemohol byť rímsky spisovateľ toho obdobia. Mauro Ferraresi, jeden z mojich študentov, prišiel nedávno s názorom, že medzi Empirickým a Modelovým Autorom (ktorý nie je ničím iným, než explicitnou textovou stratégiou) jestvuje postava tretia, viacmenej éterická; a nazval ju Hraničný Autor alebo Autor na Pomedzí — na pomedzí medzi zámerom tej-ktorej ľudskej bytosti a zámerom jazykovým, ktorý demonštruje stratégia textu.

Aby som sa vrátil k Hartmanovej analýze Wordsworthových básní „Lucia“ (citovaných v druhej prednáške), zámerom Wordsworthovho textu určite bolo — fažko o tom pochybovať — použitím rytmu naznačiť úzky vzťah medzi „fe-ars“ a „years“, „force“ a „course“. Máme však istotu, že pán Wordsworth osobne chcel vyvolať asociáciu, uvedenú čitateľom Hartmanom, medzi „trees“ a „tears“, medzi neprítomnou „gravitation“ a neprítomným „grave“? Čitateľ bez toho, že by musel zorganizovať seansu a prtláčať prsty na poskakujúci stôl, môže vysloviť túto domnienku: ak normálnu anglicky hovoriacu ľudskú bytosť môže zlákať sémantický vzťah medzi slovami *in praesentia* a slovami *in absentia*, prečo by sme nemohli predpokladať, že aj Wordsworth bol nevedomky zvedený týmito možnými efektami ozveny? Ja, čitateľ, nepripisujem pánu Wordsworthovi tento explicitný zá-

mer, iba predpokladám, že v medznej situácii, kde pán Wordsworth už nebol empirickou osobou a ešte nebol iba textom, zaviazal slová (alebo slová zaviazali jeho) zostaviť tento prípustný refazec asociácií.

Do akej miery môže čitateľ dôverovať takémuto nemateriálnemu obrazu Hraničného Autora? Jedna z najkrajších a najznámejších básní talianskeho romantizmu je Leopardiho „Silvii“. Je to pieseň lásky k dievčaťu, Silvii, a začína sa menom „Silvia“:

Silvia rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale
quando belta splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
e tu lieta e pensosa il limitare
di gioventu salivi?

(Silvia, pamätáš sa ešte na ten čas svojho pozemského života, keď krása vyžarovala z tvojho smejúceho sa prchavého pohľadu a ty, veselá a túžobná, si kráčala k prahu svojej mladosti?)

Nepýtajte sa ma, z akých nevedomých dôvodov som sa rozhodol použiť pre svoj hrubý preklad také slová, ako „prah“, „pozemský“ a „veselý“, ktoré sú ďalšími kľúčovými slovami tejto prednášky. Zaujímavým postrehom je, že prvá sloha básne sa začína slovom *Silvia* a končí slovom *salivi*, pričom *salivi* je dokonalým anagramom slova *Silvia*. Je to prípad, keď nemusím hľadať ani zámery Empirického Autora, ani nevedomé reakcie Hraničného Autora. Text je tu, anagram je tu a, navyše, zástupy kritikov zdôraznili prevažujúcu prítomnosť samohlásky „i“ v tejto slohe.

Môžeme dozaista urobiť viac: môžeme sa začať obzeráť, ako som to urobil ja, po ďalších anagramoch „Silvie“ vo zvyšku básne. Poviem hneď, možno nájsť veľa pseudo-anagramov. Hovorím „pseudo“, pretože v taliančine je jediným spoľahlivým anagramom pre „Silvia“ iba „salivi“. Ale môžu existovať skryté, nedokonalé anagramy. Napríklad:

e tu SoLeVI (...)
mIraVA IL ciel Sereno (...)

Le Vle DorAte (...)
queL ch'To SentIVA in seno (...)
che penSleri soAVI (...)
LA VIta umana (...)
doLer dI mLA SVentura (...)
moStrAVI dI Lontano.

Je možné, že Hraničný Autor bol posadnutý sladkým zvukom mena svojej milovanej. Je normálne, že čitateľ má právo tešiť sa zo všetkých týchto efektov ozveny, ktoré mu text ako taký poskytuje. Ale v tomto bode sa akt čítania stáva *terrain vague*, kde interpretácia a použitie spolu neoddeliteľne splyvajú. Kritérium úspornosti sa stáva pomerne slabým. Myslím si, že básnik môže byť posadnutý menom, bez ohľadu na svoje empirické zámery a ja, aby som preskúmal túto záležitosť podrobnejšie, som sa obrátil k Petrarcovi, ktorý, ako je všeobecne známe, bol zaľúbený do ženy menom Laura. Je samozrejmé, že som v Petrarcových básňach našiel veľa pseudoanagramov Laury. Ale pretože som aj veľmi skeptickým semiotikom, urobil som čosi veľmi hodné pokarhania. Začal som hľadať Silviu u Petrarca a Lauru u Leopardiho. A dostal som niekoľko zaujímavých výsledkov — aj keď, priznávam, čo do počtu menej presvedčivých.

Som presvedčený, že báseň „Silvia“ sa hrá s týmito šiestimi písmenkami s neoddiskutovateľnou evidentnosťou, ale viem aj to, že talianska abeceda má iba dvadsaťjeden písmen a že je veľa možností nájsť pseudoanagramy Silvie dokonca aj v texte talianskej Ústavy. Je úsporné predpokladať, že Leopardi bol posadnutý zvukom mena Silvia, zatiaľčo menej úsporné je robiť to, čo pred rokmi urobil jeden z mojich študentov: prezrel všetky básne Leopardiho, aby našiel nepravdepodobné akrostichy slova „melanchólia“. Nie je nemožné ich nájsť, ak sa rozhodnete, že písmenami, ktoré vytvárajú akrostich, nemusia byť prvé písmená verša a že ich možno nájsť preskakujúc v texte sem i tam. Ale tento druh poskakujúcej kritiky nevysvetľuje, prečo by Leopardi musel vymýšľať taký helenistický či ranostredoveký nástroj, keď celá jeho poézia nám každým veršom hovorí, doslovne a pekné,

aký bol melancholický. Nie je, myslím si, úsporné predpokladať, že maril svoj vzácný čas na tajné správy, keď bol tak poeticky oddaný tomu, aby svoju náladu až mučivo jasne ozrejmil inými jazykovými prostriedkami. Nie je úsporné predpokladať, že Leonardí konal ako hrdina Johna Le Carré, keď to, čo povedal, mohol povedať lepšie. Netvrdím, že je neúčinné hľadať v básnickom diele ukryté odkazy: hovorím však, že kým v *De laudibus sanctae crucis* od Rabana Maura je to užitočné, u Leopardiho je to absurdné.

Existuje však situácia, keď môže byť zaujímavé uchýliť sa k zámeru empirického autora. Poznáme prípady, keď autor ešte žije a kritici už ponúkajú svoje interpretácie jeho textu. Vtedy môže byť zaujímavé spýtať sa tohto autora, nakoľko, do akej miery si bol on, ako empirická osoba, vedomý rozmanitých interpretácií, ktoré jeho text pripúšťa. V tomto prípade nesmieme odpoveď autora použiť na hodnotenie interpretácií jeho textu, ale na to, aby sme ukázali nezhody medzi autorovým zámerom a zámerom textu. Cieľ experimentu nie je kritický, ale skôr teoretický.

Napokon je možná situácia, keď autor je aj teoretikom textu. Vtedy by bolo možné získať od neho dva rozdielne druhy odozvy. V istých prípadoch môže povedať: „Nie, toto som nemal na mysli, ale musím súhlasiť s tým, že text to hovorí a ďakujem čitateľovi, že mi pomohol uvedomiť si to.“ Alebo: „Odhladnuc od skutočnosti, že som toto nemal na mysli, myslím si, že rozumný čitateľ by nemal takúto interpretáciu akceptovať, pretože znie neúsporné.“

Keďže táto procedúra je riskantná, nepoužil by som ju v interpretačnej eseji. Chcem ju však použiť ako laboratórny experiment iba dnes, sediac medzi niekoľkými šťastlivcami. Prosím, nepovedzte nikomu, čo sa tu dnes deje: nezodpovedne sa hráme, podobne ako atómoví vedci, skúšajúci nebezpečný scenár a nepomenovateľné vojnové hry. Dnes som tu teda pokusným králikom a vedcom zároveň, aby som vám popísal niekoľko svojich reakcií, keď som sa ako autor dvoch románov stretol s niektorými ich interpretáciami.

Typickým prípadom, keď autor musí kapitulovať pred

čitateľom je ten, o ktorom som hovoril vo svojich *Poznámkach k Menu ruže*.^{3/} Pri čítaní recenzií románu mi naskakovali ziomriavky z pocitu zadosťučinenia, keď som narazil na kritiku, citujúceho repliku, ktorú vyslovil Viliam na konci inkvizičného procesu: „Čo vás na čistote najviac desí?“ pýta sa Adso. A Viliam odpovedá: „Náhliivosť“. Veľmi som mal a ešte vždy mám rád tieto dva riadky. Lenže potom ma jeden čitateľ upozornil, že na nasledujúcej strane Bernard Gui, keď celáriovi hrozí mučením, hovorí: „Spravodlivosť nemá napohnálo, ako si to mysleli pseudoapoštoli, a spravodlivosť Božia môže čakať aj veky.“ Čitateľ sa ma oprávnenne opýtal, do akého vzťahu som chcel dať náhliivosť, ktorej sa bojí Viliam, s nedostatkom náhliivosti, ktorú veľbí Bernard. Vtedy som si uvedomil, že sa stalo čosi znepokojujúce. Výmena replík medzi Adsom a Viliamom v rukopise nebola. Tento krátky rozhovor som doplnil v korektúrach: kvôli vyváženosti som potreboval viesť do textu ešte jeden rytmický predel, skôr ako dám slovo Bernardovi. A samozrejme, keď som dával nenávidieť náhliivosť Viliamovi, celkom som zabudol, že krátko nato hovorí o náhliivosti Bernard. Ak si prečítate Bernardovu repliku bez Viliamovej, je to iba ustálené slovné spojenie, tvrdenie, aké by sme čakali od sudcu, hotová výpoveď typu „zákon je rovnaký pre všetkých“. Žiaľ, náhliivosť, o ktorej hovorí Bernard, v porovnaní s tou, o ktorej hovorí Viliam, zákonite vyvoláva významovú súvislosť a čitateľ sa právom pýta, či tí dvaja hovoria to isté a či negatívny postoj k nenávisti, ktorý vyjadruje Viliam, nie je trocha odlišný od Bernardovho. No text je tu a pôsobí sám. Či už chcem, alebo nie, je to otázka, dvojznačná provokácia a ja sám som v rozpakoch, ako vyložiť to protirečenie, hoci chápem, že sa tam tají nejaký význam (a možno aj viacero).^{4/}

Teraz mi dovoľte uviesť opačný prípad. Helena Kostjukovičová skôr, ako preložila (majstrovsky) do ruštiny *Meno ruže*, napísala o nej dlhú eseju.^{5/} Na jednom mieste spomenula, že existuje kniha Emila Henroita (*La rose de Bratislava*, 1946), v ktorej možno nájsť honbu za záhadným rukopisom a na záver požiar v knižnici. Príbeh sa odohráva v Prahe a ja

som na začiatku románu spomenul Prahu. Navyše, jeden z mojich knihovníkov sa volal Berengár a jeden z Henroitových knihovníkov sa volal Berngard Marre. Je celkom zbytočné uvádzať, že — ako Empirický Autor — som nikdy nečítal Henroitov román a nevedel som, že existuje. Čítal som interpretácie, kde moji kritici našli zdroje, ktorých som si bol plne vedomý, a bol som veľmi šťastný, že tak prefíkane prišli na to, čo som tak prefíkane tajil a k čomu som ich zároveň viedol, aby to našli (napríklad model dvojice Serenus Zeiblom a Adrian v Mannovom Doktorovi Faustovi pre naratívny vzťah Adsa a Viliama). Čítal som o zdrojoch, ktoré vôbec nepoznám, a potešilo ma, že niekto vôbec uveril, že som ich učene citoval. (Nedávno mi mladý mediavelista povedal, že slepý knihovník sa vyskytuje u Cassiodora.) Čítal som kritické analýzy, kde interpret odhalil vplyvy kníh, ktoré som si pri písaní románu neuviedol, ale ktoré som určite kedysi v mladosti čítal, chápem teda, že som bol nimi nevedome ovplyvnený. (Môj priateľ Giorgio Celli povedal, že medzi mojimi dávnymi čítaniami by mali byť romány Dmitrija Merežkovského a prišiel som na to, že mal pravdu.)

Ako ničím neviazaný čitateľ *Mena ruže* si myslím, že argument Heleny Kostjukovičovej nič zaujímavé nedokazuje. Hľadanie záhadného rukopisu a požiar v knižnici sú veľmi bežné literárne *topoi* a môžem vymenovať veľa ďalších kníh, ktoré ich využívajú. Prahu som spomenul na začiatku príbehu, ale ak by som namiesto Prahy spomenul Budapešť, nič by sa nezmenilo. Praha v mojom príbehu nehrá závažnú úlohu. Mimochodom, keď román prekladali v niektorých východných krajinách (dávno pred perestrojkou), niektorí prekladatelia mi telefonovali a povedali, že je ťažké hneď pri otvorení knihy spomenúť ruskú inváziu do Československa. Odpovedal som, že nesúhlasím s nijakou zmenou svojho textu a že v prípade akejkoľvek cenzúry je zodpovedný vydavateľ. Potom som žartom dodal: „Dal som Prahu na začiatok, pretože je to jedno z mojich magických miest. Ale mám rád aj Dublin. Dajte namiesto Prahy Dublin. Nie je v tom nijaký rozdiel.“ Reagovali: „Ale Dublin nebol obsa-

dený Rusmi!“, na čo som odpovedal: „To nie je moja chyba.“

Napokon, Berengár a Berngard — to môže byť iba náhodná zhoda. V každom prípade môže Modelový Čitateľ súhlasíť s tým, že štyri náhodné zhody (rukopis, požiar, Praha a Berengár) sú zaujímavé, a ja, ako Empirický Autor, nemám nijaké právo na to negatívne reagovať. Dobré teda, pozrime sa na to kladne; formálne uznávam, že zámerom môjho textu bolo vzdať poctu Emilovi Henroitovi. Helena Kostjukovičová však napísala čosi viac, aby potvrdila analógiu medzi mnou a Henroitom. Povedala, že v Henroitovom románe sa hľadal rukopis *Pamäti Casanovu*. Je pravda, že v mojom románe existuje vedľajší hrdina nazvaný Hugo z Newcastle (v talianskej verzii Ugo di Novocastro, v anglickej Hugh of Newcastle). Kostjukovičová z toho vyvodzuje, že „iba prejdením od jedného mena k druhému je možné pochopiť meno ruže“. Ako Empirický Autor by som mohol povedať, že Hugo z Newcastle nie je mojím vynálezom, ale že je to historická postava, ktorú spomínajú mnou použité stredoveké zdroje; epizódu stretnutia medzi rádcom františkánov a pápežovými ľuďmi doslovne cituje stredoveká kronika zo štrnásteho storočia. Lenže čitateľ toto vedieť nemusí a moju reakciu do úvahy brať netreba. Ako ničím neviazaný čitateľ si však myslím, že mám právo povedať svoju mienku. Predovšetkým, Newcastle nie je prekladom Casanovu, potom by totiž mal byť preložený ako Newhouse, a zámok/castle nie je dom/house (mimochodom, v taliančine alebo latinčine Novocastro znamená Nové Mesto/New City alebo Nový Tábor/New Encampment). Newcastle teda naznačuje Casanovu tak isto, ako by mohol naznačovať Newtona. Sú tu však aj ďalšie elementy, a to v texte, ktoré môžu dokázať, že Kostjukovičovej hypotéza je neúsporná. Po prvé, Hugo z Newcastle hrá v románe veľmi okrajovú úlohu a nemá nič spoločné s knižnicou. Ak chcel text naznačiť relevantný vzťah medzi Hugom a knižnicou (takisto ako medzi ním a rukopisom), mal povedať niečo viac. Ale text o tom nehovorí ani slovo. Po druhé, Casanova bol — aspoň vo svetle bežného



encyklopedického poznania — profesionálny milenec a zhýralec, no v románe nie je nič také, čo by Hugovu cnosť spochybňovalo. Po tretie, nejestvuje evidentný vzťah medzi rukopisom Casanovu a rukopisom Aristotelovým a v románe nie je nič, čo by naznačovalo sexuálnu necudnosť ako hodnotu hodnú nasledovania. Hľadanie spojenia s Casanovom nevedie nikam. Jana z Arku sa narodila v Domrémach; toto slovo naznačuje prvé tri hudobné noty (do, re, mi). Molly Bloomová bola zaľúbená do tenoristu Blazesa Boylana; plápol môže evokovať hranicu, na ktorej upálili Janu, ale hypotéza, že meno Molly Bloom je alegóriou Jany z Arku, nepomôže nájsť v *Ulyssovi* nič zaujímavé (hoci skôr či neskôr sa objaví joyceovský kritik, ktorý iste horlivo vyskúša aj tento kľúč). Som, samozrejme, pripravený zmeniť svoju mienku, ak mi nejaký ďalší intepret ukáže, že asociácia s Casanovom môže viesť k nejakému zaujímavému interpretačnému chodníčku, ale nateraz — ako Modelový Čitateľ svojho vlastného románu — sa cítim oprávnený povedať, že takáto hypotéza je sotva vďačná.

Raz sa ma v rozhovore čitateľ spýtal, čo som mienil vetou „najvyšším šťastím je mať to, čo máš“. Bol som v rozpakoch a prisahal som, že som nikdy túto vetu nenapísal. Bol som si tým istý z mnohých dôvodov: po prvé, nemyslím si, že šťastie spočíva v tom, že človek má to, čo má, a dokonca ani Snoopy by sa nepodpísal pod takúto trivialitu. Po druhé, je nepravdepodobné čakať od stredovekého hrdinu predpoklad, že šťastie spočíva v tom, čo práve máme, keďže šťastie pre stredovekú myseľ spočívalo v budúcom živote, ktorý dosiahneme prostredníctvom terajšieho utrpenia. Opakoval som teda, že som tento riadok nikdy nenapísal, a môj spolubesedník sa na mňa pozrel ako na autora neschopného spoznať to, čo napísal.

Neskôr som na tento citát narazil. Objavil sa v priebehu opisu Adsovej erotickej extázy v kuchyni. Táto epizóda, ako si aj tí najťažkopádnejší z mojich čitateľov ľahko domyslia, je celá vytvorená z citácií z Piesne piesní a zlomkov stredovekých mystikov. V každom prípade si čitateľ môže domyslieť,

hoci ani nezistil zdroje, že tieto stránky zobrazujú pocity mladého muža po jeho prvej (a pravdepodobne poslednej) sexuálnej skúsenosti. Ak niekto opätovne prečíta tento riadok v kontexte (mám na mysli kontext môjho textu, nie nevyhnutne kontext jeho stredovekých zdrojov), zistí, že hovorí: „Och pane, keď je duša uchvátená, vtedy jedinou cnosťou je milovať to, čo človek vidí, najvyšším šťastím mať to, čo má.“ Šťastie teda spočíva v tom, čo máš, ale nie všeobecne a v každom momente tvojho života, ale len v momente extatickej vízie. V tomto prípade nie je nevyhnutné poznať zámer empirického autora: zámer textu sa sám nanucuje do našej pozornosti, a ak anglické slová majú konvenčný význam, text nehovorí to, o čom je čitateľ, riadiaci sa nejakými osobnými pohnútkami, presvedčený, že to číta. Medzi nedosiahnuteľným autorovým zámerom a zdôvodniteľným čitateľovým zámerom existuje transparentný zámer textu, ktorý vyvracia neudržateľnú interpretáciu.

Autor, ktorý nazval svoju knihu *Meno ruže*, musí byť pripravený čeliť rozmanitým interpretáciám takéhoto názvu. Ako empirický autor som napísal, že som vybral tento názov, aby som čitateľa oslobodil: „ruža je symbolická figúra taká nabitá významami, až nemá takmer nijaký: mystická ruža; a ruža žila to, čo ruže žijú; vojna dvoch ruží; ruža je ruža je ruža je ruža; rytieri ružového kríža; vďaka za prekrásne ruže; ó, svieža ruža voňavá.“^{6/} Navyše niekto odhalil, že niekoľko skorších rukopisov *De conceptu mundi* od Bernarda de Morlaix, od ktorého som si vypožičal hexameter „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus“, hovorí „stat Roma pristina nomine“ — čo napokon viac súvisí so zvyškom básne, hovoriacom o strate Babylonie. Názov môjho románu by tak v prípade, že by som bol natrafil na inú verziu Morlaixovej básne, mohol znieť *Meno Ríma* (a dostať tak fašistické podtóny). Text však hovorí *Meno ruže* a teraz chápem, aké ťažké bolo zastaviť nekonečné konotačné refazce, ktoré toto slovo umožňuje. Pravdepodobne som chcel otvoriť taký široký priestor pre možné chápania, že som urobil každé z nich nepodstatným, no výsledkom boli nezreduko-

vateľné refazce intepretácií. Ale je tu text, a empirický autor musí mlčať.

Jestvujú však, opäť, prípady, keď empirický autor má právo reagovať ako Modelový Čitateľ. Potešil som sa krásnej knihe Roberta F. Fleissnera *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco* a dúfam, že Shakespeare by bol pyšný na to, že našiel svoje meno vedľa môjho.⁷¹ Medzi rozmanitými spojeniami, ktoré Fleissner nachádza medzi mojou ružou a všetkými ostatnými ružami vo svetovej literatúre, existuje zaujímavá pasáž: Fleissner chce ukázať, „ako sa Ecova ruža odvodzuje od Doyleho *Adventure of the Naval Treaty*, čo zasa je veľkým dlžníkom Cuffovho obdivu k tomuto kvetu v *The Moonstone*“.⁸¹ Som obdivovateľom Wilkieho Collinsa, ale nepamätám sa (a určite som si na to nespomenul, ani keď som písal svoj román) na Cuffovu vášeň pre kvetenu. Som presvedčený, že som prečítal celé dielo Arthura Conana Doylea, ale musím priznať, že si nespomínam, že by som bol čítal *Adventure of the Naval Treaty*. Nezáleží na tom: v mojom románe je toľko explicitných odkazov na Sherlocka Holmesa, že môj text môže túto asociáciu potvrdiť.

Ale napriek svojej tolerantnosti voči inému názoru nachádzam nadinterpretáciu v prípade, keď Fleissner v snahe dokázať, nakoľko je môj Viliam „ozvenou“ Holmesovho obdivu k ružiam, cituje túto pasáž z mojej knihy:

„Krušina,“ povedal odrazu Viliam a zohol sa, aby si prezrel krík, ktorý v ten zimný deň spoznal podľa vetvičiek. „Odvar z jej kôry je dobrý.“

Je čudné, že Fleissner končí svoj citát predčasne. Môj text pokračuje a po čiarke hovorí „na zlatú žilu“. Ak mám byť úprimný, nemyslím si, že navádza Modelového Čitateľa, aby chápal krušinu ako alúziu na ružu — v opačnom prípade by každá rastlina mohla zastupovať ružu, podobne ako u Rossettiho každý vták zastupuje pelikána.

Lenže ako môže empirický autor vyvrátiť niektoré voľné asociácie, na ktoré slová ním použité v istom zmysle opráv-

ňujú? Potešili ma alegorické významy, ktoré jeden z autorov knihy *Naming the Rose* našiel v takých menách ako Umberto da Romanas a Mikuláš z Morimonda.⁹¹ Čo sa týka Umberta da Romanas, to bola historická postava, ktorá skutočne písala kázania pre ženy. Uvedomujem si, že čitateľovi môže napadnúť Umberto (Eco), ktorý píše „román“, ale ak by aj niekto vymyslel takú jednoduchú slovnú hračku, k pochopeniu románu by tým ničím neprispel. Zaujímavejší je prípad Mikuláša z Morimonda; môj interpret poznamenal, že mrúch, ktorý na konci románu volá „Knižnica horí!“, ohlasujú tak zánik opátstva ako mikrokozmu, nosí meno, ktoré naznačuje „smrť sveta“.

V skutočnosti som pomenoval Mikuláša podľa názvu dobre známeho opátstva Morimondo v Taliansku, ktoré založili v roku 1136 cisterciáni, pochádzajúci z Morimonda (Haute-Marne). Keď som Mikuláša pomenúval, ešte som nevedel, že vysloví svoju osudnú vetu. V každom prípade v človeku, pre ktorého je taliančina materským jazykom a ktorý žije iba niekoľko míľ od Morimonda, neevokuje toto meno ani smrť, ani svet. Napokon, nie som si istý, či slovo Morimond je odvodené od slovesa „mori“ a podstatného mena „mundus“ (možno „mond“, ktoré je odvodené z germánskeho koreňa a znamená „moon“). Je možné, že čitateľ, ktorý nehovorí po taliansky, ale má isté znalosti latinčiny alebo taliančiny, zavetrí sémantickú asociáciu so smrťou sveta. Nebol som zodpovedný za túto alúziu. Ale čo znamená „ja“? Vedomá časť mojej osobnosti? Môj id? Hra jazyka (*la langue*), ktorá sa uskutočňuje v mojej mysli pri písaní? Je tu text. Radšej sa opýtajme, či asociácia má zmysel. Otázka sa určite nebude týkať priebehu udalostí, o ktorých sa rozpráva, ale pravdepodobne poslúži ako predbežné — takpovediac — varovanie čitateľa, že dej sa odohráva v kultúre, kde *nomina sunt numina*, alebo nástrojmi božského zjavenia.

Nazval som jedného z hlavných hrdinov svojho *Foucaultovho kyvadla* Casaubonom a myslel som na Isaaca Casaubona, ktorý dokázal, že *Corpus Hermeticum* bol podvrh.¹⁰¹ Ti, čo si vypočuli moje prvé dve prednášky, môžu, pokiaľ čítali

Foucaultovo kyvadlo, nájsť istú analógiu medzi tým, čo pochopil veľký filológ a čo nakoniec chápe môj hrdina. Vedel som, že zopár čitateľov dokáže túto narážku zachytiť, ale rovnako som si bol vedomý aj toho, že v pojmoch textovej stratégie to nie je nevyhnutné (mám na mysli to, že niekto môže čítať môj román a chápať môjho Casaubona aj bez ohľadu na historického Casaubona — mnohí autori radi umiestňujú do svojich textov určité šibolety pre niekoľkých bystrých čitateľov). Pred dokončením svojho románu som náhodou prišiel na to, že Casaubon bol aj postavou v *Middlemarch*, knihe, ktorú som čítal pred desaťročiami a ktorá nepatrí medzi moje *livres de chevet*. Práve to bol prípad, keď som sa ako Modelový Autor usiloval eliminovať možné odkazy na George Eliotovú. Na šesťdesiatej deviatej strane (slovenského prekladu) možno čítať nasledujúci rozhovor medzi Belbom a Casaubonom:

„Mimochodom, ako sa voláte?“

„Casaubon.“

„Nebola to postava v *Middlemarch*?“

„To neviem. V každom prípade žil aj taký jazykovedec, myslím, že v Renesancii. Ale rodina nie sme.“

Urobil som, čo som mohol, aby som sa vyhol tomu, čo som považoval za neužitočný odkaz na Mary Ann Evansovú. Ale potom prišiel šikovný čitateľ David Robey, ktorý poznával, že určite nie náhodou Eliotovej Casaubon napísal *A Key to All Mythologies*. Ako Modelový Čitateľ som sa cítil povinný túto narážku akceptovať. Text spolu so štandardným súborom poznatkov oprávňuje každého kultivovaného čitateľa, aby toto spojenie našiel. Dáva to zmysel. Dobré tak empirickému autorovi, keď nebol taký múdry ako jeho čitateľ. V tom istom duchu som svoj posledný román nazval *Foucaultovo kyvadlo*, pretože kyvadlo, o ktorom hovorím, vynašiel Léon Foucault. Ak by ho vynašiel Franklin, názov by znel *Franklinovo kyvadlo*. V tomto prípade som si bol od samého začiatku vedomý, že niekto môže zavetriať alúziu na Michela Foucaulta: moje postavy sú posadnuté analógiami a Foucault písal o paradigme podobnosti. Ako empirický au-

tor som sa veľmi nepotešil takémuto možnému spojeniu. Znie to skutočne ako zlý vtíp. Lenže kyvadlo, ktoré vynašiel Léon, bolo hrdinom môjho príbehu, takže som nemohol zmeniť názov: len som dúfal, že môj Modelový Čitateľ sa nebude pokúšať o povrchné spojenie s Michelom. Bol som sklamaný; veľa múdrych čitateľov tak urobilo. Je tu text, a možno majú pravdu: možno som zodpovedný za lacný vtíp; možno ten vtíp nie je až taký lacný. Neviem. Celá záležitosť je už teraz mimo môjho vplyvu.

Giosue Musca napísal kritickú analýzu môjho posledného románu, ktorú považujem za jednu z najlepších, aké som kedy čítal.^{12/} Od začiatku však priznáva, že bol správaním mojich postáv zmätený, preto sa poobzeral po analógiách. Majstrovsky vyčleňuje veľa skrytých citácií a štylistických analógií, od ktorých som chcel, aby boli odhalené; nachádza ďalšie asociácie, na ktoré som nemyslel, ale ktoré vyzerajú veľmi presvedčivo; a hrá rolu paranoického čitateľa tým, že nachádza spojenia, ktoré ma udivujú, ale ktoré nie som schopný vyvrátiť — dokonca ani vtedy, keď viem, že môžu čitateľa pomýliť. Zdá sa, napríklad, že meno počítača Abulfia spolu s menami troch hlavných postáv — Belbo, Casaubon a Diotallevi — vytvára sériu ABCD. Je zbytočné zdôrazňovať, že až do konca mojej práce mal počítač iné meno: moji čitatelia môžu namietnuť, že som ho nevedomky zmenil tak, aby som získal abecednú postupnosť. Zdá sa, že Jacopo Belbo má rád whisky a jeho iniciály vytvárajú J a B'. Je zbytočné spomínať, že až do konca mojej práce sa krstným menom volal Stefano a že na Jacopa som ho zmenil v poslednej chvíli.

Jediné, proti čomu môžem ako Modelový Čitateľ svojej knihy namietat, je: a) abecedná séria ABCD je z hľadiska textu nepodstatná, ak mená ďalších postáv nevytvoria X, Y a Z, a b) Belbo pije aj rôzne martini a jeho mierny alkoholický návyk nie je jeho najdôležitejšou vlastnosťou. Naopak, nemôžem vyvrátiť čitateľovu poznámku, že Pavese sa narodil v dedine nazvanej Santa Stefano Belbo a že môj Belbo, melancholický Piedmontčan, môže pripomínať Pavese. Je prav-

da, že som svoju mladosť strávil na brehoch rieky Belbo (kde som podstúpil niektoré zo skúšok odvahy, ktoré som pripísal Jacopovi Belbovi, a to dávno predtým, než som sa dozvedel o existencii Cesara Paveseho). Ale vedel som, že voľbou mena Belbo bude môj text istým spôsobom evokovať Pavese. A je pravda, že pri stvárňovaní postavy Piedmontčana som myslel aj na Paveseho. Môj Modelový Čitateľ má teda právo nájsť takéto spojenie. Môžem iba priznať (ako empirický autor, a ako som povedal vyššie), že v prvej verzii sa moja postava menovala Stefano Belbo. Potom som ju zmenil na Jacopo, pretože — ako modelový autor — som nechcel, aby môj text nastolil takéto nápadné spojenie. Evidentne to nestačilo, ale moji čitatelia majú pravdu. Pravdepodobne by mali pravdu, aj keby som pomenoval Belba ináč.

Mohol by som v uvádzaní príkladov tohto druhu pokračovať, no vybral som iba tie, ktoré boli bezprostredne zrozumiteľnejšie. Vynechal som iné komplexnejšie prípady, pretože by som riskoval, že sa príliš zapletiem do záležitostí filozofickej či estetickej interpretácie. Moji poslucháči budú, dúfam, súhlasíť s tým, že som uviedol empirického autora do tejto hry iba preto, aby som zdôraznil jeho nepodstatnosť a opätovne potvrdil nároky textu.

Ako sa však dostávam ku koncu svojich prednášok, mám pocit, že som nebol voči empirickému autorovi veľmi veľkorysý. Existuje ešte aspoň jeden prípad, keď svedectvo empirického autora nadobúda dôležitú funkciu. Nie je až také dôležité preto, aby sme pochopili autorove texty lepšie, ale je určite dôležité pre pochopenie tvorivého procesu. Pochopiť tvorivý proces znamená pochopiť aj to, ako vznikajú určité textové riešenia využitím takmer detektívnych schopností, alebo ako výsledok nevedomých mechanizmov. Je dôležité pochopiť rozdiel medzi textovou stratégiou — ako jazykovým objektom, ktorý majú Modeloví Čitatelia pred očami (tak, že môžu pokračovať nezávisle od zámerov empirického autora) — a príbehom rastu tejto textovej stratégie.

Niektoré z príkladov, ktoré som uviedol, môžeme z tohto hľadiska použiť. Dovoľte mi teraz dodať dva ďalšie zvlášť-

ne príklady, ktoré majú istý privilegovaný status: týkajú sa skutočne iba môjho osobného života a nemajú nijaký protipól, ktorý by sa dal zistiť z textu. Nemajú nič spoločné s interpretáciou. Dokážu iba povedať, ako mechanizmus, vynájdenný na vyvolávanie interpretácií, zvaný text, niekedy vyrastá z magmatického územia, ktoré nemá nič spoločné — alebo zatiaľ nemá — s literatúrou.

Príbeh prvý. Vo Foucaultovom kyvadle sa mladý Casaubon zamiluje do brazílskej dievčiny Amparo. Giosue Musca našiel — a bolo to dosť obťažné — spojenie s André Ampérom, ktorý skúmal magnetickú silu medzi dvoma prúdmi. Príliš vynachádzavé. Nevedel som, prečo som zvolil meno Amparo: uvedomoval som si, že to nie je brazílske meno, takže som bol nútený napísať: „Nikdy som nepochopil, prečo mala táto pravnučka Holanďanov, ktorí sa usídlili v Recife a pomiešali sa s Indiánmi a sudánskymi černochochmi, s tvárou Jamajčanky a vzdelaním Parížanky, španielske meno.“^{12/} Znamená to, že som považoval meno Amparo za čosi, čo sa dostalo do môjho románu zvonku. Niekoľko mesiacov po publikovaní románu sa ma priateľ spýtal: „Prečo Amparo, nie je to názov hory?“ A potom mi vysvetlil: „Existuje pieseň ‚Guajira Guantanamo‘, kde sa spomína hora Amparo.“

Och, panebože. Poznal som tú pieseň veľmi dobre, aj keď som si z nej nepamätal ani jedno slovo. Spievalo ju v polovici päťdesiatych rokov dievča, do ktorého som bol zaľúbený. Bola to Juhoameričanka a bola veľmi pekná. Nebola Brazíľčanka, ani marxistka, nebola černoška a nebola ani hysterická ako Amparo, ale je jasné, že pri vymýšľaní juhoamerickej okúzľujúcej dievčiny som nevedomky myslel na ďalší obraz zo svojej mladosti, keď som bol rovnako starý ako Casaubon. Myslel som na tú pieseň a nejakým spôsobom sa meno Amparo (na ktoré som celkom zabudol) prenieslo z môjho nevedomia do môjho textu. Tento príbeh je pre interpretáciu môjho textu vonkoncom nepodstatný. Z hľadiska textu je Amparo je Amparo je Amparo je Amparo.

Príbeh druhý. Tí, čo čítali moje *Meno ruže*, vedia, že tam ide o záhadný rukopis, obsahujúci stratenú druhú knihu

Aristotelovej *Poetiky*, že jeho stránky sú napustené jedom a že ho popisujem asi takto:

Prečítal nahlas prvú stranu, potom prestal, akoby ho to už nezaujímalo, a rýchlo listoval ďalej: ale po niekoľkých stránkach narazil na odpor, pri vrchnom okraji a na reze boli stránky zlepené, ako sa to stáva, keď zvlhnutý a opotrebovaný papier vytvorí akúsi lepkavú masu.^{13/}

Tieto riadky som napísal na konci roka 1979. Neskôr, pravdepodobne aj preto, že po *Mene ruže* som sa začal častejšie stýkať s knihovníkmi a zberateľmi kníh (a určite preto, že som mal trochu viac peňazí), som sa stal pravidelným zberateľom vzácných kníh. Aj predtým som náhodne kúpil nejakú tú starú knihu, ale iba vtedy, ak bola veľmi lacná. Serióznym zberateľom kníh som sa stal iba v poslednom desaťročí, pričom „seriózny“ znamená, že človek sa musí radiť so špeciálnymi katalógmi a pre každú knihu musí založiť technickú dokumentáciu, obsahujúcu porovnanie textov, historické informácie o predchádzajúcich a následných edíciách, presný popis fyzického stavu výtlačku. Táto posledne spomínaná činnosť si pre svoju presnosť vyžaduje ovládanie technického jazyka: splensnivený, zhnednutý, poffkaný vodou, umazaný, zmytý alebo krehké listy, orezané okraje, vymazané miesta, znovuspájaná väzba, ošúchané zhyby atď.

Jedného dňa som pri prekutrávaní hornej poličky svojej domácej knižnice objavil výtlačok Aristotelovej *Poetiky* s komentármi Antonia Riccoboniho, Padova, 1587. Zabudol som, že ho mám: na poslednej stránke bolo ceruzkou napísané „1000“, čo znamená, že som ho niekde kúpil za 1000 lír (menej ako päťdesiat pencí), pravdepodobne pred dvadsiatimi alebo viacerými rokmi. Moje katalógy uvádzali, že išlo o druhé, vôbec nie extrémne vzácne vydanie a že jeho kópia sa nachádza v Britskom múzeu; no bol som šťastný, že ho mám, pretože bolo ťažko dostupné a pretože komentár Riccoboniho je v každom prípade menej známy a menej citovateľný ako napríklad komentár Robertelleho alebo Castelvetrov.

Potom som začal písať svoj popis. Odfotografoval som titulnú stranu a zistil som, že toto vydanie obsahuje Dodatok;

„Ejusdem Ars Comica ex Aristotele“. Znamenalo to, že Riccoboni sa pokúšal zrekonštruovať stratenú druhú knihu *Poetiky*. Nebolo to však nezvyčajné podujatie, tak som teda pokračoval v opise fyzického stavu výtlačku. Vtedy sa mi prihodilo to, čo istému Zateskému, ako ho popisuje Luri-ja^{14/}: hoci Zateskij stratil cez vojnu časť mozgu a spolu s ňou aj celú pamäť a schopnosť hovoriť, bol predsa len ešte schopný písať: jeho ruka teda automaticky zapisovala všetky údaje, ktoré nemal v mysli. Zateskij tak krok za krokom rekonštruoval svoju vlastnú identitu čítaním toho, čo napísal. Podobne ako on, aj ja som sa pozeral na knihu nezúčastnene a technicky, robiac svoj popis, a zrazu som si uvedomil, že znovu píšem *Meno ruže*. Jediný rozdiel bol v tom, že od stodvadsiatej strany, kde sa začína „Ars Comica“, boli silne poškodené spodné, nie horné okraje; celý zvyšok bol rovnaký, silne zhnednuté stránky, poškvrnené vlhkom a na konci zlepené, akoby ušpinené nejakou nechutnou mastnou hmotou. Držal som v rukách v tlačenej podobe rukopis, ktorý som opisoval vo svojom románe. Mal som ho roky a roky na dosah, doma.

Najprv som to považoval za výnimočnú zhodu okolností, potom som sa prikláňal k zázraku; nakoniec som sa rozhodol, že *wo Es war, soll Ich werden*. Kúpil som si tú knihu ako mladý, prelistoval som ju, uvedomujúc si, že je výnimočne zašpinená, niekde som ju odložil a zabudol na ňu. No istým druhom vnútornej kamery som tie stránky odfotografoval a obraz tých jedovatých listov ležal desaťročia v najodľahlejšom kúte mojej duše ako v hrobke až do chvíle, keď sa znovu vynoril (neviem, prečo) a ja som bol presvedčený, že je to môj výmysel.

Ani tento príbeh nemá nič spoločné s možnou interpretáciou mojej knihy. Ak má mravné ponaučenie, je ním to, že osobný život empirických autorov je v istom ohľade ešte nevysvetliteľnejší než ich texty. Medzi mysterióznou históriou tvorby textu a nekontrolovateľným pomalým pohybom jeho budúcich čítaní je text ako text ešte stále upokojujúcou prítomnosťou, bodom, ktorého sa môžeme držať.

POZNÁMKY:

- ^{1/} Jacques Derrida, „Limited Inc.‘, *Glyph*, 2 (1977), 162-254.
- ^{2/} Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness*, (New Haven, Yale University Press, 1980), s. 28.
- ^{3/} Umberto Eco, *Postscript on the Name of the Rose* (New York, Harcourt Brace, 1984). Britská edícia je *Reflections on the Name of the Rose* (London, Secker a Warburg, 1985). Slovenské *Poznámky k Menu ruže*, zaradené na záver Umberto Eco *Meno ruže*, preložila Adriana Ferencíková (Tatran, 1991), ss. 473-497.
- ^{4/} *Tamtiež*, ss. 474-475.
- ^{5/} Helena Kostjukovičová, „Umberto Eco. Imja Roso“, *Sovremennaja chudožestvoennaja literatura za rubežom*, 5 (1982), 101 ff.
- ^{6/} *Poznámky k Menu ruže*, s. 474.
- ^{7/} Robert F. Fleissner, *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco* (West Cornwall, Locust Hill Press, 1989).
- ^{8/} *Tamtiež*, s. 139.
- ^{9/} M. Thomas Inge (ed.), *Naming the Rose* (Jackson, Miss., University of Mississippi Press, 1988).
- ^{10/} Umberto Eco, *Foucault's Pendulum*, preložil William Weaver (London, 1989). Slovensky *Foucaultovo kyvadlo*, preložil Stanislav Vallo (Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1992).
- ^{11/} Giosue Musca, „La camicia del nesso“, *Quaderni Medievali*, 27 (1989).
- ^{12/} *Foucaultovo kyvadlo*, s. 169.
- ^{13/} Umberto Eco, *The Name of the Rose*, preložil William Weaver (New York: Harcourt Brace, 1983, paperback, New York, Warner Books, 1984), s. 570. Britská edícia *Secker a Warburg*. Slovensky *Meno ruže*, preložila Adriana Ferencíková (Tatran, 1991), s. 443.
- ^{14/} A. R. Lurija, *Man with a Shattered World* (New York, Basic, 1972).

PŮŤ PRAGMATISTU

Richard Rorty

Keď som čítal román profesora Eca *Foucaultovo kyvadlo*, usúdil som, že Eco sa určite vysmieva z vedcov, učencov, kritikov a filozofov, ktorí si o sebe myslia, že lúštia kódy, olupujú akcidencie, aby odhalili podstatu, strhávajú závoje zdaní, aby odhalili skutočnosť. Čítal som román ako polemiku s esencializmom, ako paródiu na metaforu hĺbky — predstavu, že existujú hĺbkové významy ukryté pred obyčajnými ľuďmi, významy, ktoré poznajú iba tí šťastlivci, čo rozlúštili nejaký veľmi zložitý kód. Pochopil som to ako zdôrazňovanie podobnosti medzi Robertom Fluddom a Aristotelom — alebo, všeobecnejšie, medzi knihami, ktoré nachádzame v „Okultných“ oddeleniach kníhkupectiev, a knihami v oddeleniach „Filozofia“.

Konkrétnejšie: interpretoval som román ako paródiu štrukturalizmu — samotnej idey štruktúr, ktoré sa majú k textom alebo kultúram ako kostry k telám, programy k počítačom alebo kľúče k zámkom. Keďže som už predtým čítal Ecovu *A Theory of Semiotics* — knihu, ktorá miestami vyzerá ako pokus rozlúštiť kód kódov, odhaliť univerzálnu štruktúru štruktúr — usúdil som, že *Foucaultovo kyvadlo* sa má k tejto predchádzajúcej knihe ako Wittgensteinove *Filozofické skúmania* k jeho *Logicko-filozofickému traktátu*. Dospel som k záveru, že Ecovi sa podarilo striasť sa diagramov a taxonómii svojej predchádzajúcej práce rovnako, ako sa neskorší Wittgenstein zbavil svojich mladíckych fantázií o neopisateľných predmetoch a rigidných spojeniach.

Zistil som, že posledných päťdesiat stránok románu môžu interpretáciu potvrdzujú. Na ich začiatku sa ocitáme vtiahnutí do niečoho, čo chce byť osovým momentom dejín. Je to okamih, keď Casaubon vidí, ako sa hľadači Jediného Pravdivého Významu Vecí celej zeme zhromaždili na mieste, o ktorom veria, že je Pupkom Sveta. Kabalisti, templári, slobodomurári, pyramidológovia, Bratia ružového kríža, prívrženci mágie, poslovnia z Centrálného Ohijského Chrámu Čiernej Päťcípej Hviezdy — všetci sú tam a krúžia okolo Foucaultovho kyvadla, kyvadla, ktoré je teraz zaťažené mŕtvou Casaubonovho priateľa Belba.

Od tohto vrcholu román pomaly špirálovite klesá k scéne, kde je Casaubon sám v pastorálnej krajine, na talianskych horských svahoch. Pociťuje farchu falošného zrieknutia sa prísahy a vychutnáva malé zmyslové pôžitky, radujúc sa z obrazov svojho malého dieťaťa. Niekoľko odsekov pred koncom knihy medituje Casaubon takto:

Po svahoch Bricca sa ťahajú nespočetné rady viníc. Poznám ich, videl som v živote veľa podobných. Nijaká Numerická Doktrína však nikdy nebola schopná určiť, či zbiehajú dolu svahom, alebo sa plazia smerom hore. Medzi radmi révy, ale musíš medzi nimi chodiť bosý, od malička, päty trochu stvrdnuté, rastú broskyne. Majú žlté plody, sú to broskyne rastúce len vo viniciach, stačí trochu pritlačiť palcom a kôstka vyjde takmer sama od seba, čistučka ako po chemickom kúpeli, len kde-tu hrubšie biele vlákno drene držiace sa na jedinom atómiku. Môžeš ich jesť, a takmer necítiš zamotové chlípky na ich šupke, a keď do nich zahryzneš, stŕpne ti jazyk. Kedysi sa tam pásli dinosaury. Potom povrch ich pasienkov pokrýval iný povrch. A predsa som, tak ako Belbo pri hre na trúbku, v okamihu zahrýzania do broskýň chápal, čo je to Kráľovstvo a celkom som s ním splýval. Potom — už len dôvtip. Vymysli, vymysli si nejaký Plán, Casaubon. Presne tak postupovali všetci, keď chceli vysvetliť dinosaury a broskyne.

Čítal som túto pasáž, akoby opisovala moment podobný tomu, keď Prospero láme svoje žezlo, alebo Faust počúva Ariela a vzdáva sa hľadania I. časti kvôli irónii II. časti. Pri-

pomína mi to moment, keď si Wittgenstein uvedomil, že je dôležité, aby bol človek, ak chce, schopný prestať robiť filozofiu, a moment, keď Heidegger dospel k záveru, že musí prekonať všetky prekonávania a nechať metafyziku samej seba. Keď som čítal túto časť v zmysle takýchto paralel, bol som schopný predstaviť si veľkého mága z Bologne, ako sa vzdáva štrukturalizmu a zrieka taxonómie. Eco, usúdil som, nám hovorí, že sa už teraz dokáže tešiť z dinosaurov, broskýň, bábätiok, symbolov a metafor bez toho, že by sa potreboval zavítať do ich slabín a hľadať ich skrytú armatúru. Je aspoň ochotný vzdať sa svojho dlhoročného hľadania Plánu, kódu kódov.

Keď som interpretoval *Foucaultovho kyvadlo* týmto spôsobom, robil som to isté, čo všetci tí monomaniakálni sektárski taxonómisti, ktorí sa hemžia okolo kyvadla. Títo ľudia dychtivo prispôsobujú všetko, čo sa okolo nich deje, tajnej histórii templárov, alebo rebríku slobodomurárskeho osvietenia, plánu Veľkej Pyramídy, či hocičomu, čo je náhodou predmetom ich konkrétnej posadnutosti. Trasú sa od cerebrálnych kortexov až po slabiny, spolu vychutnávajú pôžitky (známe už aj Paracelsovi a Fluddovi), keď prídu na pravdivý význam neurčitosti broskýň, pričom tento fakt mikrokozmu im korešponduje s nejakým makroskopickým princípom. Títo ľudia prežívajú výnimočnú radosť, keď zistia, že ich kľúč otvoril ďalší zámok, že ešte ďalšia zakódovaná správa sa otvorila ich našepkávaniam a vzdala sa svojich tajomstiev.

Môj vlastný ekvivalent tajnej histórie templárov — matice, ktorú používam na každú knihu, čo sa mi dostane do rúk — je poloautobiografická narácia o Púti Pragmatistu. Na začiatku tejto osobitej hľadačskej romancy Hľadačovi Osvietenia svitne, že je možné zaobísť sa bez všetkých veľkých dualizmov Západnej Filozofie: skutočnosti a zdania, čistého vyžarovania a rozptýleného zrkadlenia, duše a tela, intelektuálnej rigoróznosti a senzualnej nedbanlivosti, usporiadanej semiotiky a rozháranej semiózy. Tieto dvojice netreba syntetizovať do vyšších jednotiek, nie *aufgehoben*, ale skôr ich zámerne zabudnúť. Prvotná fáza Osvietenia nastáva, keď či-

tame Nietzscheho a začíname jednoducho uvažovať o všetkých spomínaných dualizmoch len ako o množstve metafor pre kontrast medzi predstavovaným stavom totálnej moci, panstva a kontroly a naším vlastným súčasným stavom nemohúcnosti. Ďalšiu fázu dosiahneme, keď pri opätovnom čítaní *Tak vravel Zarathustra* skončíme tým, že pukáme od smiechu. V tomto momente, s malou Freudovou pomocou, začíname počúvať rozprávanie o Völi po Moci iba ako nadutý eufemizmus pre mužskú nádej, že zastraší ženy, aby sa podriadili, alebo ako detskú nádej, že sa dostane späť k mamičke a ockovi.

Konečná fáza Púte Pragmatistu prichádza vtedy, keď začíname vidieť svoje vlastné predchádzajúce peripetie nie ako štádiá pokračujúceho vzostupu k Osvieteniu, ale jednoducho ako náhodné výsledky stretnutia s rozmanitými knihami, ktoré sa nám dostali do rúk. Je pomerne ťažké dospieť k tejto fáze, pretože nás stále vyrušujú snívania: snívania, v ktorých hrá hrdinský pragmatista úlohu podobnú Walterovi Mittyemu v imanentnej teleológii svetových dejín. Ak sa však pragmatista takýchto snívání zbaví, začne si napokon o sebe myslieť, že — podobne ako všetko ostatné — je schopný toľkých deskripcií, koľko je cieľov, ktorým môže slúžiť. Existuje toľko opisov pragmatistu, koľko je možností ich použiť, či už z jeho vlastnej vôle, alebo z vôle iných. Ide o fázu, v ktorej sa všetky deskripcie (vrátane pragmatistovho opisu seba samého ako pragmatistu) hodnotia skôr podľa toho, aké účinné sú ako nástroje pre isté ciele, než ich vernosťou opisovanému predmetu.

Toľko k Púti Pragmatistu — rozprávaniu, ktoré často používam, aby som dramatisoval samého seba, a potešilo ma, že som tu bol zajedno s profesorom Ecom. Zároveň mi tento príbeh umožnil, aby som nás obidvoch videl, ako sme prekonalí naše predchádzajúce ambície lúštitel'ov kódov. Práve táto ambícia ma priviedla k tomu, že som premrhal dvadsiaty siedmy a dvadsiaty ôsmy rok svojho života pokusmi odhaliť tajomstvo ezoterickej doktríny Charlesa Sandersa Peircea o „skutočnosti Triády“ a tým aj jeho dômyselne prepra-

covaný semioticko-metafyzický „Systém“. Predstavoval som si, že podobná pohnútka určite dovedla aj mladého Eca k štúdiu tohto filozofa, ktorý vie človeka priviesť do zúrivosti a že mu umožnila vidieť Peircea iba ako jedného z pomätených maniakov triády *obdobná reakcia*. Skrátka, použitie tejto narácie ako referenčného rámca mi umožnilo uvažovať aj o Ecovi ako o kolegoví-pragmatistovi.

Tento hrejivý pocit kamarátstva sa však začal vyparovať, keď som čítal Ecovu štúdiu „*Intentio lectoris*“.^{1/} To preto, že v tomto článku, napísanom približne v rovnakom čase ako *Foucaultovo kyvadlo*, trvá na rozlíšení medzi *interpretovaním* a *používaním* textov. Je to, samozrejme, rozdiel, ktorý my, pragmatisti, nechceme robiť. Nazdávame sa, že všetko, čo hocikto hocikedy robí s hocičím, je jeho použitie.^{2/} Interpretovanie niečoho, jeho poznávanie, prenikanie do jeho podstaty a tak ďalej, to sú iba rozmanité spôsoby opisania nejakého procesu, ktorým sa niečo uvádza do činnosti. A tak som sa zaharbil, keď som si uvedomil, že Eco by pravdepodobne v mojom čítaní jeho románu videl skôr použitie ako interpretáciu a že jeho mienka o neinterpretáčnych použitiach textov nie je príliš vysoká. Bol som zmätený, keď som zistil, že trvá na rozdieli podobnom rozdielu E. D. Hirscha — medzi zmyslom a významom — rozdielu medzi vstupom do vnútra samotného textu a vzťahovaním textu na niečo iné. Je to práve druh rozlišovania, ktorý antesencialisti, ako som ja, vidia ako nesprávny — rozlišovanie medzi vnútrom a vonkajškom, medzi nevzťahovými a vzťahovými črtami niečoho. Podľa našej mienky neexistuje nič také ako vnútorná, nevzťahová vlastnosť.

V týchto komentároch sa preto sústredím na Ecovo rozlíšenie medzi použitím a interpretáciou a urobím všetko, čo je v mojich silách preto, aby som minimalizoval jeho závažnosť. Začnem jedným Ecovým vlastným diskutabilným použitím tohto rozdielu — jeho opisom (v „*Intentio lectoris*“), ako Maria Bonaparte pokazila svoj rozbor Poea. Eco hovorí: keď Bonaparte objavila „tú istú fabulu, ktorá leží v základoch „Morelly“, „Ligey“ a „Eleonory“, odhalila *intentio ope-*

ris". Ale, pokračuje: „Nanešťastie je takáto krásna textová analýza popretkávaná životopisnými poznámkami, ktoré spájajú faktografiu textu s aspektmi (známymi z iných zdrojov) osobného života Poea.“ Keď Bonaparte uvádza životopisný detail, že Poea morbidne priťahovali ženy so smútočnými črtami, tak vtedy, hovorí Eco, „texty používa a nie interpretuje.“

Môj prvý pokus zotrieť toto rozlíšenie spočíva v poznámke, že hranice medzi jedným a druhým textom nie sú až také jasné. Eco si zrejme myslí, že čítanie „Morelly“ vo svetle „Ligey“ bolo zo strany Bonaparte v poriadku. Ale prečo? Z toho dôvodu, že ich napísal ten istý človek? Nekrivíme „Morelle“? A nepodstupujeme nebezpečenstvo, že zameníme *intentio operis* a *intentio auctoris* vyvedené z Poeovho zvyku písať texty istého druhu? Je odo mňa spravodlivé, ak čítam *Foucaultovo kyvadlo* vo svetle práce *A Theory of Semiotics* a *Semantics and the Philosophy of Language*? Alebo by som sa mal pokúsiť — ak chcem interpretovať prvú z týchto kníh — vyzátvorkovať svoje poznanie toho, že ju napísal ten istý autor ako ďalšie dve?

Ak je z mojej strany v poriadku, že sa budem odvolávať na poznanie autorstva, čo potom ďalší krok? Je v poriadku, že vnesiem svoje poznanie, aké je to študovať Peircea — aké je to pozorovať, ako sa prívetivý pragmatista zo sedemdesiatych rokov čudne mení na šialeného konštruktéra Existenciálnych Grafov z rokov osemdesiatych? Mám právo použiť svoje poznatky o Ecovom živote, svoju vedomosť, že strávil veľa času štúdiom Peircea na to, aby mi to pomohlo vysvetliť okolnosť, že napísal román o okultistickej monománii?

Tieto rétorické otázky sú počiatočnými zmäčkujúcimi postupmi, ktoré by som urobil na to, aby som začal stierať Ecov rozdiel medzi interpretáciou a použitím. Ale kritická chvíľa nastáva, keď sa spýtam, prečo *chce* robiť taký veľký rozdiel medzi textom a čitateľom, medzi *intentio operis* a *intentio lectoris*. Akému cieľu slúži takýto postup? Eco by možno odpovedal, že vám to pomôže rešpektovať odlišenie me-

dzi tým, čo nazýva „vnútornou koherenciou textu“, a tým, čo nazýva „nekontrolovateľnými pohnútkami čitateľa“. Hovorí, že to druhé „riadi“ prvé a že jediným spôsobom, ako skontrolovať domnienku o *intentio operis*, „je skontrolovať ju na pozadí textu ako súdržného celku“. Je možné, že toto odlišenie zavádzame ako zátaras pre našu monomaniakálnu túžbu všetko podriaďiť našim vlastným potrebám.

Jednou z týchto potrieb je presvedčiť iných ľudí, že máme pravdu. My, pragmatisti, chápeme teda nutnosť skontrolovať vašu interpretáciu vo vzťahu k textu ako koherentnému celku jednoducho ako pripomienku, že ak chcete, aby vaša interpretácia knihy bola prijateľná, nemôžete jednoducho okomentovať jeden alebo dva riadky či scény. Musíte povedať niečo aj o tom, čo tam robí väčšina *ostatných* riadkov alebo scén. Keby som vás chcel presvedčiť, aby ste akceptovali moju interpretáciu *Foucaultovho kyvadla*, tak by som mal vysvetliť tridsaťdeväť strán medzi vrcholnou scénou *Walpurgisnacht* v Paríži a broskyňami a dinosaurami v Taliansku. Mal by som ponúknuť podrobné vysvetlenie toho, aká je úloha opakujúcich sa retrospektív partizánskych činností za nacistickej okupácie. Mal by som vysvetliť prečo, po odstúpení od prísahy, posledné odseky knihy prinášajú tón ohrozenia. Pre Casaubona sa končí jeho pastorálna idyla predvídaním nastávajúcej smrti rukami nasledujúcich monomaniakov.

Neviem, či by som toto všetko dokázal. Je možné, že keby som dostal tri mesiace voľna a skromný finančný príspevok, vyprodukoval by som graf, ktorý by spojil všetky, alebo aspoň väčšinu týchto a ďalších úvah-bodiek, graf, ktorý by ešte stále ukazoval Eca ako kolegu-pragmatistu. Je možné aj to, že by som neuspel a musel by som pripustiť, že Eco má na starosti iné dôležitejšie veci a že moja vlastná monománia nebola dosť flexibilná na to, aby našla miesto aj pre jeho záujmy. Nech by bol výsledok akýkoľvek, súhlasím s Ecom, že takýto graf by sa zišiel skôr, ako by sa rozhodlo, či moja interpretácia *Foucaultovho kyvadla* bola hodná serióznej úvahy.

Ak aj odlišíme medzi prvým pohľadom, hrubou silou,

nepresvedčivou aplikáciou obsesí konkrétneho čitateľa vo vzťahu k textu a produktom trojmesačného pokusu prepracovať túto aplikáciu a urobiť ju presvedčivou, musíme to opisovať pomocou pojmu „zámer textu“? Eco dáva jasne najavo, že netvrdí, že tento zámer môže znižovať množstvo interpretácií až po tú jedinou správnu. Našťastie pripúšťa, že môžeme „ukázať, ako Joyce (v *Ulyssovi*) postupuje tak, aby utkal veľa alternatívnych postáv na koberci bez toho, že by rozhodol, koľko ich môže byť a ktoré z nich sú tie najlepšie.“ Uvažuje teda o zámere textu skôr ako o produkte Modelového Čitateľa vrátane „Modelového Čitateľa, ktorý má právo pokúsiť sa o nekonečný počet domnienok“.

To, čomu v Ecovom vysvetlení nerozumiem, je jeho názor na vzťah medzi týmito domnienkami a zámerom textu. Ak mi text *Ulyssa* umožnil, aby som si predstavil pluralitu postáv, ktoré som mal objaviť na koberci, bola to vnútorná koherencia textu, ktorá toto všetko riadila? Alebo môže riadiť aj reakcie tých, čo sú zvedaví, či niektoré z postáv sú skutočne na koberci alebo nie? Pomôže im vybrať si spomedzi súperiacich návrhov — vyčleniť najlepšiu interpretáciu spomedzi jej konkurentov? Sú jej sily vyčerpané, keď odmietne tých konkurentov, čo jednoducho nedokázali spojiť dostatočný počet bodiek — nedokázali zodpovedať dostatočný počet otázok o funkciách rozmanitých riadkov a scén? Alebo má text v rezerve sily, ktoré mu umožnia povedať čosi ako „tento graf skutočne spája väčšinu mojich myšlienok, ale aj tak ma chápe úplne nesprávne“?

Moju nechúť pripustiť, že nejaký text je schopný čosi také povedať podporuje nasledujúca pasáž z Ecovho príspevku. Hovorí v nej, že „text je objektom, ktorý vytvára interpretácia v procese kruhového úsilia o potvrdenie svojej právoplatnosti na základe toho, čo podáva ako svoj výsledok“. My, pragmatisti, máme pôžitok z tohto spôsobu stierania rozdielu medzi nachádzaním objektu a jeho vytváraním. Páči sa nám Ecova redeskrpcia toho, čo nazýva „starým a stále platným hermeneutickým kruhom“. Keď beriem do úvahy túto predstavu o textoch, že sa vytvárajú v procese interpre-

tácie, nevidím nijaký spôsob, ako by sme mohli zachovať metaforu *vnútornej* koherencie textu. Mal by som predpokladať, že text má práve takú súdržnosť, akú sa mu podarilo získať pri poslednej obrátke hermeneutického kruhu, práve tak, ako hruda hliny má len takú súdržnosť, akú nadobudla poslednou obrátkou hrnčiarkeho kruhu.

A tak by som radšej povedal, že súdržnosť textu nie je vlastnosťou textu predtým, než je opísaný, podobne ako bodky grafu nie sú koherentné predtým, než som ich spojil. Koherencia textu nie je nič iné, iba okolnosť, že niekto môže povedať niečo zaujímavé o skupine značiek alebo zvukov — prišiel na spôsob opisu týchto značiek a zvukov, spájajúceho ich s inými vecami, o ktorých by sme chceli hovoriť. (Môžeme, napríklad, opísať daný súbor značiek ako slová anglického jazyka, ako veľmi ťažký na čítanie, ako Joyceov rukopis, ako čosi hodné milióna dolárov, ako ranú verziu *Ulyssa* a tak ďalej). Táto súdržnosť nie je ani vnútorná, ani vonkajšia — vo vzťahu k niečomu — je iba funkciou toho, čo sa doposiaľ o týchto značkách povedalo. Ako sa tak posúvame od relatívne neprotirečivej filológie a nezáväzného rozhovoru o knihe k relatívne spornej literárnej histórii a literárnej kritike, to, čo hovoríme, musí mať nejaké rozumné systematické inferenčné spojenia s tým, čo sme my či iní povedali predtým — s predchádzajúcimi deskripciami tých istých značiek. Nemá však nijaký zmysel dávať deliacu čiaru medzi to, o čom hovoríme, a to, čo o tom hovoríme, jedine ak by sme to robili ako odkaz na nejakú osobitnú *intentio*, ktorú práve v túto chvíľu máme *my*.

To sú teda úvahy, ktorými by som mal odporovať Ecovu rozlíšeniu použitie — interpretácia. Dovoľte mi teraz obrátiť sa k všeobecnejšej ťažkosti, ktorú som mal s jeho dielom. Keď čítam Eca alebo ktoréhokoľvek iného autora, píšuceho o jazyku, robím to, prirodzene, vo svetle svojej vlastnej obľúbenej filozofie jazyka — radikálne naturalistického a holistického názoru Donalda Davidsona. Moja prvá otázka pri čítaní Ecovej knihy z roku 1984 *Semiotics and the Philosophy of Language* (bezprostredne po prečítaní *Foucaultovho* ky-

vadla) preto znela: nakoľko Eco mieni priblížiť sa k davidsonovskej pravde?

Davidson nadväzuje na Quinovo odmietnutie existencie filozofického rozdielu medzi jazykom a faktom, medzi znakmi a nie-znakmi. Dúfal som, že moju interpretáciu *Foucaultovho kyvadla* — moje čítanie tejto knihy ako toho, čo Daniel Dennett nazýva „liekom na bežný kód“ — by bolo možné schváliť, bez ohľadu na vyvrátenie, ktoré som našiel v „*Intentio lectoris*“, pretože som dúfal, že Eco sa ukáže aspoň o niečo menej pripútaný k pojmu „kód“, než bol na začiatku rokov sedemdesiatych, keď napísal *A Theory of Semiotics*. Moje nádeje stúpili vďaka niektorým pasážam v *Semiotics and the Philosophy of Language*, iné pasáže ich však zmarili. Na jednej strane sa mi zdá, akoby Ecovo tvrdenie, že o semiotike uvažujeme z hľadiska bludisku podobných vzťahov odvodzovania v rámci encyklopedického poznania skôr než z hľadiska slovníkových vzťahov ekvivalencie medzi znakom a označovanou vecou, poukazovalo správnym holistickým, davidsonovským smerom. Podobne ako jeho quinovské poznámky, že slovník je iba zamaskovaná encyklopédiou a že „hocijaká sémantika encyklopedického rázu musí stierať rozdiel medzi analytickými a syntetickými vlastnosťami.“^{3/}

Na druhej strane som mal problémy s Ecovým kvázi-diltheyovským trvaním na odlišovaní „semiotického“ od „vedeckého“ a s odlišovaním filozofie od vedy^{4/} — čo nie je ani quinovské, ani davidsonovské. Navyše, vždy sa zdalo, že Eco považuje za samozrejmé, že znaky a texty sú celkom odlišné od ostatných predmetov, takých ako skaly, stromy a kvarky. Na jednom mieste píše:

Univerzum semiózy, to znamená univerzum ľudskej kultúry musíme chápať ako štruktúrované na spôsob labyrintu tretieho typu: a/ Je štruktúrované podľa siete interpretantov. b/ Je potenciálne nekonečné, pretože prihliada na mnohoraké interpretácie uskutočnené rôznymi kultúrami... Je nekonečné, pretože každá rozprava o encyklopédii spochybňuje predchádzajúcu štruktúru samotnej encyklopédie. c/ Nezačnamenáva iba „pravdy“, ale skôr to, čo bolo o pravde povedané, alebo o čom sa verilo, že je pravdou...^{5/}

Zdá sa, že tento opis „univerza semiózy... univerza ľudskej kultúry“ je dobrým opisom univerza *tout court*. Ja to vidím tak, že skaly a kvarky sú iba ďalším obilím pre mlyn hermeneutického kola vytvárania predmetov ich „premieľaním“ v rozhovore. Áno. Ale keď hovoríme o skalách a kvarkoch, zvyčajne hovoríme, že nás predchádzajú, no to isté často hovoríme aj o značkách na papieri. „Vytváranie“ teda nie je tým správnym slovom ani pre skaly, ani pre značky — o nič viac než „nájdanie“. V prísnom slova zmysle ich ani nevytvárame, ani nenachádzame. To, čo robíme, je reagovanie na podnety tým, že emitujeme vety, ktoré obsahujú značky a zvuky ako „skala“, „kvark“, „značka“, „zvuk“, „veta“, „text“, „metafora“ a tak ďalej.

Z týchto viet potom vyvodzujeme ďalšie, z nich ešte ďalšie a tak ďalej — vytvárame potenciálne nekonečný labyrint encyklopédie tvrdení. Tieto tvrdenia sú vydané napospas možnosti zmeny, keď sa objavia nové podnety, ale nikdy nemôžu byť *skontrolované* vo vzťahu k nim — o možnosti skontrolovať ich vo vzťahu k vnútornej koherencii mimo encyklopédie ani nehovoriac. Vonkajšie veci môžu encyklopédiu zmeniť, ale *skontrolovať* ju môžeme iba tým, že porovnáme časti jej samotnej s inými jej časťami. Nemôžete *skontrolovať* vetu vo vzťahu k predmetu, hoci predmet môže *spôsobiť*, že prestanete túto vetu tvrdiť. Vetu môžete skontrolovať iba na pozadí iných viet, viet, s ktorými je spojená rozmanitými labyrintovými inferenčnými vzťahmi.

Skončíte práve týmto odmietnutím urobiť filozoficky nejakým spôsobom zaujímavý rozdiel medzi prírodou a kultúrou, jazykom a faktom, univerzom semiózy a nejakým iným univerzom, keď s Deweyom a Davidsonom prestanete uvažovať o myslení ako o presnej reprezentácii, ako o správnom usporiadaní vzťahov medzi znakmi a nie-znakmi. Prestanete si totiž myslieť, že môžete oddeliť predmet od toho, čo o ňom vravíte, označované od znaku, alebo jazyk od metajazyka, okrem prípadov ad hoc, aby ste si totiž pomohli k nejakému konkrétnemu cieľu. To, čo Eco hovorí o hermeneutikom kruhu, ma povzbudzuje myslieť si, že by mohol byť

viac naklonený tomuto názoru než na prvý pohľad naznačuje jeho esencialisticky znejúci rozdiel medzi interpretáciou a použitím. Tieto pasáže mi dovoľujú myslieť si, že jedného dňa bude Eco azda ochotný pridať sa k Stanleyemu Fishovi a Jeffreyemu Stoutovi a ponúkne *dokonale* pragmatické vysvetlenie interpretácie, také, čo už viac nebude stavať do protikladu interpretáciu a použitie.

Ďalší aspekt Ecovhovho myslenia, ktorý ma posmeľuje v tejto úvahe je to, čo hovorí o dekonštruktivistickej literárnej kritike. Veľa z toho, čo o tomto druhu kritiky povedal Eco, je totiž rovnobežné s tým, čo o ňom hovoríme my, davidsonovci a fishovci. V záverečných odsekoch „*Intentio lectoris*“ Eco hovorí, že „veľa príkladov dekonštrukcie, ktoré ponúka Derrida“, je „predtextuálnym čítaním, vykonaným nie so zámerom text interpretovať, ale ukázať, do akej miery môže jazyk produkovať nekonečnú semiózu“. Myslím si, že Eco má pravdu a že má pravdu aj ďalej, keď pokračuje:

Stalo sa, že legitímna filozofická prax sa začala považovať za model literárnej kritiky a za nový trend v textovej interpretácii... Je našou teoretickou povinnosťou uznať, že sa to stalo, a ukázať, prečo sa to stať nemalo.^{6/}

Hocijaké vysvetlenie toho, prečo sa táto nešťastná vec stala, by nás skôr či neskôr priviedlo nazad k dielu a vplyvu Paula de Mana. Súhlasím s profesorom Kermodom, že Derrida a de Man sú tými dvoma, čo „prisúdili skutočnú závažnosť teórii“. Myslím si však, že je dôležité zdôrazniť existujúci zásadný rozdiel medzi teoretickými koncepciami týchto dvoch mužov. Derrida, ako to vidím ja, nikdy nebral filozofiu tak vážne ako de Man, ani nikdy nechcel rozdeliť jazyk, ako to urobil de Man, na druh zvaný „literárny“ a nejaký iný. Osobitne Derrida nikdy nebral metafyzické odlišenie medzi tým, čo Eco nazýva „univerzom semiózy“, a nejakým iným univerzom — medzi prírodou a kultúrou — tak vážne ako de Man. De Man do značnej miery využil štandardné diltheyovské odlišenie „intencionálnych objektov“ a „prírodných predmetov“. Trvá na protiklade jazyka s jeho neodvolateľnou hrozbou nekoherentnosti, spôsobenej „univerzál-

nou semiózu“, a údajne koherentných a neohrozených skál a kvarkov.^{7/} Podobne ako Davidson, aj Derrida sa týchto odlišení stráni a chápe ich len ako ďalšie zvyšky Západnej metafyzickej tradície. U De Mana, naopak, sú základom jeho výkladu procesu čítania.

My, pragmatisti, by sme boli radšej, keby de Man nebol zaznieval takým diltheyovským tónom a keby nebol naznačoval, že existuje oblasť kultúry zvaná „filozofia“, ktorá môže poskytnúť základné smernice pre literárnu interpretáciu. Konkrétne: keby nebol podporoval myšlienku, že riadenie sa týmito smernicami umožní zistiť, o čom text „skutočne je“. Boli by sme radšej, keby sa bol vzdal idey, že existuje zvláštny druh jazyka zvaný „literárny“, odhaľujúci, čím jazyk ako taký „skutočne je“. Prevažou takýchto ideí je zrejme do značnej miery zodpovedná za nešťastnú myšlienku, že čítanie Derridových úvah o metafyzike nám poskytne to, čo Eco nazýva „modelom literárnej kritiky“. De Man pomohol udomáčniť nešťastnú ideu, že existuje niečo užitočné, čomu hovoríme „dekonštruktivistická metóda“.

Pre nás pragmatistov je predstava, že existuje niečo, o čom text *skutočne* je, niečo, čo odhalí prísna aplikácia metódy, rovnako nesprávna ako Aristotelova idea, podľa ktorej existuje podstata ako čosi, čo vnútorne, skutočne je v protiklade k tomu, čím sa náhodne alebo vzťahovo javí. Myšlienka, že komentátor odhalil, čo text skutočne robí — napríklad, že *skutočne* demystifikuje ideologickú konštrukciu, alebo *skutočne* dekonštruuje hierarchické protiklady západnej metafyziky, skôr než že sa jednoducho dá *použiť* na tieto ciele — to je pre nás, pragmatistov, iba ďalší okultizmus. Je to iba jeden ďalší náš nárok na to, že sme rozlúštili kód, teda vypátrali, čo Sa Skutočne Deje — iba ďalší príklad toho, čo, ako som pochopil, podrobil Eco satire vo *Foucaultovom kyvadle*.

Ale nesúhlas s myšlienkou, že texty sú skutočne o niečom zvláštnom, je zároveň nesúhlasom s myšlienkou, že jedna konkrétna interpretácia by mohla, pravdepodobne pre svoj rešpekt voči „vnútornej koherencii textu“, vystihnúť to,

čím toto niečo je. Všeobecnejšie: je to nesúhlas s myšlienkou, že text je schopný povedať niečo o tom, čo *on* chce, skôr než jednoducho poskytnúť podnety, ktoré vám pomôžu — relatívne ťažko alebo relatívne ľahko — presvedčiť seba samých alebo ostatných o tom, čo ste pôvodne zamýšľali o texte povedať. Zarmucuje ma, keď čítam, ako Eco súhlasne cituje Hillisa Millera, hovoriaceho: „Interpretácie dekonštruktivistickej kritiky nie sú svojvoľným nanútením subjektivity teórie textu, ale sú vynútené textami samotnými“.^{8/} Mojim ušiam to znie podobne, ako keď povieme, že použitie skrutkovača na zakrútenie skrutky je „vynútené samotným skrutkovačom“, kým moje použitie tohto skrutkovača na otvorenie lepenkových škatúl je „svojvoľným nanútením subjektivity“. Mal by som si povedať, že dekonštruktivista ako Miller nemá ani trochu viac práva odvolávať sa na rozdiel medzi subjektivitou a objektivitou než pragmatisti ako Fish, Stout a ja. Nazdávam sa, že ľudia, ktorí berú hermeneutický kruh tak vážne ako Eco, by sa mali tomuto rozdielu vyhýbať.

Aby som sa mohol pozastaviť pri tejto myšlienke, dovoľte mi opustiť skrutkovač a použiť lepší príklad. Problémom s uvádzaním skrutkovačov ako príkladu je, že tu nik nehovorí o „zistení, ako pracujú“, kým Eco a Miller takýmto spôsobom hovoria o textoch. Dovoľte mi namiesto toho použiť príklad počítačového programu. Ak použijem osobitý editorský program na písanie esejí, nikto nepovie, že zámerne zavádzam svoju subjektivitu. Možno si však predstaviť, že urazená autorka tohto programu by mohla čosi také povedať, keby zistila, že ho používam na to, aby som pripravil daňové priznanie, to znamená na účel, o ktorom sa v prípade tohto konkrétneho programu nikdy neuvažovalo a na ktorý nie je prispôbený. Autorka by mohla podporiť svoje stanovisko tým, že by začala širšie hovoriť o fungovaní jej programu, že by sa detailne rozhovorila o rozmanitých podprogramoch, ktoré ho tvoria, o ich nádhernej vnútornej koherencii a ich celkovej nevhodnosti pre potreby prehľadného usporiadania v tabuľkách a pre kalkulácie. Programátorka

by však vyzerala čudne, keby sa takto správala. Aby som pochopil jej myšlienku, nepotrebujem vedieť o šikovnosti, s akou vytvárala rozmanité podprogramy, a ešte menej o tom, ako vyzerajú v BASICu alebo nejakom inom kompilačnom jazyku. To, čo skutočne potrebujem, je zdôrazniť, že z jej programu môžem získať taký druh usporiadania v tabuľkách a taký druh výpočtov, aké potrebujem pre daňové priznanie, iba prostredníctvom výnimočne neelegantného a únavného súboru operácií, operácií, ktorým by som sa mohol vyhnúť, keby som bol ochotný použiť správne prostriedky na správne ciele.

Tento príklad mi pomáha kriticky posúdiť tak Eca, ako aj Millera a de Mana. Morálnym ponaučením tohto príkladu totiž je, že by ste nemali hľadať viac presnosti a univerzálnosti, než je potrebné pre ten-ktorý konkrétny cieľ. Myšlienka, že sa možno niečo dozvedieť o tom, „ako text funguje“, použitím semiotiky pri analýze jeho postupov, mi pripadá ako podrobné vysvetlenie istých editorských podprogramov v BASICu: môžete to urobiť, ak chcete, ale nie je jasné, prečo by ste sa tým mali zafažovať, a tak to je v prípade väčšiny cieľov, ktoré motivujú literárnych kritikov. De Manova idea, že funkciu toho, čo nazýva „literárnym jazykom“, je zrušenie tradičných metafyzických opozícií a že čítanie ako také má niečo spoločné s urýchľovaním tohto procesu sa mi vidí analogická tvrdeniu, že kvantovo-mechanické dianie vnútri vášho počítača vám pomôže pochopiť povahu programov vo všeobecnosti.

Inak povedané, nedôverujem ani štrukturalistickej myšlienke, že podstatou literárnej vedy je vedieť viac o „textových mechanizmoch“, ani myšlienke postštrukturalistickej, že podstatná je identifikácia prítomnosti metafyzických hierarchií alebo ich zrušenie. Poznanie mechanizmov produkcie textov alebo metafyziky môže byť, samozrejme, niekedy užitočné. Prečítanie Eca či Derridu vám často umožní povedať o texte niečo zaujímavé, čo by ste inak neboli povedali. Ani o trochu viac vás to však nepriblíži k tomu, čo sa *skutočne* deje v texte, ako keď si čítate Marxa, Freuda, Matthewa

Arnolda alebo F. R. Leavisa. Každé z týchto doplnkových čítaní vám jednoducho poskytne iba ďalší kontext, do ktorého môžete umiestniť text, iba ďalší referenčný rámec, ktorý môžete na text naložiť, alebo iba ďalšiu paradigmu, s ktorou ho môžete konfrontovať. Nijaká časť poznania vám nemôže nič povedať o podstate textov alebo o podstate čítania. Pretože ani jedno nemá podstatu.

Čítanie textov je záležitosťou ich čítania vo svetle iných textov, ľudí, posadnutostí, kusov informácií alebo toho, čo máte vy, a potom hľadania na to, čo sa deje. A to, čo sa deje, môže byť príliš nezrozumiteľné a svojbytné na to, aby ste sa tým zafažovali — čo je pravdepodobne aj prípad môjho čítania *Foucaultovho kyvadla*. Čítanie však môže byť aj vzrušujúce a presvedčivé, ako keď Derrida stavia proti sebe Freuda a Heideggera, či keď Kermode porovnáva Empsona s Heideggerom. Môže byť také vzrušujúce a presvedčivé, až podľahne ilúzii, že teraz už vieme, o čom istý text *skutočne* je. Ale to, čo vzrušuje a presvedča, je funkciou potrieb a cieľov pociťovaných tými, čo sú vzrušení a presvedčení. Vidí sa mi preto jednoduchšie zahodiť rozdiel medzi používaním a interpretovaním do starého železa a rozlišovať iba medzi jednotlivými použitiami rôznymi ľuďmi na rôzne ciele.

Myslím si, že odporovanie tejto myšlienke (ktoré najpresvedčivejšie zdôvodnil, ako sa nazdávam, Fish) má dva zdroje. Jedným je filozofická tradícia, vychádzajúca z Aristotela, podľa ktorej existuje veľký rozdiel medzi praktickým uvažovaním o tom, čo robiť, a pokusmi odhaliť *pravdu*. Na túto tradíciu sa odvoláva Bernard Williams, keď v rámci kritiky Davidsona a mňa hovorí: „Zrejme existuje čosi také ako praktické usudzovanie alebo uvažovanie, ktoré nie je také isté ako premýšľanie o tom, aké veci sú. *Samozrejme*, to nie je to isté...“^{9/} Iným zdrojom je súbor intuícií, ktoré uviedol Kant, keď rozlíšil medzi hodnotou a dôstojnosťou. Veci, povedal Kant, majú hodnotu, ale osoby majú dôstojnosť. Texty sú, pre tento účel, čestnými osobami. Len ich použiť — narábať s nimi iba ako s prostriedkami a nie aj ako s cieľmi samými osebe — znamená konať nemorálne. Na inom mieste som

ostro napadol aristotelovské odlišenie praxe a teórie a kantovské odlišenie rozvažovania a morálky, pokúsím sa teda neopakovať sa. Namiesto toho by som chcel stručne povedať, čo možno z obidvoch odlišení zachrániť. Myslím si totiž, že sa tu objavuje užitočné rozlíšenie, ktoré slabo naznačujú tieto dve neužitočné odlišenia. Je to rozdiel medzi tým, keď vieme vopred, čo chceme získať od osoby, veci alebo textu a nádejou, že osoba, vec alebo text nám pomôže chcieť niečo iné — že nám pomôžu zmeniť naše ciele a tým aj náš život. Nazdávam sa, že toto odlišenie nám pomáha zdôrazniť rozdiel medzi metodickým a inšpirovaným čítaním textov.

Metodické čítania sú typickým produktom ľudí, ktorým chýba to, čo Kermode, sledujúc Valéryho, nazýva „vášňou pre poéziu“.^{10/} Nájdete ich, napríklad, v antológii čítaní z Conradovho *Heart of Darkness*, s ktorými som sa nedávno lopotil — jedno psychoanalytické, jedno čitateľsky orientované, jedno feministické, jedno dekonštruktivistické čítanie a jedno čítanie z pohľadu Nového historizmu. Nikoho z interpretujúcich, pokiaľ som si mohol všimnúť, kniha *Heart of Darkness* neuchvátila ani nerozrušila. Nepostrehol som, že by pre nich znamenala nejakú veľkú zmenu, že by sa nejako mimoriadne zaujímali o Kurtza, Marlowa alebo o ženu „s prilbou na hlave a hnedožltou tvárou“, ktorú Marlow vidí na brehu rieky. Títo ľudia a táto kniha nezmenili ciele svojich čitateľov ani o trochu viac, než vzorka pod mikroskopom mení ciele histológov.

Nemetodická kritika hocijakého druhu, príležitostne tiež nazývaná „inšpirovaná“, je výsledkom stretnutia s autorom, postavou, príbehom, strofou, veršom alebo archaickým torzom, meniacim pohľad kritika/kritičky na to, kým je, na čo sa hodí, čo chce so sebou urobiť, výsledkom stretnutia, ktoré preskupí jeho/jej priority a ciele. Kritika tohto druhu nepoužíva autora alebo text ako vzorku opakujúcu typ, ale ako príležitosť zmeniť predtým akceptovanú taxonómiu, či ďalšie nové znenie príbehu už kedysi vyrozprávanému. Rešpekt takejto kritiky voči autorovi alebo textu nie je záležitosťou rešpektu voči *intentio* alebo vnútornej štruktúre. „Rešpekt“

naozaj nie je to správne slovo. „Láska“ alebo „nenávisť“ by boli lepšie. Lebo veľká láska či veľký odpor sú práve vecami toho druhu, čo nás menia zmenou našich cieľov, menia to, ako použijeme ľudí, veci a texty, s ktorými sa stretne ne-skôr. Láska a odpor sa celkom odlišujú od žoviálneho kama-rátstva, ktoré som si predstavoval medzi sebou a Ecom, keď som bral *Foucaultovo kyvadlo* ako vodu na svoj pragmatický mlyn — ako vynikajúcu vzorku typu, ktorý sa dá identifikovať a privítať.

Všetko, čo tu hovorím, môže vyzeraf, ako by som bol za-jedno s „tradičným humanistickým kriticizmom“ proti žán-ru, ktorého najvhodnejším názvom je, ako povedal profesor Culler, prezývka „teória“.^{11/} Hoci si myslím, že s týmto dru-hom vedenia sa v poslednej dobe zaobchádzalo až príliš tvr-do, ani tak to nie je mojím zámerom. Po prvé, mnohí vedci z humanistických odborov boli esencialisti — boli presved-čení, že v ľudskej prirodzenosti existujú hlboké trvalé veci, ktoré má literatúra vydolovať a ukázať nám. Toto však nie je práve to presvedčenie, ktoré my, pragmatisti, chceme pod-porovať. Po druhé, žánér, ktorý nazývame „teória“, vykonal v anglicky hovoriacom svete veľa dobrého tým, že nám po-skytol príležitosť prečítať si mnohé prvotriedne knihy, ktoré by sa nám inak asi neušli — napríklad knihy Heideggerove a Derridove *To*, čo táto „teória“ neposkytuje, je, myslím si, metóda čítania alebo to, čo Hillis Miller nazýva „etika číta-nia“. My, pragmatisti, si myslíme, že túto úlohu nedokáže splniť nik. Keď sa o to aj napriek tomu pokúšame, zriekame sa toho, čo sa nám usilovali povedať Heidegger a Derrida. Začínáme podliehať starej okultistickej posadnutosti lúštiť kódy, rozlíšiť medzi realitou a zdaním, robiť diskriminujúci rozdiel medzi tým, ako niečo správne pochopiť, a tým, ako to niečo urobiť užitočným.

POZNÁMKY:

- ^{1/} Texty Ecových Tannerových prednášok nemali účastníci seminára k dispozícii vopred, Eco však navrhol, aby sme si prečítali jeho článok „*Intentio lectoris: the state of the art*“, *Differentia*, 2 (1988), 147-168.
- ^{2/} Pekný stručný výklad tohto pragmatistického pohľadu na inter-pretáciu pozri v Jeffrey Stout, „What is the meaning of a text?“, *New Literary History*, 14 (1982), 1-12.
- ^{3/} Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington, Ind., 1986), s. 73.
- ^{4/} Pozri tamtiež, s. 10.
- ^{5/} Tamtiež, ss. 83-84.
- ^{6/} Eco, „*Intentio lectoris*“, 166.
- ^{7/} Pozri Paul de Man, *Blindness and Insight*, (Minneapolis, 2. vydanie, 1983), s. 24, de Manov priamy husserlovský spôsob rozlišovania medzi „prírodnými predmetmi“ a „intencionálnymi objektami“. Je to opozícia, ktorú by Derrida len ťažko nechal nespochybnú. Pozri tiež de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), s. 11, kde de Man stavia proti sebe „jazyk“ a „fenomenálny svet“, ako aj *Blindness*, s. 110, kde proti sebe stavia „vedecké“ a „kritic-ké“ texty.
- ^{8/} J. Hillis Miller, „Theory and practice“, *Critical Inquiry* 6 (1980), 611, citované v Eco, „*Intentio lectoris*“, 163.
- ^{9/} Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy* (Cambridge, MA, 1985), s. 135.
- ^{10/} Pozri Frank Kermode, *An Appetite for Poetry* (Cambridge, MA, 1989), ss. 26-27.
- ^{11/} Pozri Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* (Norman, Okla., 1988), s. 15.

NA OBRANU NADINTERPRETÁCIE

Jonathan Culler

Esej Richarda Rortyho v tejto knihe je menej odpoveďou na prednášky Umberta Eca ako skôr komentárom k jeho skoršiemu článku nazvanému „Intentio operis“, kde Eco argumentuje trochu inak ako v týchto prednáškach. Budem reagovať na Ečove prednášky „Interpretácia a nadinterpretácia“, ale neskôr sa vrátim k niektorým myšlienkam, ktoré vo svojom komentári vyslovil Rorty. Presvedčenie pragmatistov, že všetky staré problémy a rozdiely možno zahodiť nás uvádza do šťastného monizmu, kde, ako uvádza Rorty, „všetko, čo hocikto hocikedy robí s hocičím, je jeho použitie“. Toto presvedčenie má výhodu v jednoduchosti, ale je problematické tým, že neberie zreteľ na tie druhy problémov, s ktorými sa pasujú Umberto Eco a ďalší, vrátane otázky, ako môže text spochybniť konceptuálny rámec, ktorým sa ho pokúšame interpretovať. Podľa mojej mienky tieto ťažkosti nezmiznú, keď pragmatista povie: neznepokojujte sa, jednoducho sa tešte z interpretácie. Ale k týmto otázkam sa vrátim neskôr.

Keď ma pozvali zúčastniť sa na tomto seminári a keď som sa dozvedel, že séria prednášok sa volá „Interpretácia a nadinterpretácia“, mal som akési tušenie, do akej roly ma predurčili: obhajovať nadinterpretáciu. Keďže som prednášku Umberta Eca počul veľakrát a dobre som poznal dôvtip a nadpriemerné rozprávačské nadanie, ktorými dokáže zosmiešniť čokoľvek, čo sa rozhodol nazývať nadinterpretá-

ciou, vedel som si predstaviť, že obhajovať nadinterpretáciu bude veľmi nepríjemné. V skutočnosti však s potešením akceptujem svoju pridelenú rolu — obhájiť samotný princíp nadinterpretácie.

Interpretácia sama nijakú obranu nepotrebuje; je s nami stále, ale podobne ako väčšina intelektuálnych činností, aj interpretácia je zaujímavá iba vtedy, ak je extrémna. Umiernená interpretácia, ktorá iba artikuluje konsenzus, môže mať v istých okolnostiach hodnotu, ale vzbudzuje iba malý záujem. Jeden pekný citát na potvrdenie od Gilberta Keitha Chestertona, totiž jeho poznámka: „Alebo je kritika úplne nanič (dokonale obhájitelná propeozícia), alebo znamená hovoriť autorovi práve tie veci, ktoré by ho mali prinútiť vyskočiť z kože.“

Nazdávam sa, a zdôrazním to neskôr, že produkovanie interpretácií literárnych diel by sa nemalo považovať za najvyšší cieľ literárnych štúdií a ešte menej za ich jediný cieľ. Ak sa kritici však už rozhodli venovať svoj čas vypracúvaniu a navrhovaniu interpretácií, potom by mali čo najviac využívať interpretačný tlak, mali by svoje myslenie rozvinúť čo najďalej. Mnohé „extrémne“, podobne ako mnohé umiernené, interpretácie budú mať bezpochyby malý dosah, pretože sa považujú za nepresvedčivé, nadbytočné, nepodstatné alebo nudné. Ak sú však prehnané, myslím si, že majú väčšiu šancu osvetliť predtým nepovšimnuté a nereflektované spojenia alebo implikácie než tie interpretácie, ktoré sa usilujú zostať „triezve“ alebo umiernené.

Dovoľte mi dodať, že všetko, čo Umberto Eco hovorí a robí v týchto troch prednáškach, ako aj to, čo napísal vo svojich románoch a svojich prácach o semiotickej teórii ma presvedča o tom, že v hĺbke svojej hermeneutickej duše, fahajúcej ho k tým, ktorých nazýva „vyznávačmi zahalenosti“, aj on verí, že nadinterpretácia je zaujímavejšia a intelektuálne hodnotnejšia než rozumná, umiernená interpretácia. Nikto, koho by hlboko nepríťahovala „nadinterpretácia“, by nemohol vytvoriť také postavy a interpretačné obsesie, akými žijú jeho romány. Vo svojich tu uvedených prednáškach nevenu-

je nijaký čas tomu, aby nám povedal, ako by znela rozumná, náležitá, umiernená interpretácia Danteho, ale venuje veľa času oživovaniu, vdychovaniu života do prehnanej rozekrucianskej interpretácie devätnásteho storočia — interpretácie, ktorá, ako sám povedal, nemala nijaký vplyv na literárnu vedu a zostala celkom nepovšimnutá, až kým ju Eco neobjavil a neprimäl svojich študentov skúmať túto zaujímavú semiotickú prácu.

Ak však máme v úvahách o interpretácii a nadinterpretácii pokročiť, musíme sa zastaviť a pouvažovať o samotnej tejto opozícii, ktorá je v istom zmysle tendenčná. Nielenže sama idea „nadinterpretácie“ nastoľuje otázku, čo by sme mali uprednostniť, ale ani nie je schopná — o tom som presvedčený — uchopiť tie problémy, ktoré chce samotný profesor Eco osloviť. Nieкто by si mohol predstaviť *nadinterpretáciu* ako *prejedanie sa*: existuje správne jedenie alebo interpretovanie, ale niektorí ľudia neprestanú ani vtedy, keď by už prestať mali. Pokračujú v jedení alebo interpretovaní až do extrému, a so zlými výsledkami. Pouvažujme o dvoch základných prípadoch, ktoré Umberto Eco ponúka vo svojej druhej prednáške. Rossettiho písanie o Dantem nie je normálnou, správnou interpretáciou, zachádza teda príďaleko, interpretuje priveľa, alebo interpretuje prehnané. Naopak, aspoň ako som to pochopil ja, to, čo porušuje platnosť Rossettiho interpretácie Danteho, sú dva problémy, ktorých kombinácia je smrteľná a je dôvodom jeho prehľadania, až kým ho neoživil profesor Eco. Po prvé, pokúšal sa odvodiť témy Bratstva ružového kríža z elementov motívu, ktoré sa v skutočnosti u Danteho spoločne objavujú, ba niektoré z nich — napríklad Pelikán — sú vôbec v celej básni zriedkavé, takže tento argument nie je presvedčivý. Po druhé, usiloval sa vysvetliť dôležitosť týchto motívov (čo sa mu nepodarilo) ako dôsledok vplyvu predpokladanej predchádzajúcej tradície, pre ktorú neexistuje nijaký nezávislý dôkaz. Jeho problém by sme ťažko mohli nazvať nadinterpretáciou; je ním skôr podinterpretácia: to, že sa mu nepodarilo interpretovať dosť elementov básne a že sa mu nepodarilo vypátrať v skutočných

predchádzajúcich textoch skrytý rozekrucianizmus a určit možné vplyvy.

Druhým príkladom, ktorý ponúka profesor Eco vo svojej druhej prednáške, je celkom neškodná ukážka beletristickej interpretácie Wordsworthovej „A slumber did my spirit seal“ (Spánok zapečatil môjho ducha) Geoffreyom Hartmanom. Hartman, ktorého vzťah k dekonštrukcii je metonymický — jeho blízkosť v Yale s ľuďmi ako sú Paul de Man, Barbara Johnsonová, J. Hillis Miller a Jacques Derrida, všetci zapojení do dekonštruktivistického čítania — tu predvádza pomerne tradičnú podobu toho, čo je známe ako literárna sensibilita alebo sensitivita: schopnosť počuť vo verši ozvenu iných veršov, slov alebo obrazov. Napríklad, v „diurnal“ — latinskom slove, ktoré vskutku trčí z kontextu jednoduchšej dikcie Wordsworthovej básne — počuje náznaky pohrebného motívu, potenciálnu slovnú hračku: „die-urn-al“. A počuje slovo *tears* („potenciálne vyvolané“, ako hovorí) v rýmujúcich sa sériách *fears*, *hears*, *years*. Táto mierna, skromná interpretačná pasáž by sa mohla *stať* niečím ako nadinterpretáciou, keby Hartman vyslovil nejaké silné tvrdenia — argumentujúc napríklad, že „trees“ *nepatria* do posledného verša básne („Rolled round in earth's diurnal course, / With rocks and stones and trees“), pretože stromy sa nekotúľajú tak, ako skaly, kamene a slzy. Ďalej by mohol tvrdiť, že prirodzenejším slovosledom predchádzajúceho verša („She neither hears nor sees“) by bolo „She neither sees nor hears“, čo by si ako záverečný rým vyžadovalo slovo ako *tears* namiesto *trees*. Tak by mohol vyvodiť záver, podobne ako dobrý „vznávač zahalenosti“, že skrytým významom tejto malej básne je potlačenie *tears*, ktoré sú nahradené *trees* (pre stromy nevidíš les). Toto by sme mohli nazvať nadinterpretáciou; no zároveň by to mohlo byť aj zaujímavejšie a osvetľovať báseň (dokonca aj v tom prípade, že by sme nakoniec takúto interpretáciu odmietli) viac, než to, čo Hartman skutočne napísal, a to je zrejme, ako som povedal, obdivuhodný tradičný výkon literárnej senzibility, ktorá nachádza „náznaky“ skrývajúce sa za jazykom básne.

Zrejmejším príkladom nadinterpretácie by mohla byť, ako v prípade Ecovej ukážky interpretácií *ver mi*, reflexia významnosti súboru alebo idiomatických fráz, ktoré majú stabilný spoločenský význam. Ak pozdravujem známeho, ktorého stretávam na chodníku, slovami „Ahoj, pekný deň, však?“ — neočakávam, že pôjde ďalej, mrmlúc si čosi ako: „Som zvedavý, čo tým, do čerta, myslel? Je si taký neistý, že nevie povedať, či je pekný deň alebo nie, a musí hľadať potvrdenie u mňa? Tak prečo potom nepočkal na odpoveď? Myslel si azda, že ja nie som schopný povedať, aký je deň, tak mi to musel povedať on? Naznačuje, že dnes, keď pôjde okolo mňa bez pristavenia, je pekný deň na rozdiel od včerajška, keď sme sa aj porozprávali?“ Tento postup nazýva Eco *paranoidnou interpretáciou*, a ak ide len o to jednoducho prijať odoslané správy, potom môže byť paranoidná interpretácia antiproduktívna. Mám však tušenie, že aspoň v rámci akademického sveta tak, ako dnes funguje, je trochu paranoje pre správne pochopenie vecí podstatné.

Navyše, ak máme záujem nielen prijímať zamýšľané správy, ale aj pochopiť, povedzme, mechanizmy jazykovej a spoločenskej interakcie, potom je z času na čas užitočné podstúpiť a opýtať sa, prečo niekto povedal čosi také priamočiare ako „Pekný deň, však?“ Znamená to, že práve *toto* by malo byť neformálnym spôsobom pozdravu? Čo nám to hovorí o konkrétnej kultúre v protiklade k ostatným, ktoré by mohli mať iné formy pozdravu a zvyky? To, čo Eco nazýva *nadinterpretáciou*, môže byť v skutočnosti praxou kladenia presne týchto otázok, ktoré *nie* sú nevyhnutné pre normálnu komunikáciu, no ktoré nám umožnia zamyslieť sa nad jej fungovaním.

Myslím si, že tento problém vo všeobecnosti, ako aj problémy, ktoré chce nastoliť Eco, lepšie vystihuje opozícia, ktorú Waune Booth sformuloval pred niekoľkými rokmi v knihe s titulkom *Critical Understanding*: namiesto *interpretácia* a *nadinterpretácia* dal do protikladu dvojicu *chápanie* a *nadchápanie* (nadbytočné, prehnané chápanie — pozn. prekl). *Chápanie* poníma v rovnakom zmysle ako Eco, z hľadiska čo-

hosi podobného Ecovmu modelovému čitateľovi. Chápanie je kladenie otázok a nachádzanie odpovedí, ktoré si text vyžaduje. „Kde bolo, tam bolo, žili tri prasiatka“ si vyžaduje otázku „Čo sa stalo?“ a nie „Prečo tri?“ alebo, povedzme, „Aký je konkrétny historický kontext?“. *Nadchápanie*, naopak, spočíva v hľadaní odpovedí na otázky, ktoré text pred svojho modelového čitateľa nestavia. Jednou z predností Boothovej opozície v porovnaní s Ecovou je to, že umožňuje ľahšie pochopiť úlohu a dôležitosť nadchápania, než keď sa tento druh praxe tendenčne nazýva nadinterpretáciou.

Booth si uvedomuje, že môže byť veľmi dôležité a produktívne klásť také otázky, na ktoré samotný text nenabáda. Aby ukázal proces nadchápania, pýta sa:

Čo musíš povedať, ty zdanlivo nevinná detská rozprávka o troch prasiatkach a zlom vlkovi, o kultúre, ktorá ňa uchováva a reaguje na teba? O nevedených snoch autora alebo ľudu, čo ňa vytvorili? O dejinách toho, ako vie príbeh udržiavať čitateľa v napätí? O vzťahoch medzi svetlejšími a tmavšími rasami? O veľkých ľuďoch a malých ľuďoch, s vlasmi alebo holohlavých, šťhlych alebo tučných? O triadických modeloch v ľudských dejinách? O svätej Trojici? O lenivosti a pracovitosti, štruktúre rodiny, domácej architektúre, stravovacej praxi, normách spravodlivosti a pomsty? O dejinách manipulácií s uhlom pohľadu rozprávania pre vytvorenie súcitu? Je to pre dieťa dobré, aby ňa večer čo večer čítalo alebo počúvalo tvoje rozprávanie? Budú také príbehy, ako je tvoj, povolené — *mali* by byť — keď vytvoríme náš ideálny socialistický štát? Aké sú sexuálne implikácie tohto komína — alebo tohto prísne mužského sveta, v ktorom sa sex nikdy nespomína? A čo všetko to naparovanie sa?!

Celé toto nadchápanie by sa, myslím, považovalo za nadinterpretáciu. Ak je interpretácia rekonštrukciou zámeru textu, tak potom tieto otázky nevedú rovnakým smerom; pýtajú sa na to, čo text robí a ako to robí: ako sa vzťahuje na ďalšie texty a ďalšie praktiky, čo skrýva alebo potláča, čo napomáha alebo čoho je komplicom. Mnohé najzaujímavejšie formy modernej kritiky sa nespýtujú, čo má dielo na mysli,

no na čo zabúda, nie na to, čo hovorí, no čo považuje za samozrejmé.

Považovať objasnenie zámeru textu za cieľ literárnych štúdií je tým, čo Northrop Frye vo svojej *Anatomy of Criticism* nazýva názorom Malého Jacka Hornera: myšlienka, že literárne dielo je čosi také ako náryp, do ktorého autor „usilovne napchal určité množstvo krás a efektov“, a že kritik, podobne ako Malý Jack Horner, ich so sebauspokojením ignorantu vyťahuje jeden po druhom von, hovoriac si: „Och, aký som len dobrý chlapec.“ Frye túto myšlienku v záchvate podráždenosti preň zriedkavom nazýva „jednou z mnohých lajdáckych negramotností, ktorých rozkvet umožňuje absencia systematickej kritiky“.²¹

Alternatívou je pre Frya poetika, pokúšajúca sa opísať konvencie a stratégie, ktorými literárne diela dosahujú svoje účinky. Mnohé práce literárnych kritikov sú interpretáciami, v akých hovoria o jednotlivých dielach, ale ich cieľom je azda menej rekonštruovať význam týchto diel než preskúmať mechanizmy a štruktúry, na základe ktorých fungujú, a tým osvetliť všeobecné problémy literatúry, narácie, figuratívneho jazyka, témy a tak ďalej. Rovnako ako lingvistika neinterpretuje vety jazyka, ale rekonštruuje systém pravidiel, ktoré ho konštituujú a umožňujú mu fungovať, tak aj veľká časť z toho, čo sa možno nesprávne považuje za nadinterpretáciu a, lepšie, za nadchápanie, je pokusom určiť súvislosti medzi textom a všeobecným mechanizmom narácie, figurácie, ideológie a tak ďalej. A semiotika, veda o znakoch, ktorej je Umberto Eco najvýznamnejším predstaviteľom, je práve pokusom určiť kódy a mechanizmy, pomocou ktorých sa produkuje význam v rozmanitých oblastiach spoločenského života.

V odpovedi profesora Rortyho Ecovi nie je teda rozhodujúcim tvrdenie, že neexistuje rozdiel medzi použitím textu (pre naše vlastné ciele) a jeho interpretáciou — že oba sú iba použitím textu — ako skôr tvrdenie, že by sme sa mali vzdať nášho hľadania kódov, nášho pokusu identifikovať štruktúrne mechanizmy a jednoducho sa tešiť z „dinosaur-

rov, broskýň, bábätiak a metafor“ bez ich vnútorného rozrušovania a pokusov o ich analýzu. Na konci svojej odpovede sa Rorty k tomuto tvrdeniu vracia, argumentujúc, že sa nemusíme zatažovať pokusmi zistiť, ako texty fungujú, lebo by to znamenalo to isté, ako podrobné rozpracovanie editor-ských podprogramov v BASICu. Mali by sme iba používať texty tak, ako používame textové editory v úsilí povedať niečo zaujímavé.

V tomto tvrdení však predsa len nachádzame rozlíšenie medzi používaním editorského procesora a jeho analyzovaním, chápaním, možno zdokonaľovaním alebo využívaním na ciele, ktorým slúži iba neohrabane. Rortyho vlastné odvolanie sa k tejto dištinkcii by sme mohli považovať za odmietnutie tvrdenia, že všetko, čo hocikto hocikedy robí s textom, je jeho použitie, alebo za poukaz na to, že existujú podstatné rozdiely medzi spôsobmi použitia textu. Skutočne, mohli by sme Rortyho myšlienku ďalej rozvíjať tvrdením, že kým pre mnohé významné ciele nie je dôležité zistiť, ako programy počítača, prirodzené jazyky alebo literárne diskurzy pracujú, zmyslom akademického štúdia týchto tém — vedy o počítačoch, lingvistiky a literárnej kritiky a teórie — je práve pokus pochopiť fungovanie týchto jazykov, pochopiť, čo im umožňuje fungovať tak, ako fungujú, a za akých okolností by mohli fungovať inak. Okolnosť, že ľudia dokážu hovoriť perfektne po anglicky bez toho, že by sa starali o štruktúru tejto reči neznamená, že pokus opísať túto štruktúru nemá zmysel, ale len to, že cieľom lingvistiky nie je prinútiť ľudí lepšie rozprávať po anglicky.

Na literárnych štúdiách je máťúce to, že veľa ľudí sa skutočne pokúša analyzovať aspekty jazyka, systém, subštruktúry literatúry, ak chcete, pričom svoju činnosť prezentujú ako interpretáciu literárnych diel. Potom sa môže zdať, ako by to asi vyjadril Rorty, že iba používajú literárne diela na to, aby vyrozprávali príbehy o nespočetných problémoch ľudskej existencie. Takéto použitie literárnych diel občas prejavuje len malý záujem o to, ako tieto diela fungujú, ako aj málo skúmaní tohto aspektu, no pre väčšinu autorov je

tento záujem a toto skúmanie v skutočnosti pre projekt roz-
hodujúce, aj keď to v interpretačnej narácii nezdôrazňujú.
Zmyslom však je, že úsilie pochopiť, ako literatúra funguje,
je hodnotnou intelektuálnou činnosťou, hoci nie je predme-
tom záujmu každého, podobne ako úsilie pochopiť štruktú-
ru prirodzených jazykov alebo vlastností počítačových prog-
ramov. Ideou literárnych štúdií ako disciplíny je práve po-
kus systematicky pochopiť semiotické mechanizmy literatú-
ry, rozmanité stratégie jej foriem.

V Rortyho odpovedi teda chýba akékoľvek uvedomenie
si toho, že by štúdiom literatúry mohlo byť niečím viac než
len láskou k postavám a témam literárnych diel a reakciou
na ne. Predstavuje si iba ľudí, ktorí používajú literatúru na
to, aby sa o sebe niečo dozvedeli — čo je dozaista hlavné
použitie literatúry — ale zrejme už nie na to, aby sa niečo
dozvedeli o literatúre. Je prekvapujúce, že filozofické hnutie,
ktoré samo seba nazýva „pragmatizmom“ zanedbáva túto
eminentne praktickú aktivitu, ktorou sa dozvedáme niečo
viac o fungovaní dôležitých ľudských výtvorov, napríklad li-
teratúry. Bez ohľadu na to, aké epistemologické problémy
môže idea „poznania“ literatúry nastoliť, je jasné, že pri štú-
diu literatúry ľudia v skutočnosti nielen vypracúvajú inter-
pretácie (použitia) jednotlivých diel, ale aj získavajú vše-
obecne pochopenie, ako literatúra postupuje — rozsahu jej
možností a charakteristických štruktúr.

Viac než toto zanedbávanie inštitucionálnej stránky po-
znania, ma na súčasnom americkom pragmatizme — naprí-
klad Rortyho a Fishovom — znepokojuje skutočnosť, že ľu-
dia, ktorí dosiahli svoje pozície profesionálnych prominen-
tov tým, že sa zúčastňovali na búrlivých debatách s ostatnými
členmi akademických odvetví ako filozofia alebo literár-
ne štúdiá, tým, že nachádzali problémy a nedôslednosti kon-
cepcií starších členov i tým, že navrhovali alternatívne pro-
cedúry a ciele, akonáhle získali vysoké profesionálne posta-
venie, zrazu zmenili názor, odmietli ideu systému procedúr
a súboru poznania, kde je možný spor, a prezentovali prí-
slušnú oblasť jednoducho ako skupinu ľudí čítajúcich knihy

a pokúšajúcich sa povedať o nich niečo zaujímavé. Týmto sa
usilujú systematicky rozložiť štruktúru, pomocou ktorej zís-
kali svoje postavenie a ktorá by ostatným umožnila zasa na-
opak spochybniť ich pozície. Napríklad Stanley Fish sa etab-
loval tým, že ponúkol teoretické argumenty o povahe lite-
rárneho významu a úlohe procesu čítania a tvrdil, že jeho
predchodcovia, ktorí sa vyjadrovali k tejto téme, sa mýlili.
Akonáhle však získal vysoké profesionálne postavenie, uro-
bil obrat o stoosemdesiat stupňov a povedal: „Skutočne, ne-
existuje nič, v čom by mohol mať niekto pravdu alebo sa
mýliť; neexistuje čosi také, ako prirodzenosť literatúry alebo
čítania; existujú iba skupiny čitateľov a kritikov s istými pre-
svedčeniami, ktorí robia to, čo robia, nech je to čokoľvek.
A neexistuje nijaký spôsob, ako by ostatní čitatelia mohli
spochybniť to, čo robím, pretože neexistuje nijaká pozícia
mimo presvedčenia, z ktorej by mohli posúdiť platnosť súbo-
ru presvedčení.“ Toto je menej šťastná verzia Rortyho „Púte
pragmatistu“.

Vlastná práca Richarda Rortyho *Philosophy and the Mirror
of Nature (Filozofia a zrkadlo prírody)* je silnou filozoficko-ana-
lytickou knihou práve preto, lebo chápe filozofické uvažova-
nie ako štruktúrovaný systém a ukazuje kontradiktorické
vzťahy medzi rozličnými časťami tejto štruktúry — vzťahy,
ktoré spochybňujú základy tohto projektu. Povedať ostat-
ným, že by sa mali vzdať pokusu spoznať základné štruktú-
ry a systémy a iba používať texty pre svoje vlastné ciele, zna-
mená pokúšať sa zastaviť ich v práci podobnej tej, ktorá im
samým priniesla uznanie. Je možné tiež povedať, že tí, čo sa
zaoberajú literatúrou by sa nemali zafažovať pochopením,
ako literatúra funguje, ale mali by sa z nej iba tešiť, alebo ju
čítať v nádeji, že nájdu knihu, ktorá zmení ich život. No ta-
káto vízia literárnej vedy odmietaním akejkoľvek verejnej
štruktúry sporu, v rámci ktorého by mladí alebo marginali-
zovaní mohli spochybniť názory súčasných autorít v danej
oblasti, iba pomáha upevniť ich pozície a v skutočnosti po-
tvrdzuje miesto danej štruktúry odmietaním, že štruktúra
vôbec existuje.

Vidí sa mi, že rozhodujúci v Rortyho odpovedi nie je problém odlišenia (alebo nedostatok odlišenia) interpretácie a použitia, ale tvrdenie, že sa nemáme zafažovať pochopením, ako texty fungujú, viac než by sme sa usilovali pochopiť, ako fungujú počítače, pretože ich môžeme perfektne používať bez podrobnejšieho poznania. Ja však trvám na tom, že literárna teória je práve pokusom získať takéto poznanie.

Chcel by som komentovať zaujímavý styčný bod, v ktorom sa aj profesor Eco a profesor Rorty zároveň aj rozchádzajú. Obidvom je spoločná túžba zahodiť dekonštrukciu, čím dávajú najavo — napriek tomu, čo sa o tom verejne hovorí — že dekonštrukcia je ešte nažive a teší sa dobrému zdraviu. Kuriózne však je, že Eco a Rorty ponúkajú takmer odporujúce si výklady dekonštrukcie. Zdá sa, že Umberto Eco ju poníma ako extrémnu formu čitateľsky orientovanej kritiky, akoby dekonštrukcia tvrdila, že text znamená hocičo, čo jeho čitateľ chce, aby znamenal. Richard Rorty oproti tomu obviňuje dekonštrukciu a konkrétne Paula de Mana z odmietania vzdať sa myšlienky, že štruktúry sú skutočne v texte a že sa nanucujú čitateľovi, ktorého dekonštruktivistické čítanie iba spoznáva, čo už predtým bolo v texte. Rorty obviňuje dekonštrukciu z viery v existenciu základných textových štruktúr alebo mechanizmov a v možnosť zistiť, ako text funguje. Podľa Rortyho názoru sa dekonštrukcia mylí, pretože nedokáže akceptovať, že čitatelia jednoducho disponujú rozličnými spôsobmi použitia textov, pričom ani jeden z nich nám o texte nepovie nič „podstatnejšie“.

Hovorí dekonštrukcia v tomto spore, že text znamená to, čo chce čitateľ, aby znamenal, alebo hovorí, že text má štruktúry, ktoré treba objaviť? — tu je Rorty trochu bližšie k pravde než Eco. Jeho prístup pomáha aspoň vysvetliť, ako by mohla dekonštrukcia tvrdiť, že by text mohol nahloďať kategórie alebo pretrhnúť očakávania. Som presvedčený, že Eco zviadol na scestie jeho záujem o medze a hranice. Chce povedať, že texty dávajú čitateľom veľké pole pôsobnosti, ale že existujú aj isté medze. Dekonštrukcia, naopak, zdôrazňuje, že význam je viazaný kontextom — je funkciou vzťahov

vnútri textu alebo medzi textami. Samotný kontext je však bez hraníc: vždy budú nové kontextové možnosti, ktoré možno priradiť k predchádzajúcim. Jedinú vec, ktorú *nemôžeme* urobiť, je stanoviť hranice. Wittgenstein sa pýta: „Môžem slovom „bububu“ mieniť ‚Keď nebude pršať, pôjdem na prechádzku?‘“ A odpovedá: „Niečo niečím mieniť môžem iba v nejakom jazyku“.^{3/} Ak tvrdíme, že „bububu“ by to nikdy nemohlo znamenať — iba v prípade, že by išlo o iný jazyk — môže sa zdať, že tým stanovujeme hranice. Ale spôsob, akým pracuje jazyk, najmä jazyk literárny, zabraňuje takto určiť medze alebo pevné hranice. Akonáhle Wittgenstein takto hranice stanovil, už bolo možné — v istých kontextoch (najmä v prítomnosti tých, čo poznajú Wittgensteinove práce) povedať ‚bububu‘ a tým aspoň naznačiť možnosť, že ak nebude pršať, mohli by sme ísť na prechádzku. Tento nedostatok hraníc semiózy však neznamená, ako sa Eco zrejme obáva, že význam sa stáva slobodným výtvorom čitateľa. Ukazuje skôr, že opisateľné semiotické mechanizmy fungujú rekurzívne a ich medze sa nedajú určiť vopred.

Rorty vo svojej kritike dekonštrukcie pre jej neschopnosť byť pragmatizmom naznačuje de Manovu vieru, že filozofia dáva nariadenia literárnej interpretácii. Je to nepochopenie, ktoré treba korigovať: zaobchádzanie de Mana s filozofickými textami je vždy kritické a v istom zmysle literárne — zladené s ich rétorickými stratégiami; málokedy z nich čerpá niečo také ako je *metóda* pre literárnu interpretáciu. On si však naozaj nemyslí, že filozofiu a filozofické otázky môžeme nechať len tak, čo si zrejme myslí Rorty. Dekonštruktivistické čítania príznačne ukazujú a potvrdzujú, že problémy nastolené tradičnými filozofickými dištinkciami sú všadeprítomné, opakovane sa vynárajú, dokonca aj v tých „najliterárnejších“ dielach. Ide tu o opätovné stretnutia s hierarchickými opozíciami, ktoré štruktúrujú západné myslenie, a o uvedomenie si toho, že viera v ich konečné prekonanie je zrejme čírou ilúziou. Práve toto dáva dekonštrukcii kritický náboj, kritickú funkciu. Hierarchické opozície štruktúrujú naše pojmy identity a tkanivo spoločenského a politického života.

Uveriť, že sme sa dostali mimo ich dosahu by znamenalo riskovať, že sa s neodôvodneným sebauspokojením vzdáme kritiky, vrátane kritiky ideológie.

Roland Barthes, ktorému bolo určené váhať medzi poetikou a interpretáciou raz napísal, že tí, čo sa nevenujú opätovnému čítaniu tých istých textov sa odsudzujú na to, aby čítali všade ten istý príbeh. Spoznávajú to, čo už si mysleli alebo vedeli. Barthes v skutočnosti tvrdil, že istý druh metódy „nadinterpretácie“ — napríklad umelá procedúra, ktorá rozdeľuje text na vety, požaduje od nás, aby sme každú preskúmali zblízka a vymenovali jej účinky, a ktorá nevyzerá tak, že by nastoľovala interpretačné problémy — je cestou, ako niečo objaviť: sú to objavy o texte, o kódoch a praktických, ktoré nám umožňujú hrať úlohu čitateľa. Metóda, nútiaca nás špekulovať nielen nad tými elementmi, ktoré — ako sa zdá — odolávajú totalizácii významu, ale aj nad tými, o ktorých sme sa spočiatku domnievali, že o nich nič nemôžeme povedať, má lepšie vyhliadky na to, aby bola zdrojom objavov. Aj keď, podobne ako vo všetkých iných životných záležitostiach, ani tu niet nijakých záruk — iba záruka hľadania odpovede na otázky, ktoré text kladie modelovému čitateľovi.

Na začiatku svojej druhej prednášky spája Umberto Eco nadinterpretáciu s tým, čo nazýva „nadmierou zvedavosti“, nadmerným sklonom považovať za závažné také elementy, ktoré by mohli byť jednoducho náhodné. Túto, podľa neho, *deformation professionnelle*, ktorá navádza kritikov zamýšľať sa nad elementmi textu, ja naopak považujem za najlepši zdroj podnetov v oblasti jazyka a literatúry, ktorý hľadáme; za kvalitu, ktorú by sme mali skôr kultivovať, ako sa jej vyhýbať. Bolo by naozaj smutné, ak by nás obava z „nadinterpretácie“ viedla k vyhýbaniu sa alebo k potláčaniu stavu zvedavosti nad hrou textov a interpretácie, ktorá je dnes už taká vzácna, aj keď skvele podaná v románoch a semiotických skúmaniach Umberta Eca.

POZNÁMKY:

- 1/ Wayne Booth, *Literary Understanding: The Power and Limits of Pluralism* (Chicago, University of Chicago Press, 1979), s. 243.
- 2/ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1957), s. 17.
- 3/ Ludwig Wittgenstein, *Filozofické skúmania*, preložil František Novosad (Pravda, Bratislava 1979, s. 41.
- 4/ Roland Barthes, *S/Z* (Paris, Seuil, 1970), ss. 22-23.

DEJINY AKO PALIMPSEST¹⁴

Christine Brooke-Roseová

Názov môjho príspevku je odvodený od pojmu, už známeho, ale zvlášť dobre vyjadreného v románe Salmana Rushdieho *Shame*. Ide o predstavu, že samotné dejiny sú fikciou, len sa to rozlične pomenúva. Najprv krátky citát: „Všetky príbehy“, hovorí ako dotieravý autor, „sú prenasledované duchmi príbehov, ktorými mohli byť“ (116). A teraz dlhý citát:

Kto sa zmocnil úlohy prepísať dejiny? Pristáhovalci, *mihajris*. V ktorých jazykoch? V urdu a angličtine — obidvoch dovezených. Ďalšie dejiny Pakistanu možno vidieť ako súboj medzi dvoma vrstvami času, ako nepochopený svet, ktorý sa usiluje odvinúť späť cez to, čo mu nanútili. Je pôvodnou túžbou každého umelca napasovať svoju predstavu na svet; Pakistan, zoškrabovaný, fragmentarizovaný palimpsest, v rozmáhajúcej sa vojne sám so sebou, možno opísať ako zlyhanie snívajúcej mysle. Pravdepodobne sme použili nesprávne farebné pigmenty, nestále, ako Leonardove; možno sme si *nedostatočne predstavili* miesto, obraz plný nezlučiteľných elementov, sáří pristáhovalcov odhaľujúce brucho versus skromné, pôvodné oblečenie Sindhov, Urdu versus Punjabi, teraz versus potom: zázrak, ktorý sa nevydaril.

Čo sa mňa týka: aj ja mám rád všetkých migrantov, som fantast. Vytváram imaginárne krajiny a pokúšam sa ich navrstviť na už existujúce. Aj ja som vystavený problému dejín: čo zachovať, čo odhodíť, ako si udržať v pamäti to, čo ona chce silou-mocou odhodíť, ako sa vyrovnáť so zmenou. Krajina-palimpsest v mojom príbehu nemá, opakujem, nijaké vlastné meno.

O niekoľko riadkov neskôr však rozpráva apokryfický príbeh Napiera, ktorý obsadil Sind v miestach dnešného Južného Pakistanu, „pošle do Anglicka vyzývavú jednoslovnú správu „Peccavi: Dobil som Sind“, a dodáva „mám chuť pomenovať moju časť Pakistanu na počesť tejto bilingválnej (a fikcionálnej, pretože v skutočnosti nikdy nevyslovenej) slovnnej hračky. Nech je Peccavistanom“ (88).

A predtým povedal, tiež ako dotieravý autor: „Ale predpokladajme, že by to bol realistický román! Pomyslíte na to, čo by som doň ešte mohol zahrnúť.“ Nasleduje celý odsek plný skutočných hrôz, skutočných mien, ako aj skutočných komických situácií, ktorý sa končí: „Predstavte si moje ťažkosti!“ A pokračuje:

Ak by som bol predtým napísal knihu tohto druhu, nepomohlo by mi protestovať, že som písal všeobecne a nie o Pakistane. Knihu by zakázali, vyhodili do smetného koša, spálili. Všetko úsilie by vyšlo navniivoč. Realizmus dokáže zlomiť spisovateľovi srdce.

Nášťastie však rozprávam čosi ako modernú rozprávku, je teda všetko v poriadku; nikto sa nemusí rozčuľovať či brať príliš vážne moje slová. Netreba nijaké drastické opatrenia.

Aká úlava!

Napoly vedomá dramatická ironia tohto posledného odseku je trpká.

Všetky tieto citáty sa samozrejme vzťahujú — v časovom predstihu — na *Satanské verše* (*The Satanic Verses*)³¹, kde ide o dve palimpsestové krajiny, Indiu a Anglicko, a jedno palimpsestové náboženstvo, islam. Kniha patrí k tomu typu beletrie, ktorá priam vtrhla na literárnu scénu tohto storočia a úplne obnovila zomierajúce umenie románu. Ďalšími významnými príkladmi sú *Terra Nostra* Mexičana Carlosa Fuentes³² a *Dictionary of the Khazars* Srba Milorada Paviča³³. Niektorí nazývajú toto hnutie „magickým realizmom“. Ja uprednostňujem pomenovanie dejiny ako palimpsest. Som presvedčená, že sa začína dielom *A Hundred Years of Solitude* od Gabriela Garcíu Márqueza,³⁴ *Gravity's Rainbow* od Thomasa Pynchona a *The Public Burning* od Roberta Coovera.

Ďalšie varianty predstavujú *Meno ruže* a *Foucaultovo kyvadlo* od Umberta Eca. Isto si všimnete, že sú to všetko veľmi veľké, veľmi dlhé knihy, pričom už táto okolnosť samotná smeruje proti trendu románov dákych 80 000 slov dlhých, typu spoločenskej komédie alebo domácej tragédie, na ktoré nás tak nádlho privykla neorealistickej tradícia. K tejto myšlienke sa však vrátim neskôr.

Najskôr chcem odlíšiť medzi rôznymi druhmi dejín ako palimpsestu:

- 1) realistický historický román, o ktorom nebudem vôbec hovoriť,
- 2) celkom vymyslený príbeh, zasadený do historického obdobia, do ktorého len tak zasahuje magickosť (Barth,^{9/} Márquez):
- 3) celkom vymyslený príbeh, zasadený do historického obdobia, bez magickosti, ale s toľkými rôznorodými filozofickými, teologickými a literárnymi alúziami a implikáciami, ktoré posúvajú čas, že účinok je magický — mám tu na mysli Eca; a veľmi odlišne, čiastočne kvôli modernému historickému obdobiu, Kunderu,^{10/}
- 4) komická rekonštrukcia nám bližšieho, teda známejšieho obdobia alebo udalosti, so zjavnou magickosťou, ktorá je však spôsobená halucináciou, napríklad ako vzťahy medzi Strýčkom Samom a viceprezidentom Nixonom v *The Public Burning* alebo veľká prevaaha paranoikov v Pynchonovom *Gravity's Rainbow*.
- 5) Piaty a posledný druh: palimpsestové dejiny národa a viery, ktoré môžu, ale nemusia obsahovať magickosť, ktorá sa zdá dokonca nepodstatná — či takmer prirodzená — v porovnaní s absurdnosťou ľudského rodu, ak ho opisujeme realisticky. Tento druh nachádzame v *Terra Nostra*, *Satan-ských veršoch* a *The Dictionary of the Khazars*, ktoré považujem za oveľa pôsobivejšie, významnejšie a predovšetkým čitateľnejšie, teda za skutočne objavnejšie, než *The Public Burning* alebo *Gravity's Rainbow*, zaradené do štvrtej kategórie, s ktorou majú zrejme veľa spoločného. V skutočnosti sú však hlbšie — imaginatívne — späté, hoci odlišnými spôsobmi,

s Márquezom, Kunderom a Ecom. Aj tí vyzerajú navonok rozdielne: Márquez rozpráva imaginatívny príbeh rodinného putovania a usadenia sa, pričom sa veľmi nezaťažuje dejinami, kým Ecove dejiny, teológia, teozofia a tak ďalej sú na tomto pozadí až úzkostlivo presné.

Všimli ste si, že ak vylúčime Coovera a Pynchona, ktorí podľa mňa nie celkom uspeli pri obnovovaní románu spomínaným palimpsestovým spôsobom, všetky uvedené diela napísali spisovatelia, cudzí tradícii angloamerického románu. Hoci napríklad Rushdie píše v angličtine, a píše veľmi dobre, oživujúc jazyk indickými slovami a vysoko idiomatickými výrazmi, predsa len píše ako presídlenec. Anglický román už dlho zomiera, uzatvorený do svojho provinčného a osobného života, ktorý nenašiel veľa miesta v naráciách, a ak sa niekedy zdá, že americký postmodernizmus prináša novú silu a svieži dych, je často stále príliš zaťažený narcistickým vzťahom autora k svojej spisbe, ktorá okrem neho samého nikoho iného nezaujíma. Na čitateľa, hoci často oslovaného, sa prihliada iba vo vzťahu k autorovmu narcistickému záujmu o spojenie s čitateľom v duchu „pozri-čo-ro-bím“. Mám tu na mysli najmä Johna Bartha, ktorý píše aj veľké romány, alebo Gilberta Sorrentiniho *Mulligana Stew*.^{11/} Títo autori sa však málo zaujímajú o dejiny a viacej o formu románu alebo o moderný americký spôsob života, či o obidvoje.

Pred chvíľou som spomenula Ecovu honosnú historickú presnosť. Pozrime sa, ako na protiklad, na Chazarov, historický národ, ktorý vymrel a je parodicky znovuvytvorený biografickými rekonštrukciami, pozostávajúcimi z troch častí (kresťanskej, judaickej, islamskej). Každá z nich verí, že Chazari konvertovali práve k tomu ich náboženstvu, pričom postavy sa znovu objavujú v rozličných prevedeniach spolu s diskretným systémom križujúcich sa odkazov, určených čitateľovi, ktorý chce čítať skôr aktívne než pasívne a vychutnávať ostrovtip.

Alebo zoberme si španielskeho Filipa II. v *Terra Nostra*. Spisovateľ ho ukazuje (vo svojej pamäti) ako mladšieho mu-

ža, masakrujúceho protestantov vo Flandersku a neskôr budujúceho zámok Escorial ako hrobku pre svojich kráľovských predchodcov i pre seba samého. Toto sú dejiny. Ale zobrazuje ho aj ako syna Felipa el Hermoso (Filipa Pekného), ktorý zomrel mladý, a Juany la Loca (Jany Bláznivej), ktorá ešte žije a zúčastňuje sa na deji. Zrazu je synom Filipa Pekného a Jany Bláznivej cisár Karol V. Ide o čudnú fúziu týchto dvoch postáv. Hoci ho často nazýva Filipom, väčšinou naňho odkazuje ako na *el Señor*, čo sa môže použiť na obidvoch, a na jednom mieste hovorí „volám sa aj Filip“ — čo núti čitateľa uvažovať, či druhé meno Karola V. nebolo Filip. Spisovateľ ho ukazuje aj ako mladého Filipa, ktorého jeho otec *el Señor* núti uplatniť svoje *droit de cuissage* (právo prvej noci) u mladej roľníckej nevesty. Neskôr o ňom však hovorí, že je ženatý s anglickou sesternicou menom Izabel, čo nebola pravda o Filipovi II., pretože kráľovná Karla V. sa síce volala Izabel, ale Izabel Portugalská. Filip sa nikdy nedotkne tejto anglickej Izabel a hoci vie, že má milencov, napokon sa s ňou rozíde priateľsky a pošle ju späť do Anglicka, kde sa stáva Kráľovnou Alžbetou Pannou. Teraz vieme, že jedna z Filipových štyroch žien bola Angličanka, ale bola to Mária Tudorová. Stále prítomnou témou románu je navyše okolnosť, že *el Señor* nemá nijakého dediča a naozaj zomiera bez dedičov, alebo aspoň autor ho ukazuje, ako zomiera hrozným spôsobom — ležiac ešte stále živý vo svojej truhle, pozerá sa na triptych za oltárom, ktorý sa čudne zmenil. Samozrejme, Karol V. mal dediča, Filipa II., a takisto historický Filip II. mal so svojou štvrtou, rakúskou manželkou dediča, ktorý sa neskôr stal Filipom IV. A tak jediné historické fakty sú: že obliehal mesto vo Flandersku (hoci nikdy neuvádza Gent) a že vybudoval zámok Escorial (ani ten nikdy nepomenuje, iba opiše). A Filipov ústup do tohto paláca smrti niekedy zvláštne pripomína Karolov ústup do kláštora v Yurte — ktorý však on sám nevybudoval — po svojej abdikácii.

Podobná fúzia alebo zámena sa objavuje v prípade Nového Sveta. Jedna z troch trojíc a predpokladaných uzurpá-

torov — každý má šesť palcov na nohe a materské znamienko červeného kríža na chrbte — sa plaví na lodičke do Nového Sveta s jedným spolucestujúcim-sprievodcom. Ten je zabitý a trojica prežije dlhé a tajomné dobrodružstvá v predšpanielskom Mexiku. Po ich návrate odmieta Filip uveriť v existenciu Nuevo Mundo, v jeho dobe už veľmi dobre historicky známeho, pretože o ríši Karola V. učebnice hovorili, že nad ňou slnko nikdy nezapadá.

Nič z toho neovplyvňuje čítanie viac ako reinkarnácia niektorých z ne-kráľovských postáv v moderných dobách. Prečo? Nielen preto, že je to sám osebe skvostný príbeh, taký presvedčivý ako príbeh skutočný. Ale aj pre jeho odlišný názor na ľudskú prirodzenosť, na to, čím prejde a z čoho prýšti, na absolútnu moc a jej úchyľky, na spôsob, akým mohli jej predstavitelia kalkulovať so smrťou stoviek robotníkov, aby vybudovali svoje monštrózne paláce, alebo so smrťou tisícov nevinných, aby uskutočnili svoje monštrózne sny a etablovali svoju pravdu. V istom zmysle je to svet, ktorý teoretici science-fiction nazývajú svetom alternatívnym.

Alternatívne svety science-fiction sú však viac-menej modelované podľa tohto nášho sveta, s niektorými zreteľnými odlišnosťami, ktoré si vyžaduje a akceptuje žáner; alebo predstavujú nám známy svet s niektorými zmenenými parametrami, pomocou mimozemšťanov alebo inej, z vedeckého hľadiska nemožnej, udalosti. Toto nie je alternatívny svet, sú to alternatívne dejiny. Dejiny ako palimpsest. A, mimochodom, obsahujú jednu alebo dve meditácie či fantázie, najmä Filipove, o palimpsestovom náboženstve. Vyzerajú veľmi hereticky alebo dokonca rúhačsky, alebo aspoň tak, že by ich kresťania minulosti nazvali herézou či rúhaním. Autority kresťanstva sa však voči nim nikdy neohradili. Pravdepodobne sa poučili z Inkvizície. Alebo skôr preto, že nečítajú romány. Potom však ani tí, čo Rushdieho odsúdili, nikdy jeho román nečítali, rovnako ako mnohí z jeho obhajcov, ktorí hovoria iba o princípe a zriedkakedy o samotnej knihe.

A to ma privádza späť k *Satanským veršom*. Možno Rushdie čítal *Terru Nostru*; aj tá obsahuje postavu so šiestimi pal-

cami na nohe, hoci vedľajšiu. Milióny motýľov, ktoré trepecú krídlami nad pútnikmi na ich ceste k Arabskému moru, boli zrejme inšpirované čelenkou zo živých motýľov okolo hlavy aztéckej bohyně. Ale mohla to byť náhoda. Alebo nárážka. Myslím si, že, či už pod týmto vplyvom alebo nie, aj *Satanské verše* sú palimpsestovými dejinami. Nemalo by nás, samozrejme, prekvapiť, že totalitné vlády, a aj vlády teokratické, by mali — keď ich niekto upozorní na podobné diela — mať námietky proti dejinám ako palimpsestu. Stávalo sa to opakované v Sovietskom zväze. Takéto vlády majú vždy samy veľa práce s prepisovaním dejín a za prijateľný považujú vždy iba *svoj* palimpsest. Neexistuje preto jediná pasáž v *Satanských veršoch*, ktorá by nenašla odozvu v koráne a jeho tradícii a v islamských dejinách. „Muhamáka“, vždy prijímajúceho správy, ktoré ospravedlňujú jeho dvojité štandard, pokiaľ ide o jeho manželky, nepredstavuje, napríklad, rozprávač, ale protestujúce postavy v dobytej „Džáhilií“ a nachádza svoju ozvenu v Mohamedovom zjavení:

Prorok, tvojimi zákonnými manželkami sa stali manželky, ktoré si odbaroval darmi, a otrokyne-dievčatá, ktoré ti dal Alah ako korisť, dcéry tvojich strýkov a tiet z otcovej a matkinej strany, ktorí s tebou utiekli; a ostatné ženy, ktoré sa ti samy ponúkli a ktoré si si želal pojať za manželky. Toto privilegium je iba tvoje a nie je poskytnuté nijakému inému veriacemu.

Dobre poznáme povinnosti, ktoré sme uložili veriacemu, čo sa týka jeho manželiek a dievčat-otrokýň. Poskytujeme ti toto privilegium a nikto ťa nemôže obviňovať. Alah odpúšťa a je milostivý. (288)

Aké jednoduché je i vo svetle fantázie si predstaviť, že dvanásť prostitútok z Džáhilijského nevestinca by malo získať mená prorokových manželiek. Rushdie sa však k tomu sám vyslovil. Myslím si, že v celej knihe ide o odlišné — poetické, kreatívne — čítanie toho, čo sa nachádza v koráne. Aj *Satanské verše* nachádzajú odozvu v ďalšom kontexte, alebo skôr, v nijakom kontexte, keď niekto z oblohy prehovorí k Mohamedovi: „Ak nahradíme jeden verš iným (Alah

vie najlepšie, čo odhaľuje), hovoria: „Si podvodník““. Väčšina z nich sú naozaj nevzdelení muži. (304)

Všetky tieto re-kreatívne čítania sú, ako tvrdí Rushdie, zobrazené — hoci možno nejasnejšie, než sú zvyknutí čitateľa čítajúci jednoznačne — ako sny Džibríla Farištu, indického muslimského herca, hrajúceho často úlohy hinduských bohov v tom type indických filmov, ktoré sa nazývajú „teologickými“. Inak povedané, odlišné čítanie je v mnohom motivované rovnako, ako sú Pynchonove činy motivované paranojou. Použitie snov je časťou Rushdieho obrany, ale ja osobne, a z hľadiska čisto literárnej úrovne, si myslím, že sú takmer nešťastné. Dávam prednosť ich čítaniu ako čítaniu fiktívnych skutočností: prečo by nemal aj Džibríl, ktorý padá z explodujúceho lietadla a prežije to, cestovať v čase? Jeho spolucestujúci Saládín sa napokon zmení na Satana, rastú mu rohy a chvost, a potom je zrazu vyličený. Aj tieto príklady sú interpretáciami, v istom zmysle alegorickými, no aj psychologickými, palimpsestového náboženstva. Takto ich vidí, prežíva a opätovne číta moderná senzibilita. Ako však hovorí Eco v „*Intentio lectoris*“:^{12/}

Aj keď niekto povie, ako v prípade Valéryho, že *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, ešte sa nerozhodol, od ktorého z troch zámerov (plánovaného autorom, ignorovaného autorom, vybraného čitateľom) nekonečnosť interpretácií závisí. Stredovekí renesanční kabalisti tvrdili, že tóra umožňovala nekonečné interpretácie preto, že mohla byť prepísaná nekonečnými spôsobmi kombinovaním jej písmen, ale taká nekonečnosť čítaní (ako aj písaní) — iste závislá od iniciatívy čitateľa — bola aspoň plánovaná božským Autorom.

To, že uprednostňujeme iniciatívu čitateľa, neznamená nevyhnutne nekonečnosť čítaní. Ak niekto uprednostňuje iniciatívu čitateľa, musí brať do úvahy aj možnosť aktívneho čitateľa, ktorý sa rozhodne čítať text jednoznačne: je privilegium fundamentalistov čítať Bibliu v súlade s jedným doslovným zmyslom. (155)

Presne to isté sa deje s koránom. Iba autorizovaní exegéti majú právo interpretovať. Vlastný autor sa nenachádza ni-

kde a „Muhamák“ v *Satanských veršoch* je skutočne prinútený povedať, že nevidí nijaký rozdiel medzi básnikom a prostitútkou. Ak autor navyše nie je veriaci, je dokonca v horšej situácii, než keby nebol nikde. Korán jasne hovorí, že Alah veriacich vyberá a dokonca zvádza zo správnej cesty aj neveriacich — čudná predstava, ktorá nám pripomína „neuveď nás do pokušenia“, hoci Otčenáš dodáva „ale zbav nás od zlého“. Prístup koránu je iný — pokým sa samozrejme neveriaci nekajú a verí (že Alah je milostivý): „Nikto nemôže vládnuť ľuďom, ktorých Alah zvádza z pravej cesty. Zanecháva ich zadfhajúcich sa v ich hanebnosti“. (256) Čo sa týka možných nových čítaní na osi času, Alah po podobnej pasáži o neveriacich, ktorým nepomohol, hovorí: „Takéto boli cesty Alaha v dávných dňoch: a zistíte, že zostali nezmenené“. (272) Alebo opäť: „Vyhlás, čo ti odhaľuje Kniha tvojho Pána. Nikto nemôže zmeniť jeho slová“ (92) — s výnimkou, ako sme videli, Alaha samotného.

Je zaujímavé, že neveriacich niekoľkokrát ukazujú, ako obviňujú Mohamedove zjavenia, že sú to „staré vymyslené rozprávky“ (298) alebo pri tóre a koráne: „Dve diela mágie navzájom sa podporujúce. Nebudeme veriť ani jednému z nich“. (78) Islam pôsobí na čitateľa, ktorý nie je vyznávačom islamu, úplne nenaratívne. V koráne nie sú nijaké príbehy, s výnimkou jedného alebo dvoch krátkych príkladov. Dalo by sa to vysvetliť ako dôsledok jeho antizobrazovacieho princípu, keby neexistovalo veľa príbehov, odvodených z tóry (v širšom zmysle): Povedz im o našom sluhovi Abrahámovi, Alah hovorí, alebo o Mojžišovi, Lótovi, Jóbovi, Dávidovi, Solomonovi, o všetkých až k Elizabete a Zachariášovi alebo Márii a Ježišovi. Je to obdivuhodne synkretické, pričom Izraelitov nazývajú „národom Knihy“. Tieto príbehy však nepredstavujú skutočné príbehy, sú rozdrobené, opakujú sa a objavujú ako „argumenty“, „znaky“ a „dôkazy“ Alahovej pravdy. Odhliadnuc od toho je korán prekvapujúco statický. Neexistuje tu nijaká naratívna línia. Je to kniha viery a morálky, ktorá zavádza svojho druhu nový humanizmus a postupuje pomocou potvrdenia a príkazu, obáv

z potrestania, príkladov zničenia a sľubov odmeny. Príbeh samotného Mohameda pochádza z iných zdrojov. Nechcem sa púšťať do tohto problému veľmi podrobne; nie som vyznávačom islamu a exegéza má na to bezpochyby iný názor. Je nepochybné, že ostatné arabské, najmä perzské tradície príbehy majú. Myslím si, že z hľadiska samotného koránu ani tak neprekvapuje, že jeho rigidnejší interpreti a nasledovníci často nie sú schopní predstaviť si, nieto ešte pochopiť túto novú fikciu. Fikciu dejín ako palimpsestu, náboženstva ako palimpsestu, alebo dejín ľudskej duchovnosti ako palimpsestu.

A predsa, modernej senzibilite (alebo aspoň mojej) sa mučivé pochybnosti Džibríla a Saládína, takisto ako Filipa II., prihovárajú dnes živšie než na seba, sex a whisky, hriech a spásu zamerané postavy Grahama Greena. Príčinou môže byť aj návrat náboženského ducha, ako tento jav nazývajú mnohí sociológovia i ostatní, čo ho zaznamenali. A je to dôsledok práve toho, že sú zakotvené tak v starovekých, ako aj v moderných dejinách, s ich presídleniami a regenerujúcimi sa miešaninami.

Zmienila som sa o samotnej okolnosti veľkosti tohto typu knihy a tento príspevok by som chcela ukončiť všeobecnejšou úvahou, úvahou o poznaní. Všetky knihy, ktoré som spomenula sú objemné aj preto, že obsahujú špecializované poznanie. Pynchon, ako Frank Kermode nedávno zdôraznil, „obsahuje enormné množstvo odborných informácií — napríklad, o technológii, dejinách a sexuálnej perverzii.“^{13/} To isté platí o Ecovi v oblasti teológie, teozofie, literatúry a filozofie, o Fuentesovi v oblasti histórie Španielska a Mexika, o Rushdiem v súvislosti s Pakistanom, Indiou, Hindustanom a islamom. Títo autori pracujú veľmi usilovne, podobne ako historik, aby získali svoje fakty. Rovnako, mimochodom, postupuje autor vedeckejšieho druhu literatúry, science-fiction.

V beletrii teda neboli poznatky dlho v móde. Ak smiem na tomto mieste urobiť osobnú odbočku: platí to najmä pre ženské autorky, o ktorých sa predpokladá, že budú písať iba o svojich osobných situáciách a problémoch. Často ma obvi-

řovali z toho, že svoje poznatky predvádzam, hoci som sa nikdy nestretla s tým, že by sa to — ako chyba — vyčítalo spisovateľom mužského pohlavia, skôr naopak. Aj keď (koniec osobnej odbočky) preukázané poznanie pochvália, zvyčajne sa považuje za nepodstatné: Pán X preukázal obrovské množstvo poznatkov a, b, c — a kritik prechádza k téme, príbehu, postavám a niekedy štýlu, často práve v tomto poradí. V tomto sociologickom a psychologickom storočí sa cení najmä osobná skúsenosť a jej úspešné podanie. Román, napokon, možno takto obmedziť, môže vznikáť priamo zo srdca a hlavy, s využitím remeselnej zručnosti dobre ho zorganizovať a dobre napísať.

Aj štrukturalisti venovali veľa analýz tomu, aby ukázali, ako klasický realistický román vytváral svoju ilúziu reality. Zola uskutočnil obrovský sociálny výskum v baniach a na jatkách a rozdeľoval tieto poznatky — ako ukázal Filip Hamon, prirovnávajúci ich ku kartotečným lístkom — medzi rozmanité postavy príbehu, ktoré ich mali sprostredkovať zvyčajne nevinnej vzdelávajúcej sa postave, existujúcej takisto pre tento cieľ. A tak ďalej. Spisovatelia vymysleli tieto rozmanité techniky na to, aby „naturalizovali“ kultúru. Táto demystifikácia realistickej ilúzie v skutočnosti túto ilúziu nemení. „Devätnáste storočie, ako ho poznáme,“ povedal Oscar Wilde, „je takmer úplne výplodom Balzacovým“. Aj Dickens sa musel naučiť všetko o práve a ostatných sférach poznania, Tolstoj všetko o vojne a Thomas Mann trochu neskôr všetko o medicíne, hudbe a tak ďalej. George Eliotová — ďalší rozhladený románopisec, hoci žena — povedala, že pre spisovateľa nebolo nevyhnutné, aby prežíval život v remeselníckej dielni, stačili mu otvorené dvere. Je to zrejme pravda: spisovateľ nemôže pracovať bez imaginácie. Dostojevskij to pochopil. A ani samotná domáca úloha nestačí. Veľká časť tejto domácej práce klasických realistov bola sociologická; a — ako je nám všetkým známe z moderného neorealistickeho románu — napokon viedla k románom, ktoré by bolo možné nazvať krajcami života, k románom o baníkoch, lekároch, futbalistoch, autoroch reklám a všet-

kých ostatných. V skutočnosti to znamenalo: Naspäť k osobnej skúsenosti spisovateľa. Teraz je osobná skúsenosť až do neprijemne značnej miery obmedzovaná. Americký postmoderný pokus vymaniť sa z tejto situácie zriedkakedy prekročí zábavné hry s naratívnyimi konvenciami — veľmi obmedzený typ poznania.

Kvôli vyhroteniu problému trochu karikujem. V skutočnosti nechcem povedať, že polyfonické palimpsestové dejiny, ktoré som rozoberala, sú jedinými veľkými románmi tohto storočia, ani že neexistujú iné typy výsostne imaginatívnych románov, ktoré ich predchádzali. Hovorím len, že úlohou románu je robiť také veci, ktoré môže urobiť iba román, veci, ktoré film, divadlo a televízia pri adaptáciách redukovujú a hrozivo splošťujú. Strácajú celé dimenzie práve preto, že teraz ony robia lepšie niečo z toho, v čom bol klasický realistický román taký dobrý. Román má korene v historických dokumentoch a vždy mal blízko k dejinám. Úlohou románu, na rozdiel od histórie, je napínať naše intelektuálne, duchovné a imaginatívne obzory až po bod ich zlomu. Pretože palimpsestové dejiny robia práve toto, miesia realizmus s nadprirodzeným a dejiny s duchovnými a filozofickými reinterpretáciami, môžeme o nich povedať, že sa vznášajú na polceste medzi posvätnými knihami z rozmanitých tradícií, ktoré prežili vďaka sile viery nimi vytvorenej (a rátam medzi nich aj Homéra, ktorý tiež prežil vďaka absolútnej viere renesancie v hodnotu klasickej kultúry), a nekonečnou exegézou a komentárom, ktoré tieto posvätné knihy vytvorili. Tieto komentáre sa zvyčajne navzájom neprežili a každý vyhodil zo sedla svojho predchodcu v súlade s Zeitgeist (duchom času), v mnohom rovnako, ako to urobili preklady Homéra alebo ruských klasikov. Popov Homér nie je Homérom Butchera a Langa, ani nie je dnes čitateľný do tej miery, ako ostatné básne od Popa. A Homér Butcherov a Langov nie je v ničom podobný Homérovi Roberta Fitzgeralda. Môže to vyzerať neúčtivo umiestniť *Satanské verše* na polceste medzi posvätnú knihu, akou korán je a skutočných exegétov, ktorí ho zatracovali, ale hovorím tu iba z hľadiska literatúry. Bude

to možno jasnejšie, ak poviem, že Homér je iba čiastočne historický a do značnej miery mystický, alebo že Fuentesove dejiny Španielska sú rovnako zaujímavé ako „skutočné“ dejiny posvätené školou, či Ecovo *Kyvadlo* ako „skutočné“ dejiny teozofie. A je to tak preto, lebo sú palimpsestovými dejinami.

POZNÁMKY:

- ^{1/} Verzia tohto príspevku bola publikovaná aj ako Kapitola 12 *Stories, Theories and Things* (Cambridge University Press, 1991).
- ^{2/} Salman Rushdie, *Shame* (London, Jonathan Cape, 1985), ss. 87-88.
- ^{3/} Rushdie, *The Satanic Verses* (London, Penguin Viking, 1988).
- ^{4/} (London, Secker a Warburg, 1977).
- ^{5/} (London, Hamilton, 1984).
- ^{6/} Preložil Gregory Rabassa (New York, Harper a Row, 1967).
- ^{7/} (New York, Viking, 1973).
- ^{8/} (New York, Viking, 1977).
- ^{9/} John Barth, *The Sotweed Factor* (London, Secker a Warburg, 1960).
- ^{10/} Pozri Milan Kundera *L'insoutenable légèreté de l'être*, preložil Kerel (1984), revidované autorom (Paris, Gallimard, 1987); česky *Nesnesiteľná ľahkosť byť* (Sixty-Eight Publishers, Corp., 1985); *L'immortalité*, preložila Eva Blochová a autor (Paris, Gallimard, 1990), česky *Nesmrtelnost* (Atlantis, Brno, 1993).
- ^{11/} (London, Marion Boyars, 1980).
- ^{12/} „Intentio lectoris: the state of the art“, *Differentia*, 2 (1988), 147-168.
- ^{13/} Frank Kermode, „Review of Pynchon's *Vineland*“, *London Review of Books* (8.2.1990), 3.
- ^{14/} Philippe Hamon, „Un discours contraint“, *Poétique* 16 (Paris, Seuil), 411-445; znovu publikované v *Littérature et réalité* (Paris, Seuil, 1982), ss. 119-181.

ODPOVEĎ

Umberto Eco

Príspevok Richarda Rortyho je vynikajúcim príkladom pozorného čítania mojich rôznych textov. Ak ma však Rortyho interpretácia presvedčila, mal by som povedať, že je „pravdivá“, čím by som zasa spochybnil jeho liberálny postoj k „pravde“. Aby som vzdal poctu takémuto čitateľovi, mal by som zrejme reagovať spôsobom, aký navrhol on, a spýtať sa: O čom bol váš príspevok? Pripúšťam, že tým by som len zopakoval unavujúcu klasickú odpoveď na skeptikove argumenty. A každý vie, že dobrý skeptik má právo odpovedať slovami z Orwellovej *Farmy zvierat*: „OK, všetci interpreti sú si rovní, ale niektorí z nich sú si rovnejší než ostatní.“

Mimochodom, bolo by nespravodlivé pýtať sa, o čom bol Rortyho príspevok. Nepochybne o niečom bol. Zameral sa na niektoré domnelé protirečenia, ktoré objavil medzi mojím románom a mojimi vedeckými článkami. Rorty tým postuloval silný implicitný predpoklad, a to, že existujú rodinné podobnosti medzi rozmanitými textami jedného autora a že všetky tieto rozmanité texty možno chápať ako textový súbor, ktorý by sme mali skúmať z hľadiska jeho vlastnej súdržnosti. Coleridge by súhlasil, s dodatkom, že takáto tendencia spoznať vzťah medzi časťami a celkom nie je objvom kritiky, ale skôr nevyhnutnosťou ľudskej mysle — a Culler ukázal, že takáto nevyhnutnosť podmienila aj písanie *The Mirror of Nature*.

Uvedomujem si, že podľa súčasnej mienky som napísal

akési texty, ktoré možno označiť za vedecké (či akademické, alebo teoretické), a nejaké iné, ktoré možno definovať ako tvorivé. Neverím však v takúto priamočiaru odlišnosť. Som presvedčený, že Aristoteles bol rovnako tvorivý ako Sofokles a Kant rovnako ako Goethe. Niet mystického rozdielu medzi týmito dvoma spôsobmi písania, ani napriek mnohým a presláveným „Obranám poézie“. Rozdiely spočívajú v prvom rade v „propozicionálnom“ postoji autorov — a to aj napriek tomu, že svoje propozicionálne postoje zvyčajne zviditeľňujú pomocou textových nástrojov, ktoré sa tak stávajú propozicionálnym postojom samotných textov.

Keď píšem teoretický text, pokúšam sa od nespojených ostrovčekov skúseností dospieť ku koherentnému záveru; a tento ponúkam svojim čitateľom. Ak s ním moji čitatelia nesúhlasia alebo ak mám dojem, že ho nesprávne interpretovali, spochybňujem ich interpretácie. Naopak, keď píšem román, aj keď začínam (pravdepodobne) pri tých istých kusoch skúseností, uvedomujem si, že tu nejde o pokus dospieť k nejakému záveru: hrám hru kontradikcií. To, že mi nejde o záver neznamená, že nijakého záveru niet; naopak, je tu veľa možných záverov (často je každý z nich stelesnený jednou alebo viacerými rozličnými postavami). Zdržiavam sa voľby medzi nimi nie preto, že by som voliť nechcel, ale preto, že úlohou tvorivého textu je vyjaviť protikladnú pluralitu vlastných záverov, ponechávajúc slobodnú voľbu na čitateľa — alebo rozhodnúť, že neexistuje nijaká možná voľba. V tomto zmysle je tvorivý text vždy **Otvoreným Dielom**. Zvláštna úloha jazyka v tvorivých textoch (ktoré sú v istom zmysle ťažšie preložiteľné než texty vedecké) vyplýva jednoducho z nevyhnutnosti nechať záver akosi „vznášať sa“ okolo, zotrieť autorské predsudky ambiguitou jazyka a nehmataiteľnosťou konečného zmyslu. Spochybnil som do istej miery Valéryho tvrdenie, podľa ktorého „il n’y a pas de vrai sens d’un texte“, akceptujem však tvrdenie, že text môže mať veľa zmyslov. Odmietam tvrdenie, že text môže mať hocijaký zmysel.

Existujú, samozrejme, takzvané filozofické texty, ktoré

patria do „tvorivej“ kategórie, rovnako, ako existujú takzvané „tvorivé“ texty, ktoré didakticky presadzujú záver — jazyk tu nie je schopný realizovať situáciu otvorenosti; ja však vytváram *Idealtypen*, netriedim konkrétne texty. Christine Brooke-Roseová hovorila o „palimpsestových textoch“: myslím si, že tieto texty jednoducho a explicitnejšie zviditeľňujú svoje vlastné vnútorné protirečenie, alebo načrtávajú nielen psychologickú protirečivosť (prípady starých realistických románov), ale aj protirečivosť kultúrnu a intelektuálnu. Keď zviditeľňujú protirečivosť samotného aktu písania, nadobúdajú metatextový status, to znamená, hovoria o svojej vlastnej vnútornej a radikálnej otvorenosti.

Rortyho interpretácia *Foucaultovho kyvadla* bola veľmi hlboká a prenikavá. Potvrdil, že sa ako Empirický Čitateľ vyrovnal s mojimi nárokmi na Modelového Čitateľa, ktorého som chcel vytvoriť. Dúfam, že ho moja pochvala nepopudí; chcem tým povedať len to, že Rorty nečítal textualitu vo všeobecnosti, ale čítal *môj román*. Okolnosť, že ja (a myslím si, že aj ostatní) spoznávam svoj román cez jeho interpretáciu a napriek nej, nespôsobuje zmenu môjho teoretického prístupu, nepochybne však spochybňuje jeho vlastný prístup. Text zostáva parametrom svojich akceptovateľných interpretácií.

Teraz mi dovoľte, aby som zhodnotil Rortyho interpretáciu nie z hľadiska autora (nemohol by som ho akceptovať zo svojho teoretického hľadiska), ale z hľadiska čitateľa. Som presvedčený, že toto hľadisko ma oprávňuje povedať, že Rorty určite čítal *môj román*, no sústredil sa na niektoré jeho aspekty a nevyšmol si iné. Použil časť môjho románu pre cieľ svojej filozofickej argumentácie, či — ako sa vyjadril — svojej vlastnej rétorickej stratégie. Zameral sa iba na *pars destruens* môjho románu (jeho proti-interpretáciu stránku). Obišiel mlčaním tú skutočnosť, že v mojom románe — v jeho texte — existujú okrem interpretačného šialenstva monomaniakov dva ďalšie príklady interpretácie (mienim tým, že existujú ako popísané stránky, ako časti toho istého celku). Je to najmä interpretácia Lii a konečná interpretácia Casaubona, prichádzajúceho k záveru, že v celom príbehu išlo

o prehnajú interpretáciu. Bolo by mi nepríjemné, keby niekto prezentoval závery Lii a Casaubona ako moje vlastné závery a urazilo by ma, keby ich niekto definoval ako didaktický záver románu. Bez ohľadu na to, tieto závery tam sú a stoja oproti iným možným záverom.

Rortyho námietka môže znieť, že tieto ďalšie prípady interpretácií neobjavil a že je to pravdepodobne moja chyba. Prečítal v mojom texte to, čo tvrdil, že prečítal, a nikto nemôže povedať, že jednoducho použil môj text, pretože by si tým robil nárok na privilegium pochopiť môj text ako organický celok. Rorty môže povedať, že práve skutočnosť, že čítal tak, ako čítal, je nevyvrátiteľným dôkazom, že bolo možné tak čítať a že neexistuje nijaký tribunál, ktorý by vyhlásil, že jeho spôsob čítania za menej legitímny než môj. V tomto bode — a ospravedlňujem sa, ak sa dopúšťam nadinterpretácie Rortyho príspevku — sa Rortyho pýtam, prečo je jeho text plný *exussationes non petitae* či prezieravých ospravednení typu:

„Usúdil som, že...“

„Robil som to isté, čo všetci tí monomaniakálni sektári...“

„Maticu, ktorú používam na každú knihu, čo sa mi dostane do rúk...“

„Použitie tejto narácie ako referenčného rámca mi umožnilo uvažovať aj o Ecovi ako o kolegovi-pragmatistovi...“

„Eco by... videl v mojom čítaní skôr použitie ako...“

Rorty si zrejme uvedomoval, že ponúka citovo zaujaté čítanie textu, ktorý by bol mohol čítať inak (a zdá sa, že vie, ako), ak by rešpektoval ostatné zrejme aspekty lineárnej podoby textu.

Nazdávam sa, že vždy čítame emocionálne, prostredníctvom reakcií, inšpirovaných láskou alebo nenávisťou. Pri opakovanom čítaní niečoho však objavíme, že — povedzme — vo veku dvadsiatich rokov sme postavu milovali a vo veku štyridsiatich rokov sme ho/ju nenávideli. Väčšinou si však, ak sme obdarení literárnym citom, uvedomujeme, že text bol vytvorený so zámerom (alebo tak aspoň vyzeral) umožniť obidve čítania. Súhlasím s tým, že nijaká vlastnosť,

ktorú sme textu pripísali, nie je jeho vnútornou vlastnosťou, ale že je vlastnosťou vo vzťahu k niečomu inému. Ak je však povinnosťou vedca pochopiť, že gravitácia je vzťahová vlastnosť až troch veličín (Zeme, Slnka a daného pozorovateľa Slnčnej sústavy), potom aj daná interpretácia textu zahŕňa: (i) jeho lineárnu podobu; (ii) čitateľa, ktorý číta z hľadiska daného *Erwartungshorizont* (horizontu očakávania); a (iii) kultúrnu encyklopédiu, ktorá obsahuje daný jazyk a refaz predchádzajúcich interpretácií toho istého textu. Tretí element — pri ktorom sa na chvíľu pristavím — možno chápať iba ako zodpovedný úsudok-konsenzus komunity čitateľov — alebo kultúry.

Povedať, že nejstvue nijaká Ding an Sich a že naše poznanie je situačné, holistické a konštruktívne neznamená, že keď hovoríme, nehovoríme o niečom. Povedať, že niečo je vzťahové neznamená, že nehovoríme o danom vzťahu. Nepochybne to, že naše poznanie je vzťahové a že nemôžeme oddeliť fakty od jazyka, ktorým ich vyjadrujeme (a tvoríme), podporuje interpretáciu. Súhlasím s Cullerom, že aj nadinterpretácia je plodná, súhlasím s ideou hermeneutickej podozrievavosti, som presvedčený o tom, že fakt, že tri prasiatka sú tri a nie dve alebo štyri, má nejaký účel. V prednáške, v ktorej som hovoril o interpretoch a ďalších autoroch, ako aj o interpretoch mojich vlastných románov, som zdôraznil, že je ťažké povedať, či je interpretácia dobrá alebo nie. Už som sa však rozhodol: je možné stanoviť isté medze; o interpretácii, ktorá ich prekračuje, možno povedať, že je zlá alebo prehnaná. Moja kvázi-popperovská formulácia by bola asi veľmi slabým kritériom, je však dostačujúca na to, aby sme uznali, že nie je pravda, že je možné všetko.

C. S. Peirce, ktorý trval na tom, že dohad je súčasťou interpretácie, že semióza nemá konca a že každý interpretačný záver je v zásade mylný, sa pokúšal stanoviť minimálnu paradigmu akceptovateľnosti interpretácie na základe konsenzu komunity (čo nie je veľmi nepodobné Gadamerovej idei interpretačnej tradície). Aký druh záruky môže komunita poskytnúť? Nazdávam sa, že poskytuje faktickú záruku.

↓
faktickú!

Nášmu druhu sa podarilo prežiť tým, že usudzoval na základé dohadov, ktoré sa osvedčili ako štatisticky úspešné. ~~Vzdelávanie spočíva v tom, že deťom hovoríme, ktoré domnienky sa v minulosti osvedčili ako plodné.~~ Messer, Feuer, Scherer, Licht — ist für kleine Kinder nicht! Nehraj sa s ohňom a nožmi, pretože ťa môžu zraniť: je to pravda, pretože mnohé deti neposlúchli, hrali sa a zomreli.

Myslím si, že kultúrna komunita mala — ak nie pravdu, tak aspoň rozum — keď navrávala Leonardovi da Vinci, že nie je múdre skočiť z vrcholku hory s párom mávajúcich krídel, pretože túto hypotézu otestoval už Ikarus a pretože sa potvrdilo, že je odsúdená na neúspech. Je možné, že bez Leonardovej utópie by ďalšie generácie neboli schopné pokračovať v snívaní o ľudskom lietaní; ľudské lietanie sa však umožnilo až vtedy, keď Leonardova myšlienka o vzdušnej skrutke splynula s Huygensovou myšlienkou o vrtuli a s myšlienkou o pevnom krídle, ktoré podopiera aerodynamická sila známa ako „odpor“. Práve preto dnes spoločnosť uznáva, že Leonardo bol veľkým vizionárom, znamená to, že uvažoval (na jeho vlastnú dobu nerealisticky a na základe nesprávnych predpokladov) o reálnom projekte budúcnosti. Nazvať ho utopickým géniom znamená presné uznanie zo strany spoločnosti, že v istom ohľade mal pravdu a v inom sa šialene mýlil.

Rorty naznačuje, že môžeme použiť skrutkovač na priťahnutie skrutky, na otvorenie škatule a na to, aby som sa poškrabal v uchu. ~~Nedokazuje to, že je možné všetko, ale skôr to, že na objekty môžeme nazeráť z hľadiska nimi prezentovaných relevantných či vhodných črt.~~ Skrutkovač však môže byť aj čierny, pričom táto vlastnosť je vzhľadom na akýkoľvek cieľ nepodstatná (s výnimkou, že by som ho musel použiť, aby som sa poškrabal v uchu na oficiálnom večierku, oblečený do čierneho večerného saka). Skrutkovač nemôžem zaradiť ani medzi okrúhle predmety, pretože nevykazuje vlastnosť byť okrúhly. Za relevantné či vhodné považujeme iba tie vlastnosti, ktoré môže odhaliť normálny pozorovateľ (hoci doteraz odhalené neboli) a môžeme vyčleniť

iba tie vlastnosti, ktoré sú z hľadiska daného cieľa veľmi závažné.

Často sa rozhodneme považovať za vhodné tie vlastnosti, ktoré sme predtým ignorovali, a to práve vtedy, keď chceme predmet použiť na účely, na ktoré jasne určený nebol. Príklad Luisa Pieta: kovový popolník bol vytvorený ako nádoba (a preto je konkávny), ale keďže je aj predmetom ťažkým, za istých okolností ho môžem použiť ako kladivo alebo vrhaciu zbraň. Skrutkovač možno vsunúť do dutiny a vnútri ním pootočiť — a v tomto zmysle ho môžem použiť na to, aby som sa poškrabal v uchu. Je však zároveň príliš ostrý a príliš dlhý na to, aby som ním mohol narábať s milimetrovou presnosťou; preto ho zvyčajne do svojho ucha nestrkám. Krátke špáradlo s bavlneným zakončením poslúži lepšie. Znamená to, že tak, ako existujú nemožné použitia, existujú aj bláznivé použitia. Nemôžem použiť skrutkovač ako popolník. Môžem použiť papierový pohár ako popolník, ale nie ako skrutkovač. Môžem použiť bežný editor na spracovanie daní z príjmu — a skutočne aj použijem jeden zo štandardných programov; výsledkom však bude, že pridem o veľké peniaze, pretože tabelačný procesor, určený na takéto účely, by bol presnejší.

Rozhodnúť, ako text funguje, znamená rozhodnúť, ktorý z jeho rozmanitých aspektov je alebo môže byť relevantný či vhodný pre zjednocujúcu interpretáciu a ktoré z týchto aspektov zostávajú okrajové a neschopné podieľať sa na zjednocujúcom čítaní. „Titanic“ narazil na ľadovec (iceberg) a Freud žil v Berggasse. Takáto pseudo-etymologická analógia však môže iba ťažko oprávniť psychoanalytické vysvetlenie potopenia „Titanicu“.

Rortyho príklad s počítačovým programom znie veľmi pútavo. Je pravda, že môžem použiť jednotlivý program, pričom nemusím poznať jeho podprogramy. Pravda je aj to, že teenager sa môže s týmto programom hrať a využiť aj také funkcie, ktoré si jeho tvorca neuvedomoval. Neskôr však príde dobrý počítačový odborník, rozoberie program, pozrie sa na jeho súčasti a nielenže vysvetlí, prečo bol schopný rea-

lizovať danú dodatočnú funkciu, ale aj odhalí to, prečo a ako by mohol robiť oveľa viac vecí. Pýtam sa Rortyho, prečo by sme prvú činnosť (použitie programu bez znalosti jeho zloziek) mali považovať za obdivuhodnejšiu než druhú.

— Nemám nijaké výhrady voči ľuďom, ktorí používajú texty na to, aby realizovali najodvážnejšie dekonštrukcie, a priznávam sa, že robím často to isté. Páči sa mi, čo Peirce nazýval „hrou rozjímaní“. Ak by som mal za cieľ iba príjemne žiť, prečo nepoužiť texty ako drogu a prečo sa nerozhodnúť: Krása je Zábava, Zábavná Krása, a to má byť, do pekla, všetko, čo vieš, a všetko, čo potrebuješ vedieť?

Rorty sa pýtal, na čo potrebujeme vedieť, ako funguje jazyk. Úctivo odpovedám: nielen preto, že spisovatelia študujú jazyk, aby sa im lepšie písalo (pokiaľ sa pamätám, na toto kládol dôraz Culler), ale aj preto, že údiv (teda i zvedavosť) je zdrojom všetkého poznania a poznanie je zdrojom potešenia. Je jednoducho krásne odhaliť, prečo a ako je daný text schopný produkovať toľko dobrých interpretácií.

Keď som bol mladý, prvý raz som čítal *Silviu* od Gérarda de Nerval a fascinovala ma. Potom som ju prečítal ešte veľa ráz a fascinácia sa každým čítaním zväčšovala. Keď som čítal Proustov rozbor, uvedomil som si ako najtajomnejšiu črtu *Silvie* jej schopnosť tvoriť kontinuálny „hmlový účinok“, „*effet de brouillard*“, ktorý spôsobuje, že nikdy nevieme s určitosťou zistiť, či Nerval hovorí o minulosti alebo prítomnosti, či Rozprávač hovorí o skutočnej skúsenosti alebo o spomienke, a čitatelia sú nútení vracieť sa o stránky dozadu, aby vedeli, kde sa nachádzajú — ich zvedavosť si však nepríde na svoje. Veľa ráz som sa pokúšal analyzovať *Silviu*, aby som pochopil, pomocou akých naratívnych a slovných stratégií dokázal Nerval tak majstrovsky vyzvierať svojho čitateľa. Neuspokojoval ma pôžitok, ktorý som prežíval ako očarený čitateľ; chcel som prežívať aj pôžitok z pochopenia, ako text vytvára hmlavý účinok, ktorý som mal tak rád.

Po mnohých neúspešných pokusoch som napokon venoval tejto téme trojročný seminár, kde som pracoval s vybranou skupinou vnímavých študentov, ktorí všetci boli zami-

lovaní do tohto románu. Výsledok je teraz publikovaný ako *Sur Sylvie*, zvláštne vydanie VS 31/32, 1982. Dúfame, že sme vysvetlili — po kvázi-anatomickej analýze každého riadku tohto textu, rátaní slovesných časov, rozdielnej úlohy, ktorú hralo zámeno *ja* vo vzťahu k rozdielnym časovým situáciám a tak ďalej a tak ďalej — pomocou akých semiotických prostriedkov tento text vytvára svoje početné a vzájomne protikladné efekty a prečo bol schopný v dejinách svojej interpretácie vymôcť si a podporiť toľko rozdielných čítaní. Vzhľadom na omylnosť poznania predpokladám, že prípadné ďalšie opisy odhalia ďalšie semiotické stratégie, ktoré sme podcenili, a možno aj mnohé naše opisy skritizujú ako ovplyvnené nadmerným sklonom k hermeneutickej podozrievavosti. V každom prípade si myslím, že teraz lepšie rozumiem tomu, ako funguje *Silvia*. Pochopil som aj to, prečo nie je Nerval Proustom (a vice versa), aj keď sa obidvaja vášnivo zaoberali *recherche du temps perdu* (hľadaním strateného času). Nerval vytvára hmlavý efekt preto, že pri svojom hľadaní chcel byť a bol porazený, zatiaľčo Proust chcel zvíťaziť, čo sa mu aj podarilo.

Zmenšuje tento druh teoretického uvedomenia pôžitok a slobodu mojich ďalších čítaní? Vôbec nie. Naopak, po tejto analýze som pri každom opätovnom čítaní *Silvie* pocítil nové pôžitky a odhalil nové nuansy. Porozumieť tomu, ako funguje jazyk neznamená obmedziť radosť z hovorenia a načúvania večnému žblnkotaniu textov. Na vysvetlenie tohto pocitu, i tohto racionálneho presvedčenia hovorievam, že aj gynekológovia sa zamilujú. Ak túto samozrejmu poznámku prijmeme, musíme pripustiť, že kým o pocitoch gynekológov nie sme schopní povedať celkom nič, ich znalosť ľudskej anatómie je vecou kultúrneho konsenzu.

Na margo toho druhu garancie, ktorú poskytuje konsenzus spoločnosti, možno namietnuť: človek môže akceptovať kontrolu komunity iba vtedy, ak ide o interpretáciu podnetov — alebo zmyslových dát, ak takýto pojem možno ešte dnes prijateľne definovať (mám na mysli interpretovanie tvrdení „prší“ či „soľ je rozpustná“). Ako tvrdil Peirce, pri in-

terpretovaní znakov sveta vytvárame zvyk, to znamená, schopnosť pôsobiť na realitu a vytvárať ďalšie zmyslové dáta. Ak interpretujem alebo definujem isté elementy ako schopné transformácie na zlato (tak, ako to robili alchymisti), ak si vypestujem zvyk, ktorý ma vedie k pokusom o takúto premenu, a ak výsledkom celého tohto procesu je, že som zlato v téglíku nezískal, každý rozumný člen spoločnosti má právo povedať, že moja interpretácia je — aspoň nateraz — neakceptovateľná, pretože vytvára neúspešný zvyk.

Naopak, keď máme do činenia s textami, nezaobráame sa jednoducho hrubými podnetmi a neusilujeme sa iba vytvárať podnety nové: zaobráame sa predchádzajúcimi interpretáciami sveta, pričom výsledok nášho čítania (ide o novú interpretáciu a nie o vytvorený zvyk) nemožno overiť intersubjektívnymi prostriedkami. Takéto odlišenie sa mi však vidí až príliš strnulé. Aby sme spoznali zmyslový vnem ako taký, potrebujeme interpretáciu, ako aj kritérium primeranosti, vďaka ktorým isté udalosti rozpoznávame ako podstatnejšie než iné. Pritom samotný výsledok našich pracovných zvykov sa stáva predmetom ďalšej interpretácie. Preto si myslíme, že vzájomná kontrola rozumných partnerov stačí na to, aby sme rozhodli, či v danom momente prší alebo nie; sú však aj diskutabilnejšie prípady. Nie sú však ani viac, ani menej diskutabilné než moje predchádzajúce tvrdenie, že existujú textové dôvody pre to, aby sme načrtli rozdiel medzi Proustom a Nervalom. V oboch prípadoch ide o záležitosť dlhého reťazca spoločných preverovaní a revízií.

Viem, že naša istota, že aspirín lieči prechladnutie, je silnejšia než istota, že Proust mal za cieľ čosi iné než Nerval. Existujú stupne prijateľnosti interpretácií. Som si istejší tým, že aspirín pomáha znižovať teplotu môjho tela, ako tým, že daný preparát môže liečiť rakovinu. Rovnako som si menej istý tým, že Proust a Nerval mali odlišné koncepcie pamäti, ako tým, že *Silvia* bola napísaná štýlom, ktorý nie je štýlom Proustovým. A som si pomerne istý tým, že Nerval písal pred Proustom, aj keď sa tu nemôžem spoľahnúť na svoju osobnú zmyslovú skúsenosť, ale jednoducho musím dôvero-

vať spoločnosti. Viem, že atómovú bombu zhodili na Hirošimu v roku 1945, pretože dôverujem spoločnosti (hoci niektorí francúzski vedci tvrdili, že spoločnosť je nespoľahlivá a holokaust že je výmysel Židov). Vypracovali sme si filologické zvyky, podľa ktorých určitým svedectvám, určitým dokumentom, určitým viacnásobným testom musíme dôverovať. Preto som pevne presvedčený o pravde, že Hirošimu bombardovali a Dachau či Buchenwald existovali. Rovnako som si istý, že homérske texty, aj keď napísané neznámym autorom, vznikli pred *Božskou komédiou* a že ťažko ich interpretovať ako zámernú alegóriu Umučenia Krista. Prírodné môžem naznačiť, že Hektorova smrť je „obrazom“ Kristovho umučenia, ale iba ak sa môžem oprieť o kultúrny konsenzus, ktorý hovorí, že Umučenie je večným archetypom a nie historickou udalosťou. Stupeň istoty, na základe ktorého predpokladám, že Rozprávač *Silvie* prežil iné skúsenosti, než ktoré opísal Proustov Rozprávač, je nižší ako stupeň istoty, na základe ktorého predpokladám, že Homér písal pred Ezrom Poundom. V oboch prípadoch sa však spolieham na možný konsenzus spoločnosti.

Napriek zrejým rozdielom v stupňoch istoty a neistoty je každý obraz sveta (či už je vedeckým zákonom alebo románom) knihou so svojimi vlastnými právami, umožňujúcimi ďalšiu interpretáciu. Isté interpretácie však možno považovať za neúspešné, pretože sú ako mulica; to znamená, nie sú schopné byť zdrojom nových interpretácií alebo sa konfrontovať s tradíciami predchádzajúcich interpretácií. Sila kerníkovskej revolúcie je nielen v tom, že vysvetľuje niektoré astronomické javy lepšie ako ptolemaiovská tradícia, ale aj v tom, že — namiesto toho, aby podávala Ptolemaia ako bláznivého klamára — vysvetľuje, prečo a na základe čoho mohol navrhnúť svoju vlastnú interpretáciu.

Myslím si, že tým istým spôsobom by sme mali zaobchádzať aj s literárnymi a filozofickými textami. Jestvujú prípady, keď má človek právo spochybníť tú alebo onú interpretáciu. Prečo by som sa inak mal zaoberať názormi Richarda Rortyho, Jonathana Cullera alebo Christiny Brooke-Roseo-

dôvera
do čísla
a re
svedect

OBRAZ
SVETA

vej? Ak má každý pravdu, každý sa aj mylí a preto mám právo odmietnuť názor každého.

Našťastie neuvažujem týmto spôsobom. To je dôvod, prečo ďakujem každému, kto prispel do tejto debaty, pretože mi poskytol veľmi veľa podnetných nápadov a ukázal toľké interpretácie môjho diela. A som si istý, že každý z nich uvažuje tak ako ja. Inak by tu neboli.

