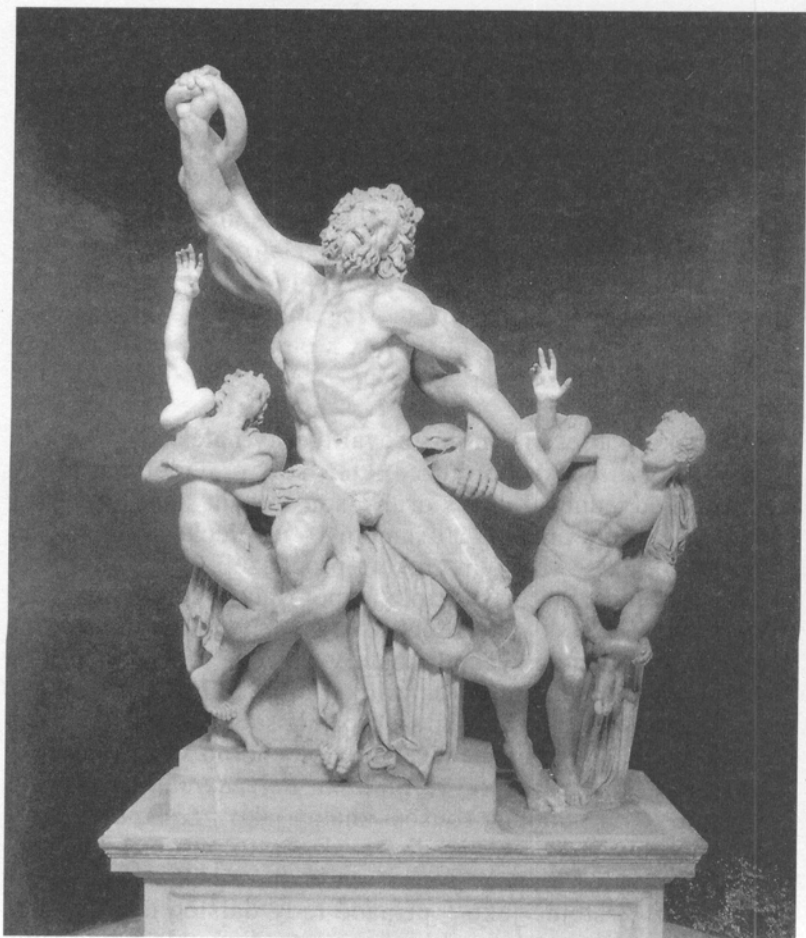


■ Richard Brilliant
Můj Laokoón – Úvod

Před několika lety jsem pozoroval turisty natěsnané v sálech a chodbách Vatikánského muzea, kteří se v pravidelném rytmu přesouvali od jedné atrakce k druhé, soustředění spíše na to, aby vůbec dosáhli cíle, než na cíl samotný – umělecké objekty. Sledoval jsem, jak se skelným zrakem procházejí Cortile del Belvedere cestou do Sixtinské kaple a zpět. Závan čerstvého vzduchu i sluneční paprsky odrážející se na prastarých zdech otevřené *cortile* jim evidentně svědčily, zato vystavená umělecká díla je dokázala naplno zaujmout jen zřídka. Málokterý návštěvník se rozhlédl vpravo či vlevo na kdysi proslulé sochy chované v místních sbírkách, a ještě méně turistů bylo ochotno se zastavit, aby si prohlédli římské sarkofágy, *Apollóna Belvederského* nebo dvě navzájem velmi podobná sousoší známá jako „*Laokoón*“.

Ti, kdo oba *Laokoóny* zaregistrovali, často působili zmateně. Pohledem těkali z jednoho sousoší na druhé a někteří se při tom dali slyšet, že stejně jako v případě řady dalších děl v muzeu musí jít o repliky – ale repliky čeho, to už zůstalo nevyřčeno. Jiní, kteří už název sochy znali, reagovali na novější odlitek starého díla – dodnes směrodatné verze z 16. století, která tehdy byla ve Vatikánském muzeu vystavena – jako na autentický originál, protože to bylo zobrazení, jež znali ze školy nebo z otřelých reprodukcí; ale i oni se zdáli být znepokojeni statutem onoho druhého, trochu jiného *Laokoóna*. Pár turistů znalo historii sochy a vědělo, že byla v 50. letech 20. století restaurována, a promptně podotkli, že jde o klasickou ukázkou starověkého umění; v některých případech dokonce poukázali na Winckelmannův



Obr. 9.1 Vatikánský Laokoón, 16. století – 1960

působivý popis díla. Přesto bylo zřejmé, že sochu jen zřídka kdy pojmají jako umělecké dílo, které by pro ně mělo význam hodnotou obdařeného estetického objektu.

Z jejich rozhovorů (ano, poslouchal jsem!) bylo patrné, že *Laokoón* pro ně zůstává dílem uvězněným v minulosti, artefaktem dějin či archeologie, který přijímají jakožto neměnný objekt a nerozvíjejí žádný specifický akt jeho interpretace nebo osobní reakce. Bez ohledu na kategorické hodnocení *Laokoóna* jako

uznáváného mistrovského uměleckého díla – či přinejmenším vynikajícího muzejního exponátu – tato neschopnost zabývat se sochou stojící přímo před jejich očima v důsledku narušila status *Laokoóna* jako klasického díla a tento kdysi proslulý objekt zbavila privilegované pozice jakožto zobrazení, jež mělo nesmírný význam pro celou generaci diváků.¹

Nevědomost, lhostejnost, nekulturnost, estetický odstup – to vše dohromady dokázalo zničit dřívější „zarámování“ dané sochy, díky kterému ji bylo možné vnímat jako významné umělecké dílo.² Bez rámce adekvátního odkazu se tato nezbytná sociální dimenze vytrácí, a objekt je tak zbaven privilegia autority a prestiže: tedy samotné podstaty renomé, jež kdysi mívalo.³ Zdá se, že jak z hlediska všeobecného uznání, tak v kruzích znalců a badatelů *Laokoón* upadl v nemilost a byl vyňat z kánonu uznávaných mistrovských děl⁴ – ale k tomu došlo už dlouho před tím, než byla prestižní stará verze nahrazena archeologicky správnější a dynamičtější verzí novou. A dokonce ani tato verze nemusí být poslední, alespoň na papíře, neboť s vlastními rekonstrukcemi starověkých mramorů přicházejí stále další a další badatelé.⁵

Je bohužel pravda, že diváky ztratila celá řada děl řecko-římského umění; dokonce i tak prestižní sochy jako *Venuše Medicejská*, kdysi neodmyslitelná položka v itineráři šlechticovy cesty za poznáním.⁶ Jak tedy mohl onen hmotný objekt – mramorová socha – pro diváka, současného návštěvníka muzea, tolik změnit svůj vzhled, že pozbyl svou přítomnost, svou nejvlastnější podstatu uměleckého díla, které stojí za vidění, a to i bez ohledu na institucionální potvrzení jeho statusu daného tím, že bylo dlouho nedílnou součástí vatikánských sbírek a dějin západního

¹ Srov. Frank Kermode, *The Classic Literary Images of Permanence and Change*, revidované vyd. Cambridge, Mass., 1983, s. 40.

² Viz E. D. Hirsch ml., „Meaning and Significance Reinterpreted“, *Critical Inquiry* 11, 1984, s. 202 ad.

³ Viz Teddy Brunius, „Inside and Outside the Frame of a Work of Art“, in: N. G. Sandblad (ed.), *Idea and Form: Studies in the History of Art*, Uppsala 1959, s. 1–23; Michael Polanyi a Harry Prosch, *Meaning*, Chicago 1975.

⁴ Viz Frank Kermode, „Institutional Control of Interpretation“, *Salmagundi*, Winter 1979, s. 74 ad.; Jermore J. McGann, „Some Forms of Critical Discourse“, *Critical Inquiry* 11, 1985, s. 399 ad. (o „kritice jako souboru“).

⁵ Např. Seymour Howard, „On the Reconstruction of the Vatican Laocoön Group“, in: *Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienna 1990, s. 42–62.

⁶ Např. J. R. Hale, „Art and Audience: The Medici Venus c. 1750 – c. 1850“, *Italian Studies* 31, 1976, s. 37–58; totéž je i poněkud pochmurným tématem in: Francis Haskell a Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven – London 1981.

umění? *Laokoón* tam svým způsobem sice stále patří, ale vnímání dnešního diváka se změnilo natolik, že socha se stala téměř neviditelnou, a proto neskýtá jedinou příležitost pro ono účinné zaujetí, které pozorovatele podnítí k tomu, aby si dílo sám pro sebe interpretoval a aby mu byl pohled na ně zdrojem potěšení.

Známa maxima Abyho Warburga, že „každé období má takovou renesanci antiky, jakou si zaslouží“, předpokládá přetrvávající model klasického vzdělání, které formuje a směřuje divákovy touhy a přání. Warburg nemohl vědět, že v moderní době dojde k odklonu od lidské postavy jako prvotního prostředku uměleckého vyjádření, od narativnosti jako hermeneutiky vysvětlující chování a od klasické literatury a mytologie jako zdroje ideální pravdy. Moderní tradice ponechala pro kultivaci imanentní minulosti jen velmi malý prostor a nezájem, zrozený z lhostejnosti a nového systému hodnot, hermeneutiku – umění nebo snahu pochopit – zároveň zbavuje jejího nejvlastnějšího smyslu.⁷ Schopnost estetického úsudku nelze rozvíjet tam, kde neexistuje odpovídajícím způsobem podmíněná citlivost.

Je možné, že na umělecká díla dřívějších období nikdy nelze reagovat „způsobem, k němuž vybízejí“, ať už je jakýkoli,⁸ ale nereagovat nijak není možné, protože to neodpovídá prožitku. A přesto, s tím, jak se historická povaha *Laokoóna* jako příkladné ukázky vynikajícího umění – jak v jeho vlastní době, tak v době jeho znovuobjevení – postupně stává pro laického diváka nejasnou a nezřetelnou, zdá se také, že se snižuje i vlastní schopnost této sochy upoutávat pozornost jako cenný estetický objekt. Ale proč, když se její působivé kompozici, pregnantně vykresleným tvarům, virtuózní modelaci a anekdotickým možnostem motivu – byť je někdo nevnímá – dodnes dostává takového uznání? Nakonec ať byla prapůvodní povaha sochy v době, kdy ji v antice kdosi vytesal, jakákoli, v okamžiku, kdy ji v roce 1506 v Římě archeologové zcela nečekaně objevili, *Laokoón* podruhé vstoupil do dějin s obrovskou slávou – dokonce i jako poněkud „zmrzačená“ památka. Jakmile byl objev zveřejněn, na místo nálezu, kde Giuliano da Sangallo prohlásil „quello e *Laocoonte* di cui

⁷ Viz Friederich D. E. Schleiermacher. „*The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lecture*“, *New Literary History* 10.1, 1978, s. 1 ad., přel. J. J. Wojcik a R. Hass z: H. Kummerle (ed.), *Hermeneutik*, 2. revidované vyd. Heidelberg 1974.

⁸ Otázka nastolená Arthurem Danterem v *New Literary History* 17.2, 1986, s. 275–279.

fa mentione Plinio“ [Toto je *Laokoón* zmiňovaný Pliniem],⁹ okamžitě přispěchali všichni přední umělci té doby. Plinius starší napsal:

„Renomé některých [umělců], význačných, byť význačné by mohlo být spíše jejich dílo, snižují početní umělci, kdož s nimi pracovali na prostém úkolu, neboť jeden pak nemá výhradní právo na uznání za ně a také nelze přiznat stejný podíl několika. Toto je případ *Laokoóna* v paláci Tita Císaře, díla vynikajícího nad veškeré malby a veškeré bronzy. *Laokoón*, jeho děti a úchvatné linie hadů, jež všechny obtáčejí, byli vytesáni z jediného bloku, v souladu s předem schváleným plánem, vynikajícími řemeslníky Hagesanderem, Polydorem a Aténodorem, všemi pocházejícími z Rhodu.“¹⁰

Zdálo se, že známý text nepotřebuje další interpretaci. Pliniova slova se rychle vizualizovala v mramorové soše, jež se vynořila z půdy starověkého Říma – prvním takovém díle zmíněném ve starořímských písemných pramenech, které to dokázalo. Objev této starověké mistrovské práce byl okamžitě kontextualizován, protože očekávání, dříve zobecňované a neurčité, ale výjimečně nakloněné klasickému umění, se nyní mohlo zaměřit právě na tyto kusy mramoru vyzvednuté ze země, právě na tohoto *Laokoóna*, podpořeno touhou znovu vlastnit velká umělecká díla antiky. *Laokoón* se tak dostal na scénu zcela připraven zaujmout své místo jako významný objekt té nejvyšší kvality jak z hlediska způsobu zobrazení, tak jako umělecké dílo. Uvážíme-li Pliniovo chvalořečení na jeho adresu, *Laokoón* uplatnil svůj nárok na virtuozitu, na pozitivní hodnotu umělecké spolupráce a – což je zřejmě nejdůležitější – na nadřazenost této mramorové sochy nad „veškerými malbami“. Autorita Řeků a Římanů, stvrzená textem a uměním, měla na jedné z misek vah kritické debaty – srovnání sochy s malbou jako „vyššího“ umění – ne-

⁹ Viz C. C. van Essen, „La Découverte du Laocoön“, *Mededeelingen van het Neder. Historisch Institut de Rome* 18.2, 1955, s. 291–305; F. Castagnoli, „La Domus Titi e la scoperta del Laocoonte“, *Archaeologia Classica* 10, 1958, s. 197–200; W. Fuchs, „Laokoön“, in: Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. vyd., Hermine Speier (ed.), Tübingen 1963, s. 162–166, c. 219; obecně pak Georg Daltrop, *Die Laokoongruppe in Vatican*, Xenia, sv. 5, Konstanz 1982, a kapitola 1 dále.

¹⁰ *Natural History* 36.37.38, prel. D. E. Eichholz, Loeb Library, sv. 10, Cambridge a London 1962, s. 29, 31; viz též Bernard Andreae, „Plinius und der Laokoön“, *Trierer Winkelmannsprogramm*, c. 8, 1986, s. 1–18, kde najdeme jiné čtení, probírané dále v kapitole 3, zejména s ohledem na problém mramorové kopie či kopírování podle bronzového originálu a Pliniovo povědomí o této skutečnosti.

smírný význam, a tato debata, podnícená Leonardem, jež v 16. a 17. století evidentně skončila ve prospěch malířství, znovu vzplála díky Winckelmannovi a Lessingovi ve století osmnáctém. Právě tehdy *Laokoón* znovu získal na významu jakožto nástroj kritického diskurzu.

[...]

Winckelmannův popis této pozice je klasický:

„*Laokoón* je socha, která ztvárňuje člověka v okamžiku neměřného utrpení a snažícího se shromáždit všechnu svou vědomou duševní sílu, aby je dokázal unést. [...] Zatímco jeho svaly se vlní a jeho nervy jsou bolestí napjaté k prasknutí, naběhlé čelo prozrazuje odhodlaného ducha, hrud' se vzdouvá zadržovaným dechem a vzepětím citů, aby v sobě potlačil bolest, jež ho trýzní. [...] Zdá se však, že více než jeho vlastní zoufalství jej sužuje pohled na vlastní děti, které k němu obracejí obličej a křičí o pomoc; o jeho pocitech vypovídají oči přetéající žalem a jeho lítost jako by se nad nimi vznášela jako temný oblak. Z výrazu obličeje můžeme vyčíst rozhořčení, ne však výkřik; oči se obracejí vzhůru k vyšší moci. Ústa jsou zkřivená bolestí a pokleslý dolní ret je zatížen touž emocí, v ohrnutém horním rtu se však tento výraz mísí s výrazem zoufalství, který se – spolu s rozhořčením nad nezaslouženým utrpením – šíří k nosu a odráží se v jeho rozšířených nozdrách. Boj mezi bolestí a snahou ji umrtvit je znázorněn s nesmírnou brilancí a soustředí se do jediného bodu pod čelem; neboť zatímco bolest zdvihá obočí, vzdor vůči ní stlačuje partie pod očima dolů a směrem k hornímu víčku, až je téměř zakryto převislou kůží. A protože umělec nemohl přírodu představit krásnější, snažil se zobrazit ji rozvinutější, vypjatější, mocnější; v partiích, kam situoval nejhlubší bolest, ukazuje největší krásu. Zdá se, že na levé straně těla postavy, kam had zuřivým uštknutím vypouští svůj jed, muž trpí nejvíce, neboť tato část je nejbližší srdci, a tedy nejcitlivější, a její zobrazení lze nazvat uměleckým zázrakem.“¹¹

Winckelmannův znamenitý popis *Laokoóna* – snad ještě působivější v původní německé verzi než v Lodgeho překladu – je dokladem autorovy výjimečné vizuální vnímavosti a jeho schop-

¹¹ Johann Joachim Winckelmann, *History of Ancient Art* 4.10.1.16, prel. G. Henry Lodge, nově vydání, New York 1968, s. 2:228–232.

nosti transformovat viděné do expresivního jazyka myšlení a cí-
tění. Winckelmann zde jde dál než k prostému popisu vyjádření
estetické myšlenky – myšlenky v přednesu téměř poetické – a díky
své představivosti intuitivně chápe pojem krásy, jež transcen-
duje jeho bezprostřední zkušenost ze sochy i její nápadnou ob-
raznost. *Laokoón* je pro něj ještě něčím víc než význačným dí-
lem antického mistrovství. Zosobňuje mu princip estetického
zachycení skutečnosti, které mělo v 18. a 19. století zaujmout
vlivné místo v diskurzu o výtvarném umění. Tento diskurz vedl
stále dál a dál od *Laokoóna* jako mramorové sochy, ale nikdy s ní
bezezbytku neztratil kontakt jako s interpretovanou – a také in-
terpretovatelnou – „věcí“, jež nese název umělecké dílo.¹²

V této chvíli bych rád rozlišil mezi několika *Laokoóny*, z nichž
každý má svou vlastní historickou či kvazihistorickou realitu, ne-
li hmotnou přítomnost.

Laokoón A je „originální“ antická socha, vymodelovaná rhód-
skými umělci zmiňovanými Pliniem; *Laokoón B* je onen nejas-
ný, údajný model či prototyp sochy A, jak předpokládají někteří
badatelé, a jeho vznik je kladen do dřívějšího, helénistického
období.

Laokoón I., který byl po tak dlouhou dobu určujícím zobraze-
ním, byl objeven roku 1506, v 16. století byl restaurován a u re-
nesančních umělců vyvolal obrovský ohlas.

Laokoón II., odvozený od *Laokoóna I.*, se s příchodem Winc-
kelmanna a jeho následovníků stal nástrojem kritického diskur-
zu ohledně povahy umění a jeho moci.

Laokoón III. se zrodil z rekonstrukcí v 50. letech 20. století
a díky „správnější“ rekonstrukci je považován za bližší, ne-li pří-
mo identickou verzi *Laokoóna A*. Přesto je stále negativně po-
znamenán zobrazením *Laokoóna I.* a rozsáhlé literatury o *Lao-
koónovi II.*

Všichni tito *Laokoónové* se v něčem navzájem liší, ale nicméně
zůstávají propojeni. Přestože je rozlišuji uvedenými alfabe-
tickými a numerickými označeními, jedinečnost celé skupiny

¹² Viz Rudolf A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago 1990, zejm. kap. 6. „Ideas of the Imagination and Reflective Interpretation“, s. 111–129; Gabriele Kubler, *Kunstrezeption als ästhetische Erfahrung*. Kants „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“. Goppingen 1983; k obecné otázce překladu, Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York 1987; viz kapitola 3 dále.

Laokoónů tvoří jakýsi samostatný, individuální objekt, jehož identitu můžeme s určitou mírou jistoty – i když o ní můžeme mít různé představy – detailně určit. Příkladně lze kriticky reagovat na pojetí celé skupiny jako na myšlenkový výtvar, vzniklý na základě sochy ve Vatikánském muzeu. Toto pojetí zahrnuje všechny zmíněné variace pod příkrov takových spojení, takových podobností, že společně se ničemu jinému nepodobají. Této konstrukci, tomuto simulakru *Laokoóna*, budu říkat „můj *Laokoón*“.¹³

Bez ohledu na to, zda jsou tyto variace *Laokoónů* primárně spojeny s hmotným předmětem, nebo s abstraktními pojmy, všechny velmi výstižně zosobňují předchozí interpretace, z nichž tato jednotlivá označení vyplynula. Právě existence tohoto seznamu „*Laokoónů*“ tak implikuje proces interpretace, jehož součástí jsou často jak osobní, tak konceptuální úvahy.¹⁴

Proniknutí subjektivity do hermeneutického aktu vysvětlení a interpretace nemůže být jasnější než z příkladu Winckelmannovy nadšené, imaginativní reakce na *Laokoóna I.*, tato subjektivita však nicméně vedla k vytvoření *Laokoóna II.*¹⁵ Morální a estetický rozměr reakce tohoto badatele na *Laokoónovo* utrpení ve skutečnosti dodal jeho interpretaci na takové vážnosti, že daný text dodnes, ať přímo či nepřímo, ovlivňuje všechny současné poučené reakce na vatikánského *Laokoóna*. Winckelmannův subjektivní přístup se tak v důsledku stal subjektivním přístupem naším, třebaže se mu bráníme; jeho působivý popis sochy je tak výstižným vyjádřením hloubky jeho uvažování o *Laokoónovi*, že se zdá téměř nemožné začít pracovat, aniž bychom ho měli na mysli, pokud uznáme jeho morální zaujetí a poetiku tísňe, zřejmé jak v daném textu, tak v zobrazení.¹⁶

Zhodnocení autora interpretace i interpretace samotná mohou ovlivnit a dokonce i zablokovat divákův vizuální prožitek uměleckého díla. Kvalifikovaný divák je však jen zřídka autonomní. Jeho konfrontace s uměleckým dílem – je-li míněna vážně –

¹³ V přínosném eseji Gottloba Fregeho „On the Concept of Numbers“ z 1891–1892, vydaném v jeho *Posthumous Writings*. Oxford 1979, s. 72–86, autor jako příklad jedinečnosti „jednoho“ použil právě skupinu *Laokoónu*, s. 74–76. Za upozornění na tento zdroj děkuji Ti-Grace.

¹⁴ Viz Christopher Burler, „On the Rivalry of Norms for Interpretation“, *New Literary History* 20.1, 1988, s. 123–139.

¹⁵ Podle Annette Aronowicz, úvod k jejímu překladu Emmanuela Levinase, *Nine Talmudic Readings*. Bloomington, Ind., 1990, s. xv–xxii, zejm. s. xxi.

¹⁶ Zde se ztotožňuji s názorem Mary Ann Caws, *The Art of Interference: Stressed Readings in Verbal and Visual Texts*. Princeton 1989, s. 3 ad., 239 ad.

předpokládá neustálou výměnu mezi jeho vlastními, předem podmíněnými vjemy a současnými idiomy, jejichž pomocí své vjemy vyjadřuje jak v duchu sám sobě, tak navenek. Tím vstupuje do neustálého procesu interpretace, jehož konec může být otevřený, ne tak ale jeho pravidla výkladu. Ta patří interpretační komunitě a zároveň definují i formují ten problém či nejasnost, které jsou považovány za související s daným uměleckým dílem a potřebují být odhaleny ve formě interpretujícího textu nebo „čtení“. Právě to pro autonomii uměleckého díla představuje velkou výzvu – jde o rozhraní mezi hermeneutikou, primárně zaměřenou na interpretaci a její význam, a dekonstrukcí, která je zaměřena na čtení (přičemž nemusí být vždy jasné, zda je toto čtení soustředěno směrem ven, či dovnitř) a jeho potenciál.¹⁷

Pakliže hermeneutika předchází interpretaci a výsledkem je dekonstrukce, změna ohniska pohledu na umělecké dílo s sebou přináší riziko, že je přestaneme vidět úplně. Namísto předpokladu, že naše znalosti se musí přizpůsobit objektům – a dokonce i tak komplexním objektům, jakými jsou umělecká díla –, se zdá, že hermeneutika i dekonstrukce vycházejí z Kantovy hypotézy, že objekty se musí podříditi našim znalostem (viz jeho první kritika, *Kritika čistého rozumu*). Institucionální normy interpretace mohou vposledku stanovit akceptovatelné (?) hranice tak, aby bylo možné svobodu interpretace vymezit určitými pevnými normami komunikace – neboť interpretace vždy musí „dávat smysl“. Ale možná lze předmět interpretace (umělecké dílo) uchovat v jeho podstatě, pokud jej dokážeme pojímat z materialistického i mentalistického hlediska, jak to popsál Michael Shortland:

„Jen na okraj, spolu s úvodní větou ke svému eseji *Struktura, znak a hra*, Derrida cituje Montaigneho: ‚Interpretace potřebujeme interpretovat víc než věci. Účel interpretace se musí změnit spolu s objektem.‘ To, vůči čemu tu Derrida protestuje, je právě status *objektu*; princip jeho eseje spočívá v tom, že interpretace představuje interakci mezi splývajícím subjektem a objektem, takže už k této dichotomii nelze zaujmout objektivní postoj. Objekty nejsou nezávisle existující podstaty, jež by bylo možné oddělit od jejich interpretujících subjektů. [...] Jestliže postulujeme interpretaci jako hlavní ohnisko naší analýzy, pak

¹⁷ Hugh Silverman (ed.), *Hermeneutics and Deconstruction*. Albany, N.Y., 1985, s. ix.

se z interpretace stává nový hermeneutický objekt. [...] Interpretace je vždy příběhem o setkání, o interakci, o vztahu, o dialektice. [...] Interpretace je vždy interpretací (něčeho).“¹⁸

Jestliže jsou interpretace interpretacemi něčeho, pak jsou často formulovány způsobem, jež naznačují, že jsou také *o něčem*. V první řadě můžeme předpokládat, že „něco“ existuje v objektivním stavu – dříve, než to začalo být interpretováno –, a to i kdyby měl tento stav dokázat, že bez interpretace je nedostupný. A za druhé, charakter odkazu, implicitně obsažený v „tom, o čem interpretace je“, zároveň naznačuje, že existuje cosi vně interpretace, k níž tato interpretace odkazuje: jinak by se hermeneutický kruh uzavřel a akt interpretace by se nikdy nemohl přiblížit pochopení. V obou případech nabývají interpretace (uměleckých děl) formy tvrzení, ať z historického hlediska způsobilých, nebo ne, a jsou často prezentovány jako výpovědi – například „Toto je *Laocoón* zmiňovaný Pliniem,“ jak poznamenal už dříve zmiňovaný Giuliano da Sangallo v roce 1506, kdy se porušená antická socha vynořila z římské půdy a pronikla do povědomí umělců 16. století. „Myšlenka, že význam tvrzení je nějakým způsobem úzce spojen s jeho metodou ověřování, stojí v samém jádru ‚antirealismu‘, jednoho z nejdůležitějších postojů současné metafyziky.“¹⁹ A přesto, mají-li být interpretace, předkládané jako tvrzení, užitečné, zdá se, že určitá forma ověřování je nezbytná – ne proto, aby demonstrovala jejich pravdivost, ale spíše aby zajistila, že komunita interpretujících bude mít v tato tvrzení důvěru.

K ilustraci tohoto pojmu ohledně smyslu tvrzení a metody jeho ověřování, spojenými s logickým pozitivismem podle Alfreda Ayera, použiji jen zdánlivě prostý příběh o roli baseballového rozhodčího na domácí metě. Nadhazovač hází míč směrem k chytači stojícímu 18,45 metrů od něj přímo na domácí metě, pálkař stojí v prostoru u mety, v takzvané zóně, připraven odpálit hozený míč, až ho bude mjet – ale zároveň se může rozhodnout, zda ho odpálí, nebo ne. Se spolehlivou přesností a pohotovostí musí rozhodčí hlásit „ball“ a „strike“ (špatný, respektive dobrý odpal), přičemž svou vizuální zkušenost tlumočí do úsudkového jazyka vyžadova-

¹⁸ Michael Shortland, „The Language of Interpretation“, *Ideas and Freedom* 3, 1985, s. 62–70, zejm. s. 62; má citace Shortlanda, který cituje Derrida, který cituje Montaigna a Cullera, je dokonalým příkladem předávané subjektivitě!

¹⁹ *The Economist*, 8th June 1989, s. 81.

ného pravidly hry. Podle jedné verze daného příběhu, tradičně připisované známému rozhodčímu Billu Klemovi, existují pro zvolání rozhodčího tři možná východiska: rozhodčí A ujišťuje, že „hlásí takový nadhoz, jaký byl“, rozhodčí B tvrdí, že „hlásí nadhoz tak, jak ho viděl“, a rozhodčí C (Klem sám) neochvějně prohlašuje, že „hlásí nadhoz, a dokud to neudělá, žádný nebyl“. Ve všech třech případech implikuje jednoslovné zvolání rozhodčího provázené gesty mnohem delší hodnocení ohledně toho, zda let baseballového míčku splnil či nesplnil kritéria pro to, aby mohl rozhodčí daný akt ohlásit jako dobrý odpal podle pravidel, z nichž vychází a která vymezují zónu. Odpálený míč letí rychle, domácí meta je úzká, horní a dolní hranice zóny závisejí na pálkařově postoji, a rozhodčí proto musí interpretovat jak pravidla, tak let míčku. Ať je základem pro to, co hlásí, cokoli, jakmile to udělá, předkládá svůj úsudek divákům.

V důsledku se rozhodčí rozhoduje mezi výrazně rozdílnými gnozeologickými a kognitivními postoji, když převádí pomíjivý, fyzický jev ve formě letu baseballového míčku do „hlášení“, plně připraven stát si za svým úsudkem, jakmile by byl zpochybněn. Ať vědomě či nevědomě, rozhodčí na domácí metě může zaujmout libovolné z tří zmíněných možných ospravedlnění interpretace dané události. Rozhodčí A, který hlásí dobré a špatné odpaly takové, „jaké byly“, jedná jako historik typu Rankeho – tvrdí jednoduché věci o evidentním faktu tak, jako by byly nezvratné, a zároveň zaujímá objektivní stanovisko, jež by mohlo všechny, kdo by náhodou s jeho tvrzením nesouhlasili – nadhazovače, pálkaře, chytače a další hráče i diváky –, značně rozčillit; jejich negativní reakce na jeho hlášení pak celkem přirozeně bude znít „Ty blbče!“. Rozhodčí B, který bally hlásí tak, jak je viděl, se chová jako recepionista typu Jausse či Gibsona: spoléhá na subjektivní interpretaci svého vizuálního vjemu, aby rychle určil kvalitu nadhozu; zahořklá nesouhlasná reakce na jeho hlášení je logicky „Kams dal oči?“. Rozhodčí C je naproti tomu jasný dogmatický ideolog, který se, obklopen hráči a tváří v tvář publiku, staví do role autoritativní postavy; odpovídající urážlivý protest na jeho adresu pak zní „Kdo tě zaplatil?“ nebo „Na čí straně jsi?“.²⁰

²⁰ Srov. Richard Sandomir, „Umpires Resent that Eye in the Sky Watching over Them“, *New York Times*, 19th September 1993, s. B13. Podobnou otázku nastolil Christopher Butler, „On the Rivalry of Norms and Interpretation“, *New Literary History* 20.1, 1988, s. 124–139.

Ve všech třech případech znamená výrok rozhodčího definitivní hodnotící úsudek, vyřčený ve formě pravdivého tvrzení o skutečnosti, a tím představující důležitý odhad viditelné reality. Důležitý zejména proto, že na tomto rozhodnutí závisí podstatná část hry. A přesto nadhoz, který zahrnuje i dráhu letu nadhozeného míčku, v důsledku existuje jako „ball“ a „strike“, pouze pokud míček nezasáhne pálkaře nebo jeho pálku. A protože hlášený nadhoz není baseballový míček sám o sobě, ale dráha jeho letu od nadhazovače k chytači kolem domácí mety, kvalita nadhozu je pouze to, co rozhodčí hlásí, že to je, poté, co se to stalo. „Ball“ nebo „strike“ je interpretace dané události rozhodčím, definovaná udělením normativního vyjádření. Aktem ohlášení nadhozu rozhodčí tuto událost historizoval, definoval povahu její existence a přiřkl jí určitý význam. To, co udělal, není nepodobné aktu přivlastnění Marcela Duchampa, když běžnou, průmyslově vyrobenou záchodovou mísu nazval *Fontána* a objekt podepsal, čímž ho přeměnil v umělecké dílo. Na základě svého vlastního autoritativního tvrzení tak konkretizoval pozitivní estetickou hodnotu původně banálního objektu prostřednictvím své silné, ostentativně vyhlášené interpretace.²¹

Stejně tak by bylo možné za interpretované věci považovat „bally“ a „striky“, byť jsou mnohem pomíjivější. V tom případě je důležité zvážit, komu tyto věci patří. Nakonec byl to nadhazovač, kdo s menší či větší dávkou dovednosti provedl nadhoz k metě; kdyby to neudělal, rozhodčí by neměl co hlásit. V baseballovém žargonu nadhazovač posílá rychlé míče, křiváky a točáky, ale jen parenteticky „striky“. Po Bachtinově způsobu by se nicméně dalo namítnout, že skutečným autorem nadhozu je ten, kdo ho hlásí, a ne osoba, která odpálila míč.²²

Přisuzovat rozhodčímu tak vysoké postavení jakožto „autorovi“ nadhozu proto, že ho nějak označil, by samozřejmě v důsledku znamenalo klást rovnítko mezi ním a uměleckým kritikem, který neurčuje jen to, zda je určité umělecké dílo dobré nebo špatné – zda jde o „strike“, nebo o „ball“ –, ale také zda je objekt jeho kritického zájmu vůbec uměleckým dílem („nadho-

²¹ Viz Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Mass., 1981, s. 5, 6, 93, 94.

²² M. Holquist, „Answering and Authoring: Mikhail Bakhtin's Trans-linguistics“, *Critical Inquiry* 10, 1983, s. 307–319, zejm. s. 307, 315 ad.

zem“). Kritici umění i rozhodčí zaměřují pozornost na věci, jež udělali jiní, a často při tom mlčky uznávají vnímanou jednotu mezi uměleckým tvůrcem dané věci a věcí samou, a to zejména pokud má autor uměleckého díla nebo nadhozu nepopíratelné renomé.²³ Protože mezi nadhazovačem a nadhazovaným míčem existuje zcela jedinečné spojení, skutečným tvůrcem nadhozu je proto nadhazovač, zatímco rozhodčí, onen vlivný kritik, určuje, jakou má nadhoz hodnotu.

Při uvažování o roli rozhodčího při vyhlašování „ballů“ a „striků“ se zdá, že jeho funkce zahrnuje analýzu, interpretaci, hodnocení a bezprostřední historické shrnutí, to vše briskně vyjádřeno v jediném stručném, energickém zvolání. Jako historik rozhodčí sumarizuje právě proběhnuvší akci v tvrzení vyneseném v přítomném čase; danou událost tak v každém případě charakterizuje zcela jednoznačně. Samozřejmě právě bezprostřednost jeho reakce, vyžadovaná hrou, jako by popírala, že jednal jako historik; spíše se zdá, že se musí zachovat jako automatický respondent na faktickou situaci. Ona faktická situace má nicméně přechodnou a prostorovou formu, kterou je třeba vnímat, interpretovat a následně prezentovat. Formou je zde dráha letu odpáleného míčku, ale její význam se odvíjí od toho, jak rozhodčí pojímá zónu odpalu, a od jeho uvědomění si, zda jí míček proletěl či nikoli. Schopnost rozhodčího interpretovat dráhu letu míčku – tedy nejvlastnější cíl jeho interpretace – je závislá na zkušenosti a znalostech nadhazovače, pálkaře a chytače a na intuitivním vnímání zóny. To poslední možná představuje rozhodující princip pro jeho rozhodnutí a jeho následnou prezentaci a je možná dokonce důležitější než jeho vizuální postřeh. Tím, že nadhoz zarámuje svým mentálním pojetím zóny, tak (dobrý) rozhodčí nakonec vysloví svůj soud. Totéž dělají umělecký kritik a historik, když hrají svoji vlastní hru.

Není pochyb, že hlášení baseballového rozhodčího je třeba považovat za lingvisticky kreativní, třebaže se řídí velmi omezenou paletou možností daných pravidly hry. V jeho rozhodnutí, jakmile k němu dospěje, se jeho vizuální analýza a akce míče sloučí v tvrzení učiněné na veřejnosti, které řídí celý následný

²³ Viz M. Foucault, „What Is an Author“, přel. J. V. Harari, in: Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, N.Y., 1979, s. 143 ad.

diskurz o odpalu. Momentální praxe rozhodčího připomíná Panofského metodu ikonografické analýzy, protože se v ní velmi úzce pojí popis, interpretace a označení.²⁴

Bez ohledu na definici zóny odpalu a bez ohledu na to, jak subjektivní může být její určení ze strany rozhodčího, se rozhodčí musí rozhodovat okamžitě. I když uvážíme optimismus rozhodčího A, jeho hlášení představuje tvrzení zatížené hodnocením, založené na výběru a interpretaci očividného důkazu – hodnocení, jež nezbytně vylučuje vyčerpávající analýzu veškerých fyzických skutečností spojených s letem míčku, i kdyby je chtěl brát v potaz.²⁵ Ale proces zkoumání pomíjivého vizuálního důkazu, který nemůžeme revidovat – kdy bychom si mohli v klidu klást ty správné otázky a pak rozvinout a strukturovat vysvětlující model, jenž by dal danému důkazu smysl –, to vše je nepochybnou součástí hlášení rozhodčího. Historikové umění a archeologové do značné míry dělají totéž, ačkoli jsou většinou dodatečně zatíženi dřívějšími interpretacemi, s nimiž se musí vypořádat.²⁶ Samozřejmě pokud jsou důkazy neúplné či nedostačující, špatně pochopené nebo narušené chybnou technikou, může kdykoli dojít k omylu.²⁷ Zdvořilí badatelé často říkají takovým pokusům korigovat dřívější chyby „revize“ nebo „interpretace založené na nových důkazech“.

Jestliže soudce A jedná jako ikonograf, soudce B se zdá být duší formalista, který se bezezbytku spoléhá na své pronikavé schopnosti vizuálního vnímání. I on operuje v rámci konvencí role rozhodčího a pravidel hry, ale zároveň předpokládá, že spojení upřímné snahy, zkušenosti a bystrozraku mu umožní charakterizovat každý nadhoz správně, jako by to byl izolovaný jev podléhající pouze jeho vnímání. Takový přístup by byl v principu možná přijatelnější, kdyby ovšem rozhodčí B nebyl povinen pro-

²⁴ E. Panofsky, *Studies in Iconology*. New York 1939, s. 3–5, 14; srov. nedávnou kritiku této metody z pera E. B. Gilmana, „Interart Studies and the ‚Imperialism‘ of Language“, *Poetics Today* 10.1, 1989, s. 5–29.

²⁵ Podle G. E. M. Anscomba, „On Brute Facts“, *Analysis* 18, 1958, s. 69–72.

²⁶ Toto důkladně analyzoval Martin Kemp, „The Taking of Evidence; with a Botticellian Case Study“, *Art Journal* 44–3, 1984, s. 207–215.

²⁷ Např. T. Whiteside, „Annals of the Cold War: The Yellow Rain Complex“, *New Yorker*, 11. února 1991, s. 44–68; M. Jones (ed.), *Fake? The Art of Deception*. Berkeley a Los Angeles 1990 – zde k minulému vnímání ještě dřívější minulosti; a recenze M. Ruttenberga v *New York Review of Books*, 31. ledna 1991, s. 10–13; též A. Colantuono, „Dies Aleyoniae: The Invention of Bellini's Feast of the Gods“, *Art Bulletin* 73.2, 1991, s. 237–256 – zde k vlivu „nových“ důkazů na starší interpretace.

jevit svůj osobní úsudek formou veřejného textu: vokalizovaného hlášení na hřišti, podpořeného symbolickým a zdálky viditelným gestem paže. A protože onen text musí být brán vážně, hráči i diváci musí mít v nezvratnou legitimitu hlášení důvěru; v legitimitu stanovenou měřítky, jež – i když jsou z velké části subjektivní a internalizované – lze přesto předložit na vyžádání.²⁸ Toto právo má publikum stejně jako hráči. Rozhodčí B může tvrdit, že je autonomní, ale jeho nezávislost je vymezena jeho zodpovědností vůči všem, kdo jeho hlášení věnují pozornost, a vůči hře samotné.

Rozhodčí C se ve své roli chová jako kritický teoretik nebo ideolog a v celém kontextu hry se povyšuje do pozice arbitra – pozice, jež dalece přesahuje pouhé hlášení špatných a dobrých odpalů. Tento rozhodčí má velmi vyhraněný názor na to, jak by se baseball *měl* hrát, a jeho striktní zásady řídí jeho jednání na domácí metě a transcendentují okamžitou konkrétnost jeho hlášení.²⁹ Důslednost jeho chování, jeho dogmatická nestrannost a respektovaná autorita propůjčují jeho hlášením takovou váhu, že jejich souvislost s jednotlivými nadhozy se může zdát pouze přibližná, přestože rozhodčí C musí budít dojem, že se na nadhozy alespoň dívá. Uplatníme-li na jeho jednání koncept vizuality v pojetí Normana Brysona, pak upřený pohled rozhodčího C vnáší řád do hry, je pro všechny zúčastněné zdrojem pocitu jistoty a pocitu, že vše se odehrává správně, a to vše se stává explicitním pokaždé, kdy je jeho úsudek doložen příkladem.³⁰

Čtenář se možná podiví, proč se tento příběh o baseballu a jeho rozsáhlá analýza objevují v knize zabývající se interpretací uměleckých děl. Příběh o třech rozhodčích jsem použil jako přírůbek hodnocení uměleckých děl a jejich hodnotitelů. Lhostejno nakolik jsou malby a sochy oproti nadhozu hmotné, v tomto pojmovém základu připomínají nadhazovačův čin – kdy, jak tomu často bývá, jsou nebo se brzy mají stát tím, zač je někdo (tedy interpretující) prohlašuje nebo prohlásí. Zvolání baseballového

²⁸ Viz R. Scruton, „Public Text and Common Reader“, in: *The Aesthetic Understanding*. New York 1983, s. 14–31.

²⁹ V souladu s termínem rozvinutým Maxem Horkheimerem, jak jej analyzovali R. Bubner, „What Is Critical Theory?“, in: *Essays in Hermeneutics and Critical Theory*, prel. E. Matthews. New York 1988, s. 1–35, a R. Wolin, „Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory“, *Representations* 32, 1990, s. 33–49.

³⁰ Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven 1983, úvod a s. 87 ad.

rozhodčího je nesmírně zhuštěné, výpovědi historiků a kritiků umění a archeologů bývají mnohem rozvláčnější. Ale různé postoje zaujímané rozhodčími A, B a C mají svou analogii v různých kombinacích pravidel a praxe, jež najdeme v interpretacích uměleckých děl. Tyto interpretace ihned po svém zveřejnění začínají žít vlastním životem a následně formují proud badatelského diskurzu, kritické úsudky a dokonce i domněle bezprostřední recepci uměleckých děl samotných. Zdá se proto, že případová analýza strategií, teorií a praxí interpretace – „problém Laokoón“ – dokáže v procesu přezkoumávání objevit onu pomíjivou, efemérní abstrakci, „umělecké dílo“. Mimochodem, taková analýza by měla odhalit pravidla hry praktikovaná jejími arbitry, kteří jsou v naprosté většině – a někdy až příliš – dbalí početného publika, jež se jim dívá přes rameno.

O interpretaci lze uvažovat jako o kotvě, jakkoli přechodné, která obraz určitého objektu, ne-li přímo objekt sám, situuje do souvztažnosti pravidel a afektivního působení. Interpretující tvrzení proto při výkladu často používají přítomný čas – včetně historické přítomnosti –, protože v důsledku jsou tvrzeními vypovídajícími o stavu myslí nebo o chápání objektu interpretující osobou *v přítomnosti*. Zdá se, že ověřování platnosti těchto tvrzení je založeno na jejich bytostné hodnověrnosti či přijatelnosti a ne na jakýchsi vnějších měřítkách pravdivosti, i když Donald Davidson tvrdí, že existuje objektivní, nepluralistická teorie pravdy, která vzniká z pochopení jazyka, jeho pojmů a smyslu a kterou autor (či mluvčí) sdílí s publikem.³¹ Diváci při baseballovém zápase vědí, co v kontextu hry znamená „strike“, ale nemusí souhlasit s tím, jak rozhodčí k tomuto tvrzení dospěl. V daném sdíleném referenčním rámci je „pochopení společné všem, ale každý člověk se chová tak, jako by jeho inteligence byla soukromá a patřila jen jemu“.³²

„Hodnověrné“ či „přijatelné“ interpretace uměleckého díla mohou být pozvednuty na vyšší úroveň objektivního ověřování jejich platnosti – a to i bez ohledu na pomíjivou, dokonce rela-

³¹ Podle Donalda Davidsona, *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford 1984, zejm. s. 17 ad. („Truth and Meaning“), s. 14 ad. („Belief and the Basis of Meaning“) a s. 265 ad. („Communication and Convention“); viz též přínosná recenze Iana Hackinga v *New York Review of Books*, 20th December 1984, s. 54–58.

³² Hérakleitos v překladu Guye Davenporta, *7 Greeks*. New York 1995, s. 158.

tivní povahu toho, jak se toto ověřování formuje –, když referenční rámec představovaný konkrétní argumentací vytvoří z autora a publika společenství diváků a těch, kdo autorovi uvěřili.³³ Ke strukturování tohoto referenčního rámce pak slouží sdílený model vizuální analýzy, provázený jasně srozumitelnou, logickou argumentací a pečlivou prezentací odpovídajícího či vhodného důkazu, jakmile byla kvalita tohoto důkazu ustavena – jak jasně ukázal Martin Kemp – vysvětlujícím modelem, díky němuž se operační a konceptuální základ tohoto důkazu stává legitimním pro řešení nastalého úkolu.³⁴ Vysoce hodnověrná interpretace, která je ve shodě s (v přítomnosti) uznávanými normami takové činnosti, sice omezuje divákovu autonomii, ale aniž by ten odporoval – neboť odpovídá na otázky, k nimž diváka přiměl a jež diváku samotnému byly původně neznámé.³⁵ Mým cílem je odhalit právě tato omezení a vymezit a posoudit „odpovědi“ interpretujícího na pokládané i nepokládané otázky, abych stanovil kritéria hodnocení (některých) interpretací – anebo, jinými slovy, abych interpretoval akty interpretace, aniž bych ztratil ze zřetele umělecká díla, která v nich zakotvena.

³³ Viz Dagmar Barnouw, „Seeing and Believing: The Thin Blue Line of Documentary Objectivity“, *Common Knowledge* 4.1, 1995, s. 129–143; k nezbytnosti rámovat vnímání viz Donn Welton, „Structure and Genesis in Husserl's Phenomenology“, in: Husserl: *Expositions and Appraisals*, F. A. Elliston a P. McCormick (eds.), Notre Dame a London 1977, s. 54–69.

³⁴ M. Kemp, *Art Journal* 44–3, 1984, s. 207–209, 214–215.

³⁵ Viz M. Holquist; viz pozn. 22.