

Články

AKO PÍSAŤ O FILME
ALEBO O (NAD)INTERPRETÁCII

Peter Michalovič

Venované Kataríne

Dějiny umění musejí projít uchem jehly interpretace, nebo nebudou žádnými dějinami umění. Kdo v iluzi, že se může udržet na „pevném základě faktů“, obchází problém interpretace, dostane se na kamenitou poušť dějin prázdných forem.

Hans Sedlmayr

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 obhájiťelná propozícia), alebo znamená hovoriť autorovi práve tie veci, ktoré by ho mali prinútiť vyskočiť z kože.“

Jonathan Culler

1. Predbežné poznámky

Budem písať o filme *Rašomon*, avšak skôr, ako to urobím, považujem za potrebné zdôrazniť, že tento film budem zneužívať. Inak povedané, budem ho vedome **nadinterpretovať**. „Niektorí by si mohli predstaviť *nadinterpretáciu* ako *prejedanie sa*: existuje správne jedenie alebo interpretovanie, ale niektorí ľudia neprestanú ani vtedy, keď by už prestať mali.“¹⁾ To znamená, že **nadinterpretácia** v tom bežnom chápaní je svojvoľné vnášanie takých významových súvislostí do textu, ktoré tam už evidentne nie sú. Interpret v tomto prípade funguje ako španielska krčma. Má v nej to, čo si do nej prinesie. Moja **nadinterpretácia** nechce byť a dúfam, že ani nebude z radu týchto **nadinterpretácií**. Tento prívlastok som jej prisúdil preto, lebo na filme *Rašomon* chcem ukázať, ako rôzne interpretačné rámce pôsobia na samotné „čítanie“ textu. Nedá sa to povedať aj tak, že voči **objektívite** textu je každá interpretácia **subjektívnym** výkonom? To rozhodne nie, také jednoduché to nie je. **Objektivita** textu je nám vždy prístupná len v akte čítania-dekodovania, pričom v tomto akte čítania dochádza, povedané Mukařovského terminológiou, k miešaniu zámernosti a nezámernosti.

1) Jonathan Culler, *Na obranu nadinterpretácie*. In: Stefan Collini (Ed.), *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 110.

Budem teda vedome robiť **nadinterpretáciu** a aby som zostal verný svojmu presvedčeniu, dovoľm si ešte jeden radikálny krok. V čom spočíva, k tomu sa dostanem okľukou. Najprv fabula filmu: „Rašomon je názov starobylé brány v stredovekom Kjótu, v jejíchž troskách se schovávají před deštěm tři muži. Dřevař vypráví, jak před třemi lety šel do lesa na dříví a v houštině našel mrtvolu samuraje – japonského rytíře. Jako podezřelý byl dopaden proslulý lupič Tadžómaru, jenž měl samurajova koně a jeho luk s toulcem. Tadžómaru se před soudem hájil tvrzením, že zabil samuraje v čestném souboji o jeho krásnou ženu. Vdovina verze se však od banditovy odchyluje. Po tom, co byla před zraky svázaného, pohrdavě na ni hledícího muže znásilněna, probodla ho dýkou... Třetí verzi vypráví nebožtík před soudem prostřednictvím média. Údajně spáchal sebevraždu po tom, co zjistil, že jeho manželka chce následovat banditu. Dřevař ani s jednou z těchto výpovědí nesouhlasí. Byl očitým svědkem souboje, který žena skutečně vyprovokovala, ten měl ale s oboustranně hrdinským bojem pramálo společného...“⁽²⁾

Toľko fabula a teraz sľúbený radikálny krok. Ten bude spočívať v tom, že film *Rašomon* nebudem chápať ako štyri rozprávania, tvoriace jeden celok, ale ako štyri samostatné rozprávania, ktoré síce rozprávajú o jednej a tej istej udalosti, ale napriek tomu sa nezábateľne odlišujú.

2. Rašomon alebo o Pravde/pravdách

Som presvedčený, že moja **nadinterpretácia** bude najmenej problematická z hľadiska názorov Richarda Rortyho. Prečo? Jednoducho preto, že pre Rortyho „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 zaťažovali – 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, až podľahneme 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.“⁽³⁾

Podľa Rortyho čítanie môže byť aj „vzrušujúce a presvedčivé“. Skúsme energiu jeho presvedčenia využiť na zvláštne čítanie *Rašomona*. Zvláštne preto, že tento text budeme čítať ako spor medzi dedičmi zastaraného platónskeho žargónu Pravdy a relativistami alebo, ak chcete, medzi antiplatonikmi.

Kto sú dedičia zastaraného platónskeho žargónu Pravdy? Všetci tí, ktorí sú presvedčení, že Pravdu nachádzame, že Pravda je vlastne zhoda vecí s poznaním. *Veritas est adaequatio rei et intellectus*. Miestom prebývania Pravdy je **výpoved'**. To znamená, že keď **výpoved'** tým, čo mieni, ladí s vecou, o ktorej vypovedá, tak je pravdivá.

2) Ivan Herfurt, *Zlatý fond světové kinematografie*. Praha 1986, s. 173 – 174.

3) Richard Rorty, *Půl pragmatistu*. In: S. Collini, c. d., s. 104.

Oproti platonikom stoja antiplatonici či relativisti. „Nadávkou ‚relativista‘ sa častujú filozofi, ktorí sú zajedno s Nietzsche v tom, že „Pravda« je vôľou byť pánom nad rozmanitosťou zmyslových vnemov. Vzťahuje sa teda na tých, ktorí súhlasia s Williamom Jamesom, že „pravdivý« znamená jednoducho účelný z hľadiska viery, ako aj na tých, ktorí spolu s Thomasom Kuhnom tvrdia, že vedu nemáme chápať ako smerujúcu k presnej reprezentácii toho, aký je svet sám osebe. Všeobecnejšie nazývajú ‚relativistami‘ filozofov, ktorí neakceptujú grécke rozlíšenie medzi tým, aké sú veci osebe, a ich vzťahmi k iným veciam, najmä k ľudským potrebám a záujmom.“⁴⁾

Vieme, kto sú platonici, vieme kto sú antiplatonici, ale stále nevieme, či sa spor medzi nimi dotýka filmu *Rašomon*. Podľa môjho názoru áno a to veľmi zásadným spôsobom, ktorý sa ukáže až vtedy, keď film najprv dekódujeme kódom platonizmu a potom zase kódom antiplatonizmu.

Skúsme teda dekódovať kódom platonizmu. Pred sebou máme štyri príbehy, ktoré rozprávajú štyri osoby a ktoré sa vzťahujú k tej istej udalosti. Každý z týchto príbehov trochu odlišne rozpráva o udalosti, pričom každé z týchto štyroch rozprávání sugestívne tvrdí, že práve ono je vyslovením Pravdy. Lenže nezanedbateľné diferencie medzi nimi sú tým najlepším indexom toho, že len jedno z nich môže hovoriť Pravdu. Ale ktoré to je? Sotva to môže byť rozprávanie, ktorého autorom je lupič Tadžómaru, pretože už status lupiča ako človeka zlovestného ho robí nedôveryhodným. Výpoveď vdovy je zase v príkrom rozpore s výpoveďou jej manžela – samuraja, a preto ich nemožno akceptovať ako pravdivé. To isté, ale vice versa platí aj pre samurajovu výpoveď. Zostáva výpoveď drevorubača. Obvykle sa výpoveď svedka akceptuje ako pravdivá, lenže v tomto prípade svedok nie je pasívnym pozorovateľom udalosti, nepozoruje ju zvonka, ale sám je do nej zaangažovaný, a to ulúpením dýky z miesta činu. Jedna udalosť, ktorá sa, metaforicky povedané, „rozplynula“ do štyroch rozprávání. Udalosť osebe zmizla a jediné, čo nám zostalo, je udalosť, adekvátnejšie, udalosti pre nás. Tým, že zmizla udalosť osebe, zmizol aj nevyhnutný korešpondenčný rámec a to je pre platonikov katastrofa. Niet k čomu výpovede vzťahovať a tak, samozrejme ak vylúčime možnosť, že Boh ako nestranný svedok by mohol povedať, kto hovoril pravdu, namiesto jedinej a skutočnej, objektívnej Pravdy sa dostali do konfliktu štyri subjektívne pravdy, pričom treba povedať, že tento konflikt je pre platonizmus neriešiteľný. Tento škandál nastal preto, že „platónsky sen o dokonalom poznaní je snom o tom, že sa zbavíme všetkého, čo pochádza z nášho vnútra, a bezmedzne sa otvoríme všetkému mimo nás“⁵⁾.

Pokúsme sa teraz na film *Rašomon* aplikovať kód antiplatonizmu. To, čo je pre platonizmus škandál, pre antiplatonizmus je problémom, s ktorým si bez problémov vie poradiť. Prečo? Podľa Rortyho preto, že „relatívnosť opisov vo vzťahu k cieľom je pragmatistovým (rozumej antiplatónskym – doplnil P. M.) základným argumentom pre jeho antireprezentacionalistický pohľad na poznanie, podľa ktorého cieľom skúmania je užitočnosť pre nás, nie adekvátny výklad toho, aké sú veci osebe. Každé naše presvedčenie musí byť formulované v nejakom jazyku a jazyky nie sú pokusmi vyrovnávať sa s tým, čo je okolo nás, ale skôr nástrojmi na narábanie s tým, čo je mimo nás, preto ,to, čím

4) Richard Rorty, *Relativizmus: Nachádzať a vytvárať*. „Filozofia“ 1997, č. 6, s. 394.

5) Tamtiež, s. 401.



prispieva k nášmu poznaniu objektu, nemožno oddelovať od toho, čím k nemu prispieva naša subjektivita. Slová, ktoré používame, i naša vôľa vyslovovať určité vety, používaním týchto, a nie iných slov sú výsledkom nesmierne zložitých kauzálnych spojení medzi organizmami a ostatným svetom. Niet spôsobu, ako rozpliesť túto sieť kauzálnych spojení tak, aby sme porovnali relatívne množstvo subjektivity a objektivity v danom presvedčení. Ako povedal Wittgenstein, niet spôsobu, ako sa dostať medzi jazyk a jeho objekt, oddeliť žirafu osebe od našich spôsobov hovorenia o žirafách. Ako to vyjadril popredný súčasný pragmatista Hilary Putnam, „...prvky toho, čo nazývame »jazykom« či »mysľou«, prenikajú tak hlboko do reality, že už samotný zámer predstavovať seba samých ako »tých, čo mapujú« niečo »nezávislé od jazyka«, je od počiatku nevyhnutne kompromitovaný.“⁶⁾

Platonizmus, zameraný na **nachádzanie, objavovanie** jedinej objektívnej Pravdy je protipólom antiplatonizmu, ktorý hlása, že pravda je **vytváraná**. Antiplatonizmus je ochotný sa zmieriť s pluralitou právd, platonizmus v nijakom prípade. To však neznamená, že pre antiplatonizmus sú všetky pravdy rovnocenné a že principiálne rezignujú na hľadanie pravdy. Napríklad vedci sú neúnavní „prospektori“ pravdy, ale „niet dôvodov chváliť vedcov za to, že sú „objektívnejší“ a „racionálnejší“, „metodickejší“ alebo väčšmi „zasvätení pravde“ ako iní ľudia. Zato je však veľa dôvodov chváliť inštitúcie, ktoré vyvinuli a v ktorých pracujú. Tieto inštitúcie možno pokladať za model pre zvyšok kultúry. Dávajú konkrétnu podobu myšlienke „nenásilnej zhody“, zhmotňujú predstavy

6) Tamtiež.

o „slobodných a otvorených stretnutiach“, stretnutiach, v ktorých pravda nemôže nezvíťaziť. Povedať, že pravda zvíťazí, neznamená odvolávať sa na metafyzické tvrdenie o vzťahu medzi ľudským rozumom a povahou vecí, znamená to povedať, že najlepší spôsob, ako zistiť, čomu veriť, je vypočuť si čo najviac názorov a argumentov.“⁷⁾

Priorita vedeckého spoločenstva pred inými spočíva v schopnosti efektívneho dosahovania konsenzu a tým vlastne aj v schopnosti efektívneho **vytvárania** pravdy. Oproti vedeckému spoločenstvu stoja komunity alebo individuá, ktoré sú presvedčené, že ich poznatky, túžby, potreby a viery, skrátka ich Pravdy sú tie najlepšie a v ich mene sú schopný zvädzať krvavé zápasy. Tak, ako to ukazuje film *Rašomon*, ktorý z hľadiska antiplatonizmu môžeme považovať za brilantnú metaforu neudržateľnosti predpokladu o možnosti odkrytia objektívnej Pravdy.

3. Rašomon alebo o kombinatorike

Druhým príkladom nadinterpretácie bude štrukturalistické čítanie *Rašomona*. Štrukturalisti, predovšetkým francúzskej proveniencie, radi videli za všetkými udalosťami pevnú, a podľa možnosti nemennú štruktúru, ktorej nemennosť bola daná prinajmenšom v synchronii. Inak povedané, radi všetko časové prevádzali na priestorové. Táto ich obsesia je prítomná už v lingvistických názoroch zakladateľa štrukturalizmu Ferdinanda de Saussura. Vo svojom slávnom *Kurze všeobecnej lingvistiky* ostro proti sebe postavil **jazyk** a **prehovor**, **langue** a **parole** a týmto vlastne postavil proti sebe **invariant** a **variant**, **reverzibilné** a **ireverzibilné**, **priestorové** a **časové**. Jazyk totiž ako norma všetkých prehovorov, ako kód, ktorý generuje jednotlivé výpovede je, metaforicky povedané, akousi mapou, vzťahujúcou sa k určitému výseku reality. Jazyk je invariant, ktorý je vždy bohatší než jednotlivé varianty a to z toho dôvodu, že obsahuje nielen tie varianty, ktoré boli realizované, ale virtuálne obsahuje aj tie, ktoré realizované ešte neboli.

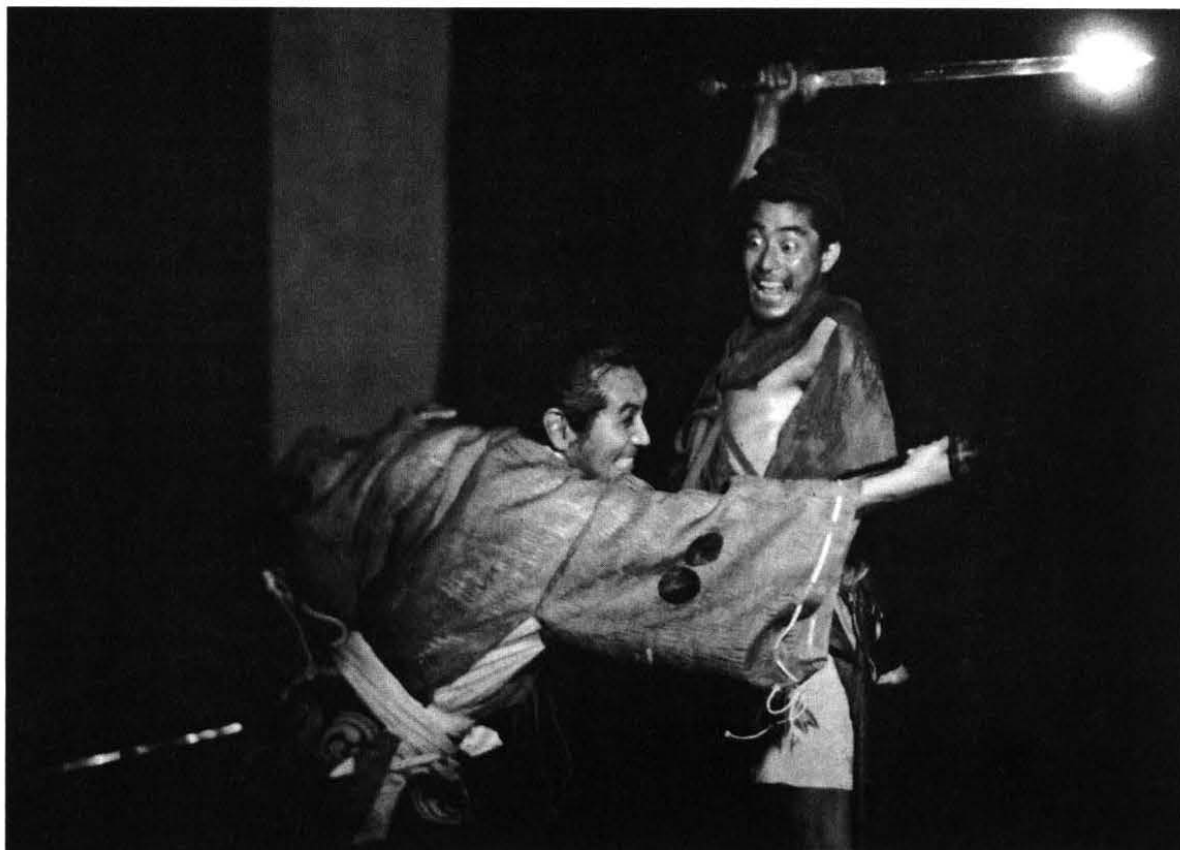
Vzťah medzi jazykom a prehovorom Ferdinand de Saussure často prirovnával k vzťahu pravidiel šachovej hry a konkrétnej šachovej partie, uskutočnenej v konkrétnom čase a konkrétnom priestore. V *Kurze všeobecnej lingvistiky* Saussure analógiu jazyka zo šachom vymedzuje týmito slovami: „Ze všech srovnání, která nás mohou napadat, je však nejnázornější to, které lze učinit mezi fungováním jazyka a partií šachu. Na jedné i na druhé straně máme co dělat se systémem hodnot, jejichž změny sledujeme. Partie šachu je jakoby umělá realizace toho, co nám v přirozené podobě předvádí jazyk.

Podívejme se na tu věc blíže.

Stav hry tu především úzce koresponduje se stavem jazyka. Příslušná hodnota figurek závisí na jejich postavení na šachovnici stejným způsobem, jako má v jazyce každý termín svou hodnotu v důsledku svého protikladu ke všem ostatním termínům.

Za druhé tento systém je vždy momentální a mění se změnou postavení. Je sice pravda, že hodnoty závisejí také, ba zvláště na **neměnné konvenci, pravidlech hry, která**

7) Richard Rorty, *Veda ako solidarita*. In: E. Gál – M. Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 202.



existujú pred začátkom partie a platí i po každom tahu. (zvýr. P. M.) Taková pravidla prijatá jednou provždy existujú i v matérii jazyka; jsou jimi konstantní principy sémiologie.⁸⁾

Niečo podobné v súvislosti s literatúrou tvrdí aj Viktor Šklovskij, často zaraďovaný medzi „rodinne spriaznených“ mysliteľov štrukturalizmu. Podľa neho: „Dej literárneho diela sa odohráva na určitom poli. Šachovým figúrkam zodpovedajú typy – masky, emploi súčasného divadla. Sujety zodpovedajú gambitom, t. j. klasickým ťahom tejto hry, ktorú hráči používajú vo variantoch. Úlohy a peripetie zodpovedajú úlohe ťahov protivníka.“⁹⁾

Štrukturalisti radi využívali príklad šachovej hry okrem iného aj preto, lebo limitovanosť pravidlami, kódmi či klasifikačnými systémami je prostriedkom na likvidáciu chaosu. Claude Lévi-Strauss napísal v jednej zo svojich kníh, že „jakékoli utřídění je lepší než chaos; a dokonce i utřídění v rovině smyslově vnímaných vlastností představuje etapu na cestě k racionálnímu řádu. Jestliže nám bude uloženo, abychom roztřídili hromadu různého ovoce na plody relativně těžší a relativně lehčí, bude zcela na místě začít tím, že oddělíme hrušky od jablek, i když tvar, barva a chuť nemají k váze a objemu žádný vztah; větší jablka lze totiž snáze rozeznat od jablek menších, porovnáme-li je mezi sebou, než když zůstávají pomíchaná s plody jiného vzhledu. Už na tomto příkladu je vidět, že i třídění v rovině estetického vnímání má svoji hodnotu.“¹⁰⁾

8) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 116.

9) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 85.

10) Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Praha 1996, s. 31.

Fascinácia poriadkom, anonymnými štruktúrami, kódmi, ktoré majú interindividuálnu platnosť a regulujú každú oblasť ľudskej kultúry sa zákonite premietla do tézy o kontrolovanej slobode človeka. Podľa štrukturalistov sloboda človeka napr. v prípade reči spočíva len v **kombinácii**, rozvíjajúcej sa na pozadí jazyka, ktorý ako podmienka predchádza každý prehovor. Vincent Descombes, aby zdôraznil fascináciu štrukturalistov systémom či štruktúrami, umožňujúcimi kombinácie a permutácie, hovorí, že „vynálezcom štrukturalistické metody je patrne onen ‚mistr filosofie‘, jehož uvedl na scénu Molière ve svém Měšťáku šlechticem (výstup II, jednání IV). Pan Jourdain chce napsat jedné markýze dopis, v němž má být řečeno: Krásná markýzo, vaše oči působí, že umírám láskou. Žádá si lekci rétoriky od mistra filosofie a dostává se mu sémiologického poučení avant la lettre: ‚Nechci,‘ říká, ‚nic než tato slova v tomto lístku, avšak vypulírovaná podle módy a uspořádaná, jak se sluší. Chci, abyste mi něco pověděl, abych viděl různé způsoby, jak je možné je klást.‘ Klíčové pojmy: ‚vypulírované podle módy‘, ‚uspořádané‘, ‚různé způsoby‘, tedy již byly známy. Na takto položený problém je možná jen strukturální odpověď: kolik milostných listů je možné napsat markýze pomocí těch prvků, které poskytuje věta pana Jourdaina? Řešení tohoto problému postupuje dvěma kroky:

- 1) identifikace elementů, tedy je třeba přistoupit k rozčlenění daného souboru (věta pana Jourdaina) na elementární segmenty;
- 2) odhalení různých způsobů těchto elementů, z něhož lze získat navzájem odlišné zprávy. To také provádí mistr filosofie, když vytváří seznam vět, které lze získat prostou změnou postavení dvou segmentů ve větě, přičemž každá z těchto změn odhaluje novou možnost zprávy:

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
(I)	Krásná markýzo	vaše krásné oči	dávají mi	zemřít	láskou
(II)	Láskou	zemřít	dávají mi	krásná markýzo	vaše krásné oči
(III)	Vaše krásné oči	láskou	dávají mi	krásná markýzo	zemřít
(IV)	Zemřít	vaše krásné oči	krásná markýzo	láskou	dávají mi
(V)	Dávají mi	vaše krásné oči	zemřít	krásná markýzo	láskou
	atd.	atd.	atd.	atd.	atd. ¹¹⁾

11) V. Descombes, c. d., s. 85.



Mohlo by sa zdať, že je to príliš dlhá ouvertúra k tomu, čo chcem povedať, ale nič sa nedá robiť, bolo to nevyhnutné. Podľa štrukturalistov umelecký text vzniká na pozadí určitého jazyka, ktorý funguje ako paradigma. To znamená, že autor umeleckého textu nie je ničím nelimitovaný tvorca. To rozhodne nie, skôr je len pokorný kombinátor, ktorý kombinuje prvky, vyberané z paradigmy. To, čo nám predviedol Vincent Descombes, je vlastne príkladom re-konštrukcie paradigmy zo syntagiem. Autor postupuje inverzne voči tomuto postupu, to znamená, že má k dispozícii určitý jazyk, ktorý je vzhľadom na autora prvotný a ktorý pozostáva z elementov a pravidiel spájania týchto elementov. A čo je nezanedbateľné, v drvivej väčšine prípadov funguje nevedome.

Predstavme si, že štyri príbehy, ktoré sú jazykom filmu vyrozprávané v *Rašomonovi*, sú vlastne analógiami viet, ktoré vytvoril Molièrov majster filozofie. Ak prijmem tento predpoklad, tak vlastne zistíme, že štyri príbehy *Rašomona* sú vlastne kombinatorickými možnosťami medzi *dramatis personae*. Prijatím tohto predpokladu sa mení chápanie umenia vôbec, od tejto chvíle už umenie nie je, povedané spolu s Rolandom Barthesom, kolekcia náhodných udalostí, ale systém či štruktúra, skrátka nejaký jazyk umenia, ktorý predchádza jednotlivé umelecké texty.

Zmena chápania podstaty umeleckého textu sa zákonite premieta aj do spôsobu interpretácie alebo analýzy textu. Štrukturalistu už nebude zaujímať neopragmatický konflikt medzi „objektívnou“ Pravdou a „subjektívnymi“ pravdami jednotlivých postáv, ale budú ho zaujímať **vzťahy** medzi týmito postavami, bude sa koncentrovať na rekonštrukciu paradigmy tak, aby získal model, ktorý je vždy bohatší než jednotlivé texty. A štrukturalistu budú zaujímať všetky kombinatorické možnosti medzi jednotlivými prvkami.

V tomto prípade tými prvkami môžu byť postavy, vystupujúce v príbehoch. Štyri príbehy sú vlastne analógiou k štyrom šachovým partiám, za štyrmi partiami leží jeden identický, bezo zmeny sa opakujúci kód alebo súbor pravidiel.

4. Rašomon alebo večný návrat iného

Po pokuse priblížiť spôsob štrukturalistického „videnia“ textu sa teraz pokúsime o postštrukturalistické. Kde začať? V tomto prípade to nie je len rétorická ozdoba textu, pretože v prípade postštrukturalizmu máme do činenia so značnou heterogenitou názorov a koncepcií, ktoré sa ťažko dajú vtesnať do nejakého pevného rámca. Ale začať niekde treba a ja začnem priblížením diferencie medzi štrukturalistickým a postštrukturalistickým chápaním jazyka, resp. písma. Vieme, aspoň schematicky, že štrukturalizmus videl za všetkými prehovormi pevný systém – štruktúru, kód. Tento jazyk je **pred** textom a navyše tvorí predpoklad tvorby a recepcie textu. Jazyk je vzhľadom na text prvotný, jazyk je teda invariant, z ktorého sa vyberajú jednotlivé varianty. Keďže štrukturalizmus vychádza z predpokladu o prvotnosti jazyka, je logické, že zákonite preferuje synchronnú identitu jazyka, pretože len identita, garantovaná iterabilitou systému umožňuje nielen generovať a recipovať text ako zmysluplný. Kód – jazyk, prostredníctvom ktorého sa to deje, musí byť vždy ustanovený pred aktom komunikácie.

Lenže skutočne jazyk stojí pred textom ako niečo hotové? Podľa postštrukturalistov nie, a ich statické chápanie štruktúry, garantujúcej identitu kódu kritizoval predovšetkým Jacques Derrida, ktorý tvrdil, že tento jazyk nespadol z neba hotový. Nie je to ani nijaká nemenná kryštalická mriežka, ktorá je identická vo všetkých kryštáloch napr. chloridu sodného bez ohľadu na to, či máme pred sebou veľký alebo malý, vzorovo vykryštalizovaný alebo obyčajný kryštál. Saussure síce hovoril, že „jazyk je nutný k tomu, aby mluva bola srozumiteľná a dosáhla všetkých účinků“¹²⁾, ale zároveň hovoril, že „mluva je zase nutná k tomu, aby sa vytvoril jazyk; historicky fakt mluvy vždy predchádza“¹³⁾. Ako vyriešiť túto dilemu? Podľa Derridu tak, že „pred každým rozdelením na jazyk/mluvu, kód/zprávu atd. (se vším, co s takovým rozdelením souvisí) musíme tedy předpokládat systematickou produkci diferencí, **produkcí** systému diferencí – diferänci – z jejíhož účinkování lze eventuálně abstrakci a s ohledem na konkrétně určené motivace vydělovat lingvistiku jazyka a lingvistiku mluvy. atd.

Nic tedy – žádné přítomné a in-diferentní jsoucní – nepředchází rozmístnění. Neexistuje subjekt, který by byl jednatelem, autorem a pánem diferänce a jejíž tato diferänce případně a empiricky bude následovat. Subjektivita – obdobně jako i objektivita – je účinek diferänce, účinek vepsaný do systému diferänce. Proto také „a“ ve slově „**différance**“ připomíná, že rozmístnění jako specializace je **zčasení** (temporizace): oklika, odklad, jímž jsou názor, vjem, vyplnění a vůbec pak vztah k něčemu přítomnému, reference k přítomné realitě, k něčemu **jsoucínmu**, vždy již diferovány, tj. **odsunuty**. Odsunuty či odloženy právě na základě principu difference, podle kterého žádný prvek nefunguje a neoznačuje,

12) F. Saussure, c. d., s. 54.

13) Tamtéž.

neprijímá a nedáva ‚smysl‘, neodkazuje-li v ekonomii stop k něčemu jinému, ať minulému anebo budoucímu.“¹⁴⁾

Vráťme sa ešte k *diférance*. Nie, nebudem sa tu detailne zaoberať týmto Derridovým slovom-neslovom, pojmom-nepojmom, chcem len pripomenúť, že *diférance* je vlastne **grammé**, čiže **písmo**, ktoré je protipostavené voči Saussurovmu chápaniu jazyka. Derridova **grammé** je pokusom vytvoriť nové písmo, ktoré by sa zapisovalo do akýchkoľvek substancí, okrem iného aj do fónickej. **Grammé** alebo *diférance* je teda nové písmo. „Hra *diférencí* totiž predpokladá syntézy a poukazy, ktoré nedovolia, aby v niejakom okamžiku a v niejakom smyslu byl nějaký prvek prostě **přítomen** sám v sobě a poukazoval pouze k sobě. Ani v řádu mluveného, ani v řádu psaného diskursu nemůže žádný prvek fungovat jako znak, aniž by nepoukazoval k jinému prvku, jenž sám není jednoduše přítomný. Toto provázání působí, že každý ‚prvek‘ – foném či grafém – je konstituován na základě stopy jiných prvků této řady či tohoto systému, kterou nese v sobě. Toto provázání, toto tkanivo, je **text**, který se tvoří výhradně transformací jiného textu. Nic ani v prvcích ani v systému nikdy a nikde není jednoduše přítomné anebo nepřítomné. Všude jsou jen difference a stopy.“¹⁵⁾

Ospravedlňujem sa čitateľovi za to, že nadužívam jeho trpezlivosť a že sa veľkou okľukou dostávam k tomu, čo chcem povedať, ale, žiaľ, inak to nejde. Podľa Derridu nejestvuje nejaký jazyk **pred** textom a už nejestvuje nejaký jazyk, ktorý by bol založený na statickej, ahistorickej štruktúre. Jazyk, adekvátnejšie jeho substitút nezaťažaný negatívnym interpretačným kontextom, *grammé* sa teda deje a to tak, že každý text vzniká transformáciou iného textu. Je to ťažké pochopiť a preto sa to pokúsim vysvetliť prostredníctvom príkladu. Vzťah *grammé* a textu si môžeme predstaviť ako Foucaultovo chápanie vzťahu náhody a hry. „Je to zároveň náhoda hry a hra sama jako náhoda; v jednom okamžiku jsou vrženy kostky i pravidla, takže náhoda není rozdělena či rozložena tu a tam, ale je zcela a naprosto potvrzena jedním vrhem. Přítomnost jako stávání se difference, jako opakování vyjadřující difference, potvrzuje náraz celek náhody.“¹⁶⁾

Dobre, ako sa to všetko môže vzťahovať k štyrom príbehom *Rašomona*? Asi tak, že, v súlade s Derridovým presvedčením, môžeme považovať skutočnú udalosť za text nultého stupňa – **il n'y a pas de hors-texte**. Už samotná skutočnosť, realita je čitateľná preto, že sa do nej „zapísala“, a keďže je sama aktívna a vždy sa deje, tak aj „zapisuje“ *diférance* a zanechala v nej svoje stopy. Tento text je transformovaný do iného textu, do textov, ktorý rozprávajú postupne Tadžómaru, samurajova manželka, samuraj a nakoniec aj drevorubač. Každé z týchto rozprávání, ergo textov, vzniklo na základe transformácie pôvodného textu, ale zároveň pôvodný text, teda oná skutočná udalosť, nám zmizla v jednotlivých textoch, v ktorých sa intertextuálne ohlasuje. Jednotlivé príbehy sa vzájomne *diferencujú*, a táto *diferencovanosť* je možná preto, že sa stratil pôvod. Aby som nevytváral nadinterpretácie, ktoré by mohli byť príkladom onoho v úvode spomínaného „prejedania“, uvediem jeden príklad z Derridu, na ktorý upozornil Miroslav Petříček jr. V článku Edmond Jabès a otázka knihy sa Derrida venuje interpretácii poézie

14) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 40.

15) Tamtiež, s. 38 – 39.

16) Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1997, s. 124.

tohto francúzskeho židovského básnika. „Avšak Jabèsova poezie je dosť nezvyklá: jsou to básně, avšak většinou básně v próze, básně, které mají blízko k vyprávění. Jenže v nich není žádný příběh, přesněji řečeno: tento příběh není nikdy vyprávěn, je pouze komentován a je komentován rabíny, kteří sami jsou součástí tohoto příběhu a jsou stejně smyšlení, jako je smyšlené to, co komentují.“¹⁷⁾ Nepodobá sa to až príliš na to, s čím sme sa stretli v *Rašomonovi*? Nemáme, tak v prípade Edmonda Jabèsa, ako aj v prípade *Rašomona* do činenia len s interpretáciami bez referenčného rámca, teda bez faktov, ku ktorým sa vzťahujú alebo jednoducho bez pôvodu, ku ktorému sa obracajú?

À propos pôvod! V tomto prípade, a keď sa rozhodneme pre radikálne riešenie, tak vo všetkých prípadoch, je pôvod, ku ktorému sa obracajú jednotlivé texty, vlastne ne-pôvodom, pretože sa neukazuje vo svojej prítomnosti, ale len prostredníctvom re-prezentácie. A to neplatí len pre tvorbu textu, ale aj pre jeho dekodovanie, pretože „každý text,“ píše Derrida, „je stroj s mnohými hlavami, ktoré čítajú iné texty.“¹⁸⁾ Inak povedané, vždy máme do činenia s večným návratom iného, to znamená, že každá interpretácia je zákonnite nadinterpretáciou, každé dekodovanie novým zakódovaním.

Pokus o záver

Čo povedať na záver? Vari len to, že písať o (umeleckom) texte je vždy problematické, každá interpretácia sa nielenže vzťahuje k interpretovanému textu, ale zároveň ho aj prekračuje. Kto s tým počíta, je tým vedený, kto sa tomu vzpiera a tvrdí, že práve jeho interpretácia je objektívna a pravdivá, je tým vlečený. A aby sme neupadli do bezbrehého relativizmu, z ktorého je obviňovaný napr. Richard Rorty, skúsme jednotlivé (nad)interpretácie vziať do polyfonického dialógu, v ktorom sa môžu ukázať tak ich prednosti, ako aj nedostatky. Napokon, prečo nepokladať (nad)interpretácie za autonómne výkony, ktoré môžu byť vo svojej radikálnosti rovnako fascinujúce a vzrušujúce, ako samotné interpretované texty.

PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Prednášal estetickú teóriu na katedre estetiky Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave. Venuje sa pražskému strukturalizmu, poststrukturalizmu a dekonstrukcii.

(Adresa: Katedra estetiky FF UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

17) Miroslav Petříček jr., *Derrida a Levinas*. „Česká mysl“ 1992, č. 1 – 2, s. 61.

18) Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York, Cornell University Press 1982, s. 139.

ILUMINACE

Peter Michalovič: Ako písať o filme alebo o (nad)interpretácii

Rašomon

(Rashomon)

Daiei Motion Picture Co. Ltd., 1950

Režie: Akira Kurosawa. **Námět:** novela Rjúnosuke Akutagawy. **Scénář:** Šinobu Hašimoto, Akira Kurosawa. **Kamera:** Kazuo Mijagawa. **Střih:** Akira Kurosawa. **Hudba:** Fumio Hayasaka. **Výprava:** So Matsuyama. **Produkce:** Džinkiči Minoura.

Hrají: Toširo Mifune (Tadžómaru), Masajuki Mori (samuraj), Mačiko Kjó (jeho žena), Takaši Šimura (dřevař), Minoru Čiaki, Kičidžiró Ueda, Fumiko Homma, Daisuke Kató.

SUMMARY

HOW TO WRITE ABOUT FILM
OR ABOUT (OVER)INTERPRETATION

Peter Michalovič

The aim of this study was to reflect on the status of the interpretation of an (artistic) text. The author used *Rashomon* which he for the purposes of his writing on interpretation considered as four individual films – texts as an example on which he tried to demonstrate its possible interpretations by neopragmatism, represented by Richard Rorty, structuralism and post-structuralism, represented by Jacques Derrida. On the example of a neopragmatic interpretation of *Rashomon* the author tried to show that the difference between interpretation and use is not at all so clear as it has seemed to us until recently and that every interpretation is in fact a use. Thus, the film *Rashomon* can be used for the demonstration of classical and so called relativistic concepts of Truth/truth.

Unlike this, structuralism focused on the reconstruction of the codes, the reconstruction of the languages of art which had preceded the texts. They aimed at finding a language which would cover as a paradigm every particular text, and this search naturally eliminated the questions of singularity, entropy and coincidence, that is the themes which became largely relevant for the post-structuralistic way of thinking.

Post-structuralism, the author's last example of possible reading, wants to think of the text as something singular. It does not understand the text as an *ergon*, but rather as an *energeia*, as a movement of differences, which is naturally reflected in the decoding or the interpretation of the text in such a manner that, as Derrida says, every decoding is in fact a new coding.

In conclusion it is important to emphasize that the author concentrates more on the elucidation of the interpretative frames than on the actual interpretation of the film *Rashomon*. This asymmetry ensues from the intention to demonstrate that every interpretation is an overinterpretation.

Translated by Alena Fidlerová