MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Dve knihy o interpretácii (umenia)

Peter Michalovič



KAROLINUM

Dve knihy o interpretacii (umenia)

Peter Michalovič

———

Recenzovali:
doc. Mgr. Josef Fulka, Ph.D.
prof. PhDr. Marian Zervan, Ph.D.
prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Vedecka monografia Dve knihy o interpretacii (umenia)
prof. PhDr. Petra Michaloviča, PhD. (Univerzita Komenskeho
v Bratislave, Filozoficka fakulta) bola vydana s finančnym
prispevkom Fondu pre podporu vydavania vystupov tvorivej
činnosti Filozofickej fakulty Univerzity Komenskeho v Bratislave.

Vydala Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum
Praha 2026
Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Redakce Zuzana Dudášová
Grafická úprava Zdeněk Ziegler
Sazba DTP Nakladatelství Karolinum
Vydání první

© Univerzita Karlova, 2026
© Peter Michalovič, 2026

ISBN 978-80-246-6312-8
ISBN 978-80-246-6432-3 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

PREDSLOV /9

PRVÁ KNIHA – ARS INTERPRETANDI /15
1. The Interpretive Turn /17
   1.1 Notový zápis a jeho interpretácie /30
   1.2 Mýtus autentickej interpretácie /39
   1.3 Interpretácia a okolnosti /53
   1.4 Dva prístupy k hudobnej interpretácii /67
      1.4.1 Igor Stravinskij: *Svätenie jari* /76
   1.5 Identita a non-identita textu /88
   1.6 Od hudby k divadlu a iným druhom umenia /91
   1.7 Zlievanie horizontov a intertextualita /115
   1.8 Filmová adaptácia literárneho textu ako umelecká interpretácia /123
   1.9 Iné podoby umeleckých interpretácií /132
   1.10 Interpretácia a použitie /164

DRUHÁ KNIHA – ARS EST CELARE ARTEM /171
2. Umenie a konflikty interpretácií /173
   2.1 Kauzy *readymades* a *Krabice Brillo* /177
      2.1.1 Interpretácia: teórie umenia, paradigmy, rámce /185

3. *Intentio auctoris* a tvorca /194
   3.1 Tajomný zdroj tvorby /194
   3.2 Autor: život a dielo /197
      3.2.1 Tvorca, nevedomie a umelecká tvorba /205
   3.3 Autor zapletený do pavučiny sociálnych vzťahov /213

3.4 Empirický a modelový autor /229
3.4.1 Smrť autora /234

4. *Intentio operis*: štrukturalizmus a semiológia (semiotika) /245
4.1 Umenie: *langue* a *parole* /246
4.1.1 Systém estetických noriem /247
4.1.2 Systém, štruktúra a znak /260
4.1.3 Mukařovského dva modely umeleckej komunikácie /275
4.2 Lévi-Strauss: Jazyk, hudba, mýtus a výtvarné umenie /282
4.2.1 Jazyk a dvojitá artikulácia /283
4.2.2 Jazyk hudby alebo hudba ako jazyk? /285
4.2.3 Hudba, mýtus a maliarstvo /291
4.2.4 Claude Lévi-Strauss – kritik seriálnej a konkrétnej hudby /295
4.3 Roland Barthes o vzťahu lingvistiky a semiológie /303
4.4 Prirodzený jazyk ako prvotný modelujúci systém a druhotné modelujúce systémy /308
4.4.1 Jazyk ako systém, „šum" a (umelecká) informácia /313
4.4.2 Estetika totožnosti /316
4.4.3 Estetika protikladu /319
4.4.4 Viacplánovosť umeleckého textu /323
4.5 Jazyk umenia a umelecký text /326
4.5.1 Uzavreté umelecké dielo alebo v umeleckom texte nie je nič, čo predtým nebolo v jazyku umenia /333
4.6 Od uzavretého k otvorenému umeleckému dielu /339
4.6.1 Otvorené umelecké dielo alebo nič nie je v jazyku umenia, čo predtým nebolo v umeleckom texte /341
4.6.2 Kritika fono-logo centrizmu /341
4.6.3 Umelecký text – stromy a korene /349

5. *Intentio lectoris* alebo rola recipienta /362
5.1 Umelecké dielo ako Dynamický a Bezprostredný Objekt /362
5.2 Umelecké dielo ako vec a znak /370
5.3 Umelecký text a miesta nedourčenia /377
5.3.1 Iné typy sémantických interpretácií /385
5.3.2 Ešte raz o umeleckom texte a intertextualite /392
5.4 Kritická interpretácia /410
5.5 Pokus o konklúziu /423
5.6 Za pluralitu interpretácií /427

ZOZNAM ZDROJOV /437
Literatúra /439
Internetové zdroje /461
Diskografia /462
Filmografia /465
Zoznam reprodukovaných obrazov (Príloha) /466

K napísaniu tejto knihy ma vyprovokovali dva podnety. Prvým podnetom bolo uvedomenie si holej pravdy, že interpretácia umenia v rôznych podobách bola a je s nami vždy prítomná. O správnosti tohto tvrdenia sa každý môže jednoduchým spôsobom presvedčiť. Stačí sa napríklad postaviť pred východ z kina, divadelnú alebo koncertnú sálu a počúvať divákov či poslucháčov, čo si rozprávajú o filme, divadelnom predstavení alebo koncerte. Rozprávajú sa o tom, ako rozumieť tej či onej časti filmu alebo dejstvu divadelnej hry, aký význam má konanie a reč tej ktorej postavy, prečo sú herci oblečení do takých a nie iných kostýmov, či práca s kamerou bola funkčná alebo príliš extravagantná. Alebo sa môžu rozprávať o výkonoch dirigenta, sólistov, orchestra či operných spevákov, zaujímať sa o to, či predvedenie bolo autentické alebo sa výrazne odchyľovalo od notového zápisu alebo divadelného textu či iných inscenácií atď. To, čo robia diváci a poslucháči, sú *de facto* interpretácie, ktoré im pomáhajú ujasniť si zmysel umeleckého diela, analyzovať umeleckými dielami vyvolané estetické, kognitívne a iné pragmatické účinky. Áno, kvalitatívna úroveň týchto interpretácií je rôzna, napriek tomu sú nesmierne dôležité pre život umeleckých diel, pretože pomáhajú vytvárať zmysel a zároveň integrovať a upevňovať komunity milovníkov umenia.

Podobne ako mnohým iným milovníkom umenia, aj mne na ceste k porozumeniu umenia podobné diskusie v kruhu priateľov a známych pomáhali a dodnes pomáhajú orientovať sa vo svete umenia. Otvorene a rád priznávam, že tieto diskusie ma krok za krokom presviedčali a stále presviedčajú, že umelecké diela žijú vďaka alebo predovšetkým vďaka tomu, že dokážu generovať nové a nové interpretácie. Okrem toho pred

viac než štyridsiatimi rokmi determinovali moje rozhodnutie profesionálne sa zaoberať reflexiou umenia. Dnes môžem bez akýchkoľvek pochybností povedať, že viac než štyri desaťročia privátne aj verejne interpretujem výtvarné a filmové diela, literárne texty, príležitostne aj hudobné či dramatické diela. Interpretujem prevažne diela slovenských tvorcov, mnohých z nich poznám alebo som osobne poznal a som hrdý na to, že viacerí boli alebo sú mojimi priateľmi. Rád som sa s nimi rozprával a s tými, čo žijú, sa stále rozprávam o ich tvorbe a vôbec o umení. Nikdy nezabudnem na zaujímavé diskusie s výtvarnými umelcami Rudolfom Filom, Jozefom Jankovičom, Jurajom Melišom, Milanom Paštékom; spisovateľmi Péterom Esterházym, Olegom Pastierom a Pavlom Vilikovským, a hoci už nie sú medzi nami, ich názory na umenie ma dodnes inšpirujú a svojím spôsobom aj ovplyvňujú.

Vážim si vyše tridsať rokov trvajúci dialóg s výtvarným umelcom a hudobníkom Ivanom Csudaiom. Taktiež dialógy s gitaristom a skladateľom Davidom Kollarom; filmovými režisérmi Dušanom Hanákom, Eduardom Grečnerom, Jurajom Jakubiskom, Miloslavom Lutherom, Pavlom Pekarčíkom, Ivanom Ostrochovským, Martinom Šulíkom, Dušanom Trančíkom; filmovými scenáristami Luborom Meirom Dohnalom, Marekom Leščákom a Ondrejom Šulajom; fotografom a kameramanom Martinom Kollarom, hudobným skladateľom a teoretikom hudby Vladimírom Godárom; kameramanmi Stanislavom Szomolányim a Dodom Šimončičom; umeleckým sklárom Palom Machom; dirigentom Martinom Leginusom. Určite som na niekoho zabudol, za čo sa ospravedlňujem a zároveň by som bol rád, keby uvedené mená čitateľ chápal synekdochicky, to znamená ako mená, ktoré reprezentujú môj svet umenia.

Pohľad na umenie z druhej strany, teda zo strany tvorcov, je pre mňa mimoriadne dôležitý. Som presvedčený, že mi pomáha kultivovať estetickú a semiotickú senzitivitu voči umeniu. Svet umenia si predstavujem ako komplikovaný labyrint a ak do neho niekto dobrovoľne vstúpi, už z neho nevystúpi, pretože tento labyrint, obrazne povedané, má mnoho vchodov a ani jeden východ. Ak mám byť úprimný, nikdy som sa z tohto labyrintu ani nepokúšal dostať, dlhé roky som jeho dobrovoľným „väzňom“ a dodnes si užívam blúdenie v ňom.

Stále viac si uvedomujem, že filozofické alebo vedecké interpretácie ako špecifické kognitívne činnosti si vyžadujú permanentné skúmanie predpokladov interpretácií, pretože iba ich skúmanie môže „zviditeľniť" prednosti a zároveň limity jednotlivých interpretačných metód, prístupov či rámcov. Každý konkrétny interpretačný výkon ma explicitne alebo implicitne buď utvrdzuje v legitimite použitých metód, prístupov či rámcov, alebo núti ich prehodnotiť, korigovať, poprípade rozšíriť. Ideálne by bolo, keby tieto dve aktivity prebiehali súbežne. Nie je to však možné, pretože by som sa ocitol v podobnom postavení ako človek, ktorý sa učí nejaký cudzí jazyk a zároveň sa ním pokúša hovoriť. Čo robí človek v procese učenia sa cudzieho jazyka? Na začiatku učenia sa pokúša neobratne hovoriť cudzím jazykom, využíva obmedzený súbor slov inak bohatej lexikálnej zásoby cudzieho jazyka, skladá ich do jednoduchých viet a zároveň neustále kontroluje, či vybral tie správne slová a použil ich v náležitom gramatickom tvare. Okrem toho kontroluje, či napríklad substantívum, adjektívum a verbum sú vo vete umiestnené na správnom mieste a v správnom tvare atď. Skrátka, takýto človek hovorí cudzím jazykom a zároveň permanentne kontroluje prehovor, z objektového jazyka neustále preskakuje do metajazyka a *vice versa*, čo má v konečnom dôsledku za následok nízku efektivitu hovorenia. Keď však zvládne lexiku a gramatiku daného jazyka na takej úrovni, že už nemusí kontrolovať, či správne vybral lexikálne jednotky a vhodne použil pravidlá gramatiky, efektivita jeho hovorenia sa síce neporovnateľne zvýši, zrazu však prestane vnímať hovorenie ako náročnú činnosť, v ktorej lexikálne jednotky musí kombinovať na základe komplikovaných pravidiel do viet, vety do odsekov a odseky do celku textu. Od toho momentu sa hovoriaci naplno sústredí iba na objektový jazyk a bez problémov ním môže referovať o stavoch sveta alebo o svojom prežívaní rôznych udalostí či emocionálnom naladení. Alebo môže týmto jazykom apelovať na druhého, poprípade tvoriť zložité literárne texty, ktoré primárne odkazujú na seba, pretože sú do veľkej miery autoreferenčné. To znamená, že hovoriaci prestane brať do úvahy metajazyk, ktorý mu v začiatkoch učenia pomohol pochopiť zložité mechanizmy fungovania cudzieho a spätne aj rodného jazyka.

Podobne sa k sebe majú interpretácia ako činnosť a výskum predpokladov a podôb interpretácie. V tejto knihe sa zameriavam predovšetkým na to druhé. Čitateľ rýchlo zistí, že blízkymi sú mi štrukturalizmus, poštrukturalizmus a semiotika, čo však vôbec neznamená, že iné filozofické, estetické alebo umenovedné koncepcie, ktoré sa hlásia alebo inklinujú k iným filozofickým či estetickým myšlienkovým smerom, hnutiam, školám či iniciatívam, neberiem do úvahy. Beriem a ak je to potrebné alebo produktívne, vediem s nimi dialóg, ktorý je zameraný buď na ujasnenie si mojej vlastnej pozície alebo ich pozície. Nakoľko budem úspešný, to teraz vôbec nedokážem predvídať, som však presvedčený, že o úspechu alebo neúspechu môjho dobrodružného podniku môže v konečnom dôsledku rozhodnúť iba čitateľ, ktorému prajem nerušené čítanie.

Skôr, než sa pohnem ďalej, rád by som poďakoval mojim dialogickým partnerom. V prvom rade je to Vlastimil Zuska – náš takmer tridsaťročný dialóg o interpretácii umenia našiel svoj výraz v troch spoločných monografiách a viacerých štúdiách. Ďalej to sú moji učitelia Jaroslav Martinka a Miroslav Marcelli; estetici Michal Babiak, Ondřej Dadejík, Miloš Jůzl, Martin Kaňuch, Miloš Ševčík, estetik a teoretik výtvarného umenia Marián Zervan; filozofi Josef Fulka, Egon Gál, Miroslav Petříček, Ladislav Tkáčik, Boris Zala, Marian Zouhar; literární vedci Rudolf Chmel, Milan Jankovič, Valerij a Ivana Kupkovci, Zdeněk Mathauser, Fedor Matejov, Pavol Minár, Ivan Slimák, Vladimír Svatoň; jazykovedec Petr Mareš; architektka Monika Mitášová, filmoví vedci Jan Bernard, Michal Bregant, Peter Dubecký, Mária Ridzoňová-Ferenčuhová, Václav Kofroň; hudobný kritik a dramaturg Jozef Červenka; prekladateľ a kritik Josef Rauvolf; prekladateľ Karol Wlachovský. Ďakujem Soni Dubeckej, Petrovi Ganznerovi, Ivanovi Jakubcovi, Jurajovi Payerovi, Rastislavovi Sterankovi, Petrovi Kleštincovi a ostatným priateľom, ktorí sa síce profesionálne nezaoberajú umením, ale každý z nich jeden poprípade dva druhy umenia milujú a radi sa o umení vždy, keď sa vyskytne vhodná príležitosť, zhovárajú. Chcem sa poďakovať aj jazykovým redaktorkám Zuzane Dudášovej a Dite Krišťanovej za citlivú korektúru textu. Ďakujem mojim študentom, ktorí mi svojimi otázkami pomohli zaoberať sa problémami, ktoré

predtým pre mňa buď neexistovali alebo som ich nepovažoval za problém hodný toho, aby som sa mu venoval.

Veľké poďakovanie patrí mojej manželke Zuzane za jej nekonečnú trpezlivosť a hlboké porozumenie pre moju prácu. Ďakujem aj môjmu synovi Michalovi a jeho rodine, taktiež blízkym priateľom, ktorí mi nezištne pomáhali a pomáhajú. Hoci si to explicitne nemuseli uvedomiť, svojimi postrehmi či polemickými názormi ma neraz upozornili na tie stránky umeleckých diel, ktoré sa ocitli mimo mojej interpretačnej pozornosti. Bol by som rád, keby moje úsilie súznelo s určitými tendenciami v oblasti filozofie umenia, estetiky a vo vedách o umení. Nasledujúce riadky to môžu potvrdiť alebo vyvrátiť. V tomto momente to stačí, pretože je najvyšší čas venovať sa ohlásenej téme, ktorou sú interpretácie umeleckých diel a ich rôzne modality, zvláštnosť jazykov umenia a umeleckých textov.

Peter Michalovič

PRVÁ KNIHA
ARS INTERPRETANDI

Vo filozofii a humanitných vedách v poslednej tretine minulého storočia boli ohlásené viaceré obraty. Tak najprv odborná verejnosť zaregistrovala obrat k jazyku (*The Linguistic Turn*), neskôr ho vystriedal kognitívny obrat (*The Cognitive Turn*) a po ňom prichádza obrat k interpretácii (*The Interpretive Turn*). Jeho zvláštnym pokračovaním by mohol byť obrat k vizualite (*The Visual Turn*) – ide o reakciu na posun v humanitných a spoločenských vedách smerom k rastúcemu záujmu o význam vizuálnej kultúry v nultej a prvej dekáde 21. storočia.

Vráťme sa však k obratu k interpretácii[1], ktorý má svoju bohatú prehistóriu začínajúcu sa už v antike. Čo sa týka reflexie umenia, problém interpretácie sa naliehavo začína ohlasovať oveľa skôr než v súčasnosti. Upozorňuje na to Michel Foucault v práci *Archeológia vedenia*. Podľa neho „v 19. století se medicína (jako instituce s vlastními pravidly, jako skupina jednotlivců tvořící lékařský sbor, jako vědění a praxe, jako kompetence uznávaná veřejným míněním, justicí i úřady) stala hlavní instancí, která ve společnosti vymezuje, vyznačuje, pojmenovává a zavádí šílenství jako objekt; nebyla však v této roli sama: byla tu justice, a zejména trestní justice (s definicemi omluvy, nezodpovědnosti, polehčujících okolností a užívající pojmů jako zločin z vášně, dědičnost či společenské nebezpečí), byla tu náboženská autorita (v tom smyslu, v němž se ustavila jako rozhodující instance oddělující mystické od patologického, duchovní od tělesného, nadpřirozené od nenormálního a praktikovala

[1] Pozri napríklad monografiu *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*, ed. David Hiley, James Bohman a Richard Shusterman, Ithaca: Cornell University Press 1992.

řízení vědomí spíš kvůli poznání jednotlivců než pro kazuistickou klasifikaci jednání a okolností), literární a umělecká kritika (která během 19. století pojednávala o díle čím dál tím méně jako o objektu vkusu, jenž je třeba posuzovat, a čím dál tím více jako o řeči, kterou je třeba interpretovat a v níž je třeba rozeznat převleky autorova výrazu).“[2] Foucaultov názor svojím spôsobom potvrdzuje aj Kenneth M. Newton: „Čteme-li dílo dřívějších literárních badatelů, setkáváme se s tímto typem interpretace[3] jen velmi málo. Např. texty dr. Johnsona či Matthewa Arnolda – což jsou pravděpodobně největší literární kritikové 18. a 19. století – se podle všeho skoro nezabývají interpretací v moderním smyslu slova. Interpretaci zřídka najdeme v díle literárních badatelů, kteří ovládali myšlení o literatuře na konci 19. a 20. století, např. George Saintsburyho či Herberta Griersona. Kritici jako Johnson či Arnold se věnují hlavně posuzovaní či hodnocení toho, jak úspěšná jsou určitá díla či autoři z uměleckého hlediska. O Miltonovi Johnson píše: ‚Odhalení kazů a chyb *Ztraceného ráje* – neboť žádné lidské dílo nemůže být prosto chyb a kazů – toť úkol nestranného kritika.‘ Johnsona by podle mého názoru ani nenapadlo, že je nutné tuto báseň nejprve interpretovat, než může začít uvažovat o jejích chybách a kazech. Stačilo si báseň pouze přečíst a porozumět jí. Mezi čtením a rozuměním a interpretací se nijak nerozlišovalo. A jelikož se dílo dalo posoudit, až když bylo přečteno a byl pochopen jeho význam, nebylo potřeba se o tom při psaní kritiky výslovně zmiňovat.“[4] Presun záujmu od vymedzenia umeleckého diela ako objektu estetického hodnotenia k vymedzeniu umeleckého diela ako reči, ktorá si vyžaduje interpretáciu, dáva okrem iného Foucault do súvisu, povedané jeho vlastnou terminológiou,

---

[2] Michel Foucault: *Archeologie vědění*, prel. Čestmír Pelikán, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 67–68.

[3] Kenneth M. Newton má na mysli interpretáciu v tom zmysle, ako ju napríklad vymedzil Jonathan Culler: „Interpretace […] je hypotéza týkající se nejobecnějšího uspořádání a koherence všech prvků, které tvoří literární text.“ Jonathan Culler: Za hranicemi interpretace, prel. Dagmar Hrabalová, *Aluze* 1, č. 4, 1998, s. 128 [upravené Milanom Orálkom].

[4] Kenneth M. Newton: *Jak interpretovat text*, prel. Milan Orálek, Olomouc: Periplum 2008, s. 11–12.

s fungovaním nových povrchov vynorenia, čiže objavením sa iného umenia „s jeho vlastní normativitou“.[5] V čom sa odlišuje Foucaultom uvádzaná normativita od predchádzajúcej, na to v práci *Archeológia vedenia* nenachádzame odpoveď, avšak nepriamo na ňu Foucault odpovedá v neskoršom texte *Šialenstvo, absencia diela*, ktorý v roku 1972 pripája ako prvý apendix k novému vydaniu úspešnej knihy *Dejiny šialenstva v klasickom období*. Titul štúdie síce avizuje dielo bez konkrétneho určenia, štúdia sa však zaoberá výlučne literárnym dielom. o však neprekáža, aby v tomto prípade literatúra ako druh umenia synekdochicky reprezentovala celú oblasť umenia, pretože s podobnými situáciami sa stretávame vo všetkých druhoch umenia konca 19. a začiatku 20. storočia. Podľa Foucaulta „to, co dnes probíhá, nevidíme ještě celkem jasně; je však zřejmé, že se v naší řeči rýsuje jakýsi zvláštní pohyb. Řečí, jež současně s tím, co říká, vyjadřuje i jazyk, v němž je dešifrovatelná jako řeč, se dnes pozvolna (a nejspíš od Mallarméa) stává i literatura. Psát znamenalo až do Mallarméa situovat svou řeč do rámce určitého daného jazyka, takže jazykové dílo s výjimkou některých (byť významných) znaků, jako Rétorika, Téma či Obrazy bylo stejné povahy jako každá jiná řeč. Koncem 19. století (v době, nebo přibližně v době objevení psychoanalýzy) se změnilo v řeč, která klade dešifrovací klíč do sebe samé; nebo si alespoň pod každou větou, pod každým slovem osobuje svrchovanou moc měnit hodnoty a významy jazyka, jehož je přece všechno (a fakticky) součástí; v řeč, která pozastavuje vládu jazyka momentálním gestem psaní.“[6] Zmena literárneho písania sa prejavila aj v nevyhnutnosti tvorby „mluv druhotných (vcelku nazývaných kritika): ty už teď nefungují jako vnější dodatky k literatuře (soudy, výklady, hledání vztahů mezi dílem redukovaným na psychologické tajemství svého vzniku a spotřebitelským aktem četby); nyní jsou i ony, v samém srdci literatury, součástí onoho prázdna nastolovaného literaturou v její vlastní řeči; stávají se nutným, nutně však

[5] Ibid., s. 67.

[6] Michel Foucault: Šílenství, absence díla, prel. Věra Dvořáková, *Světová literatura* 38, č. 3, 1993, s. 170.

neukončeným pohybem, který opět spájí řeč s jejím jazykem a jazyk stanovuje z řeči."[7]

Máloktoré umelecké dielo môže tak vhodne poslúžiť ako výstižný príklad *pars pro toto* tejto zásadnej zmeny a ňou vyvolaných účinkov ako kultový román Jamesa Joycea *Odysseus*[8] z roku 1922. Bez akýchkoľvek pochybností možno konštatovať, že jeho lektúra si vyžaduje v prvom rade aspoň bežnú znalosť Homérovej *Odyssey*, pretože Joyceov román je typickým palimpsestovým textom. Niežeby iné romány nemali povahu palimpsestu, Joyce však pôdorys Homérovho eposu rafinovane využil pre náčrt pôdorysu svojho románu: „Složení Joyceova *Odyssea* zhruba odpovídá trojdílnosti Homérovy *Odysseje* s třemi hlavnými postavami: Telemachem – Štěpánem, Odysseem – Bloomem, Penelopou – Molly a s trojím dějem. První tři epizody románu odpovídají původní homérské Telemachii. Dvanáct dalších epizod podle *Odysseje* pak rozvíjí ústřední příběh až po bakchanále u Belly Cohenové. Závěr Nostos, tj. Návrat, pak souběžně se začátkem tvoří zase tři epizody. Jednotlivé epizody nesledují ovšem homérské pořadí, zasahují do nich jiné zřetele i obdoby, homérské předloze celkem odpovídá Telemachovo hledání otce. Bloomova podobnost s Homérovým velezkusilým Ithačanem tkví v jeho světoběžnictví, hybnosti i podnikavosti."[9] Nielen však miestami priznaná, inokedy rafinovane maskovaná intertextualita zvyšuje náročnosť lektúry románu a do úvahy treba brať aj to, čo Aloys Skoumal v doslove formuluje nasledujúcimi vetami: „Joyceovo drastické míšení jazykových stylů i samotných jazyků ústí v zrelativnění jazykové funkce slova, ba v parodii. Joyceův vědomě synkretický styl neslouží pojmenování známé skutečnosti, od aktuálního míří k archetypickému a mytickému. Nejde o podstatu pohybu, formy, zvuku a rytmu, nýbrž o intenzivní znázornění jevů."[10] Skoumal upozorňuje na podobnosti medzi Homéro-

[7] Ibid.

[8] Slovenský preklad Joyceovho románu má pôvodný názov *Ulysses*, český vyšiel pod názvom *Odysseus*. Keďže využívam český preklad, tak v celej práci bude používať český ekvivalent anglického názvu.

[9] Aloys Skoumal: Překladatelův doslov, in: James Joyce, *Odysseus*, Praha: Argo 1993, s. 527.

[10] Ibid.

vým a Joyceovým textom, Jean-François Lyotard sa sústreďuje na diferencie: „Je však známo, že Joyce chtěl ve svém díle učinit tuto uspořádanost [prebratú z Homérovho textu; doplnil P. M.] nejen neviditelnou, ale detailně ji epizodu po epizodě rozložit. Mám zde na mysli to, co všichni známe, totiž zmnožení nejrůznějších způsobů psaní, různorodost žánrů a stylů, jakési téměř beznadějné úsilí uniknout logice díla, *rozebrat* svou knihu, aby mohla být zachycena a uzavřena v úžasné celistvosti. Konstrukce zde slouží pouze jako hnací síla dekonstrukce. *Ulysses* není veden časoprostorovou logikou, nýbrž svými paralogismy, paratopismy, parachronismy. Zatímco krásná klasická forma se uzavírá sama do sebe, završuje se a tak se vrací, je *návratem* sama o sobě, pro joyceovské psaní je podstatné podřídit cyklický motiv pravidlu jeho nepravidelnosti a nesoudržnosti."[11] Lyotard pripomína, že hoci je možné nájsť podobnosti medzi textmi Homéra a Joycea, oveľa zaujímavejšie sú však diferencie, pretože práve tie vystihujú originalitu Joyceovho literárneho výkonu.

Umberto Eco zasa tvrdí, že Joyce v tomto románe a vo zvýšenej miere v nasledujúcom rýdzo avantgardnom experimente *Finneganove prebúdzanie*, publikovaného v roku 1939, ponúka „nekonečné příklady odchylek od fonologických, lexikálních, syntaktických i narativních pravidel."[12] Martin Hilský zdôrazňuje, že problém predstavujú rôzne uhly pohľadu a použité štýly. „Homérský epos umožňuje Joyceovi přiradit jeden všední dublinský den k většímu celku, k složitému alegorickému a mystickému systému. ‚Předsevzal jsem si technický úkol napsat knihu z osmnácti různých úhlů pohledu a v osmnácti stylech…' napsal Joyce v jednom ze svých dopisů.[13] Každá z osmnácti epizod *Odyssea* však sama sestává z tisíců různých úhlů pohledu, takže celková struktura *Odyssea* je daleko složitější, než naznačuje Joyceův komentář. Joyceovu techniku v *Odysseovi* je možno chápat jako sérii rétorických či narativních

[11] Jean-François Lyotard: Návrat, prel. Ladislav Šerý, Miroslav Petříček, in: *Návrat a jiné eseje*, ed. Přemysl Maydl, Praha: Herrmann & synové 2002, s. 10.

[12] Umberto Eco: *Meze interpretace*, prel. Ladislav Nagy, Praha: Karolinum 2004, s. 150.

[13] Citov. podľa Umberto Eco: *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Tulsa: Tulsa University Press 1981, s. 34.

masek, které zpochybňují absolutní platnost jakéhokoli stylu. *Odysseus* je dílem proteovsky proměnlivým a sám jeho jazyk je v neustálém a nezachytitelném pohybu."[14] Masívne porušovanie pravidiel jazyka, estetických noriem, žánrových a štýlových konvencií zákonite musí viesť, povedané jazykom informatiky, k nárastu šumu, čiže k oslabeniu zmyslu výpovede. Čitateľ v tomto prípade nemá k dispozícii hotový kód (pravidlá kódovania a dekódovania), ktorý si stačí osvojiť pred lektúrou, ale kód si do veľkej miery musí vytvárať v procese lektúry. Lenže, ako tvrdí Jurij M. Lotman, ani „vnímanie takého umenia [akým nesporne sú spomínané obidva Joyceove romány; doplnil P. M.] z hľadiska matematickej teórie hier nie je ‚hrou bez pravidiel', ale hrou, ktorej pravidlá treba určiť v procese hry."[15] S Lotmanovým tvrdením možno iba súhlasiť, problém však nespočíva v tom, že tieto pravidlá dekódovania treba určiť v procese hry, ale v tom, že aj keď si čitateľ tieto pravidlá vytvorí a pomôžu mu v úpornej negociácii s textom „vydolovať" zmysel,[16] nikdy si nemôže byť istý v tom, či postupoval správne alebo nesprávne. Hodnovernosť tohto tvrdenia najlepšie môže podporiť obrovský počet publikácií venovaných interpretáciám Joyceových diel. A nie sú to jediné diela podnecujúce generovanie rôznych interpretácií a vyvolávajúce konflikt interpretácií.

---

[14] Martin Hilský: *Modernisté*, Praha: Argo 2017, s. 146.

[15] Jurij M. Lotman: *Štruktúra umeleckého textu*, prel. Milan Hamada, Bratislava: Tatran 1990, s. 329.

[16] Už som raz použil termín „zmysel" bez toho, aby som uviedol, aký je význam pojmu asociovaného s týmto termínom. Keď sa povie „zmysel" a „význam", tak to okamžite evokuje Fregeho rozlíšenie medzi *Sinn* a *Bedeutung*, v tejto práci však túto dvojicu pojmov nebudem používať vo Fregeho vymedzení, ale v inom, ktoré nachádzam v Ecovej práci *Kant a vtákopysk*. Podľa Eca „pojem *význam* je inherentní nějakému sémiotickému systému: je třeba přijmout to, že v daném systému existuje význam připisovaný nějakému termínu. Naproti tomu pojem *smysl* je inherentní výpovědím nebo lépe řečeno textům. Domnívám se, že by se nikto nezdráhal připustit, že existuje poměrně stabilní význam slova *pes* (a to do té míry, že bychom mohli dokonce – s krajní sémiotickou neopatrností – připustit, že je synonymem slov ako *dog*, *chien*, *perro* a *Hund*), a že přesto může totéž slovo nabývat různých *smyslů* v rámci odlišných výpovědí (připomeňme například metafory)." Umberto Eco: *Kant a ptakopysk*, prel. Pavel Štichauer, Praha: Argo 2011, s. 261. Iným spôsobom používa termín zmysel aj Jaroslav Peregrin, ktorý ho spája s interpretáciou: „Interpretace, můžeme jistě říci, je postup, jak něco vyložit způsobem, kterým nám to ‚dáva smysl´." Jaroslav Peregrin: *Člověk jako normativní tvor*, Praha: Academia 2022, s. 39.

Naopak, podobných diel je nepomerne viac, podľa Eca dokonca „*každé* umělecké dílo, i když je vytvořeno podle explicitní či implicitní poetiky nutnosti, je ve své podstatě otevřeno virtuálně nekonečné řadě možných interpretací, v nich pokaždé znovu ožívá v souladu s určitou osobní perspektivou, vkusem či *provedením*".[17] V záujme spravodlivosti treba povedať, že toto tvrdenie vyslovil Eco na začiatku svojej úctyhodnej vedeckej kariéry a neskôr ho opakovane korigoval a upresňoval, pokúšal sa vymedziť hranice interpretácií, ustanoviť kritériá oddeľujúce korektné, legitímne interpretácie od nadinterpretácií, odlíšiť interpretácie od použitia – k tomu sa však ešte neskôr dostanem. V tomto momente je dôležité to, že problém interpretácie umeleckého diela považujem za jeden z kardinálnych problémov filozofie umenia, estetiky a komplexu vied o umení a preto som sa rozhodol ním detailne zaoberať.

Termín „interpretácia" má mnoho významov, Siegfried J. Schmidt uvádza, že:

„– v *běžné* konverzaci užíváme slova ‚interpretace' proto, abychom poukázali na subjektivní výklady nějakých promluv či faktů (‚To je vaše interpretace', ‚Můžeš to takto interpretovat') nebo abychom odkazovali k situaci či textu, s nímž se pojí nějaký problém (‚Jak interpretuješ jeho tvrzení', ‚Jak interpretujete vzestup úrokových sazeb České spořitelny?'). V každém případě je interpretace vázaná na jednotlivce a o její pravdivosti či nepravdivosti se nediskutuje (očividně ve shodě s principem *de interpretationes non est disputandum*);

– interpretace ve smyslu *umělecké* prezentace výtvorů, které vyžadují předvedení (hudba, divadlo), může či musí zahrnovat alespoň některé prvky subjektivního výkladu (‚Karajanova interpretace Beethovenovy *Deváté*', ‚Interpretace role Hamleta sirem Lawrencem Olivierem' atd.). Míra subjektivity, která je přijatelná v určité době, se řídí normami vládnoucí estetiky (od ‚věrného převodu' k ‚originalitě' či ‚inovaci');

– v *terminologickém* užití, například v logice a lingvistice, ‚interpretace' znamená přiřazení domény individuí symbolům formálního systému či kalkulu;

[17] Umberto Eco: *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách*, prel. Zora Obstová, Praha: Argo 2015, s. 88.

– V jazyce *literární vědy* ‚interpretace' zahrnuje naprosto odlišné postoje vůči ‚literárním textům', v nichž se mísí tři typy tvrzení:
  (a) *deskriptivní* tvrzení (lingvistické, textově-analytické či encyklopedické, kontextově-analytické povahy),
  (b) *vysvětlující* tvrzení (která jsou především implicitními vysvětleními významů, jednání konatelů v ‚LITERATUŘE jako systému' – viz níže – či dopadů textů na jednání).
  (c) *hodnotící* tvrzení (o estetických, textových kvalitách, o kanonizaci, o hodnotících srovnáních s jinými texty, díly a podobně)."[18]

Čo sa týka významu termínu interpretácia v jazyku literárnej vedy, tak ten platí aj pre iné vedy, ktoré sa zaoberajú umením.

Schmidtova enumerácia niekoľkých základných významov termínu interpretácia naznačuje, že tento termín si paradoxne vyžaduje interpretáciu, pretože, ako na to upozorňuje Eco, má „dlouhou a spletitou historii: v tradici biblické exegeze označuje zkoumání skrytého smyslu, v protestantském rozvinutí této tradice se zdůrazňuje aspekt svobody a mnohosti takového zkoumání (stejný text může mít mnoho interpretací). V každém případě je zřejmě pro interpretaci charakteristické tázání po čemsi, čeho smysl není očividný. Čím je text temnější (svatý text) nebo vzdálenější naší schopnosti pochopit jej (pozůstatek dávné epochy), tím více je potřeba interpretovat. Od Schleiermachera se pojem interpretace stále víc spojuje s pojmem historického výzkumu a dešifrování textů a je pochopitelné, že v takovémto smyslu se ho zmocnili neohistoričtí teoretici chápání – a v témž klíči se k němu vrátila současná heideggerovská a post-heideggerovská hermeneutika.

Ale termín interpretace je překladem řeckého termínu *hermeneia* tak, jak jej užívá Aristoteles (stačí pomyslet na takto přeložené *De Interpretatione*, které se v tomto překladu cituje dodnes), a v původním významu znamená *výraz*, ve smyslu, že jazyk vyjadřuje, předvádí, značí náklonnosti duše (nebo

[18] Siegfried J. Schmidt: Interpretace: posvátná kráva, nebo nutnost?, prel. Petr Stojan, *Aluze* 16, č. 1, 2013, s. 39.

koncepty).“[19] Hoci termín interpretácia má dlhú a spletitú históriu, viac-menej sa interpretácia sústredila a dodnes sa vo veľkej miere zameriava na verbálne vyjadrené texty, preto treba hľadať iné, oveľa širšie vymedzenie, ktoré sa statne funkčným aj pre neverbálne vyjadrené texty, ako sú napríklad hudobné diela, obrazy a sochy, filmy, fotografie atď., ako aj, ako to už naznačil aj Schmidt, „*umělecké* prezentace výtvorů, které vyžadují interpretaci (hudba, divadlo)“.[20] V tomto ohľade ponúka semiotika zaujímavé a produktívne riešenie: „Interpretace je tedy sémiotický problém: každý znak, každý symbol v širokém smyslu slova je interpretací. Pojem interpretace se nemusí nutně ztotožňovat s hledáním temného, skrytého smyslu: je to prostředek, jímž nějak objasňujeme *nějaký* smysl (každý výraz, jehož význam neznáme, je temný). Na jedné straně můžeme říci, že interpretace je prostá, nikoli tajemná – občanský průkaz je interpretací fotografie (a fotografie je interpretací vlastního jména). Na druhé straně směřuje interpretace stále k dalšímu prohlubování a je jaksi křivolaká, protože působí ‚v jistém ohledu či úhlu‘. Fotografie interpretuje vlastní jméno jinak, než jak jej interpretují úřední údaje na protější straně – a přece je obsahem vlastního jména *toto všechno* a ještě spousta dalšího.“[21] V súvislosti s interpretáciou Eco spomína aj zaujímavý návrh Luisa Prieta, podľa ktorého je interpretáciou aj prax, používanie: „předpokládejme, že přede mnou leží papírový kelímek, těžký křišťálový popelník a kladivo. To jsou fyzické objekty s přesnými a popsatelnými vlastnostmi. Ale jen prostřednictvím své praxe (svého užívání) při jejich interpretaci některé vlastnosti využiji a jiné odvrhnu. Potřebuji-li nádobu na tekutou hmotu, vřadím papírový kelímek a křišťálový popelník, které vidím (a interpretuji) jako duté nádoby, do stejné třídy – na rozdíl od kladiva; nezáleží na tom, že kelímek je lehčí nebo méně odolný než popelník. Pokud však chci něčím po někom zuřivě hodit, zařadím do stejné třídy kladivo a popelník oproti papírovému kelímku – a nebude důležité, že

[19] Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*. *Znak, reprezentace, iluze*, *obraz*, prel. Vladimír Mikeš, Veronika Valentová, Praha: Mladá fronta 2002, s. 421–422.

[20] Siegfried J. Schmidt: *Interpretace: posvátná kráva, nebo nutnost?*, s. 39.

[21] Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 423.

popelník je dutý a kladivo ne. Praxe a způsob užívaní *interpretuje objekt*, vřazuje ho do příslušného *před-pochopení*."[22]

Toto je značne široké chápanie interpretácie a je nevyhnutné ho funkčne zúžiť na oblasť umenia. Wolfgang Iser v práci *Ako sa robí teória* píše: „Literární věda je nedávného data. Už od chvíle, kdy se po druhé světové válce objevila na scéně, má značný dopad na hlavní předmět humanitních věd: na interpretaci textů. Interpretace byla dlouho chápaná jako činnost, která jako by nevyžadovala analýzu vlastních postupů. Tiše se předpokládalo, že jde o přirozený proces, mimo jiné i proto, že lidé interpretaci provozují celý život. Neustále vydáváme shluky znaků a signálů, a reagujeme tak na dělostřeleckou palbu znaků a signálů, jež na nás dopadá zvenčí. Zatímco se však díky této základní lidské dispozici zdá, že je interpretace přirozená, její formy tento dojem vyvracejí. Literární teorie vytvořila povědomí o rozmanité a proměnlivé platnosti interpretace, a interpretační postupy humanitních věd tak od základů změnila."[23] Všimnime si, že hoci sa Iserove slová o interpretácii týkajú predovšetkým literárnej vedy, problém interpretácie vymedzujú oveľa širšie. Iser tvrdí, že interpretácia nie je doménou iba literárnej vedy, nie je to iba jeden z vedeckých diskurzívnych žánrov literárnovedného výskumu, ale interpretácia je vlastná celému komplexu humanitných vied, ba dokonca interpretáciu považuje za jednu z ľudských dispozícií, s čím možno bez výhrad súhlasiť. S Iserovým presvedčením korešponduje názor Hansa Lenka, ktorý o človeku tvrdí, že je superinterpretujúca bytosť: „*Člověk je bytost, která nejen používá znaky jako symboly a prostřednictvím symbolů reprezentuje, nýbrž tím, že se symboly pracuje, promítá je, obměňuje, činí je opět předmětem symbolů na vyšším stupni, konstruuje symboly nad symboly, metastupňovitě interpretuje*. Člověk tedy není pouze bytostí, která symbolicky používá formy, nýbrž je bytostí, která pomocí symbolů symboly znovu sama reflektuje, promítá a také obměňuje: *není* tedy *pouze animal symbolicum*, nýbrž *animal meta-symbolicum* neboli bytost, která nejen interpretuje (podle Nietzscheho), nýbrž své interpretace a interpretační procesy, stejně jako jejich symbo-

[22] Ibid., s. 424.

[23] Wolfgang Iser: *Jak se dělá teorie*, prel. Petr Onufer, Praha: Karolinum 2009, s. 13.

lizace a reprezentace, znovu označuje jako předměty (‚denotuje'), analyzuje je, dává jim význam atd. Člověk je bytost, která vytváří symboly a metasymboly, vytváří a používá interpretace a metainterpretace: *animal super(inter)pretans et symbola symbolique creans*."[24] Ako vidíme, interpretácia sa podľa Lenka dotýka všetkých oblastí ľudského života, v ktorých človek používa znaky. Lenk správne upozorňuje, že človek „používá znaky jako symboly a prostřednictvím symbolů reprezentuje" a taktiež správne upozorňuje na fakt, že tieto znaky aj interpretuje.

Charles Sanders Peirce tvrdí niečo podobné: „Znak, neboli *representamen*, je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze. Obrací se na někoho, to jest vytváří ekvivalentní, nebo případně složitější znak v jeho mysli. Znak původním znakem vytvořený nazývám *interpretantem* znaku."[25] Peirceov nasledovník Eco to upresňuje: „Stačí uznat, že znak není (pouze) to, co zastupuje něco jiného, ale je především – a zásadně – to, co zastupuje své možné interpretace. *Znak je to, co může být interpretováno.*"[26] Preto sa semiotika „zabývá vším, co může být *chápáno* jako znak. Znakem je všechno, co můžeme chápat jako významovou substituci něčeho jiného. Toto něco jiné nemusí nevyhnutně existovat nebo být aktuálně někde přítomno v okamžiku, kdy znak něco zastupuje."[27] Okrem toho „má-li znak existovat, není třeba, aby byl někým úmyslně vyslán a uměle vytvořen jakožto znak; stačí, když existuje nějaká konvence, která dovoluje interpretovat jako znak nějakou událost, třeba i přirozenou, jako je symptom, příznak nebo právě ‚vzorek'."[28] Lenže, a to je veľmi dôležité, „není třeba zapomínat, že pro Peirce není znak pouze slovo nebo vyobrazení, ale i věta, ba dokonce kniha. Jeho koncepci znaku je možno vztáhnout i na texty, a pojem interpretant se

[24] Hans Lenk: Člověk jako metasymbolická a superinterpretující bytost, prel. Alena Bakešová, *Filosofický časopis* 47, č. 2, 1999, s. 304–305.

[25] V slovenských a českých prekladoch Peirceových a Ecových textov niektorí prekladatelia prekladajú termín interpretant výrazom „interpretant" a iní termínom „interpretans", v tejto práci budem používať termín interpretant. Charles S. Peirce, Grammatica speculativa, in: *Sémiotika*, ed. a prel. Bohumil Palek, Praha: Karolinum 1997, s. 37.

[26] Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 413.

[27] Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, prel. Marek Sedláček, Brno: JAMU 2004, s. 14.

[28] Umberto Eco: *O zrcadlech a jiné eseje*, s. 53.

tudíž týká procesů překladu mnohem širších a komplexnějších, než jsou elementární procesy synonymie nebo elementární lexikální definice. Mohli bychom říci, že mezi interpretanty slova /chlapeček/ nejsou pouze vyobrazení dětí nebo definice typu ‚nedospělé lidské mládě mužského pohlaví', ale například i vraždění neviňátek. Problém je pouze v tom, jak nekonečné semióze umožnit fungování tak, aby prošla všemi cestami a křižovatkami."[29] Zjednodušene povedané, „interpretansom môže byť parafráza, indukcia, znak, ktorý patrí do iného systému znakov, celý prehovor atď."[30] Gary P. Radford v monografii s lakonickým názvom *Eco* to podrobne vysvetľuje takto: „Ecova semiotika [a samozrejme aj semiotika jeho predchodcu Peircea; doplnil P. M.] sa tak zaoberá všetkým, čo môže adresát *pokladať* za znak. Eco sa snaží vysvetliť, že semiotika nie je disciplína, ktorá sa zaoberá konkrétnymi druhmi objektov. Znaky nie sú objekty. Semiotika skúma *proces*, ktorým môže nejaký objekt nadobudnúť status znaku a tento proces zahŕňa interpreta, ktorý vníma objekt ako zastupujúci niečo iné v súlade s konvenciami kódu."[31] Radford uvádza termín „interpret", Peirce a Eco zase operujú s termínom „interpretant". Môžeme tieto dva termíny pokladať za synonymá alebo každý z nich označuje niečo iné? Odpoveď je jednoduchá: interpret je ten, kto interpretuje, interpretant nie je interpret, ale niečo analogické s Lenkovou meta-stupňovitou interpretáciou, ktorej účelom je vytvorenie „další reprezentaci vztahující se k témuž ‚objektu'".[32] Zostaňme ešte pri otázke interpretantu. „Jinými slovy, abychom zjistili, co je interpretans znaku, je nutné je pojmenovat pomocí jiného znaku, který má zase další interpretans, jež může být pojmenováno pomocí dalšího znaku atd. V tomto okamžiku začína proces *neomezené semiózy*,[33]

---

[29] Umberto Eco: *Lector in fabula. Role čtenáře aneb, interpretační kooperace v narativních textech*, prel. Zdeněk Frýbort, Praha: Academia 2010, s. 48–49.

[30] Umberto Eco: Kedy už možno hovoriť, že odpoveď je interpretáciou?, prel. Pavol Koprda, *Romboid* 30, č. 2, 1995, s. 75.

[31] Gary P. Radford: *Eco*, prel. Monika Šubrtová, Bratislava: Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT 2004, s. 68.

[32] Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, s. 83.

[33] V českých prekladoch sa používa termín „neomezená semióza", v slovenských prekladoch sa používa termín „neohraničená semióza". Aby som predišiel zbytočnému pojmovému zmätku, rozhodol som sa v celej práci používať český

jež je, jakokoli to může být paradoxní, jedinou zárukou pro vznik sémiotického systému schopného plně kontrolovat sebe sama pomocí svých vlastních prostředků.“[34] V súčasnosti už klasickej práci *Teória semiotiky* Eco uvádza: „Interpretans může nabývat různých forem. Může být:

a) ekvivalentním (nebo zdánlivě ekvivalentním) znakovým prostředkem v dalším sémiotickém systému. Např. mohu vytvořit kresbu psa, která odpovídá slovu /pes/.
b) indexem zaměřeným k jedinému objektu, jenž snad implikuje prvek univerzální kvantifikace («všechny objekty jemu podobné»).
c) vědeckou (nebo jednoduchou) definicí z hlediska téhož sémiotického systému, např. sůl znamená »chlorid sodný«.
d) emocionální asociací, jež nabývá hodnotu zavedené konotace: /pes/ znamená «věrnost» (a naopak).
e) prostým překladem výrazu do jiného jazyka nebo jeho nahrazením synonymem.“[35]

Ak si pozorne čítame Ecovu enumeráciu rôznych foriem, ktoré môže interpretans nadobúdať, tak určite neprehliadneme, že v prvom rade uvádza príklady nahradenia interpretantu inou reprezentáciou v rámci toho istého znakového systému, napríklad v rámci systému verbálneho jazyka, prípadne nahradenie jedného slova z jedného systému verbálneho jazyka iným slovom z druhého jazyka. Takto možno substituovať nejaké slovenské slovo českým slovom. Alebo uvádza substitúciu znaku, ktorý patrí do jedného semiotického systému znakom z iného systému, napríklad substitúciu slova, čiže symbolického znaku kresbou, čiže ikonickým znakom. Eco je presvedčený, že „kultura soustavně překládá znaky do jiných znaků a definice do jiných definic, slova do ikonů, ikony do ostenzivních znaků, ostenzivní znaky do nových definic, nové definice do výrokových funkcí, výrokové funkce do exemplifikačních vět atd.; tímto způsobem předkládá kultura svým členům nepřetržitý řetězec kulturních jednotek skládajících tak další kulturní

termín neomezená semióza a slovenský termín neobmedzená semióza, pričom obidva termíny mienim používať v závislosti od citovaných zdrojov.

[34] Ibid.

[35] Ibid., s. 84.

jednotky, tímto způsobem je překládá a vysvětluje."[36] Dokonca „znak může vyprodukovat energetický nebo emocionální interpretant: posloucháme-li hudbu, pak emocionálním interpretantem je naše reakce na kouzlo hudby; tato emocionální reakce však produkuje i úsilí mentální nebo tělesné, a tyto typy odpovědí jsou interpretanty energetickými".[37] Zrejme mnohí čitatelia týchto riadkov boli aspoň raz svedkami toho, ako na koncerte folklórneho súboru alebo rockovej či džezovej skupiny diváci reagovali na hudbu nadšenými výkrikmi, rôznymi gestami alebo rytmickými pohybmi tiel. Ich prejavy viazané na telesnosť nie sú iba bezprostrednými expresiami tela, ale môžeme ich považovať bez akýchkoľvek pochybností za interpretatívne odpovede, napríklad interpretácie rockovej hudby, čo dokazuje aj to, že inak reagujú fanúšikovia hard rockovej hudby na koncerte svojej obľúbenej skupiny a inak zasa fanúšikovia punk rockovej hudby na punk rockovom koncerte. Výrazy týchto fanúšikov možno nejako interpretovať aj vďaka kontextu, v ktorom sa nachádzajú. Keby sme výrazy z kontextu vyňali a pozerali by sme sa na ne mimo neho, boli by sme s veľkou pravdepodobnosťou zmätení zo stretnutia s týmito fanúšikmi napríklad na kukuričnom poli. Výrazy a teda „čosi" značiace emocionálne stavy teda zostávajú prítomné, sám sa však stávam energetickým, emocionálnym (čiže zmäteným) interpretantom, zakúšam záhadu, úžas, ktoré sú vlastne responziou na nevysvetliteľné. Inak povedané nejako sa tvárim a stávam sa výrazným impulzom pre interpretáciu tých ľudí, ktorých stretávam, a ktorí sa legitímne môžu v duchu pýtať, prečo sa tak tvárim, čo sa mi stalo, alebo prečo lapám po dychu.

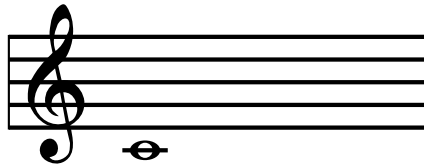
1.1 NOTOVÝ ZÁPIS A JEHO INTERPRETÁCIE

Existujú však aj semiotické systémy, „které jsou ryze syntaktické a nemají žádnou zjevnou sémantickou závažnost",[38] a Eco sa nevyhýba ani týmto systémom a ako exemplárny príklad uvádza hudbu. Skôr, než sa začnem zaoberať vzťahmi štandardného západného notového zápisu a jeho hudobnej interpretácie

[36] Ibid., s. 86.
[37] Umberto Eco: *Lector in fabula*, s. 59.
[38] Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, s. 104.

v podobe akustického objektu, pripomínam, že svet hudby je rozsiahly, patria do neho popri hudbe fixovanej notovým zápisom aj fenomény hudobného folklóru, ktoré „nemají stabilní strukturu, ale jsou variabilní, polyverzní, a to v rozsahu nesrovnatelně širším, než se to stává na půdě děl *sensu stricto*.“[39] Okrem toho do sveta hudby treba zahrnúť aj konkrétnu, experimentálnu a populárnu hudbu – tieto podoby hudby jestvujú vo väčšine prípadov iba v podobe akustických udalostí zaznamenaných a uchovávaných na rôznych druhoch zvukových nosičov. Ďalej treba brať do úvahy aj to, že tak ako vedľa seba existujú ideografické, fonetické a iné systémy písma, podobne existuje aj niekoľko systémov hudobného písma, ktoré buď diachrónne predchádzali štandardnému západnému notovému písmu, alebo nasledovali po ňom, v záujme prehľadnosti sa však mienim zaoberať iba vzťahom medzi štandardným západným notovým zápisom a na jeho podklade vytvorenou finálnou akustickou udalosťou, čiže konkrétnym zvukovým hudobným dielom.

Začnem najmenším nevýznamovým prvkom notového záznamu, čiže *grafickou značkou* noty zakreslenou do notovej osnovy. „Je zcela jasné, že není problém definovat, co je významem následujícího grafického znaku

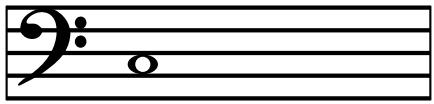


Obr. 1

Tento znakový prostředek denotuje «tón C» v střední poloze klavíru, denotuje pozici v systému tónů; třídu zvukových událostí, jež pro interpretanty mají matematické hodnoty a oscilografické a spektrografické míry. Problémem je spíš

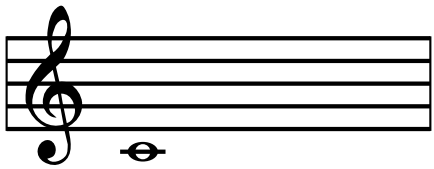
[39] Zofia Lissa: O podstatě hudebního díla, prel. Jindřich Brůček, in: *Nové studie z hudební estetiky*, ed. Tomislav Volek, Praha: Supraphon 1982, s. 51.

to, *co* denotuje a *zda* denotuje samotný tón C v případě, že je emitován trubkou. V tomto spojení musíme říci, že znakové prostředky syntaktických systémů mají denotace do té míry, do jaké mají nějaké interpretanty. Tón C v střední oktávě nebo ten tón, jenž emituje trubka, tak denotuje pozici v hudebním systému, která bude zachována navzdory různým transpozicím. Dalo by se říci, že fyzický signál <<*tón C*>> denotuje pozici v hudebním systému, která zůstává neměnná[40], ať již je interpretována znakem



Obr. 2

nebo znakem



Obr. 3

Hudebník, aby rozeznal <<tón C>>, jej musí slyšet ve vztahu k nějakému jinému tónu, tedy k jeho pozici v systému (ve vzácných případech tzv. ‚absolutní výšky' může být tento vztah čistě mnemotechnický).“[41] Hudobník, napríklad klavirista, rozpozná v partitúre <<tón C>>, prstom stlačí príslušný kláves na klávesnici a ozve sa akustický ekvivalent grafickej značky <<tónu C>>. Lenže, a to už je problém, ktorý dôverne pozná každý hudobník, hudobný vedec, hudobný kritik či dokonca aj poučený mi-

[40] Dirigent Martin Leginus ma upozornil, že ak je tón notovaný ako C, v prípade práve uvádzanej trúbky sa jeho znejúca podoba transpozíciami môže meniť.

[41] Umberto Eco: *Teorie sémiotiky*, s. 105.

lovník hudby, jednotlivé znejúce podoby nikdy nie sú identické, pretože každý znejúci tón má okrem výšky aj farbu, intenzitu a trvanie. Hudobný zvukový ekvivalent grafického znaku pre <<tón C>> je závislý napríklad od klavíra, teda v prvom rade od toho, či je klavír správne naladený alebo je rozladený, ďalej od toho, že jednotlivé klavíry majú svoju typickú farbu zvukov, aj preto mnohí klavírni virtuózi preferujú klavíry od konkrétnych výrobcov. Napríklad klavírni virtuózi Wilhelm Backhaus, András Schiff, Friedrich Gulda preferujú klavíry od známeho výrobcu Bösendorfer, klavíry značky Steinway & Sons, niektorými interpretmi vzletne označované ako Rolls-Royce medzi klavírmi, preferujú Daniel Barenboim, Lang Lang a vari najviac preslávil klavíry tejto značky Glenn Gould, ktorý ich oceňoval údajne pre ich nesmierne možnosti. *Mutatis mutandis* tak potom to, čo platí pre klavír, vlastne platí pre všetky hudobné nástroje. Okrem toho aktuálne znejúci tón ako ekvivalent notovej značky tónu závisí aj od toho, či ho niekto zahrá forte (hlasne), piano (ticho) alebo pianissimo (veľmi ticho).

O jednotlivých vlastnostiach tónov okrem skladateľov a hudobníkov nikto nevie toľko ako dirigenti. „Dirigent musí přesně vědět, jaké zvukové odstíny vyžaduje, a také, jak má žádat hráče, aby je tvořili. Například trubka patří k rodu žesťů, které jsou svou přirozenou povahou ostré a pronikavé. Ale na vrcholu poslední věty Brahmsovy *První symfonie*, kde mají žestě vyzpívat velké chorální téma, nesmí být zvuková barva ostrá a pronikavá, i když je zvuk velmi silný. Musí to být zpěvný zvuk, jako když hrají veliké varhany. Aby žestě zpívaly, to je záležitost dirigenta. Podobně musí dokázat, aby smyčce hrály úderně, což zase odporuje *jejich* charakteru. Musí umět vyloudit různé zpěvné tóny z houslí tím, že vyžaduje od houslistů rychlé nebo pomalé vibrato, krátké nebo dlouhé smyky. Musí určit, zda chce pizzicato tvořené drnkáním tvrdou špičkou prstu, což dává tónu určitou barvu, nebo měkkou, masitou částí prstu, což mu dává barvu docela jinou. Musí umět vyžadovat ‚tlustší' nebo ‚tenčí' tóny hobojů a klarinetů, různě odlišené zvuky bicích nástrojů, a tak dále až do nekonečna."[42] Priznám

[42] Leonard Bernstein: *Hudbou k radosti*, prel. Eva Horová, Praha/Bratislava: Supraphon 1969, s. 90.

sa, že prvá lektúra týchto slov legendárneho dirigenta Leonarda Bernsteina vyvolala vo mne veľkú radosť, pretože jeho slová nesmierne zaujímavým a zároveň zrozumiteľným spôsobom opisujú ťažkosti akustických interpretácií jednoduchých notových značiek. Ukazuje, že zahrať ten správny tón, teda správny podľa dirigenta alebo hudobníka, je nesmierne zložité a vyžaduje si veľkú koncentráciu a značné úsilie tak od dirigenta ako aj od členov orchestra. Je fascinujúce, koľko interpretačného priestoru v ich zvukovej realizácii poskytujú jednoduché grafické značky tónov. Interpretácia grafických značiek znejúcimi tónmi je umeleckou interpretáciou, a tento predpoklad sa pokúsim potvrdiť nasledujúcou úvahou o ďalších aspektoch notového zápisu.

Ako je všeobecne známe, hudbu netvoria iba tóny, zjednodušene povedané tóny sú iba základné akustické jednotky jazyka hudby, a tie sa spájajú na základe pravidiel platných pre tvorbu melódií, rytmov a harmónií do zložitejších zmysluplných celkov – častí (v staršom hudobnom názvosloví sú to vety) alebo celých hudobných skladieb. Tieto celky sú schopné vyvolávať rôzne pragmatické účinky, predovšetkým však estetické, ako napríklad radostnú, clivú, ponurú, melancholickú, smútočnú náladu atď. Každý skladateľ však dobre vie, že k dosiahnutiu ním predpokladaného účinku nestačí vytvoriť partitúru v podobe grafických značiek – nôt, ale v niektorých častiach musí partitúru doplniť aj slovnými výrazmi a k tomu slúži štandardizované hudobné názvoslovie. Jeho základ tvoria slová prebrané z taliančiny, vďaka čomu je hudobné názvoslovie internacionálne, avšak z didaktických a pedagogických dôvodov existujú aj jeho národné varianty, ktoré umožňujú budúcim hudobníkom v procese výučby správne sa naučiť používať talianske slovné výrazy.

Zastavme sa pri tempových označeniach. Ak uvažujeme o rytme, musíme brať do úvahy jeho vzťah k tempu, pretože „rytmus sám nemá velkého smyslu, neznáme-li jeho *tempo*“.[43] Tempo je rýchlosť diania a táto rýchlosť je udávaná nasledujúcimi základnými talianskymi výrazmi: *largo* (zoširoka, zdĺha-

[43] Jason Martineau: *Tajemství hudby. Melodie, rytmus, harmonie*, prel. Robert Tschorn, Praha: Dokořán 2019, s. 12.

vo), *adagio* (pozvoľna, pohodlne), *andante* (krokom, voľne), *moderato* (mierne rýchlo), *allegro* (rýchlo), *presto* (veľmi rýchlo). Pre obyčajného smrteľníka je problém rozlíšiť, aký je rozdiel medzi tým, čo označujú napríklad výrazy *largo* a *adagio*, ale v zhoda v tom, čo presne označujú nie je ani medzi profesionálnymi hudobníkmi. Na značnú vágnosť slovníka tempových označení upozorňuje aj Nelson Goodman: „Obsahuje nejen poměrně běžné výrazy, jako ‚allegro', ‚andante' a ‚adagio', ale i nespočet dalších, jako jsou ty, které jsem vypsal z několika programů komorní hudby: *presto*, *allegro vivace*, *allegro assai*, *allegro spiritoso*, *allegro molto*, *allegro non troppo*, *allegro moderato*, *pocco allegretto*, *allegretto quasi-minuetto*, *minuetto*, *minuetto con un poco di moto*, *rondo alla Polacca*, *andantino mosso*, *andantino grazioso*, *fantasia*, *affetuoso e sostenuto*, *moderato e amabile*. Pro udání tempa a nálady lze zjevně použit takřka každého slova. I kdyby se nám zázrakem podařilo uchovat jednoznačnost, sémantickou oddělenost bychom nezachránili. Rovněž sémantická rozlišitelnost vezme za své, protože tempo můžeme stanovit rychlé, pomalé nebo uprostřed mezi rychlým a pomalým, nebo uprostřed mezi rychlým a rychlým a pomalým a tak dál bez omezení."[44] Vzhľadom na túto sémantickú nejednoznačnosť Goodman nevníma tempové označenia „jako nedílnou součást definujícího notového záznamu, ale spíš jako pomocné instrukce, jejichž dodržení či porušení ovlivní kvalitu provedení, nikoli však totožnost díla."[45] Rýchlosť diania je konkrétnejšie stanovená vtedy, ak je tempo udané v dobách za minútu (bpm). Keď udáme tempo v týchto jednotkách, tak potom *largo* je vymedzené intervalom od 40 do 60 bpm, *adagio* od 60 do 76 bpm, *andante* od 76 do 108 bpm, *moderato* od 108 do 120 bpm, *allegro* od 120 do 168 bpm a *presto* od 168 do 200 bpm.

Zavedenie týchto jednotiek spresňuje tempo, všetky pochybnosti ohľadne vymedzenia významu jednotlivých tempových označení sa však ani potom nerozplynú a vždy nechávajú určitý priestor pre interpretáciu. Aby bolo jasné, o čo ide, porovnám tri nahrávky Beethovenovej *Symfónie č. 5. c mol „Osudová", op. 67* (1804 – 1808), konkrétne nahrávky štvrtej časti *Alle-*

[44] Nelson Goodman: *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, prel. Tomáš Kulka a kol., Praha: Academia 2007, s. 148.

[45] Ibid.

gro, ktorá, ako to avizuje jej názov, sa má na základe pokynu skladateľa hrať v rýchlom tempe.

Prvú nahrávku realizovala v roku 1970 Viedenská filharmónia pod dirigentským vedením Karla Böhma,[46] druhú zrealizoval ten istý orchester pod vedením dirigenta Herberta von Karajana[47] v priebehu rokov 1975 až 1977 a tretiu opäť ten istý orchester, tentokrát však za dirigentským pultíkom stál Leonard Bernstein.[48] Ten istý orchester, avšak traja dirigenti, podotýkam, že absolútne špičkoví dirigenti. Každý z nich akoby iným spôsobom hudobne interpretoval interpretant slovného výrazu Allegro. Bernstein nasadil pomalé tempo a preto jeho nahrávka štvrtej časti trvá 11‘16‘‘. O niečo rýchlejšie tempo nasadil Böhm, nahrávka tejto časti trvá 9‘20‘‘ a Karajan zvolil najrýchlejšie tempo, čo sa prejavilo aj v dĺžke nahrávky tejto časti – trvá iba 8‘39‘‘. Aj skladatelia po vypočutí svojho hudobného diela neraz upravovali jeho metronomické predznamenanie. Parafrázujúc slová skladateľa a dirigenta Pierra Bouleza uvedenie presného metronomického označenia v partitúre hudobného diela vyžaduje od skladateľa veľa skúseností a samozrejme niektorí skladatelia to dokážu urobiť lepšie než iní.

Rozdiely v trvaní medzi prvou, druhou a treťou nahrávkou sú značné, lenže rýchlejšie alebo pomalšie tempo vôbec neznižuje umeleckú hodnotu jedného, druhého alebo tretieho predvedenia; odlišnosti iba názorným spôsobom demonštrujú rozdielne interpretácie jedného a toho istého znaku, presnejšie uchopenie interpretantu iným interpretantom, poprípade interpretantmi.

Problém akustickej interpretácie slovných výrazov si uvedomuje každý dirigent. Bernstein presne vie, aké rozpaky vyvolávajú tempové označenia v partitúre, ktoré má dirigent a orchester hudobne interpretovať. Brahms do jednej svojej partitúry napísal: *un poco sostenuto* – „trochu zdržiavané“. Bernstein sa zamýšľa nad tým, čo chcel Brahms týmito tromi slovami povedať: „Nu, víme aspoň tolik, že to musí být zadržo-

[46] Beethoven: *Symphonies N° 1, 2, 4 & 5*. Böhm, Vienna Philharmonic Orchestra (Deutsche Gramophon).

[47] Beethoven: *The Symphonies*. Karajan, Berliner Philharmoniker (Deutsche Gramophon).

[48] Beethoven: *The 9 Symphonies*. Bernstein, Wiener Philharmoniker (Deutsche Gramophon).

vané, a tudíž ne rychlé. Ale proč tedy rovnou neřekl ‚pomalu'? Brahms měl na mysli určitý stejnoměrný chod, který musí být slavnostní a zlověstný, a přece ne zase tak pomalý, aby překážel toku těch dvou napjatých linií, které zní nad ním. Totiž, určitou část toho napětí musí vyvolávat právě ten pohyb vpřed. Jinak nebude protikladný tah obou linií dost silný.

Když vzal dirigent toto všechno v úvahu, je teď na něm, aby zvolil správné tempo. Může se rozhodnout, že vyjde z opakovaných úderů tympánu a tím zdůrazní zlověstnou a slavnostní atmosféru. V tom případě by dal přednost rozvážnějšímu tempu. Nebo by se mohl náš dirigent rozhodnout pro tempo hybnější, aby zdůraznil vypjatý pohyb obou melodických linií. Obě verze by se daly nazvat *‚un poco sostenuto*'; rozdíl mezi nimi tvoří dirigentovo pojetí."[49] Bernstein poskytol vynikajúci príklad výkladu významu troch slov a zároveň odkryl aj pochybnosti, ktoré sprevádzajú každého dirigenta v procese akustickej realizácie hudobného diela a aj preto podľa Bernsteina „studium velké partitury je nekonečné a dirigent je věčný student. Když měl Toscanini ve svých osmdesáti letech dirigovat své pětisté provedení *Eroiky*, studoval ji právě tak pilně jako na začátku své dirigentské dráhy. A než vstoupil na pódium, byl právě tak nervózní, jako býval vždycky."[50]

Slovné výrazy v partitúre sa však neobmedzujú iba na tempové označenia – skladatelia ich používajú aj vtedy, keď chcú inštruovať interpreta, ako by mala vyznieť tá či oná sekvencia hudobnej kompozície, poprípade celá hudobná skladba. Zoberme si tieto dve dynamické označenia z hudobného slovníka: *appassionato* a *fabrille*. Prvý možno nahradiť slovenskými výrazmi vášnivo, náruživo, druhé zase výrazmi horúčkovito, zanietene. Lenže čo denotujú výrazy vášnivo a horúčkovito alebo náruživo a zanietene? Sémantická neurčitosť významov spojených s týmito výrazmi pre niekoho predstavuje otvorené pole pre ich tvorivú interpretáciu, iní neurčitosť môžu považovať za problém, trúfam si povedať, že dokonca veľký problém, pretože ak by sme požiadali päť ľudí o deskriptívny spôsob interpretácie významov týchto výrazov, zrejme by nám poskytli rôzne,

[49] Leonard Bernstein: *Hudbou k radosti*, s. 89.

[50] Ibid., s. 90.

navzájom značne diferencované interpretácie významu. Ešte horšie by to asi dopadlo s takými neštandardnými dynamickými označeniami, ako napríklad ‚mit guten Humor' (Schumann) alebo ‚comme un léger et triste regret' (Debussy). Pripomínajú nám, že interpret nereprodukuje iba zvuky uvedené v partitúre: partitúru interpretuje a podnecuje ho hudobný zámer, ktorý môže byť v súlade so skladateľovým zámerom, alebo mu môže konkurovať. Partitúru, ako každý súbor inštrukcií, treba navyše dodržiavať, pričom vôbec nie je jasné – mimo kontextu vytvoreného interpretačnou tradíciou – čo presne toto ‚dodržiavanie' znamená. (Porovnaj Wittgensteinovo skeptické tvrdenie na adresu dodržiavania pravidiel, podľa ktorého prax určuje pravidlá, a nie opačne.)"[51] Zdá sa, že hudobné predvedenie hudobného diela fixovaného v podobe grafických značiek na papieri je oveľa zložitejší proces, než sa na prvý pohľad zdá a nesporne mu treba venovať viac pozornosti, pretože zápisy jednotlivých skladateľov sa líšia. Napríklad je známe, že Giuseppe Verdi sa spoliehal na súdobú interpretačnú prax a tradíciu, ktoré saturovali to, čo nebolo fixované grafickými značkami na papieri. Giacomo Puccini zasa zapísal na papier aj ten najmenší detail, ako napríklad kedy sa má dvíhať opona a preto sa môže zdať, že v prípade Pucciniho, zjednodušene povedané, stačí, keď každý interpret dodrží, čo je v partitúre.

Predtým, než sa tým začnem podrobnejšie zaoberať, považujem za dôležité upozorniť na problém rôzneho používania termínov „predvedenie" a „interpretácia".

V jednej časti odbornej literatúry autori používajú termín predvedenie, v inej zase termín interpretácia a Ondřej Galuška v knihe *Tělo hudby* používa dokonca termín „performancia". Tvrdí: „Touto terminologií chci poukázat na souvislost performance (koncertního ztvárnění) a jazykového performativu, který podle rozlišení J. L. Austina může být zdařený/úspěšný (felicitous), či nezdařený/neúspěšný (infelicitous), nikoli však pravdivý, či nepravdivý (správný či nesprávný).[52] (Je to také je-

[51] Roger Scruton: *Hudobná estetika*, prel. Ivan Koska a Peter Zagar, Bratislava: Hudobné centrum 2009, s. 395.

[52] K problému performatívov pozri John Langshaw Austin: *Ako niečo robiť slovami*, prel. Dezider Kamhal, Bratislava: Kalligram 2014, predovšetkým časti „I. Konštatív a performatív" a „II. Podmienky pre vydarené performatívy", s. 12–33.

den z dôvodů, proč se držím termínu performance místo koncertního provedení). Terminologie správného/nesprávného (proper/improper) splňování normy odhalená výše nepostihuje takovýto performativní charakter koncertního provedení díla. Performance nějakého díla je ‚zdařená' nikoli v momentě, kdy ‚objektivně' splní všechny požadavky partitury (jakási bezchybná, správná instanciace). Naopak performance je vskutku hudebním počinem, když se jí podaří dát dílu nový smysl, perspektivu či novou energii, novou interpretaci."[53] Je to zaujímavý návrh, okrem iného aj preto, že performanciu chápe aj ako interpretáciu.

Vráťme sa však k termínom predvenie a interpretácia. Niekedy sú tieto termíny používané ako synonymá a s týmto použitím súhlasím. Inokedy sú ich významy odlišne explikované. Napríklad Stephen Davies a Stanley Sadie[54] rozlišujú medzi interpretáciou a predvedením. Každé predvedenie je jedinečná udalosť, interpretácia sa týka interpretačnej stratégie, ktorá sa môže opakovať v rôznych umeleckých predvedeniach toho istého výkonného umelca. Rešpektujem odlišné explikácie významov a ďalej mienim pracovať s touto dištinkciou.

1.2 MÝTUS AUTENTICKEJ INTERPRETÁCIE

Hudba poskytuje vhodný príklad toho, čomu sa chcem v tejto časti venovať, čiže problému hudobnej, v širšom zmysle umeleckej interpretácii. Zostanem pri partitúre Beethovenovej *Symfónie č. 5. c mol „Osudová", op. 67*. Partitúru tejto symfónie, tak ako v konečnom dôsledku každú inú hudobnú partitúru či notový zápis, možno chápať ako súbor nadindividuálnych inštrukcií záväzných pre všetkých dirigentov a hudobníkov, ktorí sa rozhodli alebo sa v budúcnosti rozhodnú skladbu akusticky realizovať. Na základe fixne daného graficky vyjadreného súboru týchto inštrukcií dirigenti s nejakými orchestrami realizujú jednotlivé hudobné predvedenia, ktoré sa, hoci niekedy iba minimálne a v nepatrných detailoch, navzájom diferencujú.

---

[53] Ondřej Galuška: *Tělo hudby*. Praha: Togga 2015, s. 150.

[54] Pozri Stephen Davis – Stanley Sadie: Interpretation, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 12, 2nd Edition)*, ed. Stanley Sadie, New York/Oxford: MacMillan Publishers/Oxford University Press 2001, s. 950.

Roman Ingarden v práci *Hudobné dielo a problém jeho identity* rozlišuje medzi hudobným dielom a interpretáciou. Na začiatku tejto práce v prvej kapitole s názvom *Hudobné dielo a jeho interpretácia* si Ingarden kladie rečnícku otázku, či treba alebo netreba rozlišovať medzi hudobnou partitúrou a jej interpretáciami? A vzápätí si odpovedá: „Hlbšie zamyslenie sa nad touto otázkou nás vedie k presvedčeniu, že toto rozlíšenie treba uznať za správne… ide hlavne o to, že to nie je jedno a to isté, aj keby oboje mali byť iba čírou fikciou."[55] Svoj názor podopiera viacerými argumentmi z ktorých sú podľa mňa dôležité predovšetkým tieto:

1. Každá interpretácia určitého hudobného diela je individuálnym procesom, ktorý prebieha v čase a čas nezvratne plynie v smere časovej šípky od minulosti cez prítomnosť do budúcnosti.
2. Konkrétna interpretácia je vždy umiestnená v konkrétnom priestore a je veľmi dôležité, aké miesto v tomto priestore zaujímajú hudobníci alebo poslucháči. Konkrétnu interpretáciu totiž ináč počujú hudobníci na pódiu, ináč poslucháči na prízemí a poslucháči na balkóne. Keby však ten istý dirigent s tým istým orchestrom zahrali tú istú skladbu na druhý deň v tej istej koncertnej sále a tí istí poslucháči by sedeli na tých istých miestach, aj tak to nebude tá istá interpretácia toho istého hudobného diela, ale dve rôzne interpretácie, pretože do hry vstupujú rôzne, zdanlivo nepatrné činitele, napríklad momentálne dispozície či indispozície dirigenta a hudobníkov.
3. Interpretácia hudobného diela je akustický proces realizovaný jednotlivými interpretmi a na tomto akustickom procese sa podieľajú ako fyzické činnosti interpretov, ako napríklad udieranie prstami do kláves klavíra, rozochvievanie strún a rezonančnej dosky, rozochvievanie vzduchu atď., tak aj psychické činnosti, ako napríklad kontrola priebehu interpretácie, vyvolávanie predpokladaného emocionálneho účinku atď.

[55] Bližšie pozri Roman Ingarden: *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, London: MacMillan Press 1986, prvú kapitolu „The Musical Work and Its Performances", s. 9–23.

S Ingardenovými tvrdeniami rezonuje názor Rogera Scrutona: „Cieľom predvedenia však nie je *obyčajná* realizácia konkrétnych výškových vzorcov, ale prezentácia oných výšok ako hudby, teda aj aplikácia ľubovoľných dodatkov či úprav potrebných na pochopenie hudby. Predvádzanie je umením pretlmočenia inštrukcií na produkciu určitých *zvukov* do usporiadania *tónov*."[56] Zaiste, „skladateľ nemohol mať na mysli iba to, že interpret by mal zrealizovať vzorec tónových výšok, ktoré mu predpísal, bez ohľadu na to, či v týchto výškach počuť hudobný život. Je obchádzaním otázky predpokladať, že hudobný život vnímame najzreteľnejšie a reagujeme naň najbezprostrednejšie len vďaka istej špecifickej kombinácii nástrojov, istému špecifickému spôsobu predvádzania či vďaka istému špecifickému súboru fyzických zvukov (určených inými parametrami ako ich výškové relácie a časové usporiadanie). Bachovské interpretácie Glenna Goulda[57] sú na hony vzdialené od čohokoľvek, čo by schválili špecialisti na ‚starú hudbu': sú však preniknuté zámerom byť *verné* Bachovej hudobnej inšpirácii."[58] *À propos*, Gouldove interpretácie skladieb Johanna Sebastiana Bacha! Niektoré Bachove skladby Gould interpretoval a nahral viackrát, nikdy ich však neinterpretuje rovnako, na niektorých nahrávkach si dokonca do hry na klavíri aj ticho pospevuje, čo môže iritovať „interpretačných puristov". Rozdiel medzi Gouldovými a inými interpretáciami si uvedomíme vtedy, keď si vypočujeme iné interpretácie Bachovej hudby, napríklad dve špičkové súčasné interpretácie čínskeho klaviristu Langa Langa a slovenského klavíristu Mikiho Skutu.[59] Gouldove interpretácie jedna časť poslucháčov považuje za virtuózne, brilantné a nadčasové, druhá časť za excentrické a príliš sa vzďaľujúce od hudobných intencií J. S. Bacha. Možno súhlasiť s názormi jednej časti poslucháčov a názory druhej časti odmietnuť, platí to aj *vice versa*, nie je však dôležité vysloviť definitívny verdikt v prospech jednej alebo druhej strany. Naopak, oveľa dôležitejšie je, že aj vďaka kontroverziám vyvo-

[56] Roger Scruton: *Hudobná estetika*, s. 396.

[57] Johann S. Bach: *Glen Gould Plays Bach*, Gould (Sony Music).

[58] Roger Scruton: *Hudobná estetika*, s. 398.

[59] Johann S. Bach: *Goldberg Variations*, Lang (Deutsche Grammophon); Johann S. Bach, *Goldberg Variations*, Skuta (Hevhetia).

laným Gouldovými interpretáciami J. S. Bacha sa pokračovalo v diskusii o povahe interpretácie hudobného diela nejakého skladateľa. Gouldove interpretácie klavírnych diel J. S. Bacha dodnes vyvolávajú spory o tom, či jeho výkon je ešte v súlade s Bachovými hudobnými zámermi alebo ich do určitej, dokonca veľkej miery nerešpektuje. Spor je vlastne sporom medzi prívržencami autentických, historických, poprípade historizujúcich interpretácií a ich odporcami, obhajujúcimi právo na inovatívne, modernizujúce interpretácie.

Prívrženci autentických interpretácií priznane alebo nepriznane vychádzajú z predpokladu, že existuje autentická interpretácia nejakého hudobného diela. Problém však nespočíva v uznaní predpokladu autentickej interpretácie, problém spočíva v jej definovaní. „Z tohto dôvodu sa pokusy o definíciu autenticity (napríklad u autorov ako Stephen Davies a Peter Kivy) opierajú na prvom mieste o ideu skladateľových zámerov a, na druhom mieste, o pojem ich ‚ideálnej' či ‚optimálnej' realizácie. Davies ponúka túto definíciu: „Predvedenie je viac, nie menej, autentické, ak úspešne (znovu)vytvára zvuk predvedenia daného diela tak, ako by ho interpretovali dobrí hudobníci hrajúci na dobrých nástrojoch v dobrých podmienkach (napríklad čo sa týka času určeného na skúšky atď.), pričom ‚dobrý' sa vzťahuje na to najlepšie, čo bolo skladateľovi vo svojej dobe známe, bez ohľadu na dostupnosť týchto prostriedkov pre skladateľa."[60] Uvedomujem si, že definovať autenticitu hudobnej interpretácie je ťažké a preto oceňujem Daviesov výkon, avšak pri všetkej úcte k jeho vynaloženému úsiliu si dovolím s jeho definovaním polemizovať a polemiku začnem od konca.

Tvrdenie, že autentická interpretácia sa realizuje v dobrých podmienkach je značne neurčité a do veľkej miery aj redundantné, pretože v súčasnosti drvivá väčšina významných koncertných domov poskytuje hudobníkom dobré, trúfam si povedať, že dokonca vynikajúce až takmer ideálne podmienky. Toto tvrdenie teda v ničom neprispieva k vyjasneniu kritérií, na základe ktorých je možné odlíšiť autentické interpretácie od tých neautentických.

[60] Cit. podľa Roger Scruton: *Hudobná estetika*, s. 397. Pozri Stephen Davies: Authenticity in Musical Performance, *British Journal of Aesthetics* 27, 1987, č. 1, s. 39–50.

Čo sa týka tvrdenia, že predvedenia realizujú dobrí hudobníci na dobrých hudobných nástrojoch, to je taktiež do veľkej miery redundantné. Kto sú Daviesovi dobrí hudobníci? Predpokladám, že sú to hudobníci, ktorí hrajú v špičkových orchestroch, majú kvalitné hudobné vzdelanie, disponujú zodpovedajúcimi zručnosťami nevyhnutnými pre profesionálne hranie na hudobnom nástroji a možno oprávnene predpokladať, že majú aj primerane dlhú hudobnú prax.

Čo sú dobré nástroje? Sú to špičkové dobové nástroje alebo v súčasnosti vyrobené nástroje na základe technológií známych v tom historickom období, v ktorom žil a komponoval skladateľ? Alebo sú to súčasné špičkové nástroje vyrobené s využitím súčasných technológií? Súčasné hudobné nástroje sa používajú posledných približne stopäťdesiat rokov, predtým sa používali iné nástroje a táto odlišnosť spôsobuje nemalé ťažkosti v interpretácii. Vynikajúci dirigent John Eliot Gardiner, mimochodom uznávaný špecialista na hudobnú a zároveň aj historickú interpretáciu diela J. S. Bacha, má s tým dôvernú skúsenosť. V roku 1978 v Londýne zostavil špičkový komorný orchester Monteverdi Orchestra a spolu so zborom Monteverdi Choir začali nacvičovať predovšetkým Händelove a Bachove diela, lenže rýchlo sa dostali do problémov. Chyba nebola ani v dirigentovi, ani v skvelých hudobníkoch, ale niekde úplne inde. „Problémem byly nástroje, které jsme používali, ty, jež se používají posledních sto padesát let. Ať už jsme na ně hráli stylově jakkoliv, nebylo možné zakrýt, že byly navrženy a přizpůsobeny k úplně jinému zvuku, který se úzce váže k výrazovému stylu druhé poloviny předminulého století a počátku století dvacátého, je tedy anachronický. Jejich kovem obalené struny byly prostě příliš silné – snížíme-li ovšem hlasitost a budeme-li se držet zpět, dosáhneme pravého opaku toho, co tato hudba a její rychle se rozvíjející vyjadřovací škála vyžaduje. Dekódovat jazyk barokních mistrů a překlenout propast, která dělí svět náš a svět jejich, a uvolnit pramen jejich tvůrčí fantazie ale znamená kultivovat docela jiný zvuk. To bylo možné, jedině když se orchestr přetvoří a bude používat originální barokní nástroje. Bylo to podobné, jako bychom se učili nový jazyk či vzali do ruky nový nástroj, aniž by nás předtím na něj ně-

kdo naučil hrát. Těžko tlumočit povyk, zklamání, ale i vzrušení, které jsme zažívali. Někteří si mysleli, že jde o hroznou zradu, jiní včetně zpěváků ve sboru Monteverdi Choir, že jde o nepochopitelný krok zpět. Několik statečných duší se do toho odvážně pustilo spolu se mnou: koupily si, vyprosily či půjčily barokní nástroje a stali se z nás Angličtí barokní sólisté (English Baroque Solists).“[61] V súčasnosti takýto typ komorných orchestrov na svetovej hudobnej scéne už nie je raritou a bežne sa skladby starých majstrov interpretujú na dobových rovnako ako aj na súčasných nástrojoch. Hudobná kritika za tie roky už presne rozlišuje medzi historickou či historizujúcou a súčasnou interpretáciou hudobného diela, pričom každú z nich posudzuje podľa iných kritérií.

V začiatkoch hry na starých nástrojoch sa hráči a dirigent museli vysporiadať s mnohými ťažkosťami, najmä však s technickými. Po rokoch Gardiner na tieto ťažkosti spomína takto: „Děsily mě technické nedostatky nových ‚starých‘ nástrojů, které ne všichni dokázali spolehlivě zvládnout. Krákání a vrzání byly na denním pořádku, vzduchem se rozléhalo praskání střevových E strun, které jsou citlivé na vlhkost. Dirigovat najednou znamenalo řídit starý kříp s nespolehlivými brzdami a volantem. Postupně však nástroje začaly hráčům pomaličku odhalovat svá tajemství a vedly nás po cestách svěžích expresivních gest a zvuků. Někteří pozorovatelé měli sklon tyto nástroje fetišizovat, jako by ony samy vedly ke svatému grálu ‚autentické interpretace‘ a byly jejími jedinými garanty. Zatímco jsem se těšil z nového expresivního potenciálu a palety barev, nikdy jsem nemohl zapomenout, že jsme je používali jako prostředek, nikoli jako cíl sám o sobě – abychom postoupili blíže k přehlednému zvukovému světu barokních skladatelů a (v nadužívané analogii, již milovali hudební kritici) odstraňovali vrstvy špíny a nátěrů, které se v průběhu času nahromadily.“[62] Z týchto slov je jasné, že hoci Gardinera facinuje hra na starých nástrojoch, neverí v autentickú interpretáciu schopnú presne tlmočiť skladateľovu intenciu. To však neznamená, že neexistovali a dodnes neexistujú interpreti, ktorí verili a veria

[61] John Eliot Gardiner: *Hudba na nebeském hradě. Portrét Johanna Sebastiana Bacha*, prel. Tomáš Jajtner, Praha: Dauphin 2021, s. 80–81.

[62] Ibid., s. 82–83.

v možnosť realizácie autentických interpretácií, podľa Gardinera „podinterpretácií“. Známy muzikológ Richard Taruskin taktiež otvorene spochybňuje „naivnú domnienku, že znovuvytvorenie všetkých externých okolností, ktoré existovali v pôvodnom predvedení skladby, obnovia vnútornú skladateľovu skúsenosť skladby, a dovolia jej tak ‚prehovoriť samotnej', teda bez obmedzenia daného základným votrelcom, subjektivitou interpreta.“[63]

Domnievam sa, že problém rozlišovania medzi autentickou a neautentickou interpretáciou sa nevyrieši tým, že sa do hry vtiahne skladateľov zámer, intencia, známe *intentio auctoris*. Zaiste, úsilie každého skladateľa, v širšom zmysle tvorcu umeleckého diela, je vedené nejakou intenciou a podľa Williama K. Wimsatta a Monroea C. Beardsleya intencia „odpovídá tomu, *co ten či onen zamýšlel*, jak praví více či méně explicitně přijímaná formulka. […] Záměr je tedy úmysl či plán zrozený v autorově [skladateľovej; doplnil P. M.] mysli. Má evidentně blízko k autorově [skladateľovmu; doplnil P. M.] přístupu k vlastnímu dílu, k tomu, jak se cítil, k tomu, co ho k psaní [ku komponovaniu; doplnil P. M.] vlastně přimělo.“[64] S týmto tvrdením by sa dalo súhlasiť, problém však spočíva v tom, akosa, obrazne povedané, dostať do „hlavy“ spisovateľa, skladateľa, skrátka tvorcu a zistiť, aká je jeho skutočná intencia. Nech sa o to pokúšame akokoľvek, zisťujeme, že to jednoducho nie je možné. Autorská intencia je chiméra, je to, povedané slovami Wimsatta a Beardsleyho, *intencionálny klam*, a preto je vedecky produktívnejšie zaoberať sa tým, čo Eco nazýva *intentio operis*, čiže intenciou diela. Je nanajvýš legitímne predpokladať, že román niekto napísal, hudobné dielo skomponoval, obraz namaľoval, sochu vytvoril atď., a keby tvorca, ktorý umelecké dielo vytvoril, nemal nejakú intenciu, tak by s veľkou pravdepodobnosťou hraničiacou s istotou umelecké dielo nevzniklo. Vezmime si napríklad literárny text. „O intencii textu sa teda dá hovoriť iba ako o výsledku domnienky zo strany čitateľa.

[63] Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford: Oxford University Press 1995, s. 93.

[64] William K. Wimsatt – Monroe C. Beardsley: Intencionální klam, prel. Petr Onufer, in: *Před potopou. Kapitoly z americké literární kritiky 1930 – 1970*, ed. Petr Onufer, Praha: Revolver revue/Triáda 2010, s. 109.

Iniciatíva čitateľa v zásade spočíva v tom, že vysloví domnienku o intencii textu."[65] Možno predpokladať, že intenciu tvorcu, *intentio auctoris,* nepriamo dokazuje iba umelecké dielo, presnejšie *intentio operis* a s ním je každý interpret konfrontovaný. Aj preto niektoré súčasné semiotické a literárnovedné koncepcie rozlišujú medzi empirickým a modelovým autorom alebo reálnym a implikovaným autorom, pričom uvedené opozície sú do veľkej miery synonymické. Keďže s empirickým a modelovým autorom sa mienim zaoberať podrobnejšie v druhej časti knihy, stručne uvádzam, že empirický autor je konkrétny človek z mäsa a kostí, konkrétny tvorca umeleckého diela a ako taký sa nachádza mimo literárneho textu. Naproti tomu modelový autor sa nachádza vo vnútri textu a vypracováva stratégiu textu, určenú modelovému čitateľovi. *Mutatis mutandis* sa rozlíšenie medzi empirickým autorom a modelovým autorom dá produktívne aplikovať aj na iné druhy umenia, napríklad na hudbu a vzhľadom na to možno predpokladať, že empirický skladateľ prostredníctvom modelového skladateľa vytvára globálnu stratégiu a kompozíciu hudobného diela, a tá je prístupná modelovému dirigentovi či modelovým hudobníkom ako množina inštrukcií, ktorými sa musia riadiť v procese interpretácie, predvedenia hudobného diela.

Možno namietať, že tvorca svoju intenciu, svoje *intentio auctoris*, môže vysvetliť, to je však veľmi riskantný podnik, pretože väčšina empirických autorov sa k svojim zámerom odmieta nevyjadrovať. Z dejín hudobnej praxe je známe, že viacerí skladatelia boli zároveň aj interpretmi vlastných hudobných skladieb, lenže ani to nebolo vždy prijímané pozitívne. Niektorých skladateľov, ako napríklad Gustava Mahlera, hudobná kritika uznávala aj ako zručných a kvalitných dirigentov.[66]

---

[65] Umberto Eco: Nadinterpretovanie textov, prel. Zdeňka Kalnická, in: Umberto Eco – Richard Rorty – Jonathan Culler – Christine Brooke Rose: *Interpretácia a nadinterpretácia*, ed. Stefano Collini, Bratislava: Archa 1992, s. 66.

[66] Mahlerovým dirigentským umením sa zaoberá Henry-Louis de la Grance Mahlerovo v monografii *Gustav Mahler*, kde uvádza, že Mahler počas svojho pôsobenia v Metropolitnej opere dokonca súperil aj s legendárnym dirigentom Arturom Toscaninim. Pozri Henry-Louis de la Grance: *Gustav Mahler*, prel. Danuše Navrátilová, Argo: Praha 2018, predovšetkým kapitolu XVI. „V čele Newyorské filharmonie. *Devátá symfonie* (listopad 1908 – prosinec 1909)", s. 365–375.

Iných, napríklad Igora Stravinského,[67] kritika viac uznávala ako výnimočných skladateľov než interpretov vlastných skladieb. Treba povedať, že Stravinskij neprechovával veľkú náklonnosť k umeniu dirigovania, podľa neho „práve romantická hudba nadmieru nafúkla osobnosť *Kapellmeistra*. Spolu s prestížou, ktorej sa dnes teší na svojom *pódiu* (už ono samo na neho upriamuje pozornosť), má moc ľubovoľne zaobchádzať s hudbou, zverenou do jeho opatery. Sediac na svojej veštieckej trojnožke ako na bidle, v skladbách, ktoré diriguje, presadzuje svoje tempo, svoje zvláštne nuansy, a dokonca s naivnou bezostyšnosťou hovorí o svojich špecialitách, o *svojej* piatej, *svojej* siedmej, podobne ako kuchár vychvaľuje svoje jedlo. Keď ho počúvame, spomenieme si na vývesky, ktoré motoristom odporúčajú gastronomické zariadenie: ‚U toho a toho nájdete jeho vína, jeho špeciálne jedlá'."[68] Vari aj preto sa Stravinskij v roku 1948 rozhodol pre profesionálnu spoluprácu s mladým dirigentom Robertom Craftom, absolventom prestížneho Julliardovho konzervatória. Craft bol viac než Stravinského dvorný dirigent, bol, ako tvrdí Ross, jeho „asistentem, konzultantem i intelektuálním poradcem. [...] Craft napomohl nasledujícímu přerodu stylu Stravinského, i když by bolo přehnané tvrdit jako někteří, že starého pána laskavým přemlouváním přivedl ke dvanáctitónové hudbě. Měl taktickou výhodu v tom, že znal dokonale nejenom dílo Stravinského, ale i Schoenberga[69] a Weberna. Byl skutečně jeden z mála, kto měl dveře otevře-

[67] Igor Stravinskij vysoko oceňoval Mahlerove dirigentské schopnosti, čo dokazujú aj tieto slová: „Pamatuji se, že jsem viděl v Petrohradě také Mahlera. Jeho koncert tam měl triumfální ohlas. Rimskij [rozumej Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov; doplnil P. M.] byl, tuším, ještě naživu, ale nebyl by na ten koncert šel, protože bylo na programu dílo Čajkovského (myslím, že to byl *Manfred*, nejnudnější kus, jaký si lze představit). Mahler řídil také nějaké úryvky z Wagnera a neklame-li mě paměť, jednu svou symfonii. Mahler na mne zapůsobil silným dojmem – jako člověk i jako dirigent." Igor Stravinskij: *Igor Stravinskij – Rozhovory s Robertem Craftem*, prel. Jarmila Fastrová, Eva Horová, Herberta Masaryková, Praha: Editio Supraphon 1967, s. 64.

[68] Igor Stravinskij: *Hudobná poetika. Kronika môjho života*, prel. Andrej Záthurecký, Bratislava: Hudobné centrum 2002, s. 127.

[69] Arnold Schönberg si po emigrácii do Spojených štátov amerických v roku 1941 zmenil priezvisko na Schoenberg a v súčasnosti sa používajú obe verzie písania jeho priezviska. Toto rozhodnutie rešpektujem a preto používam obidve verzie mena podľa toho, v akom tvare je meno napísané v texte, z ktorého citujem.

né u obou táborů – *bei* Schoenberg na North Rockingham Avenue i *chez* Stravinskij na North Wetherly Drive."[70] Craftova plodná spolupráca so Stravinským trvala až do skladateľovej smrti v roku 1971. Pozitívne výsledky ich spolupráce sa prejavili v podobe viacerých dodnes hudobnou kritikou vysoko cenených nahrávok niektorých Stravinského diel alebo pozoruhodnej knihy rozhovorov o živote a diele tohto výnimočného skladateľa. Súčasťou knihy sú aj zaujímavé Stravinského komentáre o *intentio auctoris* niektorých jeho hudobných skladieb a ocení ich každý milovník diela tohto výnimočného skladateľa.

Vo všeobecnosti platí, že *intentio auctoris* je prístupné iba prostredníctvom *intentio operis* a to sa modifikuje v závislosti od *intentio lectoris*, konkrétne v hudbe od dirigentovho školenia a jeho zručností, od vzdelania, ďalej od kvality hudobníkov a taktiež od vládnucej interpretačnej tradície. Ako môže interpretačná tradícia meniť autorský zámer, to povestné *intentio auctoris* vyjadrené v *intentio operis* sa pokúsim priblížiť na odlišných interpretáciách jednej a tej istej skladby.

Keďže som už spomenul interpretácie Beethovenovej *Symfónie č. 5 c mol „Osudová", op. 67*, tak túto symfóniu ešte raz využijem alebo možno zneužijem. Bernstein sa k úlohe dirigenta vyjadril, že nestačí, „aby dirigent přiměl hudebníky k hraní, musí je přimět k tomu, aby *chtěli* hrát. Musí je uvést do stavu vytržení, do varu, pohnout jim žlučí; buď je přemlouvá, nebo rozkazuje, nebo zuří, to je jedno. Ale ať to dělá jakkoli, musí vzbudit v orchestru stejnou lásku k hudbě, jakou k ní chová sám. Není to ani tak diktátorské vnucování vlastní vůle, jako spíše vyzařování vlastních pocitů kolem sebe, aby dosáhly až k poslednímu hráči u posledního pultu druhých houslí. A když se to stane – když stovka lidí sdílí dirigentovy pocity, přesně, současně, když reaguje jako jediný organismus na každý vzestup a pokles hudby, na každý bod, k němuž se dospěje a z nehož se vychází dál, na každý nepatrný vnitřní záchvěv – pak dochází ke ztotožnění lidských citů, jaké nemá nikde jinde obdoby. Je to nejtěsnější spojení v lásce, jaké znám. Nesen tímto proudem lásky, může se dirigent dorozumět v nejhlubších

[70] Alex Ross: *Zbýva jen hluk*, prel. Petr Kopet, Praha: Argo/Dokořán 2011, s. 350.

citových polohách se svými hráči a koneckonců i se svým obecenstvem. Na zkoušce ať si křičí a povykuje a kleje a nadává hráčům – někteří naši největší dirigenti jsou tím proslulí – ale je-li u toho tato láska, zůstanou dirigent i orchestr přes všechno navzájem spjati a působí jako jediný celek."[71] Nuž, to čo Bernstein povedal vo všeobecnosti na adresu dirigentov, to bezvýhradne platí aj pre jeho dirigentský výkon, ktorý podal pri interpretácii spomínanej Beethovenovej symfónie.[72] Počuť v nej, teda aspoň ja v nej počujem, dôraz na vzbudenie emócií na strane poslucháčov. Nie, táto hudobná interpretácia rozhodne neútočí prvoplánovo na poslucháčov, rozhodne jej ambíciou nie je vyvolať prehnané, exaltované estetické emócie, skôr apeluje na poslucháča aby si uvedomil špecifické emocionálne zafarbenie jednotlivých častí symfónie a jemné kontrasty medzi nimi.

Úplne inú interpretáciu tej istej symfónie, presnejšie notového zápisu symfónie ponúkajú dirigent Osmo Vänskä a Minnesota Orchestra.[73] Vänskä zámerne potláča emócie táto interpretácia podľa mňa akoby potvrdzovala názor formalistu Eduarda Hanslicka, ktorý tvrdí, že obsahom hudby nie je „vyjadrovanie citov". Naopak, hudobné krásno „*má špecificky hudobný charakter*. Chápeme ho ako krásno, ktoré je nezávislé od obsahu prichádzajúceho zvonku a nepotrebuje ho. Krásno spočíva jedine v tónoch a v ich umeleckom spájaní. Zmysluplné vzťahy dráždivých zvukov samých osebe, ich súlad a protiklad, ich let a vzájomné dobiehanie, ich vzostup a doznievanie – práve to predstupuje v slobodných formách pred naše duchovné nazeranie a páči sa nám ako čosi krásne."[74] Hanslick je presvedčený, že „materiálom, z ktorého tvorí hudobný skladateľ a o ktorého bohatstve sa dá rozmýšľať iba hýrivo, sú všetky *tóny* s melodickými, harmonickými a rytmickými možnosťami, ktoré v nich spočívajú. Nevyčerpaná a nevyčerpateľná vládne tu

---

[71] Leonard Bernstein: *Hudbou k radosti*, s. 92.

[72] Mám na mysli Bernstienovu interpretáciu *5. symfónie C mol* z kompletu Beethoven, *The 9 Symphonies*. Bernstein, Wiener Philharmoniker (Deutsche Gramophon).

[73] Beethoven: *The Symphonies*. Vänskä, Minnestota Orchestra (BIS).

[74] Eduard Hanslick: *O hudobnom krásne*, prel. Ladislav Šimon, Bratislava: Hudobné centrum 2010, s. 64.

predovšetkým *melódia* ako základný tvar hudobnej krásy; s tisícimi premenami, zvratmi, zintenzívnením poskytuje *harmónia* zakaždým nové základy; obe, *melódiu a harmóniu*, zjednocuje a hýbe nimi *rytmus*, srdcová tepna života hudby – a sfarbuje pôvab ich rozmanitých *zvukových odtieňov*.

Vzniká však otázka, čo sa týmto materiálom tónov má vyjadriť, a odpoveď znie: *hudobné idey*. Úplne zvýraznená hudobná idea je však zároveň samostatným krásnom, je samoúčelom a vonkoncom nie je prostriedkom alebo materiálom na vyjadrovanie citov a myšlienok.

Obsahom hudby sú *formy rozhýbané znením*."[75]

Jedno hudobné dielo a dve interpretácie, najvzájom odlišné a predsa obidve možno bez pochybností považovať za špičkové. Neodvážim sa povedať, že Bernsteinova interpretácia je autentickejšia než Vänskäho, či nebodaj presnejšie vystihuje skladateľovu intenciu, obidve mám rád a pri rozhodovaní, ktorú si vypočujem, sa riadim momentálnym naladením. Rozdiel medzi nimi spočíva v dirigentovom akcente. Bernstein kladie dôraz na vzbudenie hudobných emócií u publika, Vänskä zase na tektoniku a architektoniku kompozície. Je síce pravda, že Beethoven nemal rád, keď hudba vzbudzovala v publiku neprimerané emócie, čo dokazujú aj tieto dve historky z jeho života: „Kultivované německé publikum kdysi na koncertech místo tleskání či jiných hlasitých projevů plakalo. Beethoven vypráví, že měl jednou v Berlíne klavírní recitál, a když dohrál, neslyšel žádný potlesk. Obrátil se k publiku a viděl, jak lidé natřásají promáčené kapesníky. Taková reakce ho rozzlobila, protože se zdálo, že Berlíňané jsou vychovávání k přecitlivělosti. Beethoven chtěl, aby jeho hudba publikum povznášela, aby byla výzvou a inspirací.

Jedním z Beethovenových idolů byl Goethe. Beethoven četl jeho díla a několik jeho básní zhudebnil. Když se nakonec setkali, zahrál Goethemu několik svých skladeb. Čekal, jaká bude jeho reakce, a zjistil, že Goethe pláče. I tentokrát se Beethoven rozčílil a podle očitých svědků básníkovi vynadal za jeho dětinské chování.

‚Když čtu vaše básně,' řekl údajně, ‚podněcuje to ve mně touhu dosáhnout stejné dokonalosti.'

[75] Ibid.

Navzdory tomu, že byl starší a váženější, Goethe tiše stál a Beethovenovu výtku přijal. Zřejmě si uvědomil, kolik je v ní pravdy."[76] Tieto historky neuvádzam preto, že by som chcel tvrdiť, že Vänskä nám ponúka autentickú interpretáciu a Bernstein neautentickú. Naopak, aj ďalej tvrdím, že obe predstavujú legitímne a špičkové interpretácie. Podľa mňa si Bernstein dobre uvedomuje funkciu tónov, melódie, harmónie a rytmu a hoci podľa jeho vlastných slov sa usiloval o to, aby jeho predvedenia vzbudzovali aj emócie, rozhodne podľa mňa nechcel svojou interpretáciou vzbudzovať emócie vyvolávajúce „premáčanie vreckoviek".

Zmenu skladateľovej intencie možno demonštrovať na príklade koncertov skomponovaných pre sólové hudobné nástroje a orchester. Niektoré koncerty obsahujú tzv. kadenciu, čiže virtuóznu pasáž, v ktorej je interpretovi dovolené improvizovať. Termín „kadencia" má latinský pôvod a jeho slovenským ekvivalentom môže byť slovo „spád". Kadencia je najčastejšie „vložená pred koniec spravidla prvej alebo tretej časti sólového koncertu so sprievodom orchestra, prípadne opernej árie. Často sa začína fermátou na dominante, na ktorej sa zastaví orchestrálny sprievod a sólista hrá (prípadne spieva) sám, predvádzajúc svoje virtuózne interpretačné schopnosti. Kadencia tvorí dôležitú súčasť štruktúry skladby (prípadne jej časti) a motivicky vyrastá z jej hlavných tém. Kadencie spočiatku neboli zapísané v notách, len sa improvizovali"[77] a boli úplne v moci interpretov. Neskôr sa začali do partitúry zapisovať. Napríklad „Mozart kadence ve svých slavných koncertech nikdy nevypisoval. Zvláště klavírní koncerty, které psal pro svou vlastní koncertní činnost, nejenže neměly vypsánu kadenci, ale dokonce i sám sólový part si Mozart vypisoval jen v generálbasových značkách a v několika jen jemu srozumitelných zkratkách. Chtěl se totiž tímto způsobem chránit před krádeží skladby, zvláště na cestách. Úplnou partituru pak dal do ruky až tiskaři při vydávání skladby.

Teprve Beethoven počal kadence ke všem svým koncertům vykomponovávat; od něho také existují nejkrásnější návrhy ke

[76] James Elkins: *Proč lidé pláčou před obrazy*, prel. Markéta Blažková-Bauerová, Praha: Academia 2007, s. 168.

[77] Pozri heslo *Kadencia*, dostupné (online): https://beliana.sav.sk/heslo/kadencia.

kadencím do některých koncertů Mozartových. Dnes si vůbec ani neumíme představit, že umělec, který pečlivě připraví svůj výkon, by nastoupil na pódium s úmyslem kadenci teprve improvizovat. I když ke starým koncertům původní kadenci nemáme, přece se dnes komponují pro provedení takových děl kadence aspoň dodatečně. Také požadavky na kadence jsou značné, nejen co se jejich virtuózní úrovně týče, ale také v tom, aby po hudební stránce nebyly příliš v rozporu se slohem celého díla; pokud se pak v nich objevují prvky moderního výrazu, aby byly v souladu a výrazové jednotě s celou větou."[78] Je jasné, že kadencie mohli „súznieť" so štýlom hudobnej skladby, ale kadencia ho mohla zmeniť, dokonca natoľko, že výsledná interpretácia mohla vyznieť ako dielo organicky zložené z dvoch častí, pričom každú z častí akoby skomponoval iný skladateľ.

V porovnaní s klasickými skladateľmi viac slobody v interpretácii hudobných skladieb poskytujú niektorí skladatelia modernej a postmodernej hudby. „Nejenže si interpret může – tak jako v tradiční hudbě – vyložit skladatelovy pokyny v souladu s vlastním cítěním, ale dokonce musí zasahovat přímo do formy skladby a v aktu tvůrčí improvizace určovat třeba délku not nebo pořadí tónů."[79] Ako exemplárny príklad možno uviesť *Tretiu klavírnu sonátu* Bouleza, jedného z lídrov hudby druhej polovice 20. storočia. Prvá časť sonáty (*Antiphonie, Formant 1*) je „tvořená deseti oddíly na deseti samostatných listech, které lze vzájemně kombinovat jako kartoteční lístky (i když ne všechny kombinace jsou přípustné). Druhá část (*Formant 2, Trope*) se skládá ze čtyř oddílů s kruhovou strukturou: můžeme tedy začít každým z nich a pokračovat dalšími, dokud se kruh neuzavře. Uvnitř jednotlivých oddílů nejsou povoleny žádné výraznější interpretační variace, avšak jeden z nich, *Parenthèse*, začíná taktem s určeným počtem dob a na něj pak navazují rozsáhlé vsuvky, v nichž je metrum volné. Určité pravidlo představují pokyny ohledně návaznosti jednotlivých oddílů (např. *sans retenir*, *enchaîner*, *sans interruption* atď.)."[80]

[78] Václav Jan Sýkora: *Improvizace včera a dnes*, Praha/Bratislava: Panton 1966, s. 35.

[79] Umberto Eco: *Otevřené dílo*, s. 63.

[80] Ibid., s. 64.

Neprekvapuje, že práve táto skladba, podobne ako napríklad skladby Karlheinza Stockhausena *Klavierstück XI*, Luciana Beriu *Sekvencia pre sólovú flautu* alebo Henriho Poussiera *Scambi,* inšpirovali Eca k napísaniu slávnej štúdie *Poetika otvoreného diela* a k postulovaniu prvého z troch typov otvorených umeleckých diel: „‚otevřená' díla jakožto *díla v pohybu* jsou charakterizována výzvou k *tvoření díla* společně s autorem."[81] Tento typ hudobných diel výrazným spôsobom relativizuje hodnotu autorskej intencie, pretože finálna akustická podoba diela je závislá tak od autorovho ako aj interpretovho zámeru, pričom jedno nemožno oddeliť od druhého.

1.3 INTERPRETÁCIA A OKOLNOSTI

Skladateľovu intenciu môžu výrazne meniť aj okolnosti interpretácie hudobnej skladby. Predtým, než sa začnem zaoberať vzťahom medzi autorskou intenciou a okolnosťami, považujem za nevyhnutné upozorniť na dištinkciu medzi kontextom a okolnosťami, presnejšie na dištinkciu medzi kontextovými a okolnostnými selekciami. Dištinkciou medzi nimi sa zaoberá Eco vo viacerých prácach, komplexnejšie sa po prvý raz týmto rozdielom zaoberá v práci *Teória semiotiky* a neskôr sa k rozlíšeniu medzi kontextom a okolnosťami vráti aj v práci *Medze interpretácie* v ktorej navrhuje, aby sa termínom „kontext" označovalo „prostředí, ve kterém se daný výraz objevuje po boku ostatních výrazů náležících do stejného systému".[82] Aby som ukázal, ako možno chápať kontext, zostanem pri uvedenej Beethovenovej *5. symfónii c mol*. Jej minimálnym kontextom môžu byť napríklad iné Beethovenove symfónie, ďalej jeho koncerty, sláčikové kvartetá, sonáty atď. Ale kontextom spomínanej symfónie môžu byť symfónie skomponované inými klasicistickými skladateľmi, predovšetkým však symfónie Beethovenových predchodcov Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta. Kontext môže taktiež zahŕňať nasledujúce symfónie skomponované po Beethovenovej smrti ďalšími skladateľmi. Hudobné, a vo všeobecnosti to platí pre každé ume-

[81] Ibid., s. 88.

[82] Umberto Eco: *Meze interpretace*, s. 231.

lecké dielo, vždy existuje v nejakom kontexte, pričom kontext je historicky premenlivý a umelo skonštruovaný.

Naproti tomu „okolnost je externí situace, ve které se může vyskytnout výraz se svým možným kontextem".[83] V prípade hudobného diela to môžu byť okolnosti, v ktorých je hudobné dielo interpretované v podobe akustickej udalosti. Hudobný skladateľ Samuel Barber skomponoval skladbu *Adagio pre sláčikové nástroje* (1936)[84] a do notového záznamu zapísal tieto výrazy: *Molto allegro e appassionato*. Do slovenčiny ich možno preložiť ako veľmi pomaly a nadšene, dychtivo, horlivo. Je jasné, že prvá časť slovného spojenia sa týka tempa, druhá časť sa zase viaže k hudobnej expresivite, teda k údajnej schopnosti hudby vyjadrovať emócie. Hudobnú expresivitu treba odlišovať od hudobnej emocionality, zjednodušene povedané, hudobnej dispozície schopnej vyvolávať emócie. „Většina estetiků argumentuje, že tyto dvě kategorie nejsou totožné, třebaže si někteří myslí, že jedna je klíčem k vysvětlení druhé – tedy, že hudba vyjadřuje například smutek proto, že v posluchačích tuto emoci vzbuzuje, anebo naopak, že hudba vzbuzuje smutek proto, že je smutná."[85] Neviem, či tak argumentuje väčšina estetikov, súhlasím však s názorom, že jedna vec je to, *aké*, prípadne *ako* hudba vyjadruje emócie a či ich vôbec dokáže vyjadriť, druhá vec je, *aké* emócie dokáže vzbudiť. Prečo dokáže expresívna Barberova skladba vyvolávať emócie, zaujímavo vysvetľuje Scruton v práci *Krása*: „Expresivní hudbě rozumíme díky tomu, že ji vhodně zasazujeme mezi jiné prvky naší zkušenosti, vtahujeme ji do spojitostí s lidským životem a ‚slaďujeme ji' s jinými věcmi, které pro nás mají význam. Takto například oceňujeme Barberovo *Adagio pro smyčce* kvůli jeho vznešené vážnosti. Metafora zde není jen nahodilá, protože se pojí s naším morálním životem, který vysvětluje, proč je nám skladba blízká a proč nás zároveň povznáší. Je to však metafora, kterou je třeba podložit důvody. Jestliže správně naznačuje, co skladba *znamená*, musí být zakotvená ve struktuře a v přesvěd-

[83] Ibid.

[84] Barber: *Adagio for Strings – Violin Concerto, Knoxwille: Summer 1915*. Hendricks, Oliveira, Slatkin, Thomas, London symphony Orchestra, Saint Louis Orchestra (EMI).

[85] Tereza Hadravová: *Co je nového v estetice*, Praha: Nová beseda 2016, s. 19.

čivosti hudby samé. Rozmáchlá melodie v b mol postupující v krocích je spíše než melodií vzpomínkou na melodii; napětí je rozvedeno polovičním závěrem, jako by nabírala dech, ale zároveň se odmítala zastavit, takže vzniká souvislý cyklus napětí a uvolnění; trvalý sestup melodické linky ztěžuje jakýkoli pokus o vzestup, až náhle vyšplhá nahoru prostřednictvím dvojice zmenšených kvint – jako někdo, kdo se v posledním vzedmutí úsilí o osvobození vyhoupne na vrcholek, ke kterému směroval, jen aby zjistil, že tento vrchol, dvoučárkové b – tedy tónika, po níž melodie toužila po dobu dvanácti taktů –, nestojí na pevném základě a stává se nyní dominantou es mol, která balancuje nad vratkou disonancí – všechny tyto detaily jsou pro náš úsudek důležité, a když je popisujeme, dokládáme jednu metaforu metaforami jinými, čímž vytváříme další spojení s naším duševním a morálním životem."[86] Scrutonova analýza skladby *Adagio pre sláčikové nástroje* môže vysvetliť, prečo vyznieva vážne a vznešene, lenže do úvahy musíme zobrať aj dynamické označenia v notovom zápise a tie nám tvrdia, že Barber chcel, aby jeho skladba vyznela nadšene, dychtivo, horlivo. Ak ich zoberieme do úvahy, tak potom možno konštatovať, že skladba sa v rozpore s Barberovou hudobnou intenciou hrala a dodnes hrá pri príležitostiach, ktoré boli a sú asociované s úplne inými emóciami, pričom tieto príležitosti môžu kontaminovať dominantnú estetickú funkciou funkciou inou. Keď v roku 1945 v rozhlase oznámili smrť amerického prezidenta Franklina D. Roosewelta, vysielala sa aj táto skladba a možno povedať, že sa vysielala práve preto, že mala navodiť smútočnú atmosféru. Asociáciu Barberovej skladby so smútkom, smútočnou atmosférou umocnilo aj to, že v roku 1955 sa hrala na pohrebe Alberta Einsteina. Ďalej túto asociáciu umocňovalo spojenie skladby s pohrebmi Johna F. Kennedyho alebo monackej kňažnej Grace. Toto spojenie trvá dodnes. Hoci Barber chcel, aby vyznenie jeho hudobnej skladby bolo asociované s nadšením, dychtivosťou, horlivosťou, jej použitie ju odchyľuje od dynamického označenia zaznamenaného v partitúre a opakované použitie implikuje až determinuje spôsob inter-

[86] Roger Scruton: *Krása*, prel. Alena Roreitnerová, Praha: OIKOYMENH 2021, s. 105.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy ***Dve knihy o interpretácii (umenia)*.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.