

KRÍZA REPREZENTÁCIE

MICHAELA FIŠEROVÁ, Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK, Bratislava

FIŠEROVÁ, M.: The Crisis of Representation
FILOZOFIA 64, 2009, No 5, p. 454

The article focuses on the crisis of representation in contemporary political philosophy and semiotics. Its basis is the current dispute between Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman over the possibilities and conditions of the representation via the photographic image. Both strong and weak points of the dispute are shown and both solutions are compared with another approach: with the theory of interpretation of Umberto Eco. The latter is an enrichment of the conception of representation in adding to it the differentiation between discursive expectations and signs. The author's suggestion is to resolve the crisis of representation by joining the three above mentioned conceptions: to show that joining Rancière's political theory of perceiving the image as *sharing the perceptible* with Didi-Huberman's philosophical theory of *the surviving image*, and with Eco's semiotic conception of understanding an image taking into account its *sign functions*, is possible.

Keywords: Representation – Surviving image – Fetish – Sharing of the perceptible – Sign function

1. Reprezentácia ako problém. Pokým sa nezamýšľame nad tým, čo vlastne reprezentácia je, jej obsah považujeme za samozrejmosť. Reprezentácia je ale záludnejší problém, ako by sa mohlo zdať. Vyznačuje sa dualitou reprezentujúceho a reprezentovaného: Na jednej strane v nej dochádza k „zdvojeniu“ prítomnosti (prvky, ktoré sú určitou mocou vybrané ako reprezentatívne, zastupujú celok); na druhej strane vybrané prvky disponujú kompetenciami, ktoré na ne moc deleguje (nie sú len náhradou moci, ale samy získavajú moc, ktorá sa v akte reprezentácie zdvojila). Keďže sa však na túto semioticko-politickú dualitu reprezentácie zvykne v súčasnej semiotike a politickej filozofii zabúdať, vyskytujú sa v jej teoretickej reflexii rôzne rozporuplné predpoklady a riešenia.

V aktuálnej filozofickej diskusii sa pomerne často objavuje reflexia problému reprezentácie na pozadí sporu o „nepredstaviteľnosť“ alebo „nereprezentovateľnosť“ holokaustu. Príkladom môže byť i nedávna filozofická polemika s Georgesom Didi-Hubermanom, týkajúca sa reprezentačnej funkcie fotografií z obdobia 2. svetovej vojny. V monografii príznačne nazvanej *Images malgré tout (Obrazy napriek všetkému)* [1] Didi-Huberman nabáda čitateľa zamyslieť sa nad politickým významom ilegálnych¹ dokumentárnych fotografií, ktoré vznikli v nacistickom vyhladzovacom tábore Osvienčim. Konkrétne predstavuje sériu štyroch momentiek, ktoré tajne zhotovili členovia špeciálneho komanda „pracujúcich“ Židov v auguste 1944 a ktoré boli v roku 2001 sprístupnené ve-

¹ Keďže nacisti chceli svoje zločiny zneviditeľniť a keďže existencia a prevádzkovanie vyhladzovacích táborov bolo štátnym tajomstvom, politické vymedzenie viditeľnosti sa prejavilo v táboroch zákazom fotografovať pod hrozbou trestu smrti, uvedeným aj na ceduliach vyvesených na kraji tábora: „Zákaz vstupu! Strelba bez predchádzajúceho upozornenia! Zákaz fotografovať!“ ([1], 35).

rejnosti na výstave *Mémoire des camps (Pamät' táborov)* v Hôtel Sully v Paríži. Vo svojej štúdií v katalógu výstavy [2] Didi-Huberman upozornil, že tieto štyri ilegálne snímky² boli v lete 1944 – navzdory obmedzeniam a hrozbe trestu smrti, „napriek všetkému“ – vyrvané „peklu“ tohto tábora. Zvitok fotografického filmu obsahujúci tieto štyri zábery bol ukrytý v tube od zubnej pasty a tajne doručený poľskému odboju. Sprevádzal ho písomný odkaz hovoriaci o túžbe autora fotografií urobiť viac snímok a dostať ich mimo tábora, odkiaľ by ich bolo možné poslať ďalej. Vo svojej štúdií sa Didi-Huberman pýta: „Kam ďalej? Možno formulovať hypotézu, že išlo o to... poslať tieto obrazy do nejakej západnejšej zóny myslenia, kultúry, politických rozhodnutí, kde čosi také ešte mohlo byť takpovediac nepredstaviteľné. Štyri fotografie, ktoré členovia Špeciálneho komanda vyrvali osviečimskému Krematóriu V, sa obracajú k nepredstaviteľnému a vyvracajú ho tým najdrásavejším spôsobom. Aby vyvrátili nepredstaviteľné, mnohí ľudia riskovali život, ba čo viac, i znášanie osudu, ktorý čakal každého, kto sa o čosi také pokúsi: osudu mučenia...“ ([2], 227).

Tento Didi-Hubermanov komentár vyvolal prekvapujúco búrlivú polemickú reakciu zo strany historikov Gérarda Wajcmana a Elisabeth Pagnouxovej, ktorí sa vo svojich protestných článkoch dovoľovali nepredstaviteľnosti a nereprezentovateľnosti hrôz holokaustu. Autori vyhlasovali každý obraz, ktorý by ho chcel reprezentovať, za zavádzajúci, až napokon dospeli k tomu, že všetky fotografie zobrazujúce holokaust zavrhlí ako fetišistické a zradné. Didi-Huberman sa vo svojej knihe *Obrazy napriek všetkému* [1] pokúša tejto kritike čeliť. Predovšetkým poukazuje na nedostatok pochopenia, ktorého obeťou sa stali fotografie, ktoré holokaust prežili. Jediná výčitka, ktorá je im adresovaná, vyplýva totiž z ich zneužitia tými, ktorí v nich chcú vidieť „dôkazný materiál“. Očakávanie dôkazu, práve tak ako nástojenie na nepredstaviteľnom, svedčí podľa Didi-Hubermana len o našej vlastnej neschopnosti hľadiť na *prežívajúce obrazy* tak, ako by si zaslúžili. Kto chápe tieto obrazy ako dôkazy, neuvedomuje si ich paradoxnú povahu: schopnosť byť súčasne „clonou“ i jej „roztrhnutím“. Didi-Huberman konštatuje, že sám sa najskôr pozeral na fotografie Osviečimu ako na snahu vizuálne ho reprezentovať, ktorá vzišla zo zámeru vykonať konkrétny politický čin: urobiť fotografie a vyniesť ich z tábora von, aby sa mohli ďalej šíriť prostredníctvom poľského odboja. Následne Didi-Huberman navrhuje prejsť od faktualnej stránky recepcie snímok k jej fetišistickej stránke, ktorú charakterizuje v súlade s psychoanalýzou ako zameranie sa na opak faktu, na „antifakt“. V tejto súvislosti sa odvoláva na Sigmunda Freuda, ktorý zaviedol pojem *fetiš* na označenie vytvorenia totalitárneho obrazu s funkciou „náhrady“ a „clony“. Podobne pracoval s pojmom *fetiš* aj Jacques Lacan, ktorý ho definoval ako obraz zastavujúci pohľad, ktorý má svoj pôvod v určitom popretí reality. *Fetiš* je však uspokojujúci len za podmienky, že je recipientom znehybnený: Fantazma premieňa sekvenciu pohľadov na jediný celkový obraz, ktorý

² Scény, ktoré na snímkach vidno, sú obrazmi každodennej práce špeciálneho komanda: Prvá sekvencia, pravdepodobne odfotoграфovaná priamo z tmy plynovej komory, umožňuje vidieť mŕtve telá kladené na zem a následne do spaľovacej jamy pred Krematóriom V. Druhá sekvencia, odfotoграфovaná vonku, ukazuje zoblečené ženy postrkované k plynovej komore. Neostrý, fluidný, takmer abstraktný charakter tejto druhej sekvencie fotografií pripisuje Didi-Huberman tomu, že vzhľadom na nebezpečenstvo odhalenia ich fotograf pravdepodobne snímal naslepo, počas chôdze, majúci fotoaparát ukrytý v nejakom vedre či kabáte.

zakrýva a nahrádza všetko ostatné. Porozumenie takémuto totalitárnemu obrazu je podmienené zodpovedaním otázky spätej tak so strachom z reprezentácií, ako aj s ich zbožňovaním: Prečo je pre nás závoj cennejší než skutočnosť?

Didi-Huberman konštatuje, že reprezentácia je v tomto ohľade skutočne fetišistická. Podobne ako *fetiš* aj ona má dvojakú úlohu: jednak sprítomňovať neprítomný objekt prostredníctvom jeho náhrady, predstaviť zvolený pohľad na časť celku ako náhradu celku; a jednak legitimizovať tento zvolený pohľad, zdvojiť nielen prítomnosť, ale aj moc daného predmetu. Reprezentácia takto absentujúci objekt nielen nahrádza, ale aj vytvára a svoj výtvor predstavuje ako skutočný. Práve proti tejto fetišistickej „falošnosti“ reprezentácie smerovali výhrady Didi-Hubermanových kritikov. On sám si je týchto výhrad vedomý, zároveň však upozorňuje, že ich obavy paradoxne usvedčujú z fetišizmu ich samých: nie Didi-Huberman, to oni hľadajú na štyri fotografie holokaustu cez prizmu reprezentácie, to oni sa týchto obrazov obávajú.

Z uvedeného vyplýva, že Didi-Huberman pôsobenie mechanizmu reprezentácie v súčasnom hodnotení obrazov ani nepopiera, ani sa ho nepokúša zakryť. Sám dokonca upozorňuje na nevykoreniteľnosť mechanizmu reprezentácie v našom prístupe k obrazom. Zákaz fotografovať, ako aj snahy eliminovať už existujúce obrazy podľa jeho názoru zodpovedajú snahe strážiť hranice viditeľnosti, vlastnej určitej kultúre, chápanej ako súbor reprezentácií legitímne viditeľných v určitom historickom období. Obraz, ktorý do tohto súboru nie je zaradený, je odkázaný buď na exil, alebo na ilegálnu existenciu, pretože oficiálny diskurz mu udeľuje status zakázaného obrazu. Didi-Huberman v tejto súvislosti priznáva mimoriadny význam práci Michela Foucaulta, umožňujúcej porozumieť politickému aspektu mechanizmu reprezentácie: Foucaultovo skúmanie podmienok reálnej skúsenosti umožňuje určiť nielen danosti nejakého systému reprezentácie, ale aj rozsah jeho viditeľnosti; ukázať, ako takýto systém zneviditeľňuje všetko to, čo má ostať nepredstaviteľné. Didi-Huberman v tomto ohľade netají Foucaultov vplyv: i jeho vlastná reflexia sa dotýka problémov diskurzu a viditeľnosti. Napriek tomu však Didi-Huberman Foucaulta v určitých podstatných bodoch prekonáva. Ako ukázal v práci *Obrazy napriek všetkému* [1], i zakázaný obraz môže uniknúť likvidácii a stať sa *prežívajúcim obrazom*. Formulovaním diferencie medzi *prežívajúcim obrazom* a reprezentáciou Didi-Huberman prechádza od podmienok reálnej skúsenosti k individuálnej skúsenosti subjektu s obrazom. Nový problém ho privádza k formulovaniu novej otázky: Ako sa vyvíja vzťah jednotlivca k obrazu v podmienkach reálnej skúsenosti? Didi-Huberman odpovedá, že *prežívajúci obraz* nás neoslovuje tým, že zodpovedá nejakej reprezentácii poskytujúcej konsenzuálnu skúsenosť, či dokonca univerzálne pravdivé poznanie. Naopak, snaží sa ukázať, že jedine vo chvíli šoku, hlbokého prekvapenia, drásavej skúsenosti – „keď je povrch *neznalosti* zasiahnutý turbulenciou, čepel'ou poznania“ – „dochádza k náročnej a plodnej chvíli *preverenia pravdy*“ ([1], 108). No ani v prípade takejto skúsenosti nedosahujeme „absolútne“ poznanie reprezentácie: *Prežívajúci obraz* poskytuje iné poznanie, poznanie bez konca, založené na neukončiteľnom individuálnom približovaní sa zaznamenatej udalosti.

2. Za reprezentáciu a proti nej. Z toho, čo sme práve uviedli, je zrejmé, že Didi-Huberman reprezentáciu ako takú nevyklučuje, zároveň sa však prikláňa k jej prekonaniu poukázaním na možnosť individuálnej recepcie *prežívajúcich obrazov*. Z reflexie reprezentácie vychádza, ale len preto, aby sa cez ňu dostal ďalej, mimo dosahu logiky repre-

zentácie.

Úplne inak pristúpil k danému problému Jacques Rancière, autorita súčasnej francúzskej politickej filozofie, známy aj ako Didi-Hubermanov oponent v ich aktuálnom spore o reprezentáciu.³ Rancière venoval podstatnú časť svojich úvah o obraze reflexii problému *zdieľania vnímateľného*, ktoré definoval ako rozčlenenie na viditeľné a neviditeľné, „ktoré sa môže podieľať na spoločnom v závislosti od svojej funkcie, ako aj od času a priestoru, v ktorých túto aktivitu vykonáva“ ([3], 13). Rôzne mody tohto zdieľania, ktoré určujú, čo je, a čo nie je viditeľné v spoločnom priestore, spôsobili podľa jeho názoru vznik troch veľkých historických režimov identifikácie umeleckých predmetov: etického, reprezentačného a estetického. Zatiaľ čo v etickom režime je umenie subsumované pod otázku obrazov a v reprezentačnom režime sú diela konfrontované so stanovenými vzormi, v súčasnom, estetickom režime zobrazovania je umenie chápané dialekticky. Rancière tvrdí, že súčasný estetický režim zobrazovania už neporovnáva diela s ich vzormi. Vystriedanie reprezentačného režimu estetickým spôsobilo, že pojem reprezentácie stratil opodstatnenie. Rovnaký osud postihol aj pojem nereprezentovateľného, ktorý nemožno lokalizovať mimo logiky reprezentácie: „V našom, estetickom režime umenia tomuto pojmu nemožno určiť iný obsah ako číry odklon od reprezentačného režimu“ ([4], 152).

Týmto tvrdením sa Rancière pokúša o radikálnu opozíciu nielen proti mysleniu reprezentácie, ale aj proti mysleniu vznešeného, ako je formulované u Immanuela Kanta a Jean-Françoisa Lyotarda.⁴ Veci sa však komplikujú, keď si uvedomíme, že pojem nereprezentovateľného možno myslieť aj inak ako z hľadiska estetiky vznešeného, a to z hľadiska politiky zákazu. V prvom prípade, v rovine estetickej reflexie podmienok každej možnej skúsenosti, je nereprezentovateľné definované ako výsledok zlyhania vyšších poznávacích schopností. V druhom prípade, v rovine politickej reflexie podmienok reálnej skúsenosti, je nereprezentovateľné definované ako výsledok politického rozhodnutia vylúčiť určitú reprezentáciu zo súboru legitímnych reprezentácií za účelom potvrdenia platnosti určitých praktík považovaných za správne. Ak vezmeme do úvahy Rancièreovu koncepciu historických režimov zobrazovania, možno sa domnievať, že mu ide skôr o druhý prípad: o reflexiu politiky zákazu.

Aby sme vysvetlili túto nezrovnalosť, navrhujeme sústrediť sa na definíciu pojmu *zdieľania vnímateľného*. Rancière ho kladie „na politické základy“ s upresnením, že ho treba chápať „v Kantovom zmysle – prípadne zrevidovanom Foucaultom – ako systém apriórnych foriem určujúcich, čo možno zakúšať“ ([3], 13). Táto definícia je však z hľadiska teoretických referencií rovnako rozporuplná: Rancière nehovorí jasne, o aké *a priori* ide. Jediné Rancièreova koncepcia politiky⁵ a skutočnosť, že svoju reflexiu situuje na jej

³ Spor o reprezentáciu medzi Didi-Hubermanom a Rancièreom sa odohrával na viacerých úrovniach, najmä prostredníctvom rozhlasovej diskusnej relácie na jeseň 2008 na rozhlasovej stanici France Culture a neskôr knižne, v Rancièreovej poslednej monografii *Le spectateur émancipé (Emancipovaný divák)* [5].

⁴ Tomuto problému som sa podrobnejšie venovala v článku *Mimo logiky reprezentácie*. Pozri Fišerová, M.: *Mimo logiky reprezentácie*. In: *Filozofia*, č. 7, 2008.

⁵ Rancière definuje politiku ako „konfiguráciu špecifického priestoru, rozčlenenie zvláštnej sféry skúsenosti, predmetov daných ako spoločných na základe spoločného rozhodnutia subjektov schop-

základy, umožňujú pochopiť, že mu v skutočnosti nejde o kantovské, ale o historické *a priori*,⁶ ako ho definoval Michel Foucault v súvislosti s pojmom *épistémé*. Tým, že Rancière nerozlišuje jasne medzi Kantovým estetickým a Foucaultovým politickým chápaním nereprezentovateľného, opomína dve veci. Na jednej strane to, že Kantova estetika sa netýka politiky, a preto nedovoľuje hovoriť o zdieľaní, a na druhej strane to, že Foucaultovo myslenie diskurzívnych formácií nie je možné mimo logiky reprezentácie. Rancière zdôrazňuje politickú bázu *zdieľania vnímateľného*, teda i estetického režimu zobrazovania, ktorý je podľa jeho názoru zbavený logiky reprezentácie, zabúda však, že u Foucaulta umožňuje každú historickú formáciu a každý režim zdieľania práve logika reprezentácie. Keďže Rancière tejto skutočnosti nevenuje pozornosť, v prípade nereprezentovateľného zameriava pozornosť na vznešené, zatiaľ čo skutočný predmet jeho záujmu – politické limity „režimu“ videnia, v ktorom sa obrazy javia ako reprezentácie – zostáva nevysvetlený. Rancièreova koncepcia teda svoj zámer nenapĺňa, neumožňuje nám dostať sa mimo logiky reprezentácie.

Ak by sme porovnali Rancièreov a Didi-Hubermanov postoj k reprezentácii, všimli by sme si, že ich postoje sú do veľkej miery podmienené vzťahom k tvorbe Michela Foucaulta a tým, ako sa s ňou vyrovnali. Zatiaľ čo Didi-Huberman chápe Foucaultovu reflexiu *épistémé* ako podmienenú chápaním reprezentácie, Rancièreova koncepcia *zdieľania vnímateľného* túto skutočnosť neberie do úvahy. Na rozdiel od Rancièrea, ktorý navrhuje vylúčenie pojmu reprezentácie zo súčasného diskurzu o obrazoch, Didi-Huberman upozorňuje na potrebu reflexie politického určenia našich spôsobov recepcie. On sám však prekonáva problém zdieľania obrazov ako reprezentácií tým, že svoju reflexiu posúva od zdieľania smerom k individuálnej konfrontácii diváka s *prežívajúcim obrazom*, poskytujúcim už nie reprezentáciu, ale strhujúci individuálny zážitok. Na jeho základe Didi-Huberman odklonil svoju úvahu od poznania prostredníctvom reprezentácie k poznaniu na základe individuálnej recepcie. Tým však zároveň obišiel celé semiotické hľadisko recepcie diela a vyhol sa otázke ohraničenia jeho interpretácie.

3. Hranice interpretácie. Spomedzi súčasných mysliteľov si túto otázku kladie predovšetkým Umberto Eco. Jeho teória interpretácie by preto mohla vstúpiť do spomenutej diskusie o reprezentácii a doplniť chýbajúce prvky v jej reflexii. Samému Ecovi jeho recepcná estetika a semiotika, koncipovaná ako veda skúmajúca teoretickú možnosť a sociálnu funkciu všetkých javov signifikácie a komunikácie,⁷ umožnila vystúpiť z tieňa

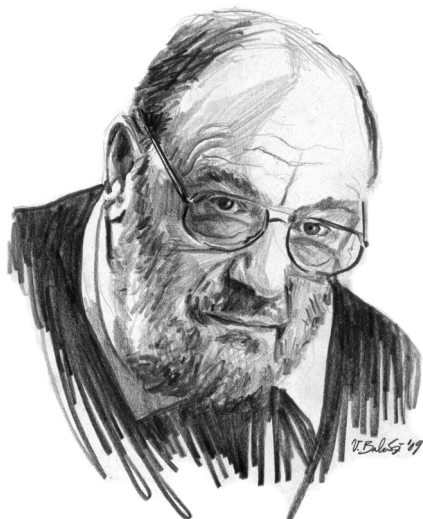
ných určiť tieto predmety a argumentovať nimi“ ([6], 37).

⁶ Hoci možno uvažovať o „istom druhu novokantizmu, ktorý je Foucaultovi vlastný“ ([7], 67), rozdiel medzi oboma *a priori* je evidentný: Foucault sa na rozdiel od Kanta zaujíma výlučne o podmienky reálnej skúsenosti, ktoré určujú povahu diskurzívnych formácií v určitom historickom období.

⁷ Podľa Eca treba rozlišovať medzi kategóriou signifikácie (založenej na konvenčnom významovom systéme) a kategóriou komunikácie (založenej na používaní znakov), ktoré sú v hierarchickom vzťahu: „Signifikačný systém je autonómny sémiotický konštrukt, jehož abstraktní modus existencie je nezávislý na jakémkoliv možnom komunikatívnom akte, ktorý umožňuje“ ([8], 16). Tým odôvodňuje odlišenie semiotiky signifikácie, založenej na „teórii kódov“, od semiotiky komunikácie, opierajúcej sa o „teóriu znakovkej produkcie“, a zároveň ho odlišuje od rozlíšenia v iných koncepciách semiotiky

Saussurovej lingvistiky, Rortyho pragmatizmu i Derridovej dekonštrukcie, a napokon i opustiť líniu svojej pôvodnej inšpirácie, Peirceovej semiotiky a posunúť jej hranice inam.

Najráznejším gestom Ecovej semiotiky je vyhlásenie nezávislosti od štrukturalizmu. Štrukturalizmus – zastúpený lingvistikou Ferdinanda de Saussura, antropológiou Clauda Lévi-Straussa či psychoanalýzou Jacquesa Lacana – je z Ecovho pohľadu koncepciou vystavanou „na radě bohužel dogmatických tvrzení“ ([8], 260). Vyznačuje sa veľmi statickým semiotickým prístupom, redukujúcim jazyk na systém s nemennou diadickou artikuláciou. Keďže Eco nesúhlasí s tézou, že štruktúra týchto prepojení je založená na skrytých prirodzených štruktúrach ľudskej mysle, navrhuje dištancovať sa od štrukturalizmu v prospech pragmatického hľadiska, charakteristického aktívnym interpretačným vkladom recipienta. Skutočnosť, že hudobná skladba a obraz si vyžadujú inú recepciu ako písaný text, podporuje Ecov argument, že nie každý akt znakového systému je založený na „jazyku“ podobnom verbálnemu jazyku⁸ a že treba obsiahnuť aj tie *znakové funkcie*, u ktorých nemožno izolovať znaky ako gramatické jednotky.



Umberto Eco

Po týchto podstatných výhradách asi neprekvapí, že Eco hľadal východiská svojej koncepcie semiotiky v pravom protipóle štrukturalizmu: v triadickej koncepcii semiotiky Ch. S. Peircea, rozlišujúcej „ikon“, „index“ a „symbol“ ako tri základné typy znakov. Peirceov prístup sa stal podstatným zdrojom inšpirácie Ecovej recepčnej estetiky, no i napriek tomu sa s ňou v určitých bodoch rozišiel. Sám túto skutočnosť priznáva, keď poukazuje na odlišnosť ich prístupu k obrazom: Na rozdiel od Peircea Ecovi nejde o zostavenie typológie znakov, ale o klasifikovanie spôsobov tvorby *znakových funkcií*. V tomto ohľade je najdôležitejším Ecovým krokom zrevidovanie Peirceovej definície ikonu ako znaku založeného na vzťahu podobnosti s objektom. Eco upozorňuje, že rozhodnutie o tom, ktoré z vlastností predmetov umožňujú rozhodnúť o ich podobnosti, môže byť podľa okolností rôzne, pretože

je dané „kulturně či konvencionálně: člověk se rozhodne dvě věci uznat za podobné tak, že vybere určité prvky jako rozhodující a dalším nevěnuje pozornost“ ([8], 223). Tvrdením, že tento výber je motivovaný a predurčený kodifikovaným systémom očakávaní, sa

i medzi langue a parole (F. Saussure), kompetenciou a performanciou (N. Chomsky) či syntaktikou a pragmatikou (Ch. Morris).

⁸ Podľa Ecovho názoru „během šedesátých let sémiotiku ovládal nebezpečný verbocentrický dogmatizmus, pomocí něhož byla hodnota ‚jazyka‘ propůjčena systémům, které se řídí dvojí artikulací. Typickým případem tohoto omylu je diskuse Lévi-Strausse o ‚jazykových‘ vlastnostech malovaných obrazů, tonální a post-weberovské hudby“ ([8], 259).

Eco Peirceovi podstatne vzdaluje. Svoj odklon navyac demonštruje opustením Peirceovej referencie na objekty. Podľa jeho názoru v skutočnosti nezáleží na vzťahu medzi zobrazením a jeho objektom, ale na vzťahu medzi zobrazením (výrazom) a konvenciou (obsahom): podobnosť sa týka vzťahu „medzi obrazem a obsahem, ktorý byl napřed kulturalizován“ ([8], 232).

Peirceov prístup je však i napriek tejto nezrovnalosti naďalej pre Eca dôležitejší než prístup štrukturalizmu. Kategória interpretanta – toho, čo istí platnosť znaku – zachádza „mnohem ďale za kategorie denotace a konotace“ ([8], 85). Ak ale chceme zistiť interpretans znaku, musíme ho pomenovať prostredníctvom iného znaku, ktorý má ďalší interpretans, ktorý môže byť pomenovaný prostredníctvom ďalšieho znaku, a tak ďalej. Takto začína proces *neobmedzenej semiózy*, ktorý je normálnou podmienkou signifikácie. Neohraničená cirkularita reprezentácií však zároveň prináša riziko straty kritérií interpretácie. Peirceova semiotika sa tomuto problému nemôže vyhnúť, lebo jeho definícia znaku už obsahuje proces *neobmedzenej semiózy*.⁹ Eco preto navrhuje inú semiotiku a inú teóriu interpretácie: takú, ktorá sa vyhne omylom štrukturalizmu a zároveň dokáže Peirceovu *neobmedzenú semiózu* „ohraničiť“.

Na otázku, čím je interpretácia ohraničená, Eco odpovedá, že interpretáciu určuje vlastný význam diela, jeho významová „intencia“, ktorá nie je závislá od zámeru autora. Intencia je pre recipienta hádankou. Podľa Eca spočíva jeho iniciatíva práve v hádaní intencie diela. Interpretáčne dohady majú ale určité pravidlá: „Nekonečná rada dohadů neznamená jakýkoli možný dohad“ ([9], 161). Eco hľadá „správnu“ mieru otvorenosti interpretácie v diele samom, v jeho vnútornej koherencii, usmerňujúcej inak nekontrolovateľné „interpretační driftování“ ([9], 161) recipienta. Každé dielo, „organismus, systém vnitřních vztahů“ ([9], 161) obsahuje „malý“ svet fikcie, parazitujúci na „veľkom“ reálnom svete. V práci *Šest procházek literárními lesy* [10] Eco uvádza, že svety fikcie sú veľmi podobné reálnemu svetu, len sú ontologicky chudobnejšie. Vďaka tomu umožňujú recipientovi sústrediť sa na konečné významové univerzum diela, na jeho intenciu. Ak porovnáme interpretačný dohad ohľadom časti diela s dielom ako celkom a ak sa nám na základe tohto porovnania podarí vysledovať intenciu diela a rozhodneme sa ju rešpektovať, hranice jeho malého sveta neprekročíme. Takýto „prešľap“ sa môže stať len tomu, kto sa v interpretácii angažuje nedostatočne alebo príliš: v prvom prípade sa mu intenciu diela nepodarí určiť, v tom druhom ju objavuje, ale vzápätí ju modifikuje v prospech svojej vlastnej. Ecovi ide vlastne o rovnováhu medzi nimi, o určenie tej správnej miery.

Miera otvorenosti interpretácie je však problematický koncept. Dokazuje to i skutočnosť, že sa o tom Ecovi nepodarilo presvedčiť takých oponentov z radov súčasnej filozofie, akými sú napríklad Jacques Derrida či Richard Rorty. Sám Eco porovnáva svoj prístup k problému interpretácie¹⁰ s argumentmi oboch autorov polemizujúcich s Peirce-

⁹ Eco v tejto súvislosti uvádza Peirceovu definíciu: Znak je „cokoliv, co předurčuje něco jiného (jeho *interpretans*), aby odkazovalo k nějakému objektu, k němuž se samo vztahuje (svému *objektu*) stejným způsobem, přičemž interpretans se postupně stává znakem, a tak dále *ad infinitum*“ ([8], 83).

¹⁰ Interpretovať u Eca znamená „reagovať na text sveta alebo na svet textu produkovaním ďalších textů“ ([9], 30). Dejiny ľudstva sú podľa jeho názoru sprevádzané dvomi protikladnými chápaniami interpretácie. Zatiaľ čo na jednej strane sa predpokladá, že interpretovať nejaké dielo znamená dostať sa až ku konkrétnemu významu, ktorý pôvodne jeho autor zamýšľal, na druhej strane sa zvykne tvrdiť, že žiadna interpretácia nemôže byť „správna“, lebo každé dielo možno interpretovať nekonečným množ-

ovým konceptom *neobmedzenej semiózy*. Podstatou tejto polemiky je povaha driftovania: Na rozdiel od Peircea súčasné teórie driftu tvrdia, že jednotný, univerzálny význam neexistuje. Eco konštatuje, že Peirceova *neobmedzená semióza* nie je ekvivalentom Derridovho „dekonštruktívneho driftu“ a že „pragmatizmus, o ktorom zde Rorty hovorí, není pragmatizmem Peirceovým“ ([9], 41). Kým Peirce dáva prax používania znakov do súvislosti s charakteristikou ich troch typov, Rorty neverí v existenciu ničoho, čo by bolo možné izolovať ako privilegovaný význam. Podľa jeho názoru nie je nič také, čo by dovoľovalo určiť kritérium „správnosti“ interpretácie. Najlepšie spôsoby hovorenia a konania docielime paradoxne rozohrávaním rôznych slovníkov a kultúr proti sebe. Derridov vzťah k Peirceovi je podobný. Hoci obaja uvažujú o nekonečnom rade reprezentácií, Peirce do tejto úvahy vnáša zvyk¹¹ ako konečný logický interpretant, ktorý do rámca dekonštrukcie nezapadá. Dekonštrukcia problém zvyku nerieši, lebo v jej definícii je význam daný funkciou vzťahov v rámci textu alebo medzi textmi. Text je podľa Derridu obmedzený kontextom, ale keďže možno priradovať stále nové a nové kontextové možnosti, sám kontext je bez hraníc. Viac než s Peirceom preto Derrida sympatizuje so Saussurom, ktorého téza o arbitrárnosti označujúceho mu bola východiskom reflexie nestabilnosti významov v písaní. Eco sa v oboch prípadoch prikláňa na stranu Peircea konštatujúc, že zatiaľ čo jeho vlastná teória chápe textovú stratégiu ako „systém inštrukcií, jenž usiluje o to produkovať možného čtenáře, jehož profil je designován textem a uvnitř textu“ ([9], 61), Rortyho i Derridov prístup uprednostňujú bezhraničnú iniciatívu čitateľa. Ich problém je v tom, že dielo „otvárajú“ akejkolvek interpretácii bez toho, aby ho pred ňou náležite „ochránili“. Takto redukujú dielo na „mnohoznačný svazek beztvarych možností“ ([9], 61), aby ho napokon transformovali do podoby „pouhých stimulů interpretačního driftu“ ([9], 61).

Odolala by však táto Ecova teória hraníc „korektnej“ interpretácie, keby sme ju vystavili praxi reprezentácie prostredníctvom dokumentárnych fotografií, ktorá sa ukázala ako sporná v polemike s Didi-Hubermanom? Aké riešenie tohto sporu by mohol navrhnúť Eco zo svojej pozície? Čím by determinoval svoju interpretáciu? Táto výzva sa však netýka iba Eca, týka sa aj oboch aktérov daného sporu. Pokúsme sa ich riešenia porovnať. Zapojme do hľadania východiska z krízy reprezentácie všetky tri spomenuté teórie ohraničenia: Rancièrovo politické ohraničenie vnímateľného (v ktorom z principiálnych dôvodov absentuje reflexia reprezentácie), Ecovo semiotické ohraničenie interpretácie (limitujúce nekonečný rad reprezentácií) a Didi-Hubermanov filozoficky fundovaný únik z týchto ohraničení. Všetky tri spolu kladú súčasnej reflexii reprezentácie tri otázky.

4. Trojaké vymedzenie. Začnime naše porovnávanie tým, že uvedieme fotografiu ako zvláštny druh obrazu, ktorý dáva vidieť viac než len to, čo bolo pôvodným zámerom jeho autora. Okrem toho, čo sa fotograf rozhodol zobrazit', snímka zachytáva aj všetko ostatné, čo bolo z danej reálnej scény vo chvíli stlačenia spúšte aparátu viditeľné. Táto

stvom spôsobov. Eco sa však nestotožňuje s názorom ani jednej zo strán, súdiac, že „ve své čisté podobě obě tato pojetí představují případy epistemologického fanatismu“ ([9], 31).

¹¹ Zvyk sa tu chápe ako „dispozice jednat ve světě a tato možnost jednat, stejně jako rozpoznání této možnosti jako ‚zákona‘, vyžaduje cosi, co stojí velmi blízko transcendentálnímu postoji: komunitu jakožto intersubjektivní záruku neintuitivního, ne-naivně realistického, spíše konjekturálního pojetí pravdy“ ([9], 47).

skutočnosť umožňuje porozumieť tomu, prečo je recepcia fotografie motivovaná hľadáním významu i dôkazu zároveň.

Ecova semiotická reflexia ozrejmuje túto zvláštnosť snímky upozornením na jej povahu odtlačku. Indexový znak produkovaný odtlačkom svetla však ešte sám osebe nezaručuje, že interpretácia toho, čo snímka zo skutočnosti zaznamenala, bude vždy „korektná“. Čím je v tomto prípade rámec „rozumných“ interpretácií vymedzený? Zatiaľ čo u Eca nenachádzame vysvetlenie, ktoré by umožnilo určiť, ktoré z možných interpretácií fotografie treba považovať za „korektné“, s touto úvahou prichádza Jacques Rancière. Pojem *zdieľanie vnímateľného*, ktorý zaviedol, umožňuje určiť legitímne spôsoby zdieľania obrazov, a definovať tak súbor Ecových „korektných“ interpretácií. A nielen to. Hoci si to sám Rancière neuvedomuje, jeho pojem *zdieľania vnímateľného* zároveň umožňuje porozumieť tomu, aké diskurzívne očakávania podmieňujú naše zdieľanie obrazov. Na túto okolnosť zase upozorňuje Eco, podľa ktorého žiaden ručne vyrobený obraz v nás nevyvoláva to, čo v nás „automaticky“ vyvoláva indexový fotografický znak: snahu dovidieť cez fotografický obraz do minulosti. Keďže Rancière nevenuje pozornosť znakom, špecifickosť diskurzívneho očakávania od fotografie mu uniká. Eco i Rancière takto, každý po svojom, evidujú diskurzívne limity jej interpretácie, avšak bez možnosti vyriešiť problém. Eco vidí za viacerými možnými interpretáciami rámec korektných interpretácií, ale nedarí sa mu tento súbor vymedziť, pretože jeho riešenie postráda politické základy. Rancière sa naopak na tento rámec zameriava, ale keďže odmieta myslieť znaky, uniká mu význam odtlačku, ktorý si všíma semiotika. Zatiaľ čo jeden cúva pred možnosťou definovať rámec kredibilných interpretácií fotografie, druhý ho definuje, ale opomína skutočnosť, že nie je prístupný inak ako prostredníctvom našej interpretácie znakov. Podstatné skríženie semiotického a politického v recepcii snímky napokon ukazuje limity oboch metód: Každá osve nám ani semiotická, ani politická reflexia neumožňuje vyriešiť problém jej interpretácie.

V prípade Ecovej recepcnej estetiky treba upozorniť, že jej poslaním je skúmať diela ako signifikačné a komunikačné prvky kultúry, ktorých význam je daný ich pôsobením v určitom kultúrnom prostredí. Dôležitejšie než kritizovať ich nedostatočnú estetickú úroveň je preto skúmať, ako sú znakové funkcie v praxi používané, či môže zmena spôsobu ich používania značiť komplexnejšiu kultúrnu zmenu a pod. Tento prístup je blízky Didi-Hubermanovmu prístupu, ktorého vplyv na dejiny umenia možno porovnať s Ecovým vplyvom na estetiku: Obaja kladú dôraz na recepciu s úmyslom minimalizovať normatívny prístup k dielu. Na rozdiel od Eca však Didi-Huberman nerieši problém recepcie cez druhy *znakových funkcií*, ale cez individuálnu skúsenosť diváka. Jeho konceptom nie je otvorené dielo,¹² ale *prežívajúci obraz*. Podľa Didi-Hubermana sa tento obraz nachádza mimo legitímneho *zdieľania vnímateľného*, a preto svojmu divákovi umožňuje prístup k poznaniu, obsiahnutom výlučne v jeho vlastnom autentickom zážitku.¹³ V tomto bode

¹² V práci *Otvorené dielo* [11] si Eco všíma nový druh diel objavujúcich sa začiatkom 20. storočia: interaktívne hudobné kompozície, skulptúry meniace tvar či informel v abstraktnej maľbe. Eco tieto diela charakterizuje ako „otvorené“ interpretácii a predpokladajúce aktívnu rolu interpretátora: stanovenie hraníc a v ich rámci rozhodnutie o správnosti interpretácie diela; to môže len recipient v priebehu svojej recepcie.

¹³ Podľa Didi-Hubermana práve „tam, kde všetky slová končia a kde všetky kategórie zlyhávajú,

sa cesty Didi-Hubermana a Eca radikálne vzdávajú: Eco zo svojej pozície semiotika pred takouto otvorenosťou interpretácie vystríha. Jeho vyhranený názor na úlohu recipienta v procese produkcie významu diela ho privádza k tvrdeniu, že pokiaľ „zvrátené“ využitie myšlienky nekonečnej semiózy nemá prekročiť interpretáciu diela na jeho „nadinterpretáciu“, treba ustrážiť istú „rozumnú“ mieru jej otvorenosti. V opačnom prípade sa interpretácia môže stať „paranoidnou“: Čitateľ, ktorý nie je schopný rozpoznať niektoré vzťahy ako náhodné, riskuje stratu orientácie. „Paranoik“, hnaný potrebou dedukovať čo najviac, sa napokon v diele stráca. Jeho snaha sa končí tým, že dielo „nadinterpretuje“, t. j. pokúša sa odhaliť všetky možné motívy, ktoré mohli primäť autora dať nejaké dva prvky dohromady, ale celkový význam diela mu uniká. Pripomenutie tohto Ecovo stanoviska, nemá, samozrejme, za cieľ označiť Didi-Hubermanovu interpretáciu za paranoidnú. Jeho zámerom je upozorniť na to, že svojím opomínaním *znakovej funkcie* fotografie otvára dvere akýmkoľvek interpretáciám.

Aby sme sa vyhlí neúplnosti, na ktorú v koncepciách spomenutých troch autorov narážame, navrhujeme inú reflexiu reprezentácie: takú, ktorá uchopí politické vymedzenie súboru korektných interpretácií, aby bolo možné myslieť semiotické, a zároveň použitie rozličných typov *znakových funkcií*, aby bolo možné myslieť politické. Keďže však táto reflexia berie do úvahy i svoje medze, obsahuje aj dvierka vedúce za jej hranice. Len prostredníctvom takto koncipovanej reflexie možno pochopiť premenu fotografie na dôkaz na základe jej recepcie ako znaku a zároveň ponechať imaginácii recipienta dostatočnú voľnosť na to, aby mohla uniknúť mimo logiky reprezentácie po línií svojho vlastného zážitku.

Problém takto koncipovanej reflexie je trojaký, v prvom rade semiotický: Eco ohraňoval Peirceov nekonečný rad reprezentácií rámcom korektných interpretácií, ktorý však vymedzil iba semioticky, nevymedzil ho politicky. O politické vymedzenie sa postaral Jacques Rancière, ktorý však odmietol uvažovať o probléme *znakových funkcií*. Rancierovo riešenie je navyše neprijateľné aj preto, lebo odstránil zo súčasného diskurzu o obraze pojem reprezentácie, v dôsledku čoho si podobne ako Foucault protirečí. Nemožno totiž hovoriť o zdieľaní obrazov ako o zdieľaní vnímateľného, a zároveň hlásať nepotrebnosť pojmu reprezentácia. Reprezentácia sama je predpokladom politicky vymedzeného *zdieľania vnímateľného*. Opustiť jej logiku možno len tak, ako to urobil Didi-Huberman: opustením politickej filozofie zdieľania v prospech reflexie individuálnej recepcie. Sám Didi-Huberman sa nebráni reflexii reprezentácie ako politického určenia významu obrazov, chápe ju však len ako východisko. Na rozdiel od *prežívajúceho obrazu*, ktorý je „naddeterminovaný vzhľadom na čas“ ([12], 20), poznanie, ktoré poskytuje reprezentácia, je historicky a politicky obmedzené. Ani týmto tvrdením sa však problém reprezentácie nerieši. Polemika, ktorej obeťou sa stal Didi-Huberman po uverejnení svojho textu o fotografiách z Osvienčimu, by totiž nebola taká istá, ak by išlo o iné obrazy, a nie o dané fotografie. Aby sme totiž porozumeli našim diskurzívnym očakávaniam od fotografií, ktoré umožnili práve tak rozpútanie danej polemiky, ako i Didi-Hubermanom opísaný zážitok situovanosti v samom „oku dejín“ ([13], 56), treba vziať do úvahy Eco návrh

tam, kde sa tézy – vyvrátiteľné, či nevyvrátiteľné – stávajú doslova zmätočnými, tam sa môže vynoriť obraz. Nie však obraz-závoj fetiša, ale obraz-trhlina, ktorý necháva preniknúť záblesk reálneho“ ([1], 104).

teórie *znakových funkcií*. Ani Didi-Huberman, ani Rancière nemôžu s konečnou platnosťou vyriešiť problém fotografie ako reprezentácie, pretože ani jeden z nich neberie do úvahy semiotické vymedzenie interpretácie, ktoré podmieňuje každú našu recepciu fotografií – či už všeobecne zdieľanú, alebo čisto individuálnu. Tak im uniká možnosť pochopiť naše diskurzívne očakávania vo vzťahu k fotografiám, založené na špecifickej znakovovej funkcii, ktorú snímky ako indexové znaky v našej kultúre vykonávajú.

Preto navrhujeme chápať trojaké riešenie súčasného semioticko-politicko-filozofického problému reprezentácie komplexne, ako trojhran, ktorého tri strany ho držia pohromade a zabraňujú tomu, aby ako predmet úvahy pre nás stratil zmysel. Pri reflektovaní reprezentácie sa nemožno zaobísť bez Eca (ktorý, hoci reflektuje reprezentáciu a semiotické ohraničenie, neuvažuje o politickom ohraničení interpretácie), ale ani bez Ranciera (ktorý berie do úvahy politické ohraničenie, ale neuvažuje ani o reprezentácii, ani o semiotickom ohraničení) alebo bez Didi-Hubermana (ktorý reflektuje reprezentáciu aj politické ohraničenie, neberie však do úvahy semiotické ohraničenie). Prístupy Eca, Ranciera a Didi-Hubermana poukazujú na potrebu uvažovať o reprezentácii inak ako dosiaľ. Riešenie jej krízy treba hľadať v novej konštelácii myslenia týchto troch autorov, pretože ani jedného z nich nemožno myslieť bez tých ostatných. Tým, že ich budeme myslieť spolu, ich teórie sa skľbia, skompletizujú a vyústia do riešenia, ktoré nám umožní nezavrhnúť logiku reprezentácie, a zároveň nebyť v nej uväznený, ale príležitostne z nej vychádzať von.

LITERATÚRA

- [1] DIDI-HUBERMAN, G.: *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit 2003.
- [2] DIDI-HUBERMAN, G.: *Images malgré tout*. In: *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933 – 1999)*. Paris: Marval 2001.
- [3] RANCIÈRE, J.: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique 2000.
- [4] RANCIÈRE, J.: *S'il y a de l'irreprésentable*. In: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique 2003.
- [5] RANCIÈRE, J.: *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique 2008.
- [6] RANCIÈRE, J.: *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée 2004.
- [7] DELEUZE, G.: *Foucault*. Praha: Herrmann & synové 1996.
- [8] ECO, U.: *Teorie sémiotiky*. Brno: Janáčkova akademie muzických umění 2004.
- [9] ECO, U.: *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2005.
- [10] ECO, U.: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia 1997.
- [11] ECO, U.: *L'oeuvre ouverte*. Paris: Editions du Seuil 1965.
- [12] DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom*. Bratislava: Kalligram 2006.
- [13] DIDI-HUBERMAN, G.: *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*. Paris: Minuit 2009.

Mgr. Michaela Fišerová

Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK

Šafárikovo nám. 6

818 01 Bratislava 1

SR

UFR de Sciences Sociales, Université Paris 7 – Denis Diderot, Paris

e-mail: michaelafiserova@yahoo.fr