

Umberto Eco

Otevřené dílo

(Opera aperta, 1962)

V Předmluvě (7–12) k upravenému francouzskému vydání (1965) je umělecké dílo definováno jako sdělení ve své podstatě dvojnásobné, jako pluralita označovaných (*signifié*), koexistujících s jediným označujícím (*signifiant*) (9). Poetika pro autora nepředstavuje systém strohých pravidel, ale operativní program umělce, projektujícího nejen operaci vytváření objektu (díla), ale i způsob jeho vnímání, konzumace (11).

V 1. kap. Poetika otevřeného díla (13–40) Eco rozlišuje dvojí typ otevřenosti (s tímto pojmem pracuje jako s explikativním, nikoli hodnotícím): 1) každé umělecké dílo je otevřené přinejmenším v tom smyslu, že může být interpretováno různými způsoby, aniž se tím naruší jeho jedinečnost (17); 2) v kultuře 20. století se navíc setkáváme s takovými otevřenými díly, jaká jsou jako otevřená přímo programována a interpret nebo vnímatel je zavřuje až v okamžiku, kdy je prostředkuje (realizace hudební skladby) či vnímá. Taková poetika má svůj prapočátek už v baroku; proces „otvírání“ pokračoval v romantismu a symbolismu (Mallarméovo užití symbolu jako výrazu neurčitého, otevřeného stále novým reakcím a interpretacím). Nejrozsáhleji se projevil v umění 20. století, pro které je příznačná existence děl s polyvalentními významy, děl „v pohybu“ (seriální hudba Karlheinz Stockhausena a Henriho Pousseura, romány Kafkovy, Joyceovy, Musilovy, mobily Alexandra Caldera či obrazové objekty Bruna Munariho aj.). V poetice otevřeného díla lze podle autora spatřovat analogii jistých tendencí soudobé vědy či fáze vědeckého myšlení, zvláště pak odraz krize principu kauzality (nahrazení systému příčiny a účinku systémem vzájemně působících sil a dynamismem struktur, pojem diskontinuity v kvantové fyzice, nahrazení dvojhodnotové logiky logikou vícehodnotovou, význam neurčitého jakožto kategorie vědění, rozpracování pojmu možnosti

Monografie italského sémiotika analyzující významovou otevřenost uměleckého díla jako charakteristický rys kultury 20. století.

ve filozofii, pojetí „otevřenosti“ aktu vnímání v psychologii apod.). Otevřené dílo neznamená přitom možnost libovolných zásahů a interpretací ze strany interpreta a vnímatele, ale toliko pozvání ke spoluvytváření díla, relativně svobodný vstup do světa, jenž zůstává takový, jakým ho chtěl mít autor (34).

Ve 2. kap. Analýza básnické řeči (41–66) Eco od analýzy tří vět — jejich rozdílné interpretace různými posluchači — přechází k teorii znaku, který na rozdíl od lingvisticko-sémiotického pojetí chápe na základě komunikativním v souvislosti s fungováním znaku v procesu sdělování. Pro znak estetický je příznačná vázanost na jiné znaky, obohacování významu o nové odstíny při jeho novém užití,¹ což znamená, že znak může být vnímán pouze jako nejednoznačný (56). Týmiž rysy se vyznačuje básnická řeč, nejednoznačná ve své podstatě. Otevřenost, která je podmínkou estetického prožitku, je podněcována a řízena stimuly, jež jsou pořádaný podle estetického záměru, jinými slovy — je v díle strukturována.

Ve 3. kap. Otevřenost, informace, komunikace (67–114) formuluje autor tezi, že současné umění v opozici k umění klasickému, jež v zájmu originality sice vnašelo jistý pohyb do jazykového systému, ale jeho základní pravidla respektovalo, tíhne k vytváření jazykového systému nového, který nalézá sám v sobě své zákony (87–88). Této tendenci odpovídá pojetí poznání jako procesu a „otevřenosti“ v moderní psychologii. Eco proti sobě klade význam sdělení a informaci;² zatímco význam sdělení je pro něj funkcí řádu, konvencí, a tudíž „redundancí“ struktury (sdělení je jasnější a méně dvojsmyslné tím víc, čím víc se váže na pravidla pravděpodobnosti, na principy uspořádání), informace, jejíž moment je zdůrazněn v současném umění, je spjata s přerušením pravděpodobného řádu, s rozhybáním významu (128). V tom smyslu pak Eco proti sobě staví moderní umění a tradiční, masové umění s redundancí „dobrých“ forem a zdůrazňuje osvobodivou funkci moderního umění vzhledem k tomu, co se jeví jako aktuální „sociální nemoci“ — konformismus a masovost.³ Jak naznačuje titul 4. kap. Informel jako otevřené dílo (115–144), ve výtvarné oblasti jeví rysy otevřenosti zejm. typ umění zahrnovaný pod pojem informel (informální umění, informalismus), jehož produkty vytvářejí pole interpretačních možností, jsou strukturovány jako soubor elementů, jež mohou navazovat nejrůznější vztahy. Informálnost v tomto smyslu neznamená nikterak absenci formy, ale její odstíněnější, komplikovanější pojetí. Mobilitou forem, k níž přispěla poetika futurismu a kubismu, se vyznačují rotoreliéfy Duchampovy, díla Camilla Bryena, tvorba tašistů, action painting, art brut, art autre aj., která Eco uvádí opět do souvislosti s vědou (neeuclidovská geometrie, matematika imaginárních

1 Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior* (1946).

2 Dané pojmy jsou podle Eca u řady badatelů ztotožňovány — srov. např. N. Wiener, *The Human Use of Human Beings* (1950).

3 Zatímco v *Otevřeném díle* je masová kultura spíše prostředkem srovnání a ilustrací globálních kulturních procesů, v dalších pracích jí Eco věnuje podstatnou pozornost (srov. *Il caso Bond*, 1965; *Skeptikové a těšitelé*, 1964, přeprac. vyd. 1977, č. 1995).

a nekonečných čísel, teorie her aj.). Mluví o těchto otevřených dílech jako o „epistemologických metaforách“, „strukturálních metaforách vidění světa“ (121), skýtajících obraz diskontinuity (124). Míra informace narůstá s mírou nepravděpodobnosti, nejednoznačnosti, nepředvídatelnosti a neuspořádanosti struktury (128); nejdál jde v množství informací elektronická hudba. Všude však platí dialektický vztah mezi permanencí (stálostí) díla a otevřeností jeho čtení: „Dílo je otevřené potud, pokud zůstává dílem. Za touto hranicí se otevřenost rovná šumu“ (136). Nefornmné neznamená smrt formy, nýbrž nutí pouze k její odstiněnější formulaci, k pojetí formy jako „pole možností“ (138).

V 5. kap. Náhoda a zápletka (zkušenost televize a estetika) (145–168) Eco ukazuje, že četné rysy „otevřeného“ díla lze shledat také v technice a poetice televizního přímého přenosu, v němž se uplatňuje princip improvizace, využívá se náhoda a iniciativa interpreta. Tato poetika, jejíž analogie lze nalézt ve filmové tvorbě (Michelangelo Antonioni) i literatuře (romány Alaina Robbe-Grilleta aj.), je charakterizována popřením tradiční zápletky, „dobrodružství“, o které se naopak plně opírá současné masové umění.

V 6. kap. Od *Summy* k *Plačkám nad Finneganem*. Poetiky Jamese Joyce (169–288) slouží jako příklad otevřeného díla tvorba Jamese Joyce, který postupně opouští uspořádaný kosmos scholastiky (vliv *Sumy teologické* Tomáše Akvinského v *Portrétu umělce v jinošských letech*)⁴ a buduje obraz rozpínajícího se světa (*Plačky nad Finneganem*) v rovině jazykové. V románu *Odysseus* se pak tato poetika manifestuje v nahrazení hlediska vševědoucího vypravěče hledisky postav a událostí samých, v potlačení schématu tradiční zápletky a v pojetí díla jako epopeje banality. V *Plačkách nad Finneganem* je řeč dovedena za možnosti komunikace, dílo se stává dokumentem tvarové nestálosti a významové nejednoznačnosti; každé slovo osvětluje smysl knihy, dává smysl a směr některému z možných výkladů, je časoprostorovou událostí, jejíž vztahy s jinými událostmi se modifikují podle pozice pozorovatele. Dílo je tu „zjevením“ kosmické struktury, která se stala řečí (278), je pro ně charakteristická existence řady protichůdných a komplementárních poetik.

V Závěru (289–293) Eco konstatuje, že dialektika Joyceova díla souvisí nejen s autorovým intelektuálním vývojem, ale i s vývojem celé naší civilizace. Dospívá k rozlišení dvou typů promluvy: promluvy, jejímž předmětem jsou konkrétní lidské děje a vztahy (zde mají smysl termíny jako syžet, vyprávění, zápletka), a promluvy, kde text v rovině svých technických struktur zahrnuje výpověď absolutně formálního rázu (*Plačky nad Finneganem* jako svého druhu pojednání z formální logiky).

4 Tuto vazbu Eco shledává už ve své první práci věnované problematice středověké estetiky (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1958).

5 L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954; W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York 1955; J. Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé*, Paris 1957. „Otevřenost“ a ambivalence se zdůrazňují často v souvislosti s románovým textem (E. Köhler, J. Kristeřová). Giuliano Gramigna, zjevně navazující na Eca, staví proti tradičnímu „románu-definici“ „román-hypotézu“, jehož rysem je otevřenost, znejistění všech tradičních románových jistot (viz *La menzogna del romanzo*, Milano 1980).

6 Připomeňme, že není namístě uvažovat o strukturalismu jako univerzální jednotné metodologii, nýbrž je třeba mít na paměti jeho situovanost: v tradici a vývoji myšlení českého strukturalismu, resp. Pražské školy, sledujeme řadu podnětů, které — byť jinak motivovány a explikovány — vykazují spřízněnost s Ecovým přístupem; jmenujme jen Mukařovského koncept „záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ (stejnojmenná studie 1943, vyd. až 1966) či Jankovičovo pojetí „díla jako dění smyslu“ (stejnojmenná publikace vyd. až 1992).

7 Rozlišení mezi strukturálním a seriálním myšlením předkládá Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, 1964).

8 U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, s. 304.

9 Tamtéž, s. 318–319.

Ecův pokus vytvořit poetiku „otevřeného“ díla byl inspirován jednak určitými tendencemi moderního umění, zejm. seriální hudbou a její teorií (Pierre Boulez), jednak díly obecně estetického či specifického zaměření (Pareysonova teorie permanence díla v nekonečném množství interpretací, pojetí díla jako pole formové aktivity, víceznačnosti v umění v souvislosti s teorií literárního symbolu u Williama Yorka Tindalla aj.).⁵ Zároveň je zde patrný souběh s vývojem exaktních věd v průběhu 20. století, který směřuje k relativizaci a „otevřenosti“ systémů, jevících se z hlediska nové vývojové etapy jako „uzavřené“.

V kontextu věd humanitních je Ecův pokus „otevřít“ dílo možno vykládat i jako revizi strukturalismu, resp. jeho vývojové fáze spojené zvl. s jeho francouzskou větví,⁶ pro niž je příznačná práce s textem jako uzavřeným prostorovým modelem a hledání jeho strukturálních (zvl. pak narativních) univerzálií. Eco naproti tomu zdůrazňuje (s oporou seriálního či polyvalentního myšlení)⁷ moment nezavršenosti, hypotetičnosti díla, proces jeho „stávání se“. V práci příznačně nazvané *Nepřítomná struktura* prohlašuje svou teorii přímo za poetiku seriálního myšlení.⁸ Pojem série, definovaný Ecem jako „struktura, která o sobě pochybuje a rozpoznává svou historičnost“;⁹ je vlastně revidovaným pojmem struktury, obohaceným o nezbytný aspekt procesuality.

V souvislosti s tím je třeba připomenout, že Ecova práce vzniká v době, kdy se některé větve strukturalismu, např. francouzská strukturální naratologie, právě formují, a že už v bezprostředním okolí či samém epicentru francouzského literárněvědného strukturalismu vyvstávají koncepty, které strukturální uzavřenost textu v jistém aspektu překonávají (např. pojetí textu jako „produkce“, „rukopisu v činnosti“ skupiny kolem časopisu *Tel Quel*, koncepce intertextuality a „textu kultury“ u → Julie Kristeřové, → Genettovo chápání literatury jako řádu založeného na ambiguitě, nejednoznačnosti znaků apod.). Vrcholná fáze francouzského strukturalismu už v sobě nese zárodky myšlení poststrukturálního, které je ve srovnání s pojetím Ecovým ve vztahu k textu velmi radikální.

Lze říci, že Ecova koncepce zaujímá jakési středové postavení mezi dvěma krajními koncepty: poststrukturalistickým, dekonstruktivistickým pojetím, podle něhož „ne-identita“ je textu zásadně vlastní, a chápáním díla jako konstrukce, jejíž vnitřní vlastnosti a struktura jsou přesně dány; tedy vlastně mezi pojetím díla jako „otevřeného“ a „zavřeného“ objektu. Vedle názoru, že dílo nemá jiný význam než ten, který do něj vkládá každá epocha nebo každý vnímatel (čtenář), vedle postoje zastoupeného zvl. → Stanleyem Fishem, podle něž je význam textu určován arbitrérně podle zvyklostí tzv. interpretační komunity, jež je legitimizujícím zdrojem této arbitrérnosti, či přístupu odvozovaného od → Jacquese

Derridy, podle kterého je nekonečnost významů zdůvodňována jejich odkládáním v interpretaci chápané jako suplement, lze tedy postavit Ecovu teorii strukturované otevřenosti, která není pojmána jako bezbřehá možnost libovolných výkladů či realizací, nýbrž jako umělcem v díle předepsaný interpretační program, pole možných čtení. V tomto smyslu je i zárukou identity díla. Podmínkou fungování otevřeného textu je čtenář, a to nejen jako aktivní princip jeho interpretace, ale zároveň jako součást jeho generativního rámce, jako svého druhu spolutvůrce, podílející se na rozvoji příběhu např. tím, že předjímá jeho další vývoj. Tyto teze Eco podrobně rozvíjí v knize *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech* (1979, č. 2010), a svým konceptem modelového čtenáře tak předkládá alternativu k recepční estetice zastoupené zvl. konceptem implicitního čtenáře → Wolfganga Isera. I v dalších úvahách věnuje Eco soustředěnou pozornost otázce identity díla jako sémiotického konstruktů v literární komunikaci a dále procesu semiózy, resp. „meziinterpretace“ (stejnomený soubor analýz interpretačních přístupů v historii i vlastních návrhů, 1990, č. 2004); v diskusi s dalšími kritiky — Christine Brooke-Roseovou, → Jonathanem Cullerem a Richardem Rortym — pak připouští (jako důsledek tzv. „podezíravého čtení“) i fenomén „nadinterpretace“ (*Interpretation and Overinterpretation*, 1992, sloven. 1995). Tyto pozdější práce jsou svého druhu autorskými revizemi *Otevřeného díla*: Eco se v nich snaží zmírnit možný negativní dopad kategorie otevřenosti, která by se v interpretaci díla mohla stát zdrojem subjektivistické svévole (nadinterpretace či paranoické interpretace v jeho slovníku), a snaží se vytyčit meze, jež by měly být pro interpreta závazné (kontext doby, společné sledování všech tří intencí — autora, díla i čtenáře, spolehnouti se na sdílenou „kulturní encyklopedii“). Přestože *Otevřené dílo* patří k raným Ecovým pracím, vyjadřuje zřetelně jeho metodologická (sémioticko-strukturalistická) východiska a představuje jednu linii psaní v jeho nebývale rozsáhlé činnosti: ta se zakládá na vysoké míře teoretizace za současného důrazu na historicitu a kulturní ukotvenost sledovaných jevů, zatímco další linie je svázána s Ecovou činností žurnalistickou a do popředí se v ní nasouvá ráz esejistický, třetí se pak svým tíhnutím k příběhu jako zakládající kognitivní strukturu ocitá v blízkosti jeho románové tvorby, již lze ostatně vnímat jako svého druhu epizaci či narativizaci autorovy sumy vědění.

Vydání

Opera aperta, Milano 1962, 1964, 1967 (přeprac. vyd.), 1970, 1971, 1976, 1980, 1985, 1986, 1989, 1991, 1993, 1997, 2004,

2006. *L'oeuvre ouverte, Paris 1965* (upr.; z tohoto vyd. citováno), 1979, 1984, 1990. *Otvoreno delo*, Sarajevo 1965. *Obra abierta*, Barcelona 1965, 1979, 1984, 1985, 1990. *Obra aberta*, São Paulo 1969. *Opera deschisă*, București 1969. *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1973, 1977, 1983, 1987, 1990, 1993, 1998, 2002, 2006, 2010. *Dzielo otwarte*, Warszawa 1973, 1994, 2008. Japonské vyd., Tokio 1984, 1990, 1997, 2002. *The Open Work*, Cambridge (Mass.) 1989. *Açık Yapıt*, Istanbul 1992; Ankara 2001. Korejské vyd., Soul 1995. *Nyitott mű*, Budapest 1998. Atviras kūrinys, Vilnius 2004. Čínské vyd., Peking 2005. *Otkrytoje proizvedénije*, Moskva 2006.

Literatura

J. Štěpánková, Otevřené dílo, *Orientace* 1968, č. 3, s. 73–78.
 G. De Mallac, The Poetics of the Open Form (Umberto Eco's Notion of „Opera Aperta“), *Books Abroad* 1971, January, s. 31–36.
 G. Sztabiński, Koncepcja „dzieła otwartego“ Umberta Eco a problem wartości, *Studia Estetyczne* 1980, s. 291–314.
 P. E. Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge et al. 1997.
 T. Kindt (ed.), *Ecos Echos. Das Werk U. Ecos. Dimensionen, Rezeptionen, Kritiken*, München 2000.
 H. Schalk, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*, Würzburg 2000.
 D. Schultze-Seehof, *Italienische Literatursemiotik. Von Avalle bis Eco*, Tübingen 2001.
 M. Jankovič, Otevřenost „díla“ a otevřenost „textu“: Nad některými podněty Theodora Adorna a Umberta Eka, *Česká literatura* 2005, č. 5, s. 675–682.
 A. M. Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma 2008.
 M. Nerlich, *Umberto Eco. Die Biographie*, Tübingen 2010.

Umberto Eco (1932)

Italský estetik, sémiotik, medievista, literární vědec, teoretik kultury a proslulý spisovatel, jedna z nejlivnějších osobností literární vědy a sémiotiky 20. století. Zprvu působil v médiích, mj. ve státní vysílací společnosti RAI, a jako lektor v milánském nakladatelství Bompiani. Přednášel estetiku na univerzitě v Miláně, od 70. let sémiotiku v Boloni (emeritován 2007) a jako hostující profesor po celém světě. Už v prvních fázích svého badatelského vývoje se zabýval estetickým myšlením ve středověku a jeho následným vývojem (*Sviluppo dell'estetica medievale*, 1958; *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1987; *Storia della bellezza*, 2004, s. Girolamem De Michelem; *Storia della bruttezza*, 2007; editor encyklopedie středověku ad.). Tento zájem se promítl i do jeho

prvního románu *Il nome della rosa* (1980), který vyvolal senzacii v nejrůznějších čtenářských kruzích, neboť umožňoval čtení na rozhraní diskurzů, jež do něj autor zapracoval (středověká estetika, sémiotika, biblická hermeneutika či žánr detektivního románu). I ve své další intertextuálně založené tvorbě využívá Eco románový prostor jako možný svět pro testování a konfrontaci souborů vědění a teorií (*L'isola del giorno prima*, 1994; *Baudolino*, 2000; *La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), často odhaluje i mocenské využití konstrukce světa skrze text (*Il pendolo di Foucault*, 1988; *Il Cimitero di Praga*, 2010).

Další oblasti jeho působení (které se v četných pracích vzájemně překrývají) představují sémiotika a filozofie jazyka (*La struttura assente*, 1968; *Trattato di semiotica generale*, 1975, přeprac. v angl. jako *A Theory of Semiotics*, 1976; *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984; *Sugli specchi e altri saggi*, 1985; *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, 1993; *Kant e l'ornitorinco*, 1997; *Dall'albero al labirinto*, 2007 ad.); dále je to teorie uměleckého díla, jeho recepcce a interpretace (*Opera aperta*, 1962; *Le forme del contenuto*, 1971; *Lector in fabula*, 1979; *I limiti dell'interpretazione*, 1990; *Sei passate nei boschi narrativi*, 1994; *Sulla letteratura*, 2002 aj.). Do diskuse o fikčních světech literatury se Eco hlásí pojetím „možného světa jako kulturního konstruktů“ (*Lector in fabula*) a jeho precizací v pojmu tzv. „malého světa“. Pozornost věnuje také sféře populární kultury (*Il caso Bond*, 1965). V řadě statí reflektuje mediální společnost a proměny charakteru a funkcí médií (zavádí např. pojmy „sémiologická guerilla“, „paleotelevize“ a „neotelevize“, srov. mj. český výbor *Mysl a smysl*, 2000), v dialogu s francouzským scenáristou Jeanem-Claudem Carrièrem se zamýšlí nad fenoménem remediace a perspektivami tradiční knihy v digitálním věku (*Non sperate di liberarvi dei libri*, 2009). Široký tematický záběr má i jeho činnost žurnalistická (např. soubor jeho sloupků z 90. let shrnuje svazek *La bustina di Minerva*, 1999).

České překlady

Skeptikové a těšitelé (1995), *Šest procházek literárními lesy* (1997), *Umění a krása ve středověké estetice* (1998), *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět* (2000, výbor), *Hledání dokonalého jazyka v evropské kultuře* (2001), *O zrcadlech a jině eseje* (2002), *Meze interpretace* (2004), *O literatuře* (2004), *Teorie sémiotiky* (2004), *Dějiny krásy* (2005), *Dějiny ošklivosti* (2007), *Bludiště seznamů* (2009), *Lector in fabula. Role čtenáře aneb interpretační kooperace v narativních textech* (2010), *Kant a ptakopysk* (2011), *Od stromu k labirintu. Historické studie o znaku a interpretaci*

(2012). Popularizační práce a žurnalistika: *Jak napsat diplomovou práci* (1997), *Poznámky na krabičkách od sirek* (2008), *Knih se jen tak nezbavíme* (2010). Romány: *Jméno růže* (1985), *Foucaultovo kyvadlo* (1991), *Ostrov včerejšího dne* (1995), *Baudolino* (2001), *Tajemný plamen královny Loany* (2005), *Pražský hřbitov* (2011). Stati: Programované umění, in: J. Hiršal – B. Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967, s. 14–19; Poetika otevřeného uměleckého díla, *Opus musicum* 1990, č. 5, s. 129–144; Počítač je nástrojem ducha, *Literární noviny* 1992, č. 12, s. 10; Malé světy, *Česká literatura* 1997, č. 6, s. 625–643; Knihy, texty a hypertexty, *Kritický sborník* 1999–2000, s. 7–12; Sen o dokonalém jazyce, *Aluze* 2000, č. 1, s. 148–154; Smočít se ve velkém moři, *Mladá fronta Dnes* 2005, č. 36, s. E2; Spíše než opiem je náboženství kokainem lidstva, *Mladá fronta Dnes* 2008, č. 22, s. D7; Viděl jsem je tancovat kolem tanků, *Souvislosti* 2008, č. 2, s. 129–134. Slovensky též: *Babylonský rozhovor. Malý zápisník* (2003), *Pět úvah o morálce* (2004). Stati: Rozprava o všeobecnej semiotike, *Slovenské pohľady* 1989, č. 1, s. 86–95; Interpretácia a dejiny, Nadinterpretovanie textov, Medzi autorom a textom, in: týž et al., *Interpretácia a nadinterpretácia*, Bratislava 1995, s. 30–48, 49–68, 69–88; Kedy už možno hovoriť, že odpoveď je interpretáciou?, *Romboid* 1995, č. 2, s. 74–82.

/dh – aj/