

Susan SONTAGOVÁ: „Proti interpretaci“. In: *Kritický sborník*, r. 14, č. 3, s. 1-9. Přeložil Karel Palek. Esej byla poprvé otištěna roku 1964.

[1]

První *zkušenost* umění musela být zkušenost čehosi kouzelného, magického; umění bylo nástrojem rituálu. (Viz jeskynní malby v Lascaux, Niaux, La Pasiega aj.) První *teorie* umění – teorie řeckých filosofů – soudila, že umění je mimesis, nápodoba skutečnosti.

Právě tehdy vznikla zvláštní otázka *hodnoty* umění. Protože mimetická teorie už tím, jak je formulována, žádá po umění, aby prokázalo své právo na existenci.

Zdá se, že Platon razil tuto teorii právě proto, aby mohl hodnotu umění prohlásit za pochybnou. Jsou-li podle jeho názoru už obyčejné hmotné věci samy o sobě mimetické předměty, imitace transcendentních forem či struktur, pak i ta nejlepší malby postele bude jenom „nápodoba nápodoby“. Pro Platona není umění ani zvlášť užitečné (na vymalované posteli se člověk nevyspí), ani v přesném smyslu pravdivé. Aristotelovy argumenty na obranu umění nezpochybňují ve skutečnosti sám Platonův názor, že veškeré umění je důmyslný klam, *trompe l'oeil*, a tedy lež; berou jen v pochybnost jeho představu, že umění je neužitečné. Lež nelež, umění má podle Aristotela jistou hodnotu jako forma terapie. Umění, namítá Aristoteles, je koneckonců užitečné, medicínsky užitečné tím, že vyvolává a zároveň očišťuje nebezpečné emoce.

U Platona a Aristotela jde mimetická teorie umění ruku v ruce s předpokladem, že umění je vždycky figurativní. Avšak zastánci mimetické teorie nemusejí proto zavírat oči před uměním dekorativním či abstraktním. Falešná představa, že umění představuje nutně jakýsi „realismus“, může být opravena, nebo i zavržena, aniž se tím odstraní problémy, vymezené mimetickou teorií.

Faktem je, že veškeré západní vědomí a reflexe umění setrvávají až doposud v hranicích vyměřených řeckou teorií umění jakožto mimesis čili reprezentace. Díky této teorii se umění jako takové – ne snad jen určitá umělecká díla – stala problémem, něčím, co je zapotřebí obhajovat. A právě obrana umění dala vzniknout podivnému náhledu, v němž se něco, čemu jsme se naučili říkat „forma“, odděluje od něčeho, čemu jsme se naučili říkat „obsah“, a bona fide se pak obsah pokládá za podstatný, kdežto forma za podružnou.

Po této stránce nepřestává mimetická teorie zásadně působit ani v moderní době, kdy většina umělců a kritiků zavrhl teorii umění jakožto reprezentace vnější reality ve prospěch teorie umění jako subjektivního vyjádření. Ať už chápeme umělecké dílo jako nějaký obraz (umění jakožto obraz skutečnosti), nebo jako nějakou výpověď (umění jakožto výpověď umělce), pořád tu jde v první řadě o obsah. Ten se může měnit, může být nyní méně figurativní, nemusí být tak průhledně realistický; stále se však předpokládá, že umělecké dílo je totožné se svým obsahem. Anebo, jak se to dnes obvykle vyjadřuje, že umělecké dílo už ze samé definice musí něco *říkat*.

[2]

Nikdo z nás se nemůže vrátit do onoho času nevinosti, kdy ještě nebylo žádné teorie a umění se nepotřebovalo ospravedlňovat, kdy se lidé neptali, co umělecké dílo *říká*, protože věděli (nebo si mysleli, že vědí), co *koná*. Úkol hájit umění nám už navždy zůstane, s tím se nedá nic dělat. Sporné může být leda to, jakými prostředky se má obhajoba vést. Je naší povinností odmítnout jakýkoliv způsob obrany a ospravedlňování umění, který se stane obzvlášť tíživým, nechápavým či necitlivým pro potřeby současného života.

Tak tomu dnes je se samotnou myšlenkou obsahu. Ať už v minulosti znamenala cokoliv, dnes je myšlenka obsahu převážně na obtíž, představuje více méně nepokryté šosáctví.

I když se může zdát, že současný vývoj v mnoha oblastech umění nás spíše odvádí od představy, že umělecké dílo je především jeho obsah, má tato představa pořád neobyčejnou moc. Udrží se dnes díky jistému přístupu k uměleckým dílům, hluboce zakořeněnému mezi lidmi, kteří berou vůbec nějaké umění vážně. Přehnaný důraz na myšlenku obsahu vede k trvalému, nikdy nedokonanému projektu *interpretace*. A obráceně, návyk přistupovat k uměleckým dílům tak, že je *interpretujeme*, v nás podporuje domněnku, že skutečně existuje něco takového jako obsah uměleckého díla.

### [3]

Nemám samozřejmě na mysli interpretaci v nejširším smyslu, v tom smyslu, v němž Nietzsche (právem) říká: „Nejsou žádná fakta, pouze interpretace.“ Interpretací zde míním vědomý intelektuální akt, demonstrující jistý kód, jistá „pravidla“ interpretace.

Zaměřena na umění, interpretace znamená, že se z celku vytrhávají určité prvky (X, Y, Z atd.). Úkol interpretace spočívá vlastně v překladu. Interpret říká: Podívejte, vždyť X je (nebo znamená) ve skutečnosti A! Y je ve skutečnosti B! Z je ve skutečnosti C!

V jaké situaci mohl vzniknout tento podivný plán přetváření textů? Podklady k odpovědi nám dává historie. Interpretace se poprvé objevuje v kultuře pozdního klasického starověku, když moc a věrohodnost mýtu podlomilo „realistické“ vidění světa, které přinesla věda. Jakmile jednou vyvstala otázka, jež bude napříště pronásledovat postmytické vědomí – otázka *přiměřenosti* náboženských symbolů -, staré texty ve své původní formě přestaly být přijatelné. Tehdy byla povolána interpretace, aby staré texty přizpůsobila „moderním“ požadavkům. Tak začali stoikové, v souladu se svým názorem, že bohové mají být mravní, vykládat alegoricky všechny divoké kousky, které tropil Zeus a jeho nespoutaná banda v Homérově epice. Jestliže Homér dává Diovi cizoložit s Létó, vysvětlovali, chce tím ve skutečnosti vyjádřit spojení mezi mocí a moudrostí. Stejným způsobem interpretoval Filón Alexandrijský syrové historické příběhy z hebrejské Bible jako duchovní podobenství. Exodus z Egypta, čtyřicetileté putování pouští a příchod do zaslíbené země, to všechno je ve skutečnosti – říkal Filón – alegorické vyjádření pro emancipaci individuální duše, její soužení a konečné vysvobození. Interpretace tedy předpokládá jistý rozpor mezi zjevným smyslem textu a požadavky (pozdějších) čtenářů, a snaží se tento rozpor vyřešit. Situace je taková, že text se z nějakého důvodu stal nepřijatelným, přitom však není možné jej zavrhnout. Interpretace představuje radikální metodu, jak zachovat starý text, který je považován za příliš cenný, než aby byl potlačen: předělat jej. Neboť interpret, aniž by něco doopravdy škrtal nebo přepisoval, skutečně něco přetváří, adaptuje. Nemůže to ovšem přiznat, prohlašuje tedy, že jenom odkrývá jeho pravý smysl, a tak činí text srozumitelným. Aťsi text prodělává sebevětší změny (jiným proslulým příkladem jsou rabínské a křesťanské „duchovní“ interpretace očividně erotické Velepísně), interpreti musí vždy tvrdit, že z něho jen vytahují smysl, který už tam byl.

Za našich časů se celá záležitost ještě dále komplikuje. Neboť současné nadšení pro interpretaci je často inspirováno nikoliv úctou k znepokojivému textu (jež v sobě mohla skrývat agresí), nýbrž otevřenou agresivitou, netajeným opovržením vůči tomu, jak se věci navenek jeví. Interpretace starého stylu byla sice neodbytná, ale uctivá; ponechávala textu doslovný smysl a nad ním teprve vztyčovala smysl jiný. Interpretace moderního stylu se v textu ryje, a jak se do něho zarývá, ničí jej; kutá „za“ textem, aby objevila jakýsi „podtext“, který je teprve tím pravým textem. Nejslavnější a nejlivnější módní doktríny, Marxova a

Freudova, jsou ve skutečnosti důmyslně vypracované vykladačské systémy, agresivní a neuctivé teorie interpretace. Veškeré pozorovatelné fenomény jsou dány do závorky jako něco, co nestojí za úvahu: to všechno je pouze – řečeno s Freudem – *zjevný obsah*. Tento zjevný obsah je třeba odsunout, abychom pronikli k pravému smyslu, *latentnímu obsahu*, který se za ním skrývá. Ať už jde - u Marxe – o sociální fenomény, anebo – u Freuda – o fenomény individuálního života (jako jsou neurotické symptomy a přeroknutí) či o texty (jako sen nebo umělecké dílo), všechno je tu bráno jen jako příležitost k interpretaci. Podle Marxe i Freuda jsou takovéto jevy jen *zdánlivě* srozumitelné. A interpretovat daný fenomén znamená přeformalizovat jej, to jest prakticky najít k němu nějakou analogii.

Interpretace tedy není (jak se lidé většinou domnívají) nějaká absolutní hodnota, intelektuální gesto situované v jakési bezčasové říši schopností. Interpretace musí být sama hodnocena, a to v historické perspektivě lidského vědomí. V některých kulturních kontextech je interpretace osvobozujícím činem. Je prostředkem k revizi, přehodnocení, k odpoutání od mrtvé minulosti. V jiných kulturních kontextech se stává nemístnou, reakční, dusivou, zavříženíhodnou.

#### [4]

Dnes je taková doba, kdy má interpretace převážně reakční, dusivé účinky. Tak jako zplodiny z automobilů a těžkého průmyslu zamořují ovzduší ve městech, otravuje dnes bezbřehé interpretování naši vnímavost vůči umění. V kultuře, jejímž klasickým problémem je hypertrofie intelektu na úkor životní energie a smyslových schopností, představuje interpretace pomstu intelektu na umění.

Ba ještě víc: je to pomsta intelektu na světě. Interpretovat znamená ochuzovat, vysávat svět – abychom mohli zkonstruovat nějaký stínový svět „významů“. Svět se tak redukuje na *tento* svět. („Tento svět!“ Jako kdyby tu byl nějaký jiný.)

Svět, náš svět, je už vymrskán, ožebračen až dost. Pryč se všemi jeho duplikáty, dokud se znovu nenaučíme prožívat s větší bezprostředností to, co tu máme.

#### [5]

Moderní interpretace znamená ve většině případů, že se šosácky zdráháme nechat prostě umělecké dílo být. Skutečné umění nás znervózňuje. Jestliže umělecké dílo redukuje na jeho obsah a ten pak interpretujeme, máme umělecké dílo pod kontrolou. Interpretace činí umění povolným, disponovatelným.

V literatuře je toto interpretační šosáctví rozšířeno více než v kterémkoli jiném umění. Již po celá desetiletí chápou literární kritikové svůj úkol tak, že jednotlivé prvky básně, dramatu, románu či povídky převádějí na něco jiného. Někdy se autor sám cítí tak nespůj před nahou mocí svého umění, že zabuduje do díla samého – byť třeba s jistými rozpaky, nebo se špetkou ironie – jeho vlastní výslovnou interpretaci. Příkladem takové starostlivé spolupráce může být Thomas Mann. V případě otrlejších autorů se kritik s radostí chopí díla sám.

Například dílo Franze Kafky se stalo objektem hromadného znásilňování nejméně pro tři armády interpretů. Ti, kdo čtou Kafku jako společenskou alegorii, vidí v jeho díle kasuistiku selhání a nesmyslnosti moderní byrokracie, až po vyústění do totalitního státu. Druzí čtou Kafkovo dílo jako psychoanalytickou alegorii, a vidí v něm zoufalé vyznání Kafkova strachu před sexem, projev jeho kastrofobních úzkostí nebo vědomí vlastní impotence, jeho otrocké závislosti na vlastních snech. Ti, kdo čtou Kafku jako náboženskou alegorii, zase vysvětlují, že K. v *Zámku* se snaží získat přístup k nebesům, že Josef K. v *Procesu* je souzen

neúprosnou a tajemnou spravedlností Boží... Jiným takovým dílem, které má pro interprety neodolatelnou přitažlivost, je dílo Samuela Becketta. Beckettova delikátní dramata do sebe staženého vědomí – redukováného na holou podstatu, izolovaného, často i fyzicky znehybnělého – se čtou jako výpověď o odcizení moderního člověka, o ztrátě smyslu, o ztrátě Boha, nebo jako alegorický obraz duševní patologie.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... Tak bychom mohli brát jednoho autora po druhém; bez konce je seznam těch, kdo jsou pohřbeni pod silným nánosem interpretací. Ale je třeba poznamenat, že interpretace není pouze poklona, kterou prostřednost skládá géniovi. Je to typický moderní způsob, jak něčemu porozumět, a uplatňuje se u děl jakékoli kvality. Tak například z poznámek, které Elia Kazan publikoval o natáčení své *Tramvaje do stanice Touha*, jasně vysvětluje, že nemohl kus režisovat, dokud nepřišel na to, že Stanley Kowalski ztělesňuje živočišné a mstivé barbarství, pohlcující naši kulturu, kdežto Blanche Du Bois představuje západní civilizaci, poezii, zjemnělé city a tak vůbec, to vše vyvedené v delikátních, i když, pravda, poněkud vybledlých barvách. Teď se teprve Williamsovo působivé psychologické melodrama stalo srozumitelným: protože teď už je *o něčem* – o úpadku západní civilizace. Kdyby to měla zůstat prostě hra o fešákově jménem Stanley Kowalski, který tyranizuje povadlou ošuntělou krásku jménem Blanche Du Bois, - z toho by se zřejmě nedalo nic udělat.

[6]

Nezáleží na tom, co si umělci myslí nebo nemyslí, pokud jde o interpretaci jejich děl. Tennessee Williams si může myslet, že *Tramvaj do stanice Touha* je o tom, o čem si Kazan myslí, že je. Možná, že Cocteau tomu tak chtěl, aby jeho filmy *Krev básníka* a *Orfeus* byly složitě vykládány ve smyslu freudovské symboliky a sociální kritiky. Avšak vlastní hodnota těchto děl určitě spočívá v něčem jiném než v tom, co „znamenají“. Po pravdě řečeno, pokud Williamsovy hry a Cocteauovy filmy takové ohromující „významy“ sugerují, právě potud jsou to díla nezdařilá, falešná, vykonstruovaná.

Z poskytnutých rozhovorů vyplývá, že Resnais a Robbe-Grillet vědomě koncipovali *Loni v Marienbadu* tak, aby film mohl být interpretován různými, stejně oprávněnými způsoby. Měli bychom se však bránit pokušení *Marienbad* vůbec interpretovat. Co je na *Marienbadu* podstatné, je především ryzí, nepřeložitelná, smyslová bezprostřednost některých obrazů a precizní, byť omezená řešení určitých problémů filmové formy.

Stejně tak je možné, že tank rachotící prázdnou noční ulicí v *Mlčení* minil Ingmar Bergman jako falický symbol. Ale jestli to tak myslel, byla to pošetilá myšlenka. („Nikdy nevěř vypravěči, věř vyprávění,“ říkal Lawrence.) Ve své syrové předmětnosti, jako bezprostřední smyslový ekvivalent tajemných, nečekaných událostí, jež se daly do pohybu ve zdech hotelu, je tato sekvence s tankem nejvýraznější moment celého filmu. Ti, kdo sahají po freudovské interpretaci tanku, dávají pouze najevo svou bezradnost před tím, co na plátně skutečně je.

Interpretace tohoto typu prokazuje vždy jakousi (vědomou nebo nevědomou) nespokojenost s dílem, přání nahradit je něčím jiným.

Interpretace, založená na krajně pochybné teorii, že umělecké dílo se skládá z jednotlivých obsahových položek, dopouští se na umění násilí. Dělá z umění předmět k použití, k zařazení do mentální soustavy kategorií.

Interpretace ovšem vždycky nepřevládá. Dnešní umění totiž může být z velké části pochopeno jako umění motivované útekem před interpretací. Aby se vyhnulo interpretaci, může se umění uchýlit k parodii. Nebo se může stát abstraktním. Nebo („pouze“) dekorativním. Nebo se může stát ne-uměním.

Útekem před interpretací se vyznačuje zvláště moderní malířství. Abstraktní malba se pokouší nemít vůbec obsah v běžném slova smyslu; kde není žádný obsah, nemůže být ani interpretace. Opačnou cestou dosahuje téhož výsledku pop-art; slouží si obsahem tak plakátově „realistickým“, že se nakonec také nedá nijak interpretovat.

Rovněž značná část moderní poezie, počínajíc slavnými pokusy francouzského básnictví (včetně hnutí klamně nazývaného symbolismus) uvést do básně ticho a restituovat *magii* slova, unikla hrubému sevření interpretace. Nejposlednější revoluce v současném básnickém vkusu – představuje odvrát od básnického obsahu ve starém slova smyslu, odpor vůči tomu, co vydalo moderní poezii na pospas horlivosti interpretů.

Mluvím samozřejmě především o situaci v Americe. Interpretace tu nejvíc bují v uměleckých druzích se slabou a zanedbatelnou avantgardou: v próze a v dramatu. Američtí romanopisci a dramatici jsou ve skutečnosti většinou žurnalisté nebo akademičtí sociologové a psychologové. Jejich psaní je literární obdobou programové hudby. Smysl pro to, co by se dalo podniknout *s formou* v próze a dramatu, je zde tak chabý a zakrnělý, že i v těch případech, kdy obsah není prostě informace, zpráva, je pořád až příliš viditelný, více méně na dlani. Romány a divadelní hry, na rozdíl od poezie, malířství a hudby, zůstávají (v Americe) obětí interpretačního náporu právě potud, pokud se v nich neodráží žádný pozoruhodnější vztah ke změnám v příslušných formách.

Avšak programový avantgardismus – jenž ponejvíce znamenal experimentování s formou na úkor obsahu – není jedinou obranou umění proti pustošivým účinkům interpretace. Aspoň doufám, že není. Protože tím by se umění odsuzovalo k neustálému úprku. (A také by se tím neustále udržovalo samo rozlišování mezi formou a obsahem, které je koneckonců iluzorní.) Ideálně je možné uniknout interpretům i jinak: tvořit umělecká díla tak celistvá a čistá, tak vervní a bezprostředně oslovující, aby mohla být prostě jen... tím, čím jsou. Je to možné dnes? Stává se to, myslím, v kinematografii. Proto také film je v současné době nejživější, nejvzrušivější, nejdůležitější ze všech uměleckých forem. Životnost určité umělecké formy se možná pozná podle toho, do jaké míry může být dílo pochybené, aniž by přitom ztrácelo svou kvalitu. Tak například některé Bergmanovy filmy, ať jsou sebevíc napěchované jalovými zvěstmi o moderním duchu, takže přímo vyzývají k interpretování, přece nakonec vítězí nad ambiciózními záměry režiséra. V *Zimním světle* nebo v *Mlčení* je krása a vizuální propracovanost obrazu v očividném rozporu s naivní pseudointelektuálností příběhu a některých dialogů. (Nejpozoruhodnějším příkladem takové nesrovnalosti je dílo D. W. Griffitha.) V dobrých filmech je vždycky jakási přímota, která nás zbavuje nutkové potřeby interpretovat. Tuto osvobozující antisymboličnost v sobě mají četné staré hollywoodské filmy, stejně jako snímky Cukorovy, Walshovy, Hawksovy a mnoha jiných režisérů.

Za to, že kinematografii dosud neopanovali interpreti, vděčí film zčásti svému uměleckému mládí. Svou roli tu sehrála šťastná okolnost, že filmy se tak dlouho chápaly jen jako pohyblivé obrázky, jinými slovy jako součást lidové kultury (v protikladu ke kultuře „vysoké“), a těšily se proto nezájmu intelektuálských mudrlantů. A pak, ve filmu je vždycky ještě něco jiného než obsah, čeho se může chytit ten, kdo chce ukojit svou analytickou potřebu. Protože film, na rozdíl od románu, disponuje vypracovanou formální terminologií, což umožňuje diskutovat o technice snímání, střihu a kompozici jednotlivých záběrů, jež se na tvorbě filmu účastní.

Jaký druh umělecké kritiky je dnes žádoucí? Nechci totiž tvrdit, že umělecká díla jsou slovem nepostižitelná, že je nelze popsat nebo parafrázovat. Jistěže lze. Otázka je, jak. Jak by měla vypadat kritika, která by uměleckému dílu sloužila, a nezabírala jeho místo?

Především je zapotřebí věnovat víc pozornosti formě. Podrobnější a důkladnější analýzy *formy* by tlumily interpretační aroganci, kterou provokuje přehnaný důraz na *obsah*. K diskusi o formách však potřebujeme určitý slovník (měl by být spíš deskriptivní než preskriptivní).<sup>1</sup> Nejlepší je taková kritika, a té je pomálu, která rozpouští zřetel k obsahu v úvahách o formě. Pokud jde o film, drama a malířství, vybavuje se mi například, v uvedeném pořadí, esej Erwina Panofského „Styl a technika ve filmové tvorbě“, esej Pierra Francastela „Destrukce výtvarného prostoru“. Kniha Rolanda Barthesa *O Racinovi* a jeho dva eseje o Robbe-Grilletovi jsou příkladem formální analýzy aplikované na dílo jednotlivého autora. (Tohoto typu jsou také nejlepší eseje v *Mimesis* Ericha Auerbacha, jako například „Odysseova jizva“.) Příkladem formální analýzy věnované zároveň žánru i autorovi je esej Waltera Benjamina „Vypravěč: Úvahy nad dílem Nikolaje Leskova“.

Neméně cenné by byly takové kritiky, které by opravdu přesně, pozorně a s láskou popisovaly, jak umělecké dílo vypadá. To se zdá ještě obtížnější než formální analýza. Mezi vzácné příklady toho, co mám na mysli, patří některé filmové kritiky Manny Farbera, esej Dorothy Van Ghentové o Dickensově světě nebo esej Randalla Jarrella o Waltu Whitmanovi. Jsou to eseje, které ukazují smyslovou tvářnost uměleckého díla, a nepřehrabují se v něm.

Nejvyšší, nejosvobodivější hodnotou v umění – a v kritice – je dnes *transparence*. *Transparence* znamená, že vnímáme světlo vyzářující z věci samé, z věcí, které jsou tím, čím jsou. V tom je například velikost Bressonových a Ozuových nebo Renoirových *Pravidel hry*.

Kdysi (řekněme za časů Dantových) bylo jistě revolučním a tvůrčím počinem konstruovat umělecká díla tak, aby mohla být prožívána na více různých rovinách. Dnes tomu tak není. Posiluje to princip redundance, který je největší metlou moderního života.

Kdysi (v dobách, kdy vysokého umění bylo pořádku) muselo být revolučním a tvůrčím krokem interpretovat umělecká díla. Co dnes rozhodně nepotřebujeme, je převádět nadále umění na myšlení, anebo (ještě hůře) umění na kulturu.

Interpretace považuje smyslový prožitek uměleckého díla za samozřejmost, a z toho vychází. Dnes se to za samozřejmost pokládat nedá. Vezměme jen úžasné množství uměleckých děl, dostupných každému z nás, a k tomu ještě kontrasty všemožných chutí a vůní a pohledů, jimiž městské prostředí bombarduje naše smysly. Naše kultura je založena na přehánění, na nadprodukcii; výsledkem je neustálý úbytek ostroty v našem smyslovém vnímání. Veškeré podmínky moderního života – jeho materiální hojnost, sama jeho davovost – přispívají k otupování našich smyslových schopností. A právě vzhledem ke stavu našich smyslů, našich schopností (spíše než schopností jiného věku) musí být vyměřen úkol kritiky.

Dnes je důležité, abychom znovu získali schopnost smyslového vnímání. Musíme se učit *vidět víc, slyšet víc, cítit víc*.

---

<sup>1</sup> Jistou nesház představuje mimo jiné skutečnost, že naše představa formy je prostorová (v řečtině jsou všechny metaforické výrazy pro formu odvozeny od prostorových pojmů). Proto máme lépe vypracované tvarosloví pro prostorové, spíše než časové druhy umění. Výjimkou mezi časovými druhy je ovšem drama; snad proto, že drama je narativní (tj. časová) forma, která se na jevišti rozšiřuje o rozměr vizuální a obrazový. – Co nám dosud chybí, je poetika románu, jakýkoli jasný pojem o narativních formách. Příležitostí k průlomu zde snad bude filmová kritika, poněvadž filmy jsou primárně formou vizuální, zároveň jsou však také pododdílem literatury.

Naším úkolem není najít v uměleckém díle maximum obsahu, tím méně vymáčkat z díla víc obsahu, než ho tam je. Naším úkolem je potlačit obsah, abychom věc mohli vůbec vidět.

Veškeré komentáře k uměleckým dílům by dnes měly usilovat o to, aby tato díla – a analogicky naše vlastní zkušenost – se pro nás stala více, nikoli méně skutečná. Funkce kritiky by měla spočívat v tom, že bude ukazovat, *jak je to, co je*, ba dokonce, *že je to, co je*, místo aby ukazovala, *co to znamená*.

[10]

Namísto hermeneutiky potřebujeme erotiku umění.