

- 1 *Proti interpretaci*  
6 *Opravdu proti interpretaci?*

Susan Sontag  
Přemysl Blažiček

### články / studie

- 9 *Expresionismus jako hnutí a směr* Růžena Grebeníčková  
19 *Hranice myšlení* Miroslav Petříček jr.  
26 *Národ a stát* Jacques Maritain  
39 *Obhajoba politického národa* Pierre Kende

### knihy / autoři

- 41 *Emanuel Rádl: dluh a závazek* Bohumil Doležal  
48 *Příspěvek k české mytologii románu* Růžena Grebeníčková

### dokument

- 53 *Válka p. prof. Rádlu proti všem* Ferdinand Peroutka

### zrcadlo

- 60 *Literatura na jedno použití* Michael Špirit  
63 *Nové knihy v televizi*

### z bibliografie samizdatu

- 66 *Edice EXPEDICE („černá řada“)*

KRITICKÝ SBORNÍK ● Ročník XIV, č. 3 ● Editor: Karel Palek. Redakční spolupráce: Michael Špirit. Ediční rada: Přemysl Blažiček, Jiří Cieslar, Růžena Grebeníčková, Jiří Gruntorád, Jiří Holý, Filip Karfík, Pavel Kouba, Sergej Machonin, Ivan Ozarčuk, Oldřich Tůma, Josef Vohryzek. Grafická úprava: Lenka Kerelová a Karel Palek. Vydává Klub Obratník v nakladatelství Vesmír s podporou Ministerstva kultury ČR, Českého literárního fondu a britské nadace Central & East European Publishing Project, Oxford. Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Národní 11. Sazba: NEPTUN DTP, v.o.s., tel.: 35 18 777. Tisk: PV - tisk, Praha 4, Pod vrstevnicí 5. KRITICKÝ SBORNÍK vychází čtvrtletně ● Cena jednoho čísla 39 Kč, roční předplatné 140 Kč. Objednávky přijímá a předplatné vyřizuje výhradně Vesmír, s.r.o., Národní 3, 111 42 Praha 1. Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím pošt Praha, čj. NP 402/93 ze dne 24. 3. 1993.

ISSN 0862-819X MIČ 46 782

# Proti interpretaci

SUSAN SONTAGOVÁ

První zkušenost umění musela být zkušenost celosí kouzelného, magického; umění bylo nástrojem rituálu. (Viz jeskynní malby v Lascaux, Altamiře, Niaux, La Vache 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 imitace transcendentních forem či struktur, pak i ta nejlepší malba 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 nepochybně 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 neúčinné. Lež nelež, umění má podle Aristotela jistou hodnotu jako forma terapie. Umění, namítá Aristoteles, je koneckonců užitečné, medicínsky užitečné tím, že vyvolává a zároveň očisťuje 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 významných řeckou teorií umění jakožto mimesis či reprezentace. Díky této teorii se umění jako takové – ne snad jen určitá umělecká díla – stalo problémem, něčím, co je zapotřebí obhajovat. A právě obrana umění dala vzniknout podivné-

mu 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 nevinnosti, 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 teda to, jakými prostředky se má obhajoba vést. Je naší povinností odmluvit jakýkoliv způsob obrany a ospravedlňování umění, který se stane obzvlášť tíživým, nechtěným či necitlivým pro potřeby současného života.

Tak tomu dnes je se samotnou myšlenkou obsahu. Ať už v minulosti znamenala cokoli, 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. Udrhuje se dnes díky jistému přístupu k umělec-

kým 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 nejšířším smyslu, v tom smyslu, v němž Nietzsche (právem) říká: „Nejsou žádná fakta, pouze interpretace.“ Interpretaci zde míním vědomý intelektuální akt, demonstrující jistý kód, jistá „pravidla“ interpretace.

Zaměřena na umění, interpretace znamená, že se z celku díla 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 po prvé 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 čí-olozit 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 podobnosti. 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 text přetváří, adaptuje. Nemůže to ovšem přiznat: prohlašuje tedy, že jeoun odkrývá jeho pravý smysl a tak činí text srozumitelným. Afsi text prolézává sebevětší změny (jiným proslulým příkladem jsou rabínské a křesťanské „duchovní“ interpretace očitěné erotiké Velepísni), 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 agresii), nýbrž otevřenou agresivitou, netajeným opovržením vůči tonu, jak se věci navěky jeví. Interpretace starého stylu byla sice neodbytná, ale uctívá; ponechávala textu doslovný smysl a nad ním teprve vztýčovala 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 nejvlivnější moderní doktriny, Marxova a Freudova, jsou ve skutečnosti důmyslně vypracované vykladačské systémy, agresivní a neuctivé teorie interpretace. Veškeré pozorovatelné jevy jsou dány do závorcky jako něco, co nestojí za úvahou: 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 jevy, jako jsou revoluce a války, anebo – u Freuda – o jevy individuálního života (jako jsou neurotické symptomy a přeréknutí) či o texty (jako sen nebo umělecké dílo), všechno je tu bráno jen jako příležitost k interpretaci. Podle Marxe i Freuda jsou takové jevy jen zdánlivě srozumitelné. Ve skutečnosti nemají žádný smysl, pokud nejsou interpretovány. Pochopit, to interpretovat. A interpretovat daný jev znamená přefornulovat 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 schopnosti. Interpretace musí být sama hodnocena, a to v historické perspektivě lidského vědomí. V některých kulturních kontextech je interpretace osvobozujícím činem. Je prostředkem k revizi, přelohuocení, k odpoutání od mrtvé mi-

nulosti. V jayých kulturních kontextech se stává nemístnou, reakční, dusivou, zavrženilodnou.

[4]

Dnes je taková doba, kdy má interpretace převážně reakční, dusivé účinky. Tak jako zplo-diny z automobilů a těžkého průmyslu zamofují ovzduší ve městech, otravuje dnes bezbřehé interpretování nás stinnavostí 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. Prý se všem jeho duplikáty, dokud se znovu nenaučíme prožívat s větší bezprostředností to, co tu máme.

[5]

Moderní interpretace znamená ve většině přípá-dů, 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 kterémkoliv jiném umění. Již po celá desetiletí chápu literární kritické svůj úkol tak, že jednotlivé prvky básně, dramatu, románu či povídky převádějí na něco jiného. Někdy se autor sám cítí tak nsvůj před nahou mocí svého umění, že zabuduje do díla samého – být třeba s jistými rozpaky, nebo se špetkou ironie – jeho vlastní věslovou 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 zúsilňování nejméně pro tři armády interpretů. Ti, kdo čtou Kafku jako společenskou alegorii, vidí v jeho díle kasuistiku se-llhnutí a nesmyslnosti moderní byrokracie, až po to vyšířené do totalitního státu. Druzí čtou Kafkovo dílo jako psychoanalytickou alegorii, a vidí v něm zoufalé vyznání Kafkova strachu před otcem, projev jeho kastracních úzkostí, jeho vě-

domí 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 – reduko-vaného na holou podstatu, izolovaného, často i fyzicky znehynělého – 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 nánošem interpretací. Ale je třeba poznamenat, že interpretace není pouze poklona, kterou prostředkem skládá géniovi. Je to typický moderní způsob, jak něčemu porozu-mět, a uplatňuje se u děl jakékoli kvality. Tak například z poznámek, které Elia Kazan publikoval o natáčení své Tramvaje do stanice Touha, jasně vysvitá, že nemohl kus režirovat, 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 vvedené v delikátních, i když, pravda, poněkud vybledlých barvách. Teď se teprve Williams-ovo působivé psychologické melodrama stalo srozumitelným: protože teď už je o něčem – o úpadku západní civilizace. Kdyby to měla zůstat prostě hra o šesákově 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 je o tom, o čem si Kazan myslí, že je. Možná, že Cocteau tomu tak chrl, aby jeho filmy Krev básníka a Orfeus byly složité 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 pout jsou to díla nezdařená, falešná, vykonstruovaná, nepřesvědčivá.

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 ryzi, nepřeložitelná, smyslová bezprostřednost některých obrazů a precizní, byť omezené řešení určitých problémů filmové formy.

Stejně tak je možné, že tank rachotící prázdnotou noční ulicí v Mlčení minul Ingmar Bergman jako falcký symbol. Ale jestli to tak myslél, byla to pošeltilá myšlenka. („Nikdy nevěř vyprávěči, věř vyprávění,“ říkal Lawrence.) Vse svý 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 prozrazuje vždycky 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.

[7]

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; kle není žádný obsah, nemůže být ani interpretace. Opačnou cestou dosahuje téhož výsledku pop-art; slouží si obsahem tak plakatovým „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 – revoluce, jež sesadila Eliota a vyzdivila Pounda

– představuje odvrát od básnického obsahu v starém slova smyslu, odpor vůči tomu, co vydalo moderní poezii na pospas horlivosti interpretů.

Mluví samozřejmě především o situaci v Americe. Interpretace tu nejvíc bují v uměleckých družicích 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 obdlobou 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 pořad až příliš viditelný, více méně na dlaní. Romány a divadelní hry, na rozdíl od poezie, malířství a hudby, zůstávají (v Americe) obětmi interpretačního náporu právě potud, pokud se v nich neodráží žádný pozoruhodnější vztah ke změnám v příslušných formách.

Avšak programový avantgardismus – jenž ponějvíce 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 konečnou iluzorií.) Ideálně je možné uniknout interpretaci i jinak: tvořit umělecká díla tak celistvá a čistá, tak vevní 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, nejzrušivější, nejdůležitější ze všech uměleckých forem. Živoitnost 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 zvěsmi 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 nainví pseudointelektuálností příběhu a některých dialogů. (Nejpozoruhodnějším příkladem takovéto nesrovnalosti je dílo D. W. Griffitha.) V dobrých filmech je vždycky jakási přítomnost, která nás zbavuje nutkavé potřeby interpretovat. Tuto osvobozující antisymboličnost v sobě mají četné staré hollywoodské filmy, stejně jako snímky Cukorovy, Walshovy, Hawksovy a mnoha jiných režisérů, včetně nejlepších děl nových evropských tvůrců, jako jsou Truffaut-

vy filmy Střílejte na pianistu a Jules a Jim, Godardovo U konce s dechem a Žít svůj život, Antonioniho Dobrodružství nebo Olniho Snoubenci.

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 polyhlivé obrázky, jinými slovy jako součást lidové kultury (v protikladu ke kultuře „vysoké“), a těšily se proto nejzájmů intelektuálních mudrlantů. A pak, ve filmu je vzhledu ještě něco jiného než obsah, čeho se může chytit ten, kdo chce ukójit 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.

[8]

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 spíše deskriptivní než preskriptivní).<sup>\*)</sup> Nejlepší je taková kritika, a též 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 Northropa Frye „Přehled dramatických žánrů“, 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 Mimesise Ericha Auerbacha, jako například „Odysseova jízva.“) Příkladem formální analýzy věnované zároveň žánru i autorovi je esej Waltera Benjamin „Vyprávěč: Úvahy nad dílem Nikolaje Leskova“.

Neméně cenné by byly také 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 nepřehlubují se v něm.

[9]

Nejvyšší, nejsovobodivější hodnotou v umění – a v kritice – je dnes transparence. Transparence znamená, že vnímavé světo vyzářující z věci samé, z věci, které jsou tím, čím jsou. V tom je například velikost filmů Bressonových a Ozonových nebo Renoirových Pravidel hry.

Kdysi (řekněme za časů Dantových) bylo jisté 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 mellow moderního života.

Kdysi (v dobách, kdy vysokého umění bylo pořádku) muselo být revolučním a tvůrčím krokem interpretovat umělecká díla. Dnes tomu tak není. 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 pokládá nedá. Vezměme jen úžasně nemožnosti 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 ostrosti 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 vyměněn úkol kritiky.

\*) Jistou nesnad představuje mimo jiné skutečnost, že naše představa formy je prostorová (v řečtině jsou všechny metafornické 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 k rozměr vizuální a obrazový. – Co nám dosud chybí, je poetika románu, jakýkoli jasný pojem o narativních formách. Přiležitost k průlomu zde snad bude filmová kritika, poněvadž filmy jsou primárně formou vizuální, zároveň jsou však také pododdílem literatury.

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

Naším úkolem není najít v uměleckém díle maximum obsahu, tím méně vymačkat 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, ni-

koli 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.

(1964)

Z anglického originálu *Against Interpretation*, vydaného ve stejnojmenné knize Susan Sontagové (New York, Dell Publishing 1966) přeložil Karel Palek. Esej byla poprvé otištěna v *Evergreen Review* 1964.

## Opravdu proti interpretaci?

PŘEMYSL BLAŽIČEK

Esej Susan Sontagové *Proti interpretaci* vzbudil před lety v USA bouřlivou polemickou reakci. Jistě mu lze mnohé vytýkat v celku i v detailech, přesto stále stojí za zamyšlení, protože cítí cosi podstatného a varujícího.

Sontagová vychází z dávno překonaného teoretického roztržení uměleckého díla na izolovaný obsah a izolovanou formu. Interpretace je podle ní interpretací obsahu; autorka ji zavrhuje a žádá na literárních badatelích, aby se zabývali formou. Naštěstí má na mysli formu estetickou, nikoliv logickou ve smyslu Rolanda Barthesa, jenž byl Sontagové vzorem v boji za formu proti zkarikované interpretaci. Zaměření preciznějšího, a tím pochybnějšího článku R. Barthesa *Co to je kritika?* (otištěného v 1. letošním čísle KS) snad dostatečně naznačí citace závěrečného shrnutí, které absolutizováním pouhých předpokladů smetlo se stolu problematiku jak literárního díla, tak interpretace: «... literatura je vsuktu jen jazyk, to jest systémem znaků: její podstata není v jejím poselství, ale právě v onom „systému“. Proto také úkolem kritika není rekonstruovat poselství díla, nýbrž pouze jeho systém, podobně jako úkolem linguisty není rozluštit smysl věty, nýbrž zjistit formální strukturu, která umožňuje onen smysl sdělit.»

Pojetí formy u Sontagové kolísá a místy je nadějně nepřesné. Mezi zdařilé příklady formální analýzy řadí autorka Auerbachovu *MIMESIS*, jmenovitě úvodní esej *Odysseova jízva*. Jenomže *MIMESIS* Ericha Auerbacha je uznávána za klasický soubor interpretací literárních uměleckých děl. Ocitujme si jednu z klíčových pasáží jmenovaného eseje, který srovnává Homérovu *Odysseu* a *Starý zákon*:

«Těžko si lze představit větší stylové protiklady, než jaké vládou mezi oběma skoro stejně starými epickými texty. Na jedné straně ztvárněné, rovnoměrně osvětlené, místně a časově určené výjevy odehrávající se v popředí a v nepřetržitě sledu; myšlenky a city vyjádřené; události probíhající poklidně a bez napětí. Na druhé straně se na událostech vyměňuje jen to, co je důležité pro cíl děje, ostatní zůstává skryto; zdůrazňují se jen rozhodující vrcholy děje, to, co leží mezi tím, je nepodstatné; místo a čas nejsou určeny a vyžadují výklad; myšlenky a city zůstávají nevyřčeny, sugestivně vyplývají z mlčení a z úsečných rozmluv; celek, v krajním a nepřetržitě napětí zaměřen k cíli, a proto mnohem jednotnější, je záhadný a má složité pozadí.»

Auerbach zde uvádí, že jde o stylové protiklady mezi oběma texty. V následujících esejích skutečně většinou vychází ze stylistického rozboru jazyka a přechází pak k široce chápanému stylu, zdaleka se však neomezují na styl textu: dochází nakonec k tomu, čím se zabývá i v naší ukázce, totiž ke stylu „znázorněné skutečnosti“ (užijeme-li obratu z podtitulu celého souboru). V úvodní studii jde Auerbachovi ovšem jen

o postižení elementárního protikladu, v jehož rámci teprve další studie dospívají na základě podrobnějšího rozboru ke specifitějším určením „znázorněné skutečnosti“ v jednotlivých prozaických dílech. Sontagová také úvodem vychází z Homéra a *Starého zákona*, nikoli však z hlediska interpretace uměleckých děl; připomíná postup, jímž byly v pozdním starověku oba mýty vykládány jako alegorie, a pak tvrdí, že obdobným, ale už otevřeně agresivním způsobem běžně postupují současní interpreti uměleckých děl. Právem ovšem uvádí prózy F. Kafky, které byly tímto specifickým způsobem vsuktu nesčíslněkrát „interpretovány“ coby alegorie nejrůznějšího, vesměs naprosto svévolného smyslu. Bylo by proto výmluvnější, kdybychom na obhajobu skutečné interpretace spíše než citát z Auerbacha uvedli ukázky z interpretace Kafkových dvou románů, kterou provedl Jan Grossman (*Kafkova divadelnost?*, 1964, přetištěno ve výboru *ANALÝZY*, 1991); tato interpretace se důsledně drží Kafkova střízlivě věcného stylu a v něm, nikoliv někde pod textem, nachází hluboký smysl, který na rozdíl od literárněhistorických analýz Auerbachových v podstatě perspektivě odhaluje naši současnost.

Interpretace literárního díla je zakotvena ve specifickém charakteru jeho výstavby; nejde tu o interpretaci smyslu, který je v textu výslovně nebo v náznaku formulován, nýbrž o interpretaci – jednu z možných interpretací – smyslu světa, dílem ztvárněného. Je to výklad neméně nepřímý než u uměleckých děl nejjazykových. Svět díla musí čtenář ovšem vždy znovu teprve vytvořit (což je něco docela jiného než prostá realizace smyslu jednotlivých vět), a tím ho ne pouze poznává, ale prožívá; nemá ho jako předmět před sebou a ve své moci, naopak on je uchvácen jím, je přinucen osvojit si způsob chápání a celkový životní postoj, které svět díla sugeruje. Ve světle takto zažitého, vsuktu osvojeného smyslu může pak čtenář pojímat cokoli i mimo dané dílo. Zde se od otázky, co vlastně je interpretováno, dostáváme k otázce proč, která je pro Sontagovou také už předem zodpovězena předpokladem, přijímaným jako samozřejmost téměr všeobecně: interpretace má za cíl lepší porozumění dílu.

Každé umělecké dílo přináší své osobité pojetí světa či – Auerbachovým označením – skutečnosti v širokém slova smyslu. Navzájem odlišné skutečnosti jednotlivých děl se zároveň liší od skutečnosti našeho života svou zjevnou fiktivností. Také ve své každodenní praxi člověk žije v určitém pojetí skutečnosti; to se proměňuje od epochy k epoše a od civilizace k civilizaci (např. starořecké a židovské) a do jisté míry také v mnohem kratších časových intervalech a u dílčích společenských skupin. Ale jinak je toto žité pojetí relativně velmi stabilní, jeví se nám jako skutečnost sama. Schematizace, jimiž je každá skutečnost (tj. každé její pojetí) utvářena, musejí být stabilní, pokud mají poskytovat pevnou půdu a vodítko naší každodenní praxi. Kriticky řečeno: musejí to být zkonstatelné konvence. A z této fosilní, vnitřně už víceméně vyprázdněné struktury nás umělecké dílo vtahuje do skutečnosti dynamičtější, mnohostrannější, jinak a výrazněji – totiž v jednotném stylu – strukturované (i když tato jednota může být tvořena například systémem radikálních rozporů či nečekaných změn), do skutečnosti hlubší či bohatší, provázané netušenými vzájemnými vazbami. Fiktivní, ontologicky méněcenná skutečnost nás otvírá skutečnosti „skutečnější“, než je téměř nevnímaná chudá skutečnost našeho běžného života, a staví tak do nového světla i ji samu. Už nás «vidět víc, slyšet víc, cítit víc». Sontagová však v polemickém zápalu opomíjí, co je u díla jazykového obzvlášť patrné, že totiž nevnímáme pouhými smysly, že to vše zároveň znamená: rozumět víc – věcem, lidem, sobě. Pravdou ovšem zůstává, že adekvátní interpretace díla musí vycházet z významových souvislostí určitým způsobem zpřítomněných jevů: ne především z toho, co dílo říká, ale z toho, co ukazuje. Přímou či nepřímou vyjádřenou myšlenku do tohoto ukazovaného světa jistě patří, ale pouze jako jeho tematizovaná, nejprojasnější vrstva.

Člověk je otevřenosti celku světa, realizovanou však v jisté uzavřenosti. Působení umění, které například Nietzsche označil za životní stimulas a Šalda za stupňování života, spočívá v regeneraci tohoto otevírání. To je vlastní smysl umění. Čtenář prochází aspoň na chvíli proměnou díky tomu, že spoluvytváří svět uměleckého díla, vymaňuje se ze své běžné omezenosti, takže plněji realizuje svou vlastní bytost, extatické bytí ve světě. Výrazem, trvalou stopou umělcova vytržení a z druhé strany podněcovatelem vytržení čtenářova je ono originální vidění skutečnosti. Nové poznání znamená tedy v případě uměleckého díla jen konkrétní způsob, jímž dílo naplňuje svůj smysl. Naproti tomu pro interpretaci je poznání konečným smyslem. A ne jenom poznání daného díla; interpretace neslouží uměleckému dílu, dílo naopak slouží jí:



jeho prostřednictvím a za jeho vedení sleduje interpretace své vlastní, svébytné poslání v oblasti obecného poznání. Žitě, citěné, temné poznání, jež navozuje četba díla, interpretace přetváří, nakolik je s to, na projasněné, plně uvědomělé poznání pojmové. Tak onen výraz síly, v jejíž moci byl ve chvíli čtenářského prožitku, má člověk nyní v moci své, trvale k dispozici.

Taková interpretace nezkrusuje smysl díla, naopak může navíc, kromě svého vlastního poslání, čtenáři pomoci, aby mu lépe porozuměl. Stejně tak ovšem jakýkoliv rozbor díla, včetně jeho interpretace, může svou chladnou, zpředměťující distancí a svou zjednodušující jednostranností čtenářský prožitek (a tím porozumění uměleckému dílu v jeho vlastním smyslu) oslabit.

V čem tedy spočívá naléhavost eseje Susan Sontagové? Jistě ne v samotném zdůraznění, že smysl literárního uměleckého díla je třeba hledat spíše v oblasti smyslů než myšlenek. Během dvacátého století je tento charakter umění stále zřejmější, a byl často popsán i teoreticky. Vyplývá také z konkrétních interpretací, zvláště z těch, které jdou v náročném pojetí až do konce, tj. nezastavují se u specifičnosti zkoumaného díla, tedy u služby lepšímu porozumění jemu samému a zprostředkování i jiným dílům. Rozdíl v náročnosti jednotlivých interpretací jsou ovšem jen stupňovité: v každé z nich jde o porozumění dílu, a každá formulace skutečného porozumění aspoň letmo naznačuje perspektivu, v jaké dílo odhaluje svět člověka. To se však týká jenom adekvátních, skutečných interpretací, jichž je naprostá menšina. A zde se dostáváme k momentu, který Sontagová vycítuje, ačkoliv na něj upozorňuje jen nechtěně, nevědomky.

Nevím, jak v USA, ale v Evropě se literární badatelé už neodvažují výslovně rozlišovat obsah a formu díla. Říkám „neodvažují“, protože v konkrétních rozbořech se touto dualitou *de facto* mnohdy řídí. Nepíše o objevném smyslu, vytěženém z rozboru, ze stylu díla, nýbrž o obsahu, který, pokud nejde o banalitu vyabstrahovanou z tématu, vyčteli z odborné literatury, či snad sami vymysleli, ale na text daného díla pouze naroubovali. Nebo píše o neméně abstraktní izolované formě, která je beze smyslu (což může mít své oprávnění, ale jen u dílech, speciálně vymezených analýz). Oba postupy se často mísí v jedné stati, slovně spojeny leckdy s pozoruhodnou obratností.

K této mechanické dualitě v pojímání díla vede sama sebou obtížnost skutečné interpretace. Především je třeba mít, co překvapivý počet literárních badatelů nemá: cit pro umění, schopnost skutečného čtenářského prožitku. A pak je zapotřebí ještě mnohem vzácnější schopnosti prožitek si jasně uvědomit, analyzovat a formulovat ho. I ti nejlepší interpreti dokáží na cestě, kterou sugeruje umělecké dílo, udělat jen několik kroků.

Sontagové absolutní zamítnutí interpretace jako takové v sobě skrývá otázku, která je stále ještě natolik radikální, že může být pokládána za přemrštěnou: Je většina literárních rozborů vůbec k něčemu? K něčemu určitě. Dostatečně bohatá společnost, která si může dovolit kulturu rozvinutou v celé šíři (mnohonásobně přesahující Platonem zavrhanou přebujelost obce), poskytuje vzájemně se respektujícím zasvěcencům nejrůznější způsoby obživy.

## články/studie

### Expresionismus jako hnutí a směr

RŮŽENA GREBENÍČKOVÁ

V pozdním curriculum vitae, jež pořídil Robert Musil spolu se svou ženou Marthou, stojí u titulu *Die Vereinigungen, povídky 1911*, tato poznámka: «... uvěděl, snad omylem, do německé literatury expresionismus, se kterým však nadále nechtěl mít nic společného.»

S expresionismem nechtěli mít později nic společného i někteří jiní autoři – například Paul Kornfeld, pražský rodák, který se roku 1932 do Prahy zase vrátil, – ale ti s ním byli kdysi zapleteni a hráli v něm důležitou roli, kdežto Musila s expresionismem spojovat nikoho nenapadne.

Zápis je zajímavý z jiného důvodu. Nepřipouští žádné nejasnosti při užití termínu, a koliduje tak se zvláštními představami, u nás v poslední době sřivenými, že expresionismus je víceméně vágní pojem, že to není v pravém slova smyslu ani styl, ani směr. Z Musilovy nahodilé poznámky je zřejmé, že se mluví o zcela určitém a dobře vymezeném literárním způsobu, který se dokonce i ve výpravném umění – což má svou důležitost, neboť nejhlásitější se v literatuře prosazoval v poezii a dramatu – může prokázat novou poetikou. Ta nepředstavuje nic nevyhraněného a bez potíží ji lze, chceme-li, vidět a identifikovat, ba definovat.

Obě Musilovy povídky, které pod uvedeným titulem vyšly, byly psány a také – *Pokoušení tiché Veroniky* ve dvou verzích – samostatně publikovány ještě před rokem 1910, od něhož se expresionismus obvykle datuje a něřtí se jeho desetiletý rozmach. Nový směr se však konstituoval jako něco, co už bylo přirozenou cestou zaseto a také přirozeně vzklíčilo, co bylo jako obrat v dosavadním názoru a uměleckých metodách už delší dobu zkoušeno a také vyzkoušeno; jeho orientace byla už předem ostře formulována – vzpomeňme Worringerovy slavné práce *ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG* (psána 1906, publikována 1908) -, včetně nového hodnocení uměleckých epoch a nové umělekohistorické typologie. Je ostatně nemyslitelné, že by hnutí tak široké mohlo existovat bez vlastních teoretiků a literárních kritiků, kteří dělají literaturu a vytvářejí vztahy nazývané literární život. Tím spíše, že autoři sami tisknou své úvahy a programové projevy – často takového dosahu, jaký měl pro drama Kornfeldův manifest *Člověk oduševnělý a psychologický* (*Der be-seelte und der psychologische Mensch*). K tolikému úsilí o vlastní vymezení s důrazem na literární způsob i postupy v jednotlivých básnických druzích (například otázky verše) přistupují pak ještě práce, které směr sledují s odstupem nebo jej souhrnně představují. Patří sem často citovaná knížka *DER EXPRESSIONISME* s roku 1916 od Hermanna Bahra, jemuž také vděčíme za rozšafné vylíčení expresionisty. Na rozdíl od impresionisty nemá ani oči, ani uši, nýbrž jen ústa, symbol své tvůrčí aktivity, své vizionářské obraznosti, umožňující mu pronikat pod povrch viditelného, dobrat se latentního významu věcí, jádra atp. (impresionista je podle Bahra neschopný tvořit, jeho jedinou silou je reprodukovat přímo mate-

\*) Paul Raabe ve svém soupisu z roku 1964, tedy v momentu, kdy po období úplného vymazání expresionismu z německého povědomí bylo jeho usoustavněné studium obnoveno, napačítal stovky expresionistických časopisů a stejný počet ročenek, antologií, edic a almanachů.