

kterém je „zvláštní“ rozpuštěno v „obecném“, nebo ve kterém je „zvláštní“ skrze „obecné“ nazíráno: tento postup odpovídá pojmovému myšlení, mohli bychom si její také představit jako orientaci v neznámém městě za pomoci plánu. Za druhé je to *alegorie*, v níž je „obecné“ označeno nebo nazíráno skrze „zvláštní“; alegorie představuje opačný princip nežli schéma a je to běžným postupem při interpretaci uměleckých děl (potřebě dobrat se smyslu obrazných složek díla). Za třetí je to *symbol*, který je syntézou obou předchozích postupů a ve kterém je „obecné“ i „zvláštní“ ztotožněno. Schellingova terminologie působí dnes ezotericky; jeho teze si však můžeme představit (s rizikem jistého zjednodušení) konkrétněji: ono „zvláštní“ znamená jednotlivé entity žitého světa, jejichž zpodobení do uměleckých výtvorů proniká jako motivy, náměty či příběhy a konflikty; „absolutno“ neboli „obecné“ si lze představit jako kreativní energii, jež smeluje žitý svět v celistvý útvar, ve kterém každá jednotlivost má svůj význam a do něhož smírne prostřednictvím umění nahlédnout. V uměleckém výtvoru se pak „obecné“ promítá jako „mysl“ či „svět díla“ (pokud tento pojem chápeme nikoliv jako alternativu vůči světu žitému, jako kompenzaci, pouze „jiný svět“, nýbrž jako model či skrytou osnovu, půdorys veskeré možné zkoušenosti). „Absolutna“ je dosaženo, když můžeme v dílčím jevu tento globální smysl nazřít.

Symbol je Schellingovi nejdokonalějším výrazem „absolutna“. Pojem symbolu však působí potíže našemu pochopení: jak může být jednotlivá entita („zvláštní“) totožná s „obecným“ či s „absolutnem“, tj. být jedinečná, a přitom znáči „celek světa“? Schellingovi s jeho v zásadě novoplatónskou ontologií to nečiní potíže (stov. Beierwaltes 1996, s. 112 an.) – svět není pro jeho systém (filosofii přírody) souborem jednotlivin, každá jednotlivina je produktována „absolutnem“, „tvořivým prazákladem věcí“ (Patočka 1992, s. 24):

Látka i forma jsou v Absolutnu totožné. Absolutno nemá jinou látku k produktivitě nežli sebe samo v plnosti svých forem [tj. možností, V. S.]. Projevit se však nemůže jinak, nežli že se každá z těchto jednotlivých potencialit stane jakožto zvláštní jednotlivina jeho symbolem. [...] Jelikož to jsou prvobytné ideje [Ur-ideen], mohou se objektivovat pouze tak, že každá pojme sebe samu jako zvláštní jednotlivinu, jako tělo, jako obraz. Tím vzniká v projevu rozlišení toho, co bylo v Absolutnu jednotné. [...] Všechno jevové je tak směsí bytnosti a potenciality (čili zvláštnosti), bytnost veskeré zvláštnosti *je*st v Absolutnu, tato bytnost se však projevuje skrze zvláštní (Schelling 1971, sv. 2, s. 975).

Jednotliviny jsou tedy produkty „absolutna“ a nesou v sobě stopu svého zdroje. Každá entita existuje sama pro sebe, je vyčleněna, a přece je zřejmé, že je výronem dynamické, dějící se „celistvosti“. To dokázala podle Schellinga vyjádřit řecká mytologie:

[...] největší půvab [mytologických obrazů, V. S.] spočívá právě v tom, že prostě jsou bez odkazu k čemukoliv jinému, absolutní v sobě samých, avšak zároveň v nich prosvítá smysl. Nespokojujeme se s pouhým *bezsmyslným životem*, jaký podává kupř. pouhý obraz, ale právě tak ne s pouhým smyslem. Chceme naopak, aby předmět absolutního uměleckého zobrazení byl tak konkrétní a totožný sám se sebou jako obraz, ale zároveň tak obecný a smysluplný jako pojem (Schelling 1971, sv. 2, s. 905).

Může však mít takovéto uvažování pro nás význam? Schellingova ontologie je vzdálena dnešním způsobům poznání, založeným převážně na empirických vědách studujících izolované soubory jevů. U Schellingových současníků však byly naznačeny další možnosti, jak tuto myšlenku rozvinout. Goethe například spekulativní polohu filosofie přírody nespílel, přesto mu byl pohled na niternou souvislost přírodního dění blízký. Posunul však představu o „celistvosti světa“ od apriorně kladeného „absolutna“ jiným směrem. Prohlnutí jednotlivého faktu s komplexem možných jevů popsal ve své ideji *prarostliny*. Za cesty po Itálii nahlédl skrze konkrétní rostlinu ideu rostliny vůbec: „prarostlina“ je „módellem a klíčem“, jehož pomocí „že potom vynalézat až do nekonečna další rostliny, které musí být důsledné, to znamená: být třebas neexistují, přece by existovat mohly a nejsou snad jen malířskými nebo básnickými stíny a iluzemi, nýbrž mají v sobě vnitřní pravdivost a nutnost. Stejněho zákona bude možno použít na všechny ostatní organismy“ (Goethe 1982, s. 369). Goethe přitom zdůraznil nevyčerpateľnost, nekonečnou produktivitu, a tedy i nevyšlovitelnost takového představy: „ideu v obraze zůstává nekonečně působivá a nedosažitelná, a i kdyby byla vyjádřena ve všech jazycích, přece zůstává nevyšlovitelnou.“³ Souvislost jednotliviny s celkem pojál jako realizaci všeobecné pláné struktury, podobně jako u geometrických zákonů (Pythagorovy věty například): v zásadě je to myšlení platonské. V dopise Friedrichu Schillerovi, kterému vyřídil svůj dojem z návštěvy Frankfurtu (16. srpna 1797), naznačil ještě jinou představu:

Důkladně jsem [...] zkoumal předměty, které vyvolávají takový účinek [Goethe hovoří o pocitech, jež nazývá „sentimentálními“, nebo o „poetické náladě“, V. S.], a ke svému překvapení jsem pak zjistil, že jsou v podstatě symbolické. To znamená, jak asi nemusím říkat, že jsou to eminentní případy, které tu vystupují jako představitelé mnoha jiných: v jisté charakteristické rozmanitosti zahrnují do sebe určitou totalitu, vyžadují určitou posloupnost, vyvolávají v mém duchu jevy

³ Celý Goethův výrok zní: „Alegorie proměňuje jev v pojem a pojem v obraz, ale tak, že pojem je v obraze vždy vymezen a plně obsažen, kdykoliv po ruce a tmaž způsobem vyjádřitelný. Symbolismus proměňuje jev v ideu a ideu v obraz, a to tak, že ideu v obraze zůstává nekonečně působivá a nedosažitelná, a i kdyby byla vyjádřena ve všech jazycích, přece zůstává nevyšlovitelnou“ (Goethe 1914, sv. 2, s. 648).

podobné i neznámé, a tak si jak zjevně, tak i uvnitř nárokuje určitou individuálnost i všobecnost. Jsou tedy tím, čím je šťastný námět pro básníka, šťastné předměty pro *člověka*. [...] Dosud jsem našel pouze dva takové předměty: námětit, na kterém bydlím, jež je svou záměrnou polohou a vším, co se na něm odehrává, dokonale symbolické, a prostranství domu, dvoru a zahrady frankfurtský rychtář žil, z neomezenějšího, patriarchálního stavu, v němž takový frankfurtský rychtář žil, chytřými a podnikavými lidmi proměněno v užitečné tržiště. [...] Protože nyní se dá očekávat, že nějaký nový podnikatel to celé odkoupí a znovu zřídí, snadno pochopíte, že v tom musím vidět, zejména když to tu leží před mýma očima, z mnoha důvodů symbol mnoha tisíců podobných případů v tomto průmyslově bohatém městě (Goethe – Schiller 1975, s. 302–303).

„Celistvost světa“ zde Goethe nezakládá na ontologickém tvrzení (nepřisuzuje své představě kosmologickou povahu), ani na planosti obecných struktur, ale na představě o životním (a kulturním) stylu velké epochy: chápe ji jako zvláštní způsob pohledu na jevy, jako „uzření“ epochy nebo civilizace v jednotlivostech. „Celistvost“ není „absolutně“ předznačena, je spjata s empirií, ale není zbavena tajemství a výzev k jejímu odhalování (K evokaci jejích aspektů). „Celistvost“, vůči níž jedinečnost vystupuje jako synekdocha, může být vůbec pochopena buď kosmologicky (v novoplatónské tradici evropského myšlení), nebo metafyzicky (jako geometrický zákon), nebo antropologicky (jako nepominutelný zákon lidské psychiky), nebo historicky (jako projev dějinné epochy či civilizace). Jak vidno, ontologie nemá mnoho možností.

Vraťme se k Peircově klasifikaci znaků. Je zřejmé, že Schellingovo rozvržení vztahů mezi „absolutnem“ a dílčími entitami je blízké pojmům, se kterými pracuje Peirce, jen je třeba odhlédnout od terminologické různosti. To, co Peirce nazývá „symbolem“, je u Schellinga „schematem“, Peircova „ikona“ je u Schellinga „algoriti“, Peircův „index“ je Schellingovým „symbolem“. Juxta pozice či korespondence termínů je ovšem věci podružnou. Pozoruhodné však je, že Schelling klade sám smysl především do sféry symbolu (podle své terminologie), tedy do oblasti „indexu“ (podle Peirce), a že v symbolu vidí centrum veškerých kreativních aktivit. Odtud vyplývá otázka, zda je v interpretaci uměleckých výtvorů dostatečně zhodnocena jejich „symbolická“ či „indexová“ povaha, a tím vyjádřeno, jak hluboce jsou zaklesnuty do životního dění.

Kde lze index (symbol) v uměleckém díle vůbec hledat? Jazykověda spojuje index (pod názvem „shifter“) především s problematikou osobních zájmů a deiktických výrazů,⁴ které indikují spojení výpovědi s kontextem. V teorii vyprávění se pojmu index či shifter užívá pro přesun mezi autorskou řečí a přímou

⁴ Roman Jakobson je kupř. autorem studie „Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb“ (Jakobson 1984, s. 58).

či polopřímou) řečí postav, tedy na otázky perspektivy, point of view, případně fokalizace. Index vždy znamená odkaz k situaci, bez jejíž znalosti není význam textového segmentu zřejmý. Můžeme se však ptát, není-li „index“ či „symbol“ ukryt v uměleckém výtvoru hlouběji, neodkazuje-li k něčemu jinému než pouze k lokálním souvislostem textu, k místům, kde se do jednotlivé promluvy promítá širší (nomené) autorem předvídaný a záměrný) kontext. V uměleckém díle působí síly mocnější nežli záměr jeho tvůrce. Neměli bychom proto index (symbol) vyňmátnout spíše tam, kde působí skrytá síla řeči, veršového rytmu, metaforiky, žánru, stylu či tradice vůbec, jejíž energie si umělec nemusí být vědom? (Roli indexu v tomto smyslu by bylo možno sblížit s pojmy „nezáměrnosti“ a „semantického gesta“ u Jana Mukářovského.)

Index se bezpochyby projevuje především v hláskovém a rytmickém uspořádání verše, které může obsahovat (jak soudí Roman Jakobson) „komplexní jazykový vzorec“ vzniklý bez básnickova „předběžného promyšlení a konce proti [jeho] vůli“. Řečové vzorce analyzoval posléze Roman Jakobson mnohokrát ve svých rozbořech poezie: „Takové struktury, zvlášť účinné na pohravné úrovni, mohou fungovat bez jakékoli pomoci logického soudu a přímého vědomí, a to jak v básňkové tvůrčí práci, tak při její percepci vnímavým čtenářem“ (Jakobson 1995, s. 127 a 137). Zastavme se v pozoruhodného detailu v básni ruského symbolisty Innokentije Anněnského „Máky“ (ze sbírky *Cypřišová skříňka*):

„Veselý den' gorit... Sredi somlevšich trav / Vse maki pjatnami – kak žadnoje bessil'je, / Kak guby, polnyje soblazna i otrav, / Kak alych baboček razvernutyje kryl'ja. // Veselý den' gorit... No sad i pust i gluch. / Davno pokončili on s soblaznami i piron, – / I maki sochlyje, kak golovy staruch, / Osenený s nebes sijajuščim potrom“ (Annenskij 1988, s. 61–62).⁵

Sluneční úpal a uvadání přírody je příměrem touhy a jejího zmanění, bezhlavě rezignace jakožto životního pocitu „konce století“. Anněnskému se však básně uložila do alexandrinu – verše příznačného pro klasickou francouzskou tragédii, jehož rytmus měli tehdejší vzdělanci v živém povědomí. Všednímu životu byl dán tragický obrys, chvilkový zážitek se stal znakem („indexem“) lidského osudu. Není to náhodný moment. Anněnskij byl autorem tragédií stylizovaných v Euripidově duchu, v nichž se hrdinové na rozdíl od hrdinů klasických nakonec smířlivě odevzdávají vůli bohů. Jeho poezie je proto srovnávána s Čechovovými dramaty, ve kterých můžeme rozoznat totéž gesto: Čechov uvádí na scénu řadu motivů z tradičních komedií (žena přistihne nevěr-

⁵ (Jásavý den plápolá... V travních malých / Rozsevy skvrmny mákú – jak bezmoe žádostivá, / Jako ry vábivě a plně jedu, / Jak rudých motýlů křídla rozvětená. // Jásavý den plápolá... V sadu je pušto a tiho. / Skončily vášně a veselí, – / Máky seschly se jak lebky starček. / A z nebes proudí jas jak z tropyne tíše.)

ného manžela, naivka zamilovaná do slavného spisovatele, starý suchopárný profesor jako manžel krásné ženy, bezstarostné mrtváni rodovým majetkem atd.), avšak zároveň ukazují jejich odvrácenou tragickou tvář, komické příhody předstávají předem ztracený zápas jedince s velkými silami života, s agresivitou, pomjivostí citů, smrtelností, lhostejností kosmu. Alexandrinský veš obklopi tichou písňovou intonací Amněského (anaforické začátky strof) tragickým horizontem. Rytmus proměňuje smysl tradičního námětu.

Stejně v metaforice. Básník Iosif Brodskij zahajuje básně obvykle konkrétními detaily, pozorováním, jež přeskočí do metaforických obrazů. V cyklu *Benátské stroje* se obrátil k dávnému básnickému tématu – k Benátkám jako symbolu kultury o mnoha dějinných vrstvách, jakémusi „smu nad vodami“. Kulturní reminiscence se však rozpouštějí v důvěrném světě každodennosti, kultura splývá s hmotou Země:

Mokrajia konovjaz' pristanii. Ponorajia jezdovajia / mašet v sumerkach grivoi, soprotivajas' smu. / Skriptičnyje grity gondol' pokačivajutsja, izdavajia / vraznoboju tishinu. / Čem doverčivej mavr, tem černeje ot slov bumaga, / i nruka, dočjanut'sja do gorhyška korotka, / prizimajet k licu kruževa smjajotogo v pal'cach Jago / kamenogo platka (Brodskij 2000, s. 105).⁶

Úvazité gondol se podobá kůlu na připoutání koní a gondoly se podobají hrozivému jezdecktvu, přidě lodic jsou však vzápětí podobny (pro svůj skřípot) krčkům houslí. Vše to jsou konotace kulturní paměti. Housle však vyluzují – po překvapivém přesahu – paradoxně nikoliv zvuky: jejich skřípot dává vyniknout nočnímu tichu. Následuje reminiscence na Othella, „moučenina benátského“, vyvolaná snad pohledem na nějaký reliéf. Text se vzdaluje viděnému a noří se do virtuální skutečnosti Shakespearova příběhu, v němž „důvěra“ je vystavena pomluvám. Pohled se ale zase vrací zpět k reliéfu a vidí ruku, jak se blíží k hrdlu Desdemony, na něž samozřejmě nikdy nedosáhne, a přitom svírá kamenný kapesník, aby bylo zřejmé, že text má na zřeteli reliéf, a nikoliv virtuální příběh. Přistává se podobá koňské pastvině, přidě gondol houslím, noční tišina je jejich hudbou, reminiscence slovesné kultury se prolíná s kulturou výtvornou, a nakonec kapesník, klíčový detail Shakespearova dramatu, je dojemně vystaven obnažujícímu pohledu jako mrtvý detail kamenné plastiky.

Svet razimajet vaš glaz, kak rakovinu: ušnuju / rakovinu zatopljajet drebezg kolokolov. / To bređut k vodopuju glotnuť rečnuju / rjab' stada kupolov. / Iz ranoč' Mokré úvazité přistavu. Chumurná kavalérie / V soumraku hřívou potrásá a plaší sen. / Houslové krčky gondol se houpují a napěskáčku / Štebetají ticho. / Čím více důvěřuje Maur, tím víc se papír černá slovy. / A nruka, pñliš krátká, na hrdlo nedosáhne, / K tváři si tiskne krajčovi kamenného šátku. / Jež značkal v prstech Jago.)

spachnutých stavnej v nozdri vam b'jet cikorij, / krepkij kofe, skomkannoje trjap je. / I makajet v gorlo drakona zlatoj Jegorij, / kak v černila, kop je (Brodskij 2000, s. 109).⁷

Nejen ucho, ale i oko je přirovnáno k lastuře, která se otevírá světlu a zvrukům dne, kupole chrámů se odrážejí ve vodě jako stádo, které se hrne k napaředlu, ve vůni a pachu rána se mísí káva a značkané ložní prádlo, nakonec socha svatého Jiří ožívá a noří kopí do dráčího hrdla jako pero do kalamáře... Tropy nejsou v poezii nikdy náhodné: vytvářejí „svět básně“, u Brodského vznešená kulisa Benátek tone v reminiscencích všedního dne. A k tomu krásné přesahy: proud řeci se jakoby zastaví a ušne nečekaným směrem, na „fokus“ naléhají úlomky tradice, ale pohled se odvrací k přímému vidění věcí, kolísá mezi různými polohami, tradiční a bezprostředností. Je indexem situace.

* Dnešní situace umění přímo vyzývá k úvahám o „indexové povaze“ uměleckých výtvorů. V terminologii Jana Mukářovského by se daly nápadně projevy umělecké kreativity popsat jako redukce stabilního, neproměnného „artefaktu“, jenž podněcuje vznik „estetického objektu“. „Estetický objekt“ vzniká z minimálního „artefaktu“, což naléhavě vyžaduje mobilizaci kontextu (představu o „celku“, v němž jsou jevy vnímány). Bezpečbyby klasickým případem je proslulý Duchampův objekt nabídnutý estetickému pohledu, když byl vytižen ze své funkce a předložen jako čirá ukážka tvarového stylu našeho okolí. Příznačnými uměleckými projevy dneška se staly performance, instalace, prezentace, body art, graffiti atd. – artefakty užívající příležitostného materiálu, s jejichž zábkou nikem tvůrce předem počítá. Ve slovesné tvorbě je to např. tzv. minimalistická poezie, nahrazující v básnickém textu písmena začerněnými číverčky a ponechávající z básně jediné slovo (z ruských básníků Vsevolod Někrasov⁸).

Minimalizace artefaktu se projevuje (mimo jiné) jako fragmentarizace logických a ikonických struktur: je všeobecně znám nesouviselý a bezobsažný dialog v moderní próze nebo dramatu, v němž se repliky přehazují jako míček. V poezii Mariny Cvetajevé je to fragmentarizace (středění a nečekanost) modality, v jakých je textový úsek držten: může být pochopen jako vlastní hlas lyrického subjektu, jako odpověď domnělému partnerovi, ironická parafráze, hlasový šum dobové řeci atd. Vytavba jejích básní se podobá kubistickému malířství,

⁷ (Světlo nám rozevírá zrak – jako lasturu: v lasturu / Ucha zaléhá řínceň zvonů. / To jak se hmotu k napředlu napří / Se vlnke stáda kupolů. / Okna jsou dokotřán, do chrpí vníká cikorka, / Pražaná káva i rozházené prádlo. / A v dráči tlané smáči Jiří zlatistý / Svě kopí jak v kalamáři.)

⁸ O poezii Vsevoloda Někrasova stov. dosud nepublikovanou práci Aleny Machoninové *Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě (Vsevolod Někrasov a Erik Bilatov)* (Machoninová 2010).

prezentujícímu objekt zobrazení současně z různých perspektiv. Spolu se zatlačováním logických struktur však zároveň dochází v moderní poezii k rozestření významotvorné energie textu na jeho elementární vrstvy: na samy hlásky (vyvrcholením je Chlebnikovův a Kručonýchův zaumný jazyk, sled zvuků bez určitého významu, sémanticky otevřené pole). Posléze je významově zatíženo i grafické rozvržení textu (nejen v Apollinairových *Kaligramech*, ale v rozptýlení básnického textu na ploše stránky do několika sloupců a odstaveců, jak je tomu ve zmíněné minimalistické poezii). Jako problematizaci artefaktu lze chápat i tendenci povznést k úloze uměleckého námětu odpadky, pohozené a znehodnocené předměty, věci vyřazené z účelů praktického života („muchtáže“ Adrieny Simotoové), plastiku rozpadajícího se kresla odlitou do monumentálního bronzu u Antonii Tápiese atp. Vše je dokladem situace. Jak praví Tápiese: „Je to jakási sugese prvotní jednoty, nejpřímější forma pozemské lásky, ztotožňovat se se všemi předměty a osobami. A především zhodnocení všeho, čím je po- brháno, což v pozdějších letech se v mém díle konkretizuje použitím slámy, hnojí, špinavých ponožek, věci naprosto bezcenných“ (Tápiese 1991, s. 12–13). Význam kontextu („celistvosti“) stoupá potom i v percepci, ve schopnosti nebo i ochotě pochopit artefakt jako podnět „estetického objektu“.

Zdálnivě opačná tendence, masivní zdůraznění tělesných objektů (ve výtvarem umění), znamená takéž problematizaci „artefaktu“: tělesné objekty jsou němé, bez sdělného obsahu. Bývají kombinovány s reálnými věcmi tohoto světa (sádrová postava sedí v běžném křesle), čímž je položena otázka hranice mezi „světem díla (umění)“ a „světem žitým“: věci hrají dvojí roli, jsou jak předměty reálnými, tak motivy uměleckými zároveň.⁹ Reálné a náhodné situace (cestující v tranvaji, návštěvníci výstavy) mohou být zase prezentovány jako výtvory estetické, na něž má být pohled jako na exponáty v galerii. Rozhodující tak není míměze, vytvoření zřetelně fixované představy o světě, ale performance, projev muzického zapojení do situace, jinak řečeno – demonstrace „indexu“.

Zřetel k indexové povaze uměleckého výtvoru nemusí znamenat eliminaci pozornosti k ikonickým a logickým principům, řeč je pouze o další vrstvě pro- dukující smysl. Mohli bychom uvažovat, že text lze číst na několika rovinách: na rovině pojmové (jako ideologický fakt), rovině ikonické (techniky jeho výstavby) a indexové (jako projev skrytého působení strukturálních principů). Čtení textu na rozdílných úrovních má ostatně rovněž – stejně jako myšlenka indexu (symbolu) – mnohověkovou tradici: v hermeneutických přístupech bylo zdůrazňována (pocítnajíc myslitelé pozdní antiky) možnost chápat slovo (přběh)

⁹ Fenomenologické interpretace instalací uměleckých postav do reálného prostředí nebo naopak izolace reálných entit jako předmětů uměleckého vnímání srov. v knize Petra Rezka *Tělo, věc a skuteč- nosti* (Rezek 2010).

v různé perspektivě. Představitel filosofické patristiky Origenes soudil, že bib- lické texty mají význam jak „somatický“ („tělesný“, doslovný), tak „psychický“ (morální naučení) a posléze „pneumatický“ (duchovní smysl, označující cestu člověka ke spásě). Zakladatel filosofické hermeneutiky Fr. E. D. Schleierma- cher hovořil např. o „gramatickém“ nebo naopak „psychologickém“ či „pro- rockém“ (divinatorisch) chápání textu. V literárním díle je tedy možno identifikovat produktivní působení jak roviny ikonické, tak indexové („symbo- lické“ podle Schellinga).

*

Indexová povaha uměleckého díla, zřetel ke kontextu, mobilizuje aktivitu tvůrce i recipienta. Vztah jednotliviny a celku, individua a společnosti je ústředním problémem evropské ontologie i etiky, přičemž ani jednoduchá proklamace ab- solutní svobody, ani absolutní podřízenost jednotliviny není zcela přesvědčivá. Vztah obou veličin můžeme pochopit spíše tak, že jednotlivost (její subjektivní náhled a vůle) se uplatňuje ve spontánním poděvcení nabídek, jež se v situaci rýsují, v empatii vůči okanziku a ve schopnosti rozvinout podněty momentální konstelace v nekonečném počtu možností. „Nekonečno“ je pramenem záhad, tajemna a odvázných řešení.

Snad je možno prohlásit, že na vzniku uměleckého díla se podílí souhra a soupětání obou sil, jednak individuálního záměru a nálezu (ikoničnosti), jed- nak indexu (symbolu) s jeho talem ke kontextům. „celistvosti“, k výzvám jazyka a žánru. Intervence těchto sil není přitom omezující, jak se tradičně má za to, ale osvoboďivá a obhacující. V díle se projevuje jako peripeteie, překvapení, zvrát nebo přestup do jiné roviny vnímání. Vystihl to již Aristoteles při charakteristice tragédie v pojmech anagnorize jako prozření do souvislosti, jež byly účastní- kům děje i divákům skryty, a katarze jako očistění od omezeného individuál- ního pohledu na svět.

Prameny

- Annenskij, Imnokentij. *Izbrannye proizvedenija*. Leningrad : Chudožestvennaja litera- tura, Leningradskoje oddelenije, 1988.
- Brodskij, Iosif *Uranija*. Sankt-Peterburg : Puskinskij fond, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Aufsätze zur Kultur-, Theater- und Literaturges- chichte. Maximen und Reflexionen*, sv. 2. Leipzig : Im Inselverlag, 1914.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Italská cesta*. Pěl. V. Macháčkova Riegrová. Praha : Odeon, 1982.

- Goethe, Johann Wolfgang-Schiller, Friedrich. *Korespondence*. Přel. V. Zamarovský. Praha : Odeon, 1975.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Fritischriften*, sv. 2. Berlin : Akademie-Verlag, 1971.
- Tapies, Antoni. 1991 *Poeta Československa*. Praha : Kancelář prezidenta ČSFR – Ministerstvo kultury ČR, 1991.

Literatura

- Beierwales, Werner. *Platonismus a idealismus*. Praha : OIKOYMENH, 1996.
- Jakobson, Roman. *Russian and Slavic Grammar: Studies 1931–1984*. The Hague : Mouton, 1984.
- Jakobson, Roman. *Poetická funkce*. Přel. M. Červenka, M. Chlbcová a T. Pokorná. Jihočany : H&H, 1995.
- Machoninová, Alena. *Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě (Vsevolod Něrtrasov a Erik Bjalov)*. Disertační práce. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2010.
- Osolsobé, Ivo. *Ostense, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno : Host, 2002.
- Patočka, Jan. *Platón: Přednášky z antické filosofie*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992.
- Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák – Zluchá Klhka, 2010.

Index and Symbol in Two Theories of Sign

The author points out the connection between Peirce's concept of index and the romantic concept of symbol. The "indexical" aspect of a work of art should be considered as a specific level of meaning, which is, for example, in the works of Jan Mukarovsky, connected with "unintentionality". The author stresses the growing importance of the role of the "indexical" aspect in modern art.

Esajistika Mariny Cvetajevové a její české překlady

Zuzana Šťastná

Nespomná a dnes už všeobecně uznávaná výjimečnost Mariny Cvetajevové v oblasti poezie někdy poněkud zastiňuje její prozaické dílo. Přesto je próza Cvetajevové s její poezii – a s básnickým uměním vůbec – nerozlučně spjata, a to jak tematicky, tak stylově.

O tematickém sepětí básnických próz a poezie lze mluvit především u jejich esejů, protože většina z nich vychází z jejich vlastních zkušeností s psaním a vnímáním poezie a jsou věnovány buď povaze básnické tvorby jako takové, nebo charakteristice zajímavých básnických současníků Cvetajevové. Stylové sepětí s poezií pak nacházíme jak v esejích (jímž se zde chci věnovat především), tak v jejich čistě vzpomínkových a autobiografických prózách. Podle slov Josifa Brodského je próza pro Cvetajevovou – v parafrázi známého Clausewitzova výroku o diplomacii a válce – „jen pokračování poezie jinými prostředky“. Právě to se budu snažit ukázat v rozboru konkrétních rysů jejího esejistického stylu.¹

Mluvíme-li o „esejistice“ Cvetajevové, vyslává ovšem okamžitě problém, o jaké skupině textů je přesně řeč. Hranici mezi autobiografickou prózou a (alespoň zčásti) analyticky zaměřeným esejem totiž z MC prochází časlo spisů vnitřkem jednotlivých textů, takže operovat žánrovými kategoriemi má u její prózy jen omezený smysl. Všechny její texty jsou především jedinečné odlišky její osobnosti – mají (v rámci určitých axiomů) jasnou logiku, ale zároveň je jejich tón nesmírně emotivní a osobní a forma někdy takřka deníkové fragmentární. Vyhraněným příkladem, na němž lze ukázat některé obecné rysy cvetajevovské prózy, je ranní „esej“ „Světelný ljiák“ (přel. Luděk Kubišta) – ve skutečnosti spíše velmi světlá recenze na Pasternakovu sbírku *Život – má sestra*.

Ve „Světelném ljiáku“ se odevza na konkrétní dílo stává pro Cvetajevovou přiležitost k načrtnutí celkového obrazu a jakéhosi „duchovního rodokmenu“ autora, přičemž s půvabnou bohorovností přechází veškeré technické a literární aspekty recenzi: „O dokazatelných pokladech Pasternakovy poezie (rytmech, metrech atd.) napíšu jiní – a určité s nemenším zápallem než já o po-

¹ Jako materiál jsem používala esaje „Umění ve světle světlosti“ (přel. J. Štroblová), „Básník a čas“ (přel. J. Zábrana), „Básník o kritice“ (přel. J. Zábrana), „Epos a bytka dnešního Ruska“ (přel. J. Zábrana), „Světelný ljiák“ (přel. Luděk Kubišta), „Básník-horolezec“ (přel. J. Štroblová), „Pomníkem jímak velmi důležitý esej“, „Básníci s dějinnou a básnickou bez dějinnou“, protože u toho se nedochovalo originální znění z pera Cvetajevové a dnešní ruské verze jsou pouze překlady z dochovaného překladačského srobohorvatšiny.