

(báseň *Pilot*), pouze fiktivní, snové (*Blíží se zvuk*), o štěstí, které však není určeno nám (*Jsem znaven denním blouděním*), o zdaru bez naší účasti (*Bárka dní mých vstala*).

Historickým pozadím krásné básně Alexandra Bloka *Zpívala divka v kostelním sboru* byla patrně porážka ruské flotily u Cušimy roku 1905 v rusko-japonské válce. Nad světem jasu — bílý divčí zjev, paprsky, radostný sen o tichém zálivu — vítězí svět tmy, únavy, cizoty, katastrofy. Ale právě na vlně triumfujícího světa zániku se v závěru básně objevuje „dítka u nebeské brány“, zjev jakoby tajemně spjatý s divčí bytostí z přemoženého světa jasu.

V básni *Jsem přibit k putyce a k šenku* je přemáhán svět lásky, jasu, *stříbrného dýmu a stříbrné mlhy* a vítězí nad ním noc, opilá duše, ztráta milované. Avšak ve vítězství noci je posun: v závěru jí prosvítá *zlatý postroj* a postroj už je nejen synekdocha trojky, na níž odjela milovaná, ale mnohem víc. Je to Blokův průběžný symbol přejetý od Gogola, pádící *Rus-trojka*.

Opět tu přeskočila jiskra mezi znakovým systémem, mířícím k světu přemáhanému, a překryvnou metarovinou (metaznakovou a metadesignátovou), v níž se posunul předchozí triumf zla. Existuje vítězství lupy, pravda mocností, jež básníkovi uloupily lásku, a existuje vyšší pravda dějin hroící těmto mocnostem, daná zde jako memento průběžného symbolu ruské literatury.

V proslulé Blokově poémě *Slavičí sad* nad oním světem, jenž dal básni název, smutně, tragicky vítězí svět reálný, loupežný. Avšak do kamenité tvrdosti vítězí reality je uložena křehkost pomíjivosti a zániku i tajemné kouzlo životního koloběhu: realita vítězí jen tak, že je poetizována, že do sebe vtáhla cosi z poezie vyhražené světu ideálnímu, slavičímu sadu. Ten ostatně podléhá nikoli pro svou ideálnost, nýbrž pro svou znehybnující statičnost, činící i ze štěstí přítěž.

Blokovy básně jsou neustále otevřenou otázkou o smyslu vítězství a triumfů.

V Blokově nejslavnější básni, v *Dvanácti*, jde o takové vítězství, při němž vítěz, proletariát, nedbá symbolu svého triumfu — Krista, nerozpoznatelného v čele rudých gvardějců. Naopak, ti jdou dál a jejich pochod směřuje do jakési závěrečné otevřené otázky.

V poémě *Dvanácti* je zachováno leccos z tradiční symbolistní znakovosti, tj. znakovosti symbolismu coby historického básnického směru. Nejdůležitější — a vlastně tuto symbolistní znakovost překonávající — je však realistický symbolový okruh poémy, který otevřel báseň dokořán i pro syrový materiál revoluční ulice a pro revoluční ideologii. Báseň se tak stala jedním z prvních a zároveň dodnes největších děl sovětské poezie.

Končíme kapitolu, v níž šlo o řadu dalších stránek symbolovosti: o moudrost, prozření, skepsi vůči triumfům hrubé síly. Nerozlučně však spolu s tím vystupovalo i to, jak symbol oživuje onu realitu, kterou obrází, aby v zápětí sám pocítil účinek oživení. Symbolové rozhýbání reality je uměleckou paralelou známého mimouměleckého dynamizování skutečnosti; zvláště experiment ji donucuje odpovídat

na otázky, jež jí klade. Jako doklad protinazírací metodologie uvádí B. Engels lidskou práci a pokus, jak jsme vzpomněli hned na prvních stránkách knihy.

Stojíme na opačném břehu než čistě nazírací estetiky a teorie umění, které uvažují jen o pasívním designátu intence vržené dílem, tj. o designátu pouze jako úzce fotografickém úběžníku intence, respektive naopak jako o výsledku intencionální projekce. Připomeňme proti tomu, jak aktivně naložila sociální realita, denotovaná v našem slova smyslu, např. se symbolem „mrtvých duší“, jakmile do ní dopadl: jak jím byla celá zjiřena, ale zato ani jej neponechala v klidu — a Gogolova velikost byla v tom, že dovedl naslouchat tomu, jak tato zjiřená realita zproblematizovala v samém symbolu jeho význam „mrtvolnosti“.

Budeme i dále sledovat, jak denotovaná skutečnost zpětně reaguje na své označení a aktivně proměňuje znakově-metaznakovou soustavu díla.

2. Symbol a alegorie

„Liška je mazaná,“ říká autorova malá vnučka, přimhuřujíc chytrácky jedno oko, kdykoli se při vyprávění pohádky objeví známá lesní kmotra. Děvčátko má pravdu. Liška v pohádce nebývá většinou — a v tzv. zvířecí bajce nemůže být nikdy — jiná než chytrá a mazaná.

V tomto smyslu je postava z bajky povahově nehybná, neproměnná stejně tak, jako má své možnosti předem vymezeny každá figura v šachové hře. Věž může postupovat jen přímo dopředu, dozadu, do stran, jinak však nikoli. Bajka je slovesná partie založená na kombinacích vznešené síly (lev, orel), lačné dravosti (vlk), chytrosti (liška), těžkopádnosti (medvěd), strachu (zajíc) atd. Každý musí hrát v partii tu hru, pro kterou je předurčen.

Proměnlivé na figurách obou partií, šachové i slovesné, jsou dvě věci.

1. Šachová figurka může být různě výtvarně vyvedena — od nádherných řezeb, které vidáme v muzeích a zámeckých sbírkách, až po chlebové figurky, uchovávané v někdejších nacistických věznicích. Sociální a estetické konotace spojené s oběma soubory figur jsou nesmírně odlišné; zato z hlediska specificky šachového, systémového, není mezi partií sehranou tou či onou soustavou figur naprosto žádný rozdíl.

V slovesných, ale i výtvarných zpracováních různých bajek, v nichž vystupuje liška (ba dokonce v různých verzích téže bajky), může být s nekonečnou rozmanitostí realizován obraz lišky. Pestrost realizačních možností v bajce se zahryzává hlouběji než v předchozím příkladu

s různě proveditelnými šachovými figurkami. Pravda, tam mohlo jít o věci životně nesmírně vážné (dovedeme si např. představit situaci, kdy vězeň hrál primitivními chlebovými figurkami o život); zato v případě bajky úroveň obrazu kvalitativně ovlivňuje celek „partie“. *Šachová úroveň* hry se ani s její eventuální životně osudovou úlohou, ani s podobou figurek neměnila; naopak v bajce se může celá její *umělecká hodnota* změnit s úrovní uměleckého zpracování obrazu lišky, a pro tento kvalitativní vzestup neexistuje žádná horní hranice.

Jenže pozor! Není hranic a není stropu hodnotového, jsou však poměrně pevné *meze žánrové*. Hodnotosloví, axiologie, může být v jistém smyslu dokonce v obráceném poměru k žánrosloví, genologii: prohlubované zpracování námětu může začít obracet původní žánr, s nímž byl námět spjat. Tak např. specializovaný bajkář sice zdokonaluje formu pravidelně v tom směru, aby se nepozměnil obsah obrazu (např. ve smyslu změny povahy lišky), může se však stát, že by prohlubování *obrazu* lišky šlo tak hluboko, že by zasáhlo samu *povahu* lišky, např. vneslo do ní psychologický rozpor, proměnlivost atp. Může tím umělecky velmi získat literární text; přestane však fungovat jako bajka! Na místě bajky se objeví např. parodie bajky, jak je známe v naší literatuře z tvorby M. Macourka. Bajka může též v novém žánru fungovat jako prvek mytologický atp.

2. Neproměnné možnosti tahů s určitou šachovou figurou nebrání *nestejně funkční intenzitě* dané figury uprostřed hry. Věž, která je sama dobře zajištěna a ohrožuje protivníka, má zcela jinou váhu nežli jiná (byl potenciálně jsou obě naprogramovány stejně), která zůstala zablokována v zadní linii, a dokonce by ani nemohla uniknout v případě napadení. A nejslabší figurka na šachovnici, pěšák, může naopak nesmírně zintenzívnit svou funkci, má-li šanci příštím tahem se proměnit v dámu, anebo když dokonce na pěšáka vyšlo, aby dal mat protivníkovi králi.

Stejně tak v bajce liška (opakujeme: povahově jednoznačně naprogramovaná) nabývá různé intenzity díky svému postavení v syžetu a kompozici bajky. Intenzita její funkce kolísá např. podle toho, je-li protihráčem lišky buď hlupák, anebo naopak ještě větší — přitom však ušlechtilější, nežli je liška — „intelekt“.

Proměny ve funkční intenzitě postavy nemohou však nic změnit v její naprogramované povaze, nemá-li zvířecí bajka přestat být tím, čím je.

Zde by ovšem mohla začít nová, velká a nekonečná další úvaha o vztahu partie šachové a „partie“ slovesné. Charakterovým předurčením postav v bajce je do značné míry predestinováno i rozuzlení děje. Krutost, např. vlčí, musí být potrestána nebo přelstěna, tj. vysmáta anebo aspoň mravně odsouzena. S liščí mazaností je to složitější, postoj k ní závisí od konstelace postav, od vztahu mezi liškou a jejím protivníkem a od charakteru protivníka: liščí mazanost je sympatická, je-li protivníkem bytost silnější, anebo třeba brutální mamonář, je naopak nesympatická, slouží-li jen liščině lačnosti. V každém případě však závěr bajky bývá logicky vyvoditelný, jak řečeno,

ať z odsouzeníhodné vlastnosti, ať z konstelace postav. Ovšemže liška, aby vyhrála, musí „dobře hrát“. Jenže úspěšná hra je v bajce též naprogramována (stejně jako mazanost v liščině charakteru) — úspěšná za předpokladu, že liščinu úspěchu nahrává povaha protihráče.

Naopak v případě hry v šachy je na počátku partie dána jen určitá výhoda bílého v tom smyslu, že má první tah, jinak vše záleží jen na tom, jak bude hrát bílý a jak bude hrát černý. Více — kromě pravidel hry — není předem dáno nic!

Nyní však to nejdůležitější. Všechny tyto shody a rozdíly mezi bajkou s jejím alegorickým principem a hrou v šachy jsou jen odražením pro problematiku veškerého umění, které je „nad bajkou“ a „nad alegorií“. Ve všech vyšších, dialektičnějších polohách umění může být přítomno cokoli z uvedených vlastností bajky a alegorie, ale s tím, že je to tam zároveň překonáváno (parodicky, metaforicky, symbolicky), a s tím, že kromě „pravidel hry“ a vůbec celého dispozičního univerza (tradice, dovedností atp.) není — stejně jako na začátku šachové partie — dáno předem nic a vše závisí od výkonu, který bude podán.

Po všem, co bylo řečeno, je jasné, že tolstojovská „dialektika lidské duše“, byť probíhala pod příkrovem zvířecím jako v Tolstého povídce *Cholstoměr. Příběh koně*, je v bajce nepřístupná. Liška nemůže pojmout lítost k napálené oběti a být nervově traumatizována. Z povahokresebného hlediska je ve zvířecí bajce nemyslitelná interference.

Bajka, i když dnes jistě není zcela mrtvá, není již příliš umělecky produktivní. Svědčí to ve prospěch zásady interferenčnosti jakožto onoho principu umění v novodobém slova smyslu, který již takřka před dvaceti lety učinil jednou z průběžných zásad pražského týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění jeho zakladatel a vedoucí Sáva Šabouk.

Na jedné straně při svém výrazně kombinačním charakteru má zvířecí bajka co do svého původu blízko zřejmě k hrám jako šachy. Co do svého současného partnerství může mít jakýs takýs styčný bod např. s klasickou detektivkou — s jejími charaktery obdobně ustálenými (leč pokud jde o postavu zloducha, pak tedy v detektivce různě — i když namnoze opět konvenčně — zastíranými). Do jisté míry je zvířecí bajka přežíváním stavu, kdy se do umění zahrnovaly určité *dovednosti*, které z dnešního hlediska samy o sobě už nejsou uměním v plném slova smyslu, naopak se odtud v průběhu dějin vyčleňovaly (v slovesném umění např. dovednost rétorická). I dnes, pokud se zvláště v některých východních literaturách zvířecí bajka pěstuje, poutá pozornost především z hlediska dovednostního — jako krystal vybroušený s profesionální dokonalostí. (V tomto smyslu cítíme např. v sovětské literatuře určitý odstín, jenž odlišuje bajku přeloženou do ruštiny z literatur neslovanských národů SSSR od bajek např. S. Maršaka nebo S. Michalkova, kteří spíše situují žánr bajky do kontextu dětské literatury.) Poměrně abstraktní „umění bajky“ mívá pak k postihování vlastností nadčasových, všelidských.

Na druhé straně je třeba i při poměrně abstraktním tvarosloví

bajky brát v úvahu, že vzniká v *konkrétní dobové situaci*, právě ji také mívá při svém vzniku na mysli a do konkrétní dobové situace dopadá. Jestliže jsme např. dnes v tvorbě M. Kapka svědky oživené zvířecí bajky deptající určité lidské vlastnosti kritizované i současnými stranickými usneseními, pak to svým způsobem velmi komplikuje připisovanou bajce nadčasovost. Stejně tak i bajka stará dva tisíce let je vždy znovu konkrétně aktualizována, vyvstane-li ve společnosti zvláště naléhavě potřeba analogická té, pro kterou byla bajka kdysi dávno napsána. Zde je třeba, abychom byli zvláště přesní.

V literární vědě jsou případy, kdy musíme rozlišovat genezi a funkci díla: hotové dílo působí poněkud jinak, než jak bylo původně zamýšleno (Balzac, Tolstoj, Jirásek atd.). A naopak jsou kontexty jako ten, k němuž jsme nyní dospěli. Na jedné straně zde stojí spolu *geneze a funkce*: určitá bajka — Ezopova, Lafontainova, Krylovova aj. — vznikla z důvodů konkrétně historických, a z dalších obdobných důvodů zase po sebedělsším časovém údobí obnovuje svou společenskou funkci. Na druhé straně stojí *tvaroslovi*: nehledě na vše, co bylo právě řečeno, ve vlastním tvaru bajky vládne poměrná abstraktnost, jednostrannost, racionalismus! (Tedy vlastnosti, které vždy přesahuje např. dobrá lyrická báseň, byť třeba na první pohled vypadá též velmi nadčasově.)

Ovšemže v tvorbě bajkářů najdeme i básně, kdy autor jaksi přetrhává konvenční pouta abstraktnosti a dopřává dobové konkrétní látce bezprostředněji vstoupit do smyslu textu. Tak např. řada umělých bajek o králi zvířat lvu informovala vždy posluchače a čtenáře o poměrech na vládnoucí dvoře. Reliéf bajky, někdy dosti tenký, má pak mj. funkci autocenzurní. Jindy ovšem příkrov bajky skrývá velmi konkrétní a obecně známou historickou událost bez jakýchkoli cenzurních a autocenzurních důvodů, a na předním místě je zde funkce heuristická, rébusová: najít si pod příkrovem všelidského danou událost, spatřit ji jako pod zvětšujícím sklem, vypoukle, plasticky.

Klasickým příkladem je Krylovova báseň *Vlk v psinci*. Je odevzou nejen na určitou společenskou atmosféru, jako tomu bylo v bajkách o králi zvířat, ale přímo na historickou událost, na Napoleonův vpád do Ruska. Zde se ovšem už ocitáme na pomezí bajky a básně s historickým námětem, na pomezí otažitě zásady alegorie a velmi konkrétní zásady symbolu. — Některým takovými stránkami v historické a psychologické podobě bajky, které mohou problematizovat její ztotožnění s alegorií, věnuje pozornost L. S. Vygotskij v *Psychologii umění*. Nás tu naopak zajímá jen abstraktní stavba bajky jako uvedení do otázek *principu* alegorie.

Princip alegorie a princip symbolu!

Je-li v slovesném umění nějaký žánr vybudován důsledně na principu alegorie, pak je jím vedle morality (která — pokud ji neztotožňujeme s agitačními žánry — více méně již odešla ze scény) právě zvířecí bajka. Proto jsme jí věnovali tolik pozornosti.

Obraťme se naposledy k příkladu s liškou, která ve zvířecí bajce

vždy reprezentuje tytéž lidské vlastnosti — chytrost, prohnalost. Znamená to, že alegorický obraz je vytvořen analyticky a dualisticky (rozpadá se na apriorní ideu a sekundární zobrazení), racionalisticky a spekulativně, jednosměrně a jednoznačně, abstraktně a staticky, míří k vlastnostem všelidským a nadčasovým, je neosobní a morální, uzavřený a interpretačně hladce zvládnutelný.

Na okraji této úvahy je však třeba napsat dvě poznámky opatřené velkými vykičňáky:

1. V celé této úvaze je třeba striktně rozlišovat *typologii* a *axiologii*, tj. hodnotoslovi. Charakteristika alegorie, jak jsme ji nyní vyslovili, je typologická, nemá nic společného s trestním rejstříkem! Od toho jsme ji ostatně jasně distancovali již výše, když jsme rozlišovali *znakovou povahu postavy* z bajky a *uměleckou hodnotu obrazu* této postavy. Prívlastky alegorie, které jsme nyní uvedli, jsou především historicky znakovými rysy bajky, vytvářejí její specifičnost, nebránily po tisíce let její eventuální vysoké hodnotě. Považovat je za něco zlehčujícího by nehorázně odporovalo historickému citu.

Musíme to zdůraznit zvláště proto, že pojem alegorie a pojem symbolu (který se ovšem, jak jsme zde vícekrát ukázali, sám neobejde bez alegorického prvku — bez nepodobnosti znaku a designátu —, a naopak z alegorie vyrůstá) někdy začínají být samy používány metaforicky a přímo symbolicky: termín „alegorie“ pak hodnotícím způsobem označuje vše, co je vývojem socialistického umění překonáváno (ilustrativnost, didaktičnost, dutý patos), kdežto symbol vše opačné (konkrétnost, empiričnost, lidskost, vřelost, aposteriorní smysl, významovou ambivalenci, „jízdu do neznáma“ atd.), tj. to, co je v nástupu. Jenže takového přenesení rysů klasické bajky na nedostatky části současné tvorby, na její eventuální teovitost, spekulativnost a řemeslnou ilustrativnost je přece jen určitou dekorativní metaforou a je třeba je brát velmi a velmi podmíněně.

2. Stejně pečlivě je nutno rozlišovat alegorii jako druh *tropu*, „zástupky“ na jedné straně a jako označení pro *žánr* často nesmrtelných konkrétních děl.

První případ je výslovně tropologický. Nejde tu o ona konkrétní díla, nýbrž o teorii tropů, či — jak se říká zvláště ve starších poetikách — „zástupek“. Není ovšem tropologie jako tropologie, tak jako vůbec není jedna poetika jako druhá.

Ve škole se kdysi mluvilo o „básnických ozdobách“, což vedlo k notně ornamentálnímu pojetí básnického jazyka. Současná vědecká tropologie a poetika vůbec se naopak obrací — do jisté míry i vrací — k přístupu více ontologickému¹⁴⁾ a kulturologickému.

Úvaha o určitém „tropu“ není v takovýchto kontextech zastavením u jedné z molekul básnického jazyka, nýbrž promlouvá zároveň o určité podstatné stránce umění vůbec. Takto tomu bylo v dějinách filozofie umění a estetiky právě v souvislosti se vztahem alegorie — symbol. Na prvním místě je zde třeba uvést vynikající Goethovy úvahy o dané relaci, které nikdy nepřestaly žít, ale zvláště se aktualizují dnes: v SSSR ve škole Losevově, ovšem i jinde ve světě.¹⁵⁾

Tolik k rozdílu mezi tropologií (resp. poetikou vůbec) „školní“, ornamentální, a tropologií hlouběji pojatou.

Alegorie ovšem i v hodnotné tropologii zůstává výslovně abstraktním principem, u něhož vše záleží na tom, jak bude použit. Stane se tak adekvátně, jako např. ve zvířecí bajce, ve vkusně provedeném alegorickém voze při veřejné oslavě, v emblému, který je základem státního znaku? Anebo naopak neadekvátně, jako je tomu např. v takovém literárním díle, které si činí nárok na realismus, psychologii atd., v podstatě však utkvívá v ilustraci apriorní teze?

Velmi odlišná od alegorie jako abstraktního principu jsou konkrétní umělecká díla — Dantova *Božská komedie*, sochy na Karlově mostě, cyklus Josefa Čapka *Oheň* —, která bývají nazývána alegoriemi! Pravda, zřetelný alegorický prvek je ve východisku každého z nich. Jenže v žádném z nich nezůstává při pouhé alegorické jednoznačnosti a jednosměrnosti. Postavy těchto děl nejsou — není taková dokonce ani nejabstraktnější z nich, žena v československých barvách z cyklu Josefa Čapka — jen nositeli apriorní ideje (ideje vzdoru v uvedeném cyklu). Každá z postav má buď rozvinuté, nebo aspoň v náznu svůj individuální osud, a posteriori učiněnou zkušenost. I ze značně alegorických Čapkových obrazů k nám promlouvá konkrétní situace československého území ohroženého a posléze uchváceného fašisty v letech 1938—39 a zvláště nekonečné další vzájemné podmiňování obrazu a denotované jím dějinné reality.

Ani alegorii nelze upřít určitou individuálnost obrazu. Jak uvidíme později na Schellingově tříčlenném modelu, kde k alegorii a symbolu přistupuje i „schéma“, je to právě *individuálnost*, kterou se alegorie odlišuje od „schématu“. Je to však ještě individuálnost statická, uzavřená, a alegorie je přestupována symbolem v tom smyslu, že v něm vše zůstane *otevřeno*: v symbolicky koncipovaném díle čteme výhled do dalších neustále se vzájemně podmiňujících a prolétajících dějů, osudů obrazu a osudů reality: gesto ženy z Čapkova díla nezůstane obrazem, cítíme, že se stane životem samým, reálným gestem živých bojovníků proti fašismu, a naopak realita hořících domů se zase přesune do roviny znakové a promění se v nově, nově znakové symboly.

Symbol běžně vyrůstá z alegorie, ovšem tak, že ji obměňuje. Je tomu tak v životě a je tomu tak i v umění.

Při slavnostním zahájení jednoho z fotbalových mundialů měla televizní kamera dobrý instinkt: vybraného záčka, jenž uprostřed stadiónu vypustil mírovou holubici, nepřestala sledovat ani poté, co vykonal tento alegorický akt, uložený mu scénářem zahájení. Jak chlapec opouštěl střed hřiště, stával se každým krokem neopakovatelnější individualitou, stále více přecházel z apriorní alegorie hlouběji do aposteriorního symbolu. V jeho umíněné, podmračené tváři mohl každý z nás podle své fantazie vyčíst „neplánovaný“, aposteriorní příběh. Třebas příběh chlapce, který bez vědomí pořadatelů pronikl na hřiště a vypustil zde svou mírovou holubici. A stejně tak je tomu v umění.

Vezmeme takovou alegorickou báchorku — tak aspoň dané dílo běžně nazýváme —, jako je Jiráskova *Lucerna*. Alegorie se tu soustřeďuje zvláště kolem dvou bodů, lípy a lucerny. Kolem stromu českého národa a kolem zdroje světla. Jenže zůstane lípa a lucerna jen apriorní alegorií? Lípa, a ještě více lucerna, nestatují, zapojují se do děje, hrají s sebou, vměšují se mezi účinkující postavy. Jejich osudy jsou empirické, aposteriorní, a vyvěrají z nich dynamická zobecnění! Nebýt toho, sotva by Jiráskova *Lucerna* žila taková desetiletí na českém jevišti.

Známý francouzský sémiotik Paul Ricoeur nazývá ve svém rozsáhlém díle *La métaphore vive*¹⁶⁾ živou metaforou jev velmi blízký, ne-li totožný s tím, čím je nám v této práci symbol. (Ricoeur sám ostatně připouští i toto označení pro „živou metaforu“.) Proti této metafoře, která je umělecky a ideově silná, stojí u Ricoeura metafora spíše popisná a ilustrativní, která je i zde výslovně sblížována spíše s alegorií.

První druh metafory (symbol) spojuje francouzský vědec např. na výše uvedených místech svého díla s její informativností, reálností a jejím *sématickým* vztahem k realitě (nikoli restitucí existence); s její generativností a univerzálností, respektive s vazbou na celou větu; konečně s její nepřetržitostí a smyslem pro detail.

Opačný druh metafory je podle Ricoeura poznamenán pouhou ornamentálností, funkcí čistě pojmenovavací, identifikační, vztahem *sémiotickým* (znak — znak) a záměrem restituovat existenci jevu; funkcí substituční a singularnosti, vazbou na samotné slovo; nakonec pak přetržitostí a tendencí k rodovému a pojmovému.

Přitom však nejsou u Ricoeura oba protikladné tropy (resp. spjaté s nimi dvě pojmové řady) od sebe metafyzicky odtrženy; naopak, existují četné případy jejich vzájemných přechodů. Jeden z nich známe z příkladu metafory větné (první druh metafory) a metafory slovní (opačný druh, nikoli však zcela cizí prvému)...

Obdobně je tomu i v naší práci. Alegorie tu není zcela oddělena od symbolu, je do něho integrována tím, že se spojila s jinými tropy, zvláště s metaforou. Lze říci i obráceně, že symbol je alegorie, která se zpronevěřila sobě samé a rozhodla se pro samostatnou existenci. Vzdala se své průzračnosti, lehké čitelnosti a průchodnosti, tj. snadného vystupování „ven ze sebe samé“. Naopak, stala se svým způsobem více „imanentní“, začala více poutat pozornost ke svému vnějšímu tvaru; zároveň však bezprostředněji obnažila i svůj smysl, svou vnitřní ideu. Bezprostřední viditelnost ideje v symbolu — oproti jejímu diskurzivnímu a spekulativnímu postihování v původní alegorii — ovšem neznamená větší recipientovo pohodlí. Naopak, bezprostředně vidět smysl symbolu vyžaduje mnohem náročnější recipientův výkon nežli interpretovat, např. s pomocí příručky antického bájesloví, poslání určité dávné alegorie.

První zářijovou neděli 1986 jsme v pražské televizi shlédli premiéru „televizní hříčky o setkání tajemné ženy s řeckým dramatikem“, jak zněl podtitulek mistrného dramatu Oldřicha Daňka *Žena z Ko-*

rinta. Známý fakt, že Euripides ve své tragédii *Médeia* z roku 431 př. n. l. změnil tradiční syžet ve smyslu „vražda dětí Médeie byla dílem nikoli Korintanů, nýbrž samé matky“, rozvinul Daněk jedinečným způsobem: Euripida se pokoušejí přimět ke změně syžetu Korinští kvůli očistě své reputace, a používají k nátlaku na dramatika krásné, ale i moudré zprostředkovatelky. Ta však nejen plní své poslání, ale zároveň coby obdivovatelka dramatikova génia věří, že Mistr najde řešení především pro sebe sama, řešení na vyšší umělecké úrovni, v němž nejenže nebude viny ani Korinta, ani Théb či kohokoli jiného, ale také nebude peněz, úplatků.

V dlouhém dialogu obou protagonistů, Euripida a „ženy z Korinta“, plném gradací a zvrátů, vedl nás O. Daněk nejdříve po peripetiích (od Euripidova odmítnutí první úplaty k pokušení přijmout druhou, dvojnásobnou), které ještě připomínaly — ovšemže záměrně — znaky druhé skupiny Ricoeurových metafor: v těchto Euripidových dohadech se zprostředkovatelkou šlo např. o restituování *důležitějšího* příběhu (Korint či Théby?), jeho skutečnou *existenci*, o posun syžetu v zájmu *předem vytyčené a abstraktní kategorie* — očištění reputace Korinta.

Zato od okamžiku, kdy Euripides pochopil, že se příběh Médeie stane mohutným a dramatickým tehdy, když se oprostí od vnějších náhodností a zaměnitelností a zavine se do sebe, tj. když se Médeia sama stane vražedkyní svých milovaných dětí, teprve tehdy se — v Daňkově dramatu *hic et nunc*, v Euripidově dramatu jaksi za scénou — dostaví to, co patří k Ricoeurovým metaforám-symbolům (a co ovšem vrhne zpětné světlo i na peripetie předchozí): Místo dosavadní abstrakce („očištění reputace“) sem vtrhne lidská, člověčí *konkrétnost*; místo „skutečností restituace“ opravdová *realnost*; místo singulárního a náhodného vybočování „ven z příběhu“ (ať směrem ke Korintu, ať k Thébám) směřování *dovnitř* příběhu. Přitom ovšem jde o takové „dovnitř“, kterým Euripides nastolil (a Daněk zdůvodnil) obecnou, tisíce let trvající, platnou a generativní dramatickou *výpověď o člověku*.

Jakmile dal O. Daněk vystoupit Euripidovi na náhorní plošinu symbolu, ihned se změni celá psychika jeho hrdiny: Najednou tatam je únava, stáří, nedůvěra ve své síly, bolest z manželčiny proradnosti, pokušení přijmout korintský úplatek; najednou je tu jen svoboda, tvůrčí rozlet a nezištnost.

Ricoeurovy „živé metafory“ neexistují mimo metafory ustálené, statické, nýbrž vtahují je do sebe a v sobě přetavují. Totéž tvrdíme o vztahu alegorií k symbolu. Je tomu tak i v případě oněch velkých děl, která rovněž provedla takovýto integrující úkon, avšak bývají — nebo spíše: bývala — nadále nazývána alegoriemi. Díla, jako je např. Dantova *Božská komedie*, nelze v žádném případě redukovat na princip alegorie (jak je to běžné a oprávněné v případě zvířecí bajky). Tato díla z alegorie vyrůstají, avšak přesahují ji směrem k principu symbolu.

Symbol celkově *přerůstá* alegorii směrem *k syntetičnosti* (symbol v tom smyslu, v jakém je v daném pro-

tikladu užíván, je pravidelně syntézou několika tropů, případně i figur),

k monismu (spletitosti smyslového a duchovního),

k jednotě různých lidských mohutností (rozumu, citu, vůle, instinktů),

k dvousměrné odrazovosti (symbol a označovaná jím realita se vzájemně odrážejí a významově dekomponují),

k principu osobnostnímu („ličnostnomu“ v terminologii sovětských estetiků),

k mnohoznačnosti, významové aposteriornosti, konkrétnosti a historičnosti, dynamičnosti a významové neukončenosti, otevřenosti.

Symbol není moralizující, o to účinněji však morálně působí.

Interpretačně je obtížný; zatímco alegorie je ustálený, snadno čitelný jinotaj, symbol má blízko k *hádance*. Každá hádanka vlastně míří k symbolu, ale symbol se nikdy neomezuje na její řešení racionální, spekulativní, naopak, řešení zde *vidíme* vlastníma očima; symbol se také neuzavírá řešením, která sice nejsou jednoznačná, jsou však i ve své ambivalentnosti stylově jednotná: příznačná symbolová otázka „co by to bylo, kdyby to bylo“ se šíří vlnovitě stále dál, ve stále dalších konfrontacích se prověřuje, zda si symbol a jeho generativní náboj zachovávají jednotný styl svých odpovědí.

Symbol není dán, je *zadán*, zadán jako úkol (*zadání*), který má být řešen — aniž přitom řešení mělo konce.

Symbol je niterný a spontánní, podtextový a náznakový, křehký a přelévavý, současně však je nadán velkým *generalizujícím přetlakem*.

K dějinám teorii symbolu.

Např. francouzský strukturalista Tzvetan Todorov (sám chápe symbol jako nepřímé označení vrstvicí se na označení přímé) pojímá v 1. díle své „symbolistní dialogie“ dějiny koncepcí symbolu jako cestu ke vzniku nové vědy, sémiotiky. Přelomem je podle něho konec 18. století, kdy na místo klasické teorie přichází romantická koncepce symbolu: ten nabývá vedoucí úlohy mezi estetickými kategoriemi a stává se nositelem oné zákonitosti, podle níž nikoli umělecké dílo nadoobuje přírodu, nýbrž umělec se připodobňuje tvůrci přírody a z jeho rukou vychází dílo ucelené, v sobě uzavřené, které — na rozdíl od „průchodné“ alegorie — má své vnitřní zákony a je v strukturním (izomorfním) vztahu k systému přírody.

Smysl naší knihy je mj. v tom, abychom ukázali, jak i strukturní shoda díla a „přírody“ je jen podřízený moment odrazově-přetvářejícího vztahu mezi skutečností (přírodní. ale především sociální) a uměleckým dílem.

V antice přísluší *Platónovi* odlišení symbolu od mýtu. Pokud jde o ztotožňování symbolu s alegorií, trvalo ještě v teorii klasicismu (např. u Winckelmannna). Ve vlastní umělecké tvorbě klasicismu vystupovaly ovšem převážně tytéž hodnoty, které se při rozlišování alegorického a symbolického principu přiznávají poslednímu z nich.

Roztřídění symbolu a alegorie je záležitostí historickou, došlo k němu zvláště zásluhou Schellingovou. Jak poznáme po chvíli i z pří-
mých citátů, F. W. Schelling ve *Filozofii umění* provádí dané roz-
třídění v rámci triády *schéma* (od obecného k zvláštnímu) — *ale-
gorie* (od zvláštního k obecnému) — *symbol* (syntéza předchozího). Pro
všechny tyto tři druhy zobrazování platí, že je umožňuje pouze před-
stavivost, jejímiž jsou formami, avšak jen symbolické je formou abso-
lutní.

Schellingova triáda je posuvná, funguje vždy v konkrétních relacích:
Umění je symbolické, bere-li se ve vztahu k myšlení (= čisté schematizová-
ní) a k jednání (to je alegorické); v kontextu věd aritmetika je alegorizující,
geometrie schematizující, filozofie symbolická; v kontextu umění hudba je
alegorizující, malířství schematizující, sochařství symbolické; v kontextu
poezie lyrika je alegorizující, epika schematizující, dramatika symbolická.
Především je pak symbolická — a jí také Schelling věnuje nejvíce pozor-
nosti — mytologie a její básnictví.

Mimořádnou zásluhu na moderní teorii symbolu má — dokonce
nejen jako teoretik umění, ale i jako přírodovědec — J. W. Goethe.
Je tomu tak zvláště pro výrazný moment generativnosti v teorii sym-
bolu: srov. Goethovu ideu „proto-rostliny“, tj. generativního modelu,
podle něhož by mohlo vznikat bezpočet obrazů rostlin. Goethovo roz-
členění symbolu a alegorie v podstatě již nikdy neopustilo ani půdu vě-
decké estetiky a literární kritiky, ani hodnotných pramenů literární vý-
chovy. Důležité je však i připomenout *Gadamerovo* kritické upozornění,
abychom nezapomínali na odlišný původ symbolů a alegorie: Alegorie,
pocházející z kontextu hermeneutického a rétorického, měla za úkol
odkazovat výkladově k božskému; symbol — jsa jednotou jevu a ide-
álu — ani tolik neodkazoval, jako spíše tíhnul k tajemnému *spojení*
s božským.¹⁷⁾ V Goethově době byla pak — po rozsáhlejší kritice
Winckelmannovy „alegorické estetiky“ — výslovná estetizace symbolu
dílem F. Schillera.

Uvedme některé příklady, počínajíc Goethovým předchůdcem:

F. W. J. Schelling (1803): „To zobrazení, v němž obecné označuje
zvláštní, anebo v němž zvláštní nazíráme skrze obecné, je *schematis-
mus*. To zobrazení, v němž zvláštní označuje obecné, anebo v němž
obecné nazíráme skrze zvláštní, je *alegorické*. Syntézou obého, kdy ani
obecné neoznačuje zvláštní, ani zvláštní obecné, nýbrž kde obé je
absolutně jedním, je *symbolické*.“¹⁸⁾

J. W. Goethe (1803): „Stanete se dobrodincem, když mu učiníte
srozumitelným rozdíl mezi alegorickým a symbolickým pojednáním,
protože kolem této osy se toho tak mnoho otáčí.“¹⁹⁾

Týž (1826): „Je velký rozdíl mezi tím, hledá-li básník zvláštní
k obecnému, anebo spatřuje-li ve zvláštním obecné. Z prvního způsobu
vzniká alegorie, kde zvláštní platí jen jako příklad, jako exemplum
obecného; druhý způsob je však vlastní přirozeností poezie: vyslovuje
zvláštní, aniž by myslel na obecné nebo naň odkazoval. Nuže ten, kdo
živě uchopí toto zvláštní, ten zároveň — aniž by si to uvědomoval,
nebo si to uvědomí až později — uchopí obecné.“²⁰⁾

Týž (z pozůstalosti): „Alegorie proměňuje jev v pojem, pojem
v obraz, a to tak, že pojem je v obraze stále ještě zachován, je k dispo-
zici ve své vymezenosti a dokonalosti a je obrazem vyslovitelný...
Symbolika proměňuje jev v ideu, ideu v obraz, a to tak, že idea vždy
zůstává nekonečně působivá a nedosažitelná a že — byť byla vyslovena
ve všech jazycích — přesto zůstává nevyslovitelná.“²¹⁾

Ch. H. Weisse (1865): „Poměr ideálu, ideálního krásna, k ideální
reálnému obsahu, který sám o sobě je na něm nezávislý, ale s nímž
ideál jakožto forma, živá, organická forma srůstá natolik, že jeho bytí
jakožto ideálu, tj. jeho krása, je všestranně podmíněno tím, že je
v něm přítomen (je mu imanentní) ideový obsah — tento poměr je
vědecky vyjádřen slovem *symbol*. Toto slovo v tom smyslu, jak je
užívá... novější filozofie, označuje totiž nejen čistě vnější, arbitrární,
racionální spojení smyslového obsahu s duchovním nebo pojmovým
obsahem, jak je tomu v útvaru, který jmenujeme pouhou *alegorií*.
Symbolem označujeme mnohem spíše právě takovou vnitřní, živou
a organickou jednotu, do jaké může obraz a jeho význam sevrít jen
tvořivá, ideál vytvářející fantazie a představivost.“²²⁾

Václav Petřů (1870): „Alegorie (jinotajnost) povstává, když se
celá myšlenka nebo dokonce celá řada myšlenek obrazem vyjadřuje...
; jí porovnávaný předmět obrazem pouze uhodnouti se dává.
Musí býti alegorie jasná, průzračná, aby snadno a dobře poznána byla,
že jest obrazem a čeho jest obrazem.“²³⁾ (Termínu symbol V. Petřů
neuvádí; některé vlastnosti, které jsou mu připisovány při odlišení od
alegorie — novost, život, překvapivost, intenzivnější významovost, nežli
má význam zobrazený — lze najít spíše v autorově úvodu k zástup-
kám vůbec.)

F. X. Šalda (1897): „Dnes známe dvojitost krásy: jedno ohnisko
hmotné a detailové, druhé celkové a symbolické — právě duchovní.“²⁴⁾

Týž (1903): „... nové umění a nová krása... chce ne napodobit
život, nýbrž... *zmnožovat a stupňovat intenzitu jeho rytmu*... Každá
nová krása a každé nové umění jest *symbolické*...“²⁵⁾

Týž (1903): „Podmínkou krásy minulým generacím byla nepopíra-
telně jakási uzavřenost, ukončenost, hotovost ve všem: v technice, eti-
ce a metafyzice — bez ní nevznikl jim estetický dojem. My dnes vy-
cházíme ze stanoviska právě opačného: umělecké dílo jest nám tím
krásnějším, čím více pohledu a výhledu nám dává na věci života,
... čím méně uzavírá a čím více dává tušit, čím více napovídá a čím
méně dopovídá.“... „Milujeme jen díla, která souvisí co nejintimněji
se životem svého tvůrce, s tmou a vší sopečností jeho senzibility, díla
ne hmotné statiky, nýbrž díla v jádře dynamická, dramatická a lyrická,
která množí a stupňují rytmickou horečku života...“²⁶⁾

František Bílý a Leander Čech (1907): „*Alegorie* (... jinotaj) jest
zpodobení utajeného skutečného děje dějem obrazným“... „*symbol*
jest věc srostitá (konkrétní), která jest způsobilá svým vynikajícím
znakem poukazovati na pojem odtahitý (abstraktní) nebo na nějakou
ideu (nejvyšší a nejabstraktnější pojem, vzniklý ne pouze rozmnožo-
váním, ale i cítěním, tušením, věrou) a býti takto jejich znakem:

prsten bývá symbolem věrnosti, kříž symbolem víry, věnec symbolem slávy.²⁷⁾

A. F. Losev (1927): „... obraz (na rozdíl od *schématu*, kde obraz je mnohem méně než obecné, je jen jeho ilustrací — Z. M.) může ... svým obsahem přesahovat to, co je dáno v eidosu, v obecném. Dílčí je pak více než obecné, a obraz promlouvá nejen o obecném, ale i o tom jedinečném a zvláštním, jež se nevejde do eidosu. To je *alegorie*. Je však myslitelná i rovnováha eidosu a obrazu, jejich úplná totožnost, kdy obecné je i univerzální, i jedinečné, a dílčí je i jedinečné, i univerzální. To je *symbol*.“²⁸⁾

Týž (1976): „... v určitém bodě se obecné a jedinečné překrývá jak v alegorii, tak i symbolu. Jenže v *alegorii* je toto překrývání jen podřízením individuálního obecnému, přičemž se toto individuální nutně snižuje, naprosto se nemůže chápat doslovně a využívá se jen pro ilustraci. ... Zcela jiný je *symbol*. Druhový jev se tu rovněž podřizuje určité obecnosti, jenže přitom nehýne, nechápe se v přeneseném smyslu, nikdy nemizí ze spisovatelova a čtenářova zorného pole, je zkonstruován podle určitého zákona a je proto zákonitý, je stejně reálný jako ta obecnost, již je podřízen.“²⁹⁾

Týž (1982): „Nebylo by lepší místo o ‚pracích ze znakových systémů‘ (periodika tartuské Lotmanovy školy — Z. M.) mluvit o ‚pracích ze symbolických systémů?‘ „... jestliže má slovo *znak* (v užití tartuské školy — Z. M.) obrovský počet významů, pak by bylo vhodnější nazývat jej (tj. znak — Z. M.) ‚symbolem‘.“³⁰⁾

Vítězslav Nezval (1927): „Akrobat je proti Edisonovi improvizací. Protože v prvním a třetím zpěvu je podán symbolicky, může si do něho každý vmyslit, co v něm touží vidět, jako do hukotu tramvaje. To je dobrodružství a ošemetnost symbolu. Připouští mnoho výkladů.“³¹⁾

Týž (1937): „... nikoli symbol intelektuálního obsahu, nýbrž ... symbol obsahu fantazijního, ... básnický obraz.“³²⁾

Týž (1957): „Skutečné umění ... není alegorické, pouze výpomocné umění je alegorické.“³³⁾

Jan Mukařovský (1946): „Nejde (v obrazech Toyen — Z. M.) o *alegorii*, jde o *symboly*. Až se jednou dnešní válka stane historickou vzpomínkou, až časová lokalizace takového obrazu, jako je Na pokraji, nebude divákovi nehistoriku nic připomínat, potom ... stromy, jejichž kůra je viditelně horká a z nichž pučí plameny na místě jarních snětí, nebudou už připomínat válku. Kdoví, co budou připomínat. Kdoví, na jakou otázku budou odpovídat. Ale odpovídat budou. A to právě mohou jen symboly. Alegorie je těsně vázána k tomu, co jednoznačně sděluje.“³⁴⁾

György Lukács (1962): „Teprve Hegelovo a Marxovo učení o sebetvoření člověka jeho vlastní prací, které Gordon Childe šťastně formuloval jako ‚man makes himself‘, dovršuje pozemskost obrazu světa. ... Přiznání k pozemskosti, ať záměrně, ať nezáměrně vyjadřuje vždy svým vlastním obsahem ono zaměření každého pravého uměleckého díla k sobě samému, které je určitým druhem odrazu, jaký nemá

analogie v žádné jiné oblasti lidských reakcí na vnější svět. Proto je protiklad *alegorie* a *symbolu*, jak geniálně viděl Goethe, pro umění otázkou bytí a nebytí.“³⁵⁾

S. S. Averincev (1971): „Smysl *symbolu* nelze dešifrovat pouhým rozumovým úsilím, do něho je třeba se ‚vžít‘. V tom tkví zásadní rozdíl symbolu od *alegorie*: smysl symbolu není v racionální formuli, kterou lze do obrazu ‚vložit‘ a pak jej odtud opět vyabstrahovat. Vztah mezi označujícím a označovaným je dialektickou relací mezi totožností a ‚netotožností‘: ... každý obraz musíme pochopit jako to, čím je, a jen díky tomu jej chápeme jako to, co označuje.“ (F. W. J. Schelling.)³⁶⁾

K. A. Svasjan (1980): „V případě symbolu se idea v obraze nejen odráží, ale i přetváří, přičemž zároveň i jej přetváří uprostřed ‚emergence‘ určitého kvalitativně nového celku. Obraz v symbolu totiž ‚vzlíná‘ k ideji; v *alegorii* zůstává ‚eidolonem‘, který ideu napodobuje. Lze říci, že alegorie je symbol v rovině úsudku, spekulace, jenže to bude určení rozporné, protože symbol nesnáší spekulativnost a záměrnost; je právě nezáměrný, spontánní a nanejvýš neúčelový, antiteleologický. Alegorie je naopak cele podmíněna sférou kauzality a účelnosti. Idea je v ní příčinou i účelem obrazu. Má-li učinit hloupost názornou, uchýlí se k tykvi. Proto je alegorie mělká a protivně jasná.“³⁷⁾

Mohli bychom charakterizovat symbol na příkladu Paridova jablka sváru: vrženo do prostoru dějin lidských i božských, jablko víří — až rozvíří a generuje celou trojskou válku. Nuže svým způsobem se zrcadlí i v Goethově koncepci alegorie a symbolu jakési Paridovo jablko sváru, sváru dvou tvůrčích způsobů — statického, aprioristického a ilustrativního na jedné straně a dynamického, aposteriorně zkušnostního, vztlakového na straně druhé.

Závěrem pasáže zmiňme ještě zajímavé Pavelkovo dělení „nevlastního“ a „vlastního literárního symbolu“, které nabývá významu v kontextu, v němž třeba lišit široké použití termínu „symbol“ od použití „v případě, kdy se symbolem nějaké skutečnosti stane slovní spojení, které tradičně danou skutečnost nesymbolizuje“.³⁸⁾

Budiž autorovi dovolena osobní vzpomínka stará více než čtyři desetiletí.

V květnu 1945 se (tehdy totálně nasazený jako železničář) podílel v osvobozené vlasti na repatriaci skupinek cizích státních příslušníků ocitnuvších se v jihočeském městě za stěhování národů na přelomu války a míru. Skupiny byly požádány, aby se každá z nich pro snazší orientaci opatřila svou státní vlajkou. Byly to namnoze vlajky dojemné svou improvizovaností, vznešené v tom, jak byly narychlo zhotoveny z ubohých kusů látek, které měli bývalí vězni a hilfsarbeitři při sobě.

Z jedné potrhané vlajky přímo promlouvalo Polsko zničené a zbídačelé válkou. V tom, co drželi osvobození Poláci nad hlavami, bylo samozřejmě možno spatřovat čirý, konvenční, transparentní znak (tj. jen odkazující, avšak při této své sémantické průzračnosti nepoutající k sobě samému pozornost), znak opět abstraktního a nadčasového de-

signátu „Polsko vůbec“; v určitých okamžicích se naše sémióza jistě ubírala tímto směrem. (Vztah Z—D.)

Současně se však znak (vlajka) pro naše oči a pro naše vědomí významově rozkládal, takže jsme chvílemi viděli především konkrétní fakturu znaku, potrhanou látku, o které jsme však současně věděli, že „značí znak“, že je metaznakem, že znamená množinu abstraktních vlajek. (Vztah MZ—Z.)

K designátu „Polsko vůbec“ jsme tedy od vlajky v rukou Poláků střídavě směřovali jednou přímo, abstrahující od faktury vlajky, jednou zprostředkovaně, uvědomující si její fakturu a chápající ji jako znak takového znaku, který designuje „Polsko vůbec“.

Pravda, od faktury poutající k sobě mohutně náš zrak bylo by možno postoupit i opačným směrem nežli k transparentnímu znaku: bylo by možno postoupit k „věci“. „Věc“ je hmotnou entitou v systému „vlajky“, entitou, která už — nebo ještě — nemá vůbec znakovou funkci, vybočuje ze znakového systému „vlajky“ směrem k materiálu M, je tedy středním článkem mezi materiálem a metaznakem. Nicméně toto směřování ponechme nyní stranou. Podstatné v této chvíli je, a vyplývá to i z dále uvedené zásadní úvahy J. Volka o metaznaku, že vstupem MZ se znaková situace rázem obohacuje, vzniká napětí mezi významem znaku a významem metaznaku. Obohacování však postupuje dále.

V celistvější umělecké situaci totiž nedochází jen k zmíněné události na znakovém („označujícím“) vrcholu trojúhelníku reference, tj. k uvedenému rozpojení vrcholu na *spíše* (aspoň v námi zvolené podobě umělecké situace) statický, konvenční, abstraktní a průhledný znak a na dynamický, ozvláštňený, konkrétní a neprůhledný metaznak, respektive k oscilaci mezi oběma body. Zmíněná oscilace nemůže totiž zůstat bez odezvy na protilehlé („označované“) straně trojúhelníku reference. I zde dojde k obdobné dekompozici, tentokrát mezi designátem (D) a metadesignátem (D₁, estetický reál).

Designován tedy nyní už není jen abstraktnější D („Polsko vůbec“), nýbrž vyvstává i konkrétní metadesignát D₁, „Polsko 1945“. (Dekompozice D — D₁.) „Polsko vůbec“ se na straně denotované samo stalo znakem „Polska 1945“! Vztah D — D₁ je takto analogický vztahu MZ — Z, a abstraktní relace Z — D je historicky konkretizována relací MZ — D₁, relací „jedinečná improvizace polské vlajky (metaznak Polska) — jedinečné Polsko 1945 (metadesignát vlajky)“.

Metaznak a metadesignát dívají se náhle navzájem sobě do očí. V podobě rozbité vlajky spatřujeme přímo rozbité Polsko roku pětáctýřicátého.

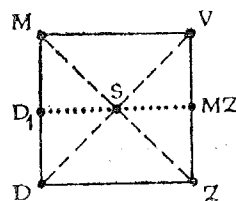
Jestliže se v poetikách tradičně uvádí, že symbol sdílí s alegorií takovou nepodobnost, arbitrárnost znaku ve vztahu k designátu, při níž míníme dva nepodobné si předměty — např. ruční mlýnek a despotický stát — ve stejném smyslu (takto charakterizoval symbol I. Kant), pak na „meta-úrovni“ MZ — D₁ platí i cosi nového: symbolový okruh se zde neomezuje na zmíněnou shodu čistě významovou, čistě racionální, nýbrž nastoluje i podobnost *smyslově vnímatelnou*: skutečně *vidí-*

me cosi ze vzájemné reálné podoby potrhané vlajky a rozbitého Polska roku 1945.

Zde jsme tedy již naplno vstoupili do dynamického okruhu symbolu, musíme si však uvědomit, že jsme zatím stále v rovině symbolu „životního“, nikoli ještě naplno v rovině symbolu uměleckého.

Řečeno příkladem: od potrhané vlajky, jak jsme o ní hovořili v její praktické životní funkci, bychom museli přejít k potrhané vlajce fungující v kontextu uměleckého díla — např. k takové, jakou vidíme ve výjevu z občanské války na obraze M. Grekova *Na Kubáni* (z r. 1934).

A řečeno modelem: od pouhého obdélníku, který vzniká dekompozicí vrcholů referenčního trojúhelníku a který je vyznačen vrcholy Z — MZ — D — D₁, bychom museli přejít k úplnému „čtverci umělecké specifičnosti“. V něm se — na rozdíl od situace symbolu „životního“ — musí projevit i nezastupitelnost materiálu (M) a díla-věci (V), a odtud jeho celková podoba:



Na tomto místě, kde je v knize poprvé naznačen obrys celého „čtverce“, musíme předejmut jeho dílčí návaznost na systém Mukařovského: Jestliže dílo-znak doplnil Mukařovský dílem-věcí, byl to podle nás významný podnět k dekompozici známého trojúhelníku reference; důsledným dotažením dekompozice pak vznikl náš „čtverec“ jako model — ostatně nejen již sémiotický, nýbrž i ontologický — umělecké situace.

Po obvodu celého „čtverce“ se však budeme pohybovat *spíše* až v čtvrté části knihy. Zatím setrvejme v nižším, obdélníkovém patře „čtverce“ a aspoň naznačme, jaké nekonečné formy sémiózy se začnou rozvíjet, jakmile se v našem vědomí upevnily body metaznaku a metadesignátu. Nyní totiž už neprobíhají jen výše vylíčené oscilace mezi designátem a metadesignátem, respektive mezi znakem a metaznakem, ale vznikají i spojnice nové.

Např. i schematicky vyvedená vlajka (poměrně abstraktní Z) může v nás po předchozí zkušenosti přímo vyvolávat představu velmi konkrétního postiženého Polska 1945 (D₁): naopak idea „Polska vůbec“ nás může stejně bezprostředně odkázat k představě improvizované vlajky, jaká se objevila při jedinečné příležitosti. A protože žádná

z nových spojnic nezůstane bez zpětné odezvy pro kteroukoli ze spojnic předchozích, základních, budou další a další zabarvení postupovat v symbolovém okruhu do nekonečna.

Díky nevyčerpatelné směsi vazeb lineárních a zpětných je symbol pravidelně nadán velkou silou „socializační“. I tam, kde původce symbolového okruhu snad měl na mysli jen lehkou hříčku, může takový okruh vydat zároveň plody závažné.

Třeba si některý z čtenářů Dikobrazu ještě vzpomene na obrázek od Jana Vyčítala na titulní straně nyní již několik let starého čísla satirického časopisu.³⁹⁾ Lesní cestou se řítí bezohledný motorista, navíc zaměstnanec státních lesů. Na jeho služební čepici sedí výstražné houkající sýček, před koly motocyklu zděšeně prchá lesní zvěř.

Prvním dojmem z obrázku může být jen komické vybavení „strašného lesů pána“ originální výstražnou sirénou: její houkající tón (Z) signalizuje nebezpečí na lesní cestě (D). My si ovšem okamžitě uvědomujeme dekompozici Z: siréna není jen abstraktním znakem, konvenčním kolísavým zvukem, nýbrž se konkretizuje v podobě *zlověstného ptáka*, sýčka, tj. v metaznaku. (Přes propastný rozdíl mezi obrázkem, který rychle zapadne, a nesmrtelnou Poiovou básní může naše asociace dolétnout až k zlověstnému havranovi...) Nuže spolu s dekompozicí Z, se vznikem vztahu Z — MZ, se vynořuje i dekompozice D, vztah D — D₁. A nyní již nepůjde jen o hrozbu nadčasovou a (v tomto smyslu) abstraktní, čistě anekdotickou, neurčitě lokalizovanou „kdesi na lesní cestě“. Naopak, drasticky se ozve i hrozba ekologické katastrofy (D₁), která se vznáší konkrétně nad současným světem, pokud lidé zůstanou bezohlední vůči přírodě.

Objevila se tedy bezprostřední vazba mezi hrozivým metadesignátem a zlověstným, varovným metaznakem, sýčkem. A opět: nemusí zůstat jen při této vazbě, nýbrž nyní se mohou rodit i nekonečné vazby další: ekologickou hrozbu může signalizovat i běžný zvuk sirény, zaslechnutý na městské ulici (vztah Z — D₁), atd. atd.

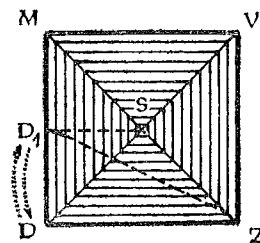
Svou bohatou vnitřní organizací strhává symbolový koloběh vždy hlubší a hlubší vrstvy duchovního ustrojení člověka a neustále obráží, nasává nové informace z reality. Skutečnost, že tyto procesy jsou nekonečné a že symbol je interpretačně neuzavřený, znamená, že jeho „černá skříňka“ *jako by vydávala více, nežli do ní bylo vloženo*. Symbol nejen tlumočí, ale i *umocňuje* přijatou informaci, jeho přetlak mu dodává prudkou generalizační účinnost (větší, nežli jakou skýtá pouhá indukce). To vše způsobuje, že se nám symbol může jevit jako vyšší útvar než pouhý „básnický tropus“, tak trochu jako „umělý mozek“. Přitom však symbol výrazně orientuje člověka ke společnosti a časovosti, k sociální angažovanosti a historismu.

Symbolovost je principem realistickým, a i když vzbuzovala přirozený zájem symbolistů (a některým jejich nejzdařilejším ziskům se nevyhýbáme ani v této knize), nemůže být zdaleka redukována na symbolismus jako směr z přelomu 19. a 20. století: jako celek měl do plného, realistického využití symbolového okruhu poměrně daleko.

Jestliže vynikající sovětský vědec A. Losev prokázal materialistický základ symbolového principu, pak jeden z jeho následovníků, K. Svasjan, říká, že *symbol svou existencí dosvědčuje, že svět a lidský život mají smysl*.⁴⁰⁾

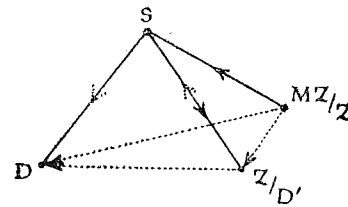
Slíbili jsme v předchozí části knihy, že se v kapitole, kterou tímto uzavíráme, blíže zmíníme o relační povaze metaznaku. Víme již, že tento jev je charakterizován oscilací mezi svou dvojí označující funkcí, jednak přímou (MZ — D), jednak napůl přímou, napůl zprostředkovanou, kdy se stává „designací designace“ (MZ — Z — D).

Na jedné straně jsme již před lety směřovali k takové oscilační představě. V studii *Čtverec umělecké specifičnosti* (Estetika 1980, č. 3, srov. zvl. str. 175n) znázornil autor této knihy metaforickou oscilaci mezi D a D₁:



Zároveň s tím jsme poukázali na souběžnou oscilaci na ose znakové: předmětná interference „vyvolává na opačné straně obrazce příslušné odrazové... odezvy v uměleckém znaku a v dílu-věci“ (tamtéž, str. 175n). V stati *Symbol v životě a symbol v umění* (Estetika 1982, č. 4) jsme oscilaci na straně denotátu přirovnali k pohybu filmové klapky: klapka Z — S — D₁ se sklápí do polohy Z — S — D a vrací znovu zpět (viz šipky v našem schématu). Podmínkou symbolovosti jsme pak učinili opět souhru „denotační oscilace“ s analogickou oscilací na straně znakové (str. 206—8). Potud je integrace metaznakové problematiky v „čtverci“ organická a původní.

Na druhé straně musí autor prohlásit, že jeho dohad o oscilaci na „znakové straně čtverce“ se mu velmi projasnil a také terminologicky upřesnil (sám termín „metaznak“) poté, co vyšla zásadní studie J. Volka *Interpretace uměleckého díla jako metaznak*.⁴¹⁾ Obsahovala toto schéma:



(Plné šipky označují směr prvotní sémiózy, tečkované šipky druhotné sémiózy.)

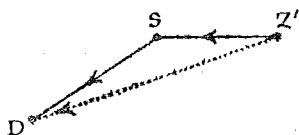
J. Volek zde vychází důsledně z relačního pojetí metaznaku, tj. z trojúhelného vztahu (řetězu) těchto článků: 1. metaznaku (znaku znaku), 2. původního znaku, který se nyní stává prvním bezprostředním designátem metaznaku, 3. původního designátu, který se stává druhým (meta-) designátem metaznaku. Relační pojetí mu umožňuje nalézat podle situace různé typy metaznaku — abstraktního i konkrétnějšího, konvenčního i nekonvenčního charakteru.

My sami zastáváme v této knize hledisko, že v uměleckém díle fungují metaznaky zpravidla jako nositelé bohatších konkrétních významů než jednotlivé atomizované, dílčí znaky. Metaznaky vystupují v našich rozborech uměleckých děl jako střed napjaté tětiny vymršťující šíp, jako vztlakový čep či jako nosný sloup ve středu mostu překlenujícího dvojí úpatí — „čistý“ designát a analogicky „čistý“ znak: k oběma okrajům mostu má metaznak stejně daleko.

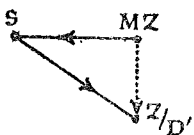
Předností Volkova schématu je plastičnost: metaznak na něm okamžitě vidíme jako situovaný *za znakem*. My své schéma fungování metaznaku integrujeme do celkového modelu „čtverce“; ten je plošný a zavádět do něho trojrozměrné pasáže by jej příliš zkomplikovalo. Proto zmíněné *za znakem* se u nás vždy objevovalo jako *nad znakem*. (Obdobně metadesignát, jehož oddělení od designátu v „čtverci“ už představuje další fázi sémiózy, která se s předchozí setkává v syntetickém symbolovém okruhu, se u nás objevuje *nad designátem*.)

Jestliže však proces sémiózy spjaté s funkcí metadesignátu rozčleníme na jednotlivé fáze *uvnitř dění* „čtverce“, zjistíme, že nakonec ukazují též proces, o jaký šlo v předchozím schématu:

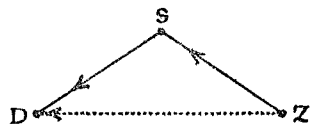
1. Bod MZ/Z' je znakem Z' , pokud bezprostředně označuje designát D ,



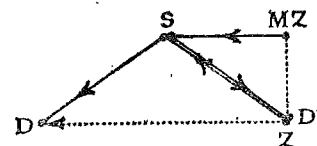
2. je metaznakem MZ , pokud bezprostředně označuje znak Z/D' ,



3. D' se stává znakem Z , který označuje designát D v referenčním trojúhelníku $Z - S - D$,



4. v této funkci znaku Z je nyní prodloužena funkce MZ z fáze 2, takže MZ takto označuje D' i zprostředkovaně (nejen bezprostředně jako ve fázi 1).



Abychom dosáhli plné jasnosti, museli bychom si na tomto schématu 4. fáze sémiózy představit trojúhelník vpravo ($MZ - S - D'$) sklopený nazpět (bodem MZ dolů) a zároveň do téhož schématu přenést z 1. fáze spojnic $Z' - D$. To by ovšem byl právě onen zásadně věc projasňující přínos Volkova trojrozměrného schématu (zvýrazňující též přeměnu D' v Z), zatímco my jsme ve svém dvojrozměrném modelu se museli znovu obrátit — jako předtím v modelu dění mezi designátem a metadesignátem — k průměru s filmovou klapkou: fáze č. 1 byla klapkou „otevřenou“, fáze č. 3 — „zavřenou“.

Nicméně v našem modelu je jak dění metaznakové, tak i metadesignátové jen dvěma výseky z více funkcí a pohybů v celkovém modelu umělecké situace, a chceme-li obě dění uchovat v tomto celku, musíme setrvat u jejich schémat plošných.

Dění metaznakové, charakterizující *alegorii*, spočívá — jak plyne z výše řečeného (vzpomeňme sklápění trojúhelníku $D - S - MZ$ do polohy $D - S - Z$ a nového odklápění) — v tom, že *dvě znakové úrovně odkazují k jedinému designátu*. Např. k sociální instituci s názvem *Včela* (spořitelna, družstvo) odkazuje v 1. rovině její vývěsní štít, který může být svým provedením zcela jedinečný (alegorie není schéma!), ale při vši jedinečnosti se nakonec nesmí rozejít se sémantickým polem 2. roviny, s významem v podstatě abstraktního znaku včely, tj. pílí, střídavosti, životní moudrostí. Jedinečné zobrazení včely na vývěsním štítě musí tedy odkazovat k dané sociální instituci nejen (1) přímo, bezprostřední vazbou (jak je tomu u nás při rozpojení obou znakových úrovní), ale musí být schopno kdykoli oživit i (2) vazbu zprostředkovanou ustáleným významem včely jako píle (u nás — sklopení „klapky“, spojení obou znakových úrovní). Kdyby se zobrazení vymklo z ustáleného významu, kdyby např. reklamní včela „zlevněla“, pak by skončila alegorie a došlo by — obdobně jako jsme zaznamenali v problematice bajky — k její parodii.

Alegorie je konkrétní obraz, udržující však zároveň představu o abstraktním schématu, které individualizuje. Odtud v alegorii rozeztup mezi (abstraktním) znakem a (konkrétním) metaznakem při jediném designátu.

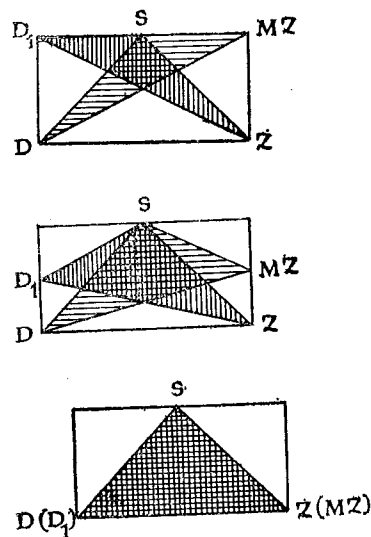
Naopak při dění metadesignátovém, které nám splývá s *metaforickým* (při tomto dění se trojúhelník $Z - S - D_1$ sklápí do polohy $Z - S - D$ a opět odděluje), *jediný znak* kmitá svým designačním tykadlem *mezi dvěma* stejně důležitými (aspoň v moderní metafoře a

příměru vůbec) *designáty*. Zůstaňme u příkladu s včelou. Řekne-li V. Nezval „Manon je včela“, pak tento výrok je jedinou znakovou úrovní, zato však jeho designační tykadlo ustavičně osciluje mezi dvoji úrovní označovanou — úrovní bytosti lidské a úrovní bytosti přírodní: v našem vědomí stále trvá možnost minit nejen přenesený význam slova, dívku Manon, ale i význam velmi skutečný, nepoddávající se apriorní rétorické konvenci, zato však schopný z přírodní sféry čerpat — a rovině významu přeneseného předávat — zcela nové a nečekané podněty!

Čím je *symbol*? Není ničím jiným než *spojením obého druhu oscilací, alegorického a metaforického*, kombinací sklápění a odklápění na obou stranách „čtverce“. Symbol se objevuje např. tam, kde v obraze včely ještě přetrvává alegorický význam píle a šetrnosti, zároveň však byly již zrušeny, rozorány meze sémantického pole alegorie. Alegorický obraz je nyní schopen také metaforického rozkmitu od doslovnosti ke zcela novým možnostem významu přeneseného. Vzpomeňme symbolu včely v Jarošově próze a Jakubiskově filmu *Tisícročná včela*: průběžná alegorie včely-matky rodu přechází při různých příhodách se včelami v průběhu děje ve stále nové metafory (včely jako průvodkyně a příměry nejrůznějších životních situací), a ty se opět vrací v průběžnou alegorii.

Symbol jako by sám byl okřídleným zjevem, jehož jedno křídélko modeluje svým třepotáním oscilaci alegorickou, druhé — chvění metaforické.

Znárodně závěrem symbolovou jednotu oscilace alegorické (vodorovné šrafování) a metaforické (svíslé šrafování):



3. Interference a symbolový okruh

Uvedli jsme výše, že umělecká situace má své těžiště jednak na straně znakové, přičemž oscilace mezi znakem a metaznakem charakterizuje zvláště alegorii, respektive alegorický emblém (srov. příklad s vlajkou jako znakem a metaznakem), jednak na straně označované, kde oscilace čili „pohyb filmové klapky“ má zjevně ráz metaforický: je-li designát „člověk“ metaforicky zobrazen s určitými atributy „stromu“ (D_1), pak obé se vzájemně významově zaklesává, obé se v něčem překrývá, v něčem liší, prostě interferuje, takže oscilace — jak je to pro metaforu příznačné — neustává.

Metaforický ráz oscilace na straně denotátu potvrzuje též P. Ricoeur: „... metaforická výpověď operuje na dvou referenčních polích současně. ... První význam se týká pole známé reference, tj. domény takových jsoucenců, jimž lze přiznat přívlastky, které jsou samy o sobě použity v běžném významu. Pokud jde o druhý význam, který by se měl objevit, ten se vztahuje k referenčnímu poli, jež není charakterizováno přímo a nemůže být tudíž náležitě popsáno běžnými přívlastky.“⁴²⁾

Je ovšem třeba říci zcela jasně, jak chápeme přítomnost obou „referenčních polí“ z hlediska recipienta metafory. Jsou tu dvě zásadně odlišné možnosti.

Podle jedné spočívá metafora v tom, že říkáme jedno a myslíme druhé. Takovouto metaforu, spíše klasickou, jsme kdysi⁴³⁾ označili jako *zástupnou*; označovaný jev je v ní dokonale zastoupen, překryt zastupujícím, metaforickým. Proti ní jsme však postavili spíše moderní metaforu *rozestupnou*: říkáme napůl jedno, napůl druhé, a myslíme to přesně stejně. ... Je to jak s těmi napůl mladými lidmi, napůl vodními tvory ve verši N. Zabolockého: „Hejna dívek s rybími ocasy a mužové podobní krabům.“

Rozestupná, rovnovážná metafora má velmi jasně dva designáty, oba si vynucují uznání a respekt na straně znaku. Jev, který taková metafora zastupuje, je překryt vždy jen zčásti. Nepřekrytý díl „dolního“ jevu zůstává v obraze přítomen v autentické podobě — jako jeho „nemetaforická“ část — a interferuje zde s částí překryvnou. Slovo „nemetaforická“ ovšem platí jen z hlediska staré, „zástupné“ metaforičnosti, zatímco pro metaforu novou, rozestupnou, je přítomnost autentického (nepřekrytého) přímo podmínkou její existence jako metafory.

„Referenční podvojnost“ jsme se dostali na sám práh podrobnější úvahy o interferencích v předmětu uměleckého odrazu (tj. o dění, které jsme nyní nahlíželi jen ze strany recepce a denotace — jako „oscilace na straně denotátu“). Shrňme problematiku předmětu uměleckého odrazu a zvláště jeho středového bodu, estetického reálu, do sedmi bodů (a—g).