

a označovaného připadá (básníkově) libovůli. Paul de Man, jeden z neoriginálnějších interpretů alegorie po Benjaminovi, z toho vyvozuje extrémní konsekvenci, když vztah označujícího a označovaného v alegorii – v analogii ke struktuře ironie – určuje: „[...] v obou případech je vztah mezi znakem a významem diskontinuální, zahrnující určitý vnější princip, který určuje způsob artikulace tohoto vztahu, a předmět, k němuž tato artikulace poukazuje“ (de Man 2003: 134). Alegorikově libovůli vydaný význam alegorického označujícího je libovolný do té míry, že může stát – analogicky k ironii – ve vztahu protikladu.

Bezprostřednosti symbolu odpovídá šťastná evidence významu, jež díky básnické inspiraci vyjevuje transcendenci v naší, lidské řeči. Naproti tomu „těžkopádnost“ a arbitrárnost alegorie podtrhuje pouze nedostatek této řeči, v níž definitivního smyslu nemůžeme nikdy dosáhnout. Úsilí vyjádřit smysl zanechává v alegorii stopy až příliš patrné, než abychom před ní mohli žasnout jako před spontánní plností symbolu. Tak jak je obecný a obsáhlý smysl v kráse symbolu odhalován, v alegorii je s námahou konstruován: „Symbol je, alegorie znamená, symbol označující s označovaným spojuje, alegorie rozlučuje“ (Todorov 1995: 211). Toto šťastné splyvání označujícího s označovaným v symbolu působí zpětně i na jeho časovou strukturu.

Oproti symbolu, který ve své bezprostřední plnosti potvrzuje utopii evidence smyslu, čerpá alegorie svůj život z propasti, z trhliny mezi výrazem a významem. Nejde jí o to, aby nedostatek bezprostřednosti lidského poznání nechala zmizet, svou hloubku získává naopak tím, že vytrvale sledujíc tento nedostatek, tvoří stále nové, protože nikdy definitivní obrazy. Zatímco

symbol se vztahuje k věčnosti krásného, zdůrazňuje alegorie nemožnost trvalého, konečného významu, nezbytnost setrvat v časovosti a dějinnosti a vytvářet pomíjivé významy. Zatímco symbol, jak už jeho jméno naznačuje, tihne k jednotě mezi bytím a slovem, spočívá alegorie ve své bytostné neidentičnosti, neboť řeč říká stále něco jiného (allo-agorein), než nač mířila, a povstává stále znovu skrze tento věčný únik před posledním smyslem. Je „tvořena nepřetržitou řadou metafor“, jak praví klasická definice Quintilianova, jež odkrývá i její bytostně ambivalentní strukturu: aliud verbis, aliud sensu ostendit.¹⁴⁾ Ať jako výraz, nebo jako interpretace, představuje alegorie v každé podobě význam na základě jiného významu, čímž neustále připomíná, že (alegorický) výklad označovaného se může neustále měnit. Právě v tom mnozí spatřují její skrytou subverzivnost: „[...] svým ironickým způsobem neustále připomíná, že znak a význam nemají rovnaké rozpätie, že medzi produkciou a recepciou sa otvára prázdny priestor, že fungovanie znakov v sebe obsahuje vo veľkej miere hru“ (Hersant 1992: 35).

Podstatné souvislosti otevírá postřeh Růženy Grebeníčkové, která hru, resp. zdivadelňování zasazuje do kontextu estetismu konce století – s jeho nastolením polarity „umění – život“ i se záměnami obou veličin. Současně však ve zdivadelňování spatřuje „obrat ke znakovosti“, neboť „teatralizovat“, cituje Grebeníčková nejmenovaného francouzského kritika, „není představovat v dekoracích, nýbrž rozšiřovat jazyk do dalších

14) „Alegorie, kterou u nás překládají jako *inversio* (obrácení, převrácení), buď ukazuje něco jiného slovy, něco jiného smyslem, nebo občas i pravý opak. V prvním případě je tvořena nepřetržitou řadou metafor [...]“ (Quintilianus 1985: 388).

jednotlivých alegorických označujících je vždy individuální, závislé na alegorikově libovůli. Na pomíjejcnost odkazuje alegorie pouze nepřímým, že libovolné významy nese a tím odhaluje svou povahu neživého zlomku. Na tento moment poukázala už Winfried Menninghausová: „Gesto proměny a jeho nejnápadnější výsledek: zlomek sám a to, že znamená, nikoli však, co znamená, proměňuje barokní alegorie ve vlastní ‚formu výrazu‘“ (Menninghaus 1980: 116). U Benjaminovy alegorie musíme tedy rozlišovat mezi dvěma rovinami: v rovině označovaného platí za pouhý znak, v němž se v neobyčejné míře projevuje princip arbitrárnosti libovůle, v rovině „meta-označovaného“ je naproti tomu alegorie právě tím, že se v rovině označovaného prezentuje jako libovolný znak, výrazem existenciálního stavu smutku, melancholie.

Tím, že Benjamin v truchlohře alegoricky představenou pomíjejcnost samu uchopil jako alegorický signifikant, který může znamenat právě protiklad sebe sama, rozpoznal v pomíjivosti poukaz na život věčný: „Vždyť právě ve vidinách opojeného ničení, za kterého se všechno pozemské rozpadá na rumišť, odhaluje se ani ne tak ideál alegorického sestupu do pekel, jako spíš jeho mez. Bezútěšný zmatek na Golgátě, jež lze z tisíce dobových rytin a popisů vyčíst jako schéma alegorických figur, není pouze obrazem pustoty veškerého lidského existování. Pomíjejcnost v nich není tak velice významem alegoricky představovaným, jako význam sám, jenž se nabízí za alegorii. Za alegorii zmrtvýchvstání. [...] Šifra toho, co je nejvíc rozkouskováno, nejhloběji odumřelé, nejdále roztroušené, je tím rozluštněna. [...] Co jiného vytváří podstatu melancholického sestupu než to, že poslední předměty, v nichž

se nejplněji domnívá být ujišťován o chaotičnost, se převrací na alegorie, že Nic, v kterém se představují, se jimi vyplňuje a popírá, jako když nakonec intence věrně nesetrvá pohledem u kosti, ale proradně přeskočí na zmrtvýchvstání“ (Benjamin 1979: 389–390).¹⁵ Tento citát z posledních stránek *Původu* nás uvádí přímo k jádru fatální dialektiky alegorie: všem významům, jež postupně vynalézá, je alegorie nevěrná a podstupuje nakonec riziko zradit samu sebe a neznamenat pak víc než svou vlastní prázdnotu.¹⁶ Ona sama je pak

15) Podobně jako Benjamin také Paul de Man vidí v alegorii výraz vědomí pomíjejcnosti, jež je základem barokní, příp. (pre)romantické literatury. Na rozdíl od Benjaminova, konstruujícího „náboženskou dialektiku obsahu“ alegorie, spočívající na fundamentální dialektice libovolnosti významu a sakrální autority alegorie jako písma, zůstává de Manova rétorika temporalitý zcela v hranicích existenciálního pesimismu (srov. de Man 2003).

16) K tomu srov. závěrečné „emblematické furore“, které končí: „Prázdnota vychází alegorie. Naprosté zlo, které hájila jako trvalou hloubku, existuje jen v ní, je pouze a jedinec alegorií, znamená něco jiného, než co je. A sice znamená, že přesně to, co představuje, neexistuje“ (Benjamin 1979: 390). Nikoli náhodou cituje právě toto místo de Man v závěru své studie *Form and Intent in the American New Criticism* (v knize *Blindness and Insight* /1971/); předjímá totiž model alegorie, jenž vykrytalizoval v de Manově knize *Allegories of Reading* (1979). Benjamin, a stejně tak de Man v *Rétorice temporalitý* (1969), označuje pojmem alegorie rétorickou figuru, již analyzuje v kontextu určité literární epochy, v knize *Allegories of Reading* však de Man pojem alegorie přenesl na určitou, pro něj centrální formu textu, jež je výrazem epistemologické aporie, vylučující jakoukoli možnost poznání. V této formě textu, ještě stupňujícího kritický potenciál „dekonstruktivního narativu“, se vracejí základní rysy alegorie jako rétorické figury libovolnosti: absence afinity mezi označujícím a označovaným, napjatý vztah mezi různými označovanými. Jestliže „rozumět znamená v první řadě určit referenční modus textu“ (de Man 1979: 201), je alegorie právě vzhledem ke své dominantní tendenci

nejzazší a nejsvrchovanější příklad pro *pře-pojmenování* (Überbenennung), které – jak o něm Benjamin mluví ve své rané esejí *O jazyce vůbec a o jazyce lidském* (1916) – charakterizuje lidské jazyky od *pádu do hříchu*: „V poměru lidských jazyků k jazyku věci leží něco, co lze přibližně označit jako ‚pře-pojmenování‘: pře-pojmenování jako nejhlubší jazykový důvod všeho smutku a (ze stanoviska věci) všeho oněmění“ (Benjamin 1998: 28). Pře-pojmenování jako „jazyková bytnost smutného“ je u Benjamina dalším z pramenů melancholie alegorie. Není náhoda, že se Benjamin takřka na konci své knihy o německé truchlohře vrací k otázce jazyka ve světě po pádu do hříchu a resumuje svůj výklad, známý již ze zmíněné eseje.¹⁷⁾ Richard Wolin to shrnuje výstižně:

k vymazávání svého významu paradigmatickým nemožností rozumu. Tuto hermeneutickou aporii označuje de Man pojmem „nečitelnost“ a alegorii opisuje jako „alegorii nečitelnosti“. Jelikož de Man opakovaně zdůrazňuje sukcesivní a narativní charakter alegorie (již v *Rétorice temporality* se alegorie charakterizuje jako „sukcesivní modus, schopný plodit trvání jako iluzi kontinuity, o níž ví, že je iluzorní“ / de Man 2003: 148/), lze říci, že alegorie jako „alegorie nečitelnosti“ je alegorickým vyprávěním o nečitelnosti. Alegorie inscenují nečitelnost tak, že nemožnost rozhodnutí mezi dvěma navzájem se vylučujícími čteními vyprávějí jako „příběh o ztroskotání čtení“.

17) Když *Původ německé truchlohry* v lednu 1928 vyšel knižně, stálo v něm: „Entworfen 1916 Verfaßt 1925“. Takto velkoryse Benjamin přehlédli genezi své do té doby nejvýznamnější práce. O roku 1916 se zmiňuje očividně proto, že do okruhu přípravných prací *Původu* zpětně a dodatečně zahrnul i některé své úvahy, jež sepsal mezi červnem a listopadem 1916: *Truchlohra a tragédie, Význam jazyka v truchlohře a tragédii* a především (později) proslulé pojednání *O jazyce vůbec a o jazyce lidském*. Mnoho badatelů se shoduje v názoru, že právě Benjaminovy úvahy o jazyce tvoří centrum jeho filozofie. Téma jazyka, jež Benjamin definuje jako pravý, autentický obsah a univerzální princip všeho existujícího, je dále rozvíjeno především v textech *Úkol překladatele* (1923), *Nauka o podobném* a *O mimetické mohutnosti* (oba kolem roku 1933).

„Alegorie v Původu německé truchlohry jsou doma ve světě pádu do hříchu, profánním světě ‚poznání‘, kde se rozlomil původní, božský vztah mezi věcmi a jejich vlastními významy – jejich jmény“ (Wolin 1982: 70).

IV.

... co krok, to klopýtnutí o neodvratitelný balvan lidské řeči!
(Richard Weiner, *Lazebník*)

Je čas znovu se vrátit k úvodnímu obrazu *Lazebníka*, v němž jsme – (s)vedeni interpretovou (alegorickou) libo-vůlí (chcete-li!) – rozpoznali figuru melancholie a v ní snad i vzdálené, sotva slyšitelné echo máchovského odkazu, v němž figurují dva sobě blízké obrazy melancholika se svěšenou hlavou: básník v *Marince* („Přijdu domů a samotný sedím hlavou o stůl opřený v hlubokých myšlenkách“ / Mácha 1961: 141/) a Vilém ve druhém zpěvu *Máje* („Ten na kamenný složený stůl / hlavu o ruce opírá; / polou sedě a kleče půl / v hloub myšlenek se zabírá“ / v. 164–167/)¹⁸⁾ (srov. Drubek-Meyer 2000). U Máchy romantický subjekt uvržený do vězení bytí, u Weinera moderní subjekt spoutaný ve vězení poznání a řeči: „Kdo by se nebyl už dovtípl, naší klecí že je odstíněná, skladná, metodická a spořádaná řeč lidstev [...]“ (Weiner 1998: 10–11); „[...] jsme zajatci slovníku; slovníku a konvenčních konceptů [...]“ (tamtéž: 28–29). Hned na prvních stranách *Lazebníka*

tujícího, je dále rozvíjeno především v textech *Úkol překladatele* (1923), *Nauka o podobném* a *O mimetické mohutnosti* (oba kolem roku 1933).

18) Máchův *Máj* v celé knize citujeme podle vydání v Knihovně klasiků (Mácha 1959).

alegoreze viz → alegorie, → *poiésis, aisthésis, katharsis*

A **alegorie** (z řec. *allos*, „jiný“, a *agoreuein*, „mluvit veřejně“), obraz, → tropus nebo děj s dvojitým významem, když ten první, doslovný, ukazuje průzračným, literárně, kulturně nebo nábožensky ustáleným způsobem na ten druhý, jinotajný. – Např. žena se zavázanýma očima a vahami v ruce je a. spravedlnosti (nevidí, a proto soudí spravedlivě, ježto není ovlivnitelná); v renesančním diskurzu (srov. → diskurz¹) se ustavuje spojení *green-eyed monster* – „zelenooká stvůra“ – jako a. žárlivosti na základě konvenční asociace zelené barvy s tímto hříchem. Obecně lze chápat a. jako umění mluvit jiným, druhým významem; a. jako tropický (obrazný) klíč → textu zhusta využívá personifikace. – Ve významu tropu má a. blízko k rozvinuté → metafoře, ale „vzhledem k tomu, že nejde pouze o konstrukci jazykovou, neboť na principu alegorickém může být budována postava, fabule i celé dílo, vymyká se a., podobně jako i symbol, z [...] rámce“ tropů (Táborská 1977, s. 16; srov. → fabule, → dílo, → symbol¹). V alegorickém → narativu bývá rozdíl mezi „soukromým“ a „veřejným“ významem (viz etymologie výše) tematizován jako hledání dokonalé vztažnosti obou (srov. → reference). Jedním ze zdrojů a. jsou řecké výklady Homéra v 6. století př. Kr., které potřebovaly vysvětlit jisté „nemorální“ epizody symbolicky (Kasten 2005). Tuto interpretační praxi hledání skrytého významu (řec. *hyponoia*), chápání dosloveného v nedoslovnosti, nacházíme u stoiků, exegetů Bible nebo u **sv. Augustina**. Alegorická → interpretace, pátrání po hlubším významu v existujícím, obvykle autoritativním textu (srov. → ideologéma, → intertextualita podobnosti) se nazývá alegoreze, (viz též → *poiésis, aisthésis, katharsis*, → literární kánon). U **Cicerona** je a. sled → metafor vytvářející odlišný styl řeči; u **Quintiliana** tropus vyjadřující jednu věc slovy, druhou významem (viz též reference, → znak). – Obvykle se a. chápe tak, že se od metafory liší svou ustáleností, neudálostní povahou (lze ji rozšířit na celý text) a tím, že vychází z obrazného významu (zdrojem metafory se zdá být jednoznačněji sám jazyk). Metafora zdůrazňuje narušení pojmenování, jeho „texturu“ (srov. → textura); u a. (a právě tak i u symbolu) mají obě stránky (doslovný a figurativní význam, resp. denotáty, viz → denotace) stejnou potenciální platnost, deformace tedy nepřevažuje nad skrytým smyslem. Textura a. je průhledná, názorná, jednoznačná, a. lze beze zbytku

„přeložit“ z doslovného významu „zpět“ do významu figurativního; naproti tomu symbolický text je pevně svázán s texturou přenosu, se svou doslovnou formou. – Tak **Z. Mathauser** chápe a. (v tradici v zásadě romantické, navazuje na F. W. Schellinga a J. W. Goetheho) jako opozitum symbolu, když a. je apriorní, jednoznačná, jednosměrně zacílená, zatímco symbol mnohoznačný, nevyčerpateľný, rozehrávající významové dění mnoha směry. Takto je i → živá metafora pro Mathausera blíže symbolu, zatímco a. „ve jménu racionálního společného jmenovatele tlumí jakoukoli eventuální původní podobnost označovaného a označujícího, odsouvá ji do zapomenuté minulosti“ (Mathauser 1994, s. 61; viz → označované, → označující). Metafora je u Mathausera punktuální, nečekané, deformující spojení doslovného a figurativního významu, které obě složky rozkolísává a vyzývá k jejich novému poznání. Symbol je spojením punktuálnosti metaforu a šíře a., dynamizuje tak celou uměleckou situaci, navozuje bohaté přeznívání jednotlivých prvků textu ve sféře vysloveného i nevysloveného (viz též → čtverec umělecké situace). A. je určena tím, že přivádí na mysl druhý význam, přičemž doslovný význam má instrumentální úlohu (úlohu právě vyvolat význam „sekundární“, alegorický, který se tak stává primárním). Proto podle **P. Ricoeura** u a. (alegorické interpretace) lze odložit doslovný (primární) význam po nalezení vlastního, podkládajícího (sekundárního) významu; u symbolu nahrazení primárního významu významem sekundárním možné není, neboť sekundární význam není dán jinak než skrze ten primární (Hušek 2003). – Přes jistý ústup a. z aktivního repertoáru literárních a výtvarných forem po klasicismu (v české literatuře se ale oživuje například v epických básních *Evropa*, 1878, a *Slávie*, 1882, S. Čecha) si pojem a. uchoval jistou teoretickou vydatnost (viz dále). V alegorické linii vznikají i díla, jako jsou *My* (1921) J. Zamjatina, *Farma zvířat* (1946) nebo *1984* (1949) G. Orwella, *Pán much* (1954) W. Goldinga ad. – **W. Benjamin** se věnuje temporalitě a. (proti mimočasovosti symbolu) v kontextu rané novověké německé tragédie (*Původ německé truchlohry*, 1928). – **F. Jameson** používá diskontinuitní, přetržitý charakter alegorické figury (srov. → figura) pro vyjádření postmoderní zkušenosti (srov. → postmoderna). – **P. de Man** podrobně dokládá, proč je nemožné ze samotné povahy řeči autoritativně rozhodnout, zda má daný textový segment referenční, nebo tropologickou platnost (je figurativní,

A

A

nebo doslovný, poukazuje k → předmětu v textu, nebo k předmětu mimo text atd.); např. sám hlas → subjektu (srov. i → subjekt vypovídání, subjekt výpovědi, → vypovídání, výpověď², → vypravěč) je tropologickým výsledkem gramatického systému. De Man (1979) si všímá, jak sebereflexivní narativy (viz též → metafikce) tematizují a ztělesňují tuto → aporii, když vypravěč zpochybňuje status vlastního textu (srov. též → metalepse, → fikce); → vyprávění se tak stává a. nemožnosti číst, plynoucí z nemožnosti konečného rozsouzení především toho, je-li právě zpřítomňován doslovný, nebo figurativní význam. „Paradigma všech textů se skládá z figury (nebo systému figury) a její dekonstrukce. Ale protože tento model nemůže být uzavřen konečným čtením, zahrnuje v důsledku dodatečné figurální překrytí, které vypráví nečitelnost prvotní narace. Abychom rozlišili primární dekonstruktivní narativy, které se soustředí na figury a nakonec vždy na metaforu, můžeme takové narativy druhého (nebo třetího) stupně nazvat alegoriemi“ (de Man 1979, s. 205; srov. → čtení). Primární dekonstruktivní narativy tedy vyprávějí o selhání denominace, pojmenování; sekundární (resp. terciární) dekonstruktivní narativy (tak čte de Man román v dopisech *Julie aneb Nová Heloisa*, 1761, J.-J. Rousseau) vyprávějí o selhání samotného čtení; rozdíl mezi nimi je kvantitativní (rozdíl míry) a a. prvotní figuru (spočívající v hledání hranice ne/doslovnosti) nevymazává. Viz též ⇒ dekonstrukce. *Lit.: Hušek 2003, Kasten 2005, Kubínová 2002, de Man 1979, Mathauser 1994, Táborská 1977. **-rm-

allegorésis viz → alegorie, → *poiésis*, *aisthésis*, *katharsis*

alografické dílo, u **N. Goodmana** (2007 [1968]) dílo, u něhož není relevantní rozlišení mezi originálem a kopií (hudba, architektura, drama, tanec). Viz → autografické dílo.

aluze, narážka, místo v textu, jež implicitně – na rozdíl od explicitní → citace indikuje → intertextovou (→ intertextualita¹) přítomnost jiného textu (→ pretext). – Významové zacílení pretextu, jenž a. do → posttextu vnáší, je implicitností oslabeno, zatímco citát si jej uchovává v plné míře; a. je se svým původním textovým okolím (tj. s pretextem) svázána jen velmi volně. Ježto a. není v textu zřetelně vyznačena, je samo

tí systému. Výhodně se využívá skutečnosti, že kategorie a. č. v. se nachází na průsečíku →sémantiky a →pragmatiky. Dochází i k pokusům sblížit Mathesiovo (strukturní) pojetí s pojetím generativním a intencionálním. Konceptci a. č. v. se na liter. texty pokusil aplikovat M. →Červenka; sleduje zejm. vztahy mezi a. č. v. a rytmickou organizací verše.

Lit.: V. Mathesius: „Zur Satzperspektive im modernen Englisch“. In: *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen* 155 (1929), s. 202–210. — Tent.: „O tak zvaném a. č. v.“ [1939]. In: *Čestina a obecný jazykozpyt*, Pha 1947, s. 234–242. — Tent.: „Řeč a sloh“. In: B. Havránek/J. Mukařovský (eds.): *Čtení o jazyce a poezii*, Pha 1942, s. 13–102. — J. Firbas: „On the Concept of Communicative Dynamism in the Theory of Functional Sentence Perspective“. In: *Sb. prací filosofické fakulty brněnské university*, řada A (19), Bo 1971, s. 135–144. — P. Sgall/E. Hajičová/E. Benešová: *Topic, Focus and Generative Semantics*. Kronberg 1973. — M. R. Mayenowa (ed.): *Tekst i jazyk*. Wrocław 1974. — J. Firbas/E. Golková: *An Analytical Bibliography of Czechoslovak Studies in Functional Sentence Perspective*. Bo 1976. — P. Sgall/E. Hajičová/E. Buráňová: *A. č. v. v češtině*. Pha 1980. — F. Daneš: *Věta a text*, Pha 1985, zejm. s. 187–218. — J. Vaňko: *Interpretácia jazyka umeleckej prózy*, Nitra 1985, zejm. s. 81–94. — M. Červenka: „Vyprávění a popis z hlediska a. č. v.“. In: *Obléhání zevnitř*. Pha 1996, s. 187–212. — E. Hajičová: „A. č. v.“. In: P. Karlík/M. Nekula/J. Pleskalová (eds.): *Encyklopedický slovník češtiny*. Pha 2002, s. 32–34.

*JT

akulturace →transkulturace

alegorie (řec. *állo agoreúō*: „říkám něco jiného“), termín a. má několik významů: (a) v rétorice se a. rozumí →metafora, která překračuje jedno slovo; např. z metafory „kolo dějin“ se stane alegorie, pokud řekneme: „po válce se kolo dějin roztáčilo na plné obrátky“; (b) liter. historik považuje za a. dokončený text nebo větší textový segment, jehož smysl je dán teprve poukazem na druhou významovou rovinu, přičemž doslovný smysl textu je spíše bezvýznamný (srov. *Animal Farm* [Farma zvířat] G. Orwella); (c) historik umění ztotožňuje a. s personifikací: Žena

ze zavázanýma očima, která drží meč a váhy, je a. spravedlnosti; (d) v teorii několikerého →smyslu Písma a. označuje vždy jeden ze tří stupňů duchovního smyslu biblického slova. Významy (a) a (b) spolu úzce souvisejí, význam (c) se k nim řadí jako speciální případ, význam (d) pochází z jiné souvislosti. Pojmové jednoznačnosti příliš nespívá, pokud jako a. označíme i poetický postup, který produkuje a. texty; zde je vhodnější užívat termínu „alegorizace“. Příslušný hermeneutický přístup, jehož prostřednictvím recipujeme a. texty, se naproti tomu nazývá „alegoreze“. Poněvadž se a. vyskytuje v nejrůznějších žánrech (→druh/žánr, liter.), není sama samostatným žánrem, ale specifickým strukturním vzorem. — A. může být jednak uzavřená, aniž by se v ní vyskytoval odkaz na zamýšlený význam (čistá/implikativní a.), může však i obsahovat signály, jak ji číst, resp. obšírný výklad (smíšená/explicitivní a.). Podle narativní struktury rozlišujeme mezi a. jednáni a a. popisu. Rozdíl mezi a. a →symbolem, jenž se traduje od J. W. Goetha, je dnes přehodnocován. — *Osobitě pojetí a. rozvinul Z. Mathauser. Chápe ji jako protiklad symbolu. 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 moralistní, uzavřený a interpretačně hladce zvládnutelný“ (Mathauser 1989, s. 51). Symbol proti tomu je mnohoznačnější (→víceznačnost, ambiguita), syntetičtější, dynamičtější a zároveň konkrétnější; není protikladem a., ale a. je do něj integrována: „symbol je alegorie, která se zpronevěřila sobě samé a rozhodla se pro samostatnou existenci“ (tamt., s. 53).

Lit.: Lausberg 1990 [1949], §§ 423–425. — Tent. 1990 [1960], §§ 895–901. — Ch. Meier: „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung“. In: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), s. 1–69. — W. Haug (ed.): *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stgt 1979. — Kurz 1997 [1982]. — F. Gaede: „Allegorie“. In: Borchmeyer/Žmegač

ných významů, ale jako konfigurace symbolů, vposled vedoucí k totálnímu, jedinému a univerzálnímu významu. Tento odkaz k nekonečnosti totality tvoří hlavní přitažlivost symbolu v protikladu k alegorii, k znaku, který odkazuje k jednomu specifickému významu a který tak vyčerpává všechny své sugestivní možnosti, jakmile je rozluštěn. „Symbol a alegorie,“ píše Gadamer, „jsou vůči sobě ve stejném poměru jako umění a ne-umění. Symbol a umění se jeví jako nevyčerpatelně sugestivní v neurčitosti svých významů, zatímco alegorie a ne-umění se vyčerpají v okamžiku, kdy se dospěje k jejich významu.“² Alegorie se ukazuje jako suše racionální a dogmatická ve své vazbě na význam, který sama nevytváří, zatímco symbol je založen na hluboké vnitřní jednotě mezi představou, která vyvstává před smysly a nadsmyslovou totalitou, kterou představa vnuká. V této historické perspektivě se jména Goethe, Schiller a Schelling rýsují na pozadí klasické ideje jednoty ztělesněné a ideální krásy.

I v rámci německého myšlení však toto historické schéma komplikují další proudy. Z perspektivy tradičního německého klasicismu se alegorie jeví jako produkt osvícenství a je snadno napadnutelná pro svou přehnanou racionalitu. Jiné směry však alegorii považují právě za to místo, kde je zajištěna a udržován styk s nadlidským zdrojem jazyka. Hamannovy polemické výroky proti Herderovi v otázce původu jazyka jsou proto těsně spjaté s Hamannovými úvahami o alegorické podstatě veškerého jazyka,³ stejně jako s jeho literární praxí, která mísí alegorii s ironií. Jistě to není ve jménu nějakého osvícenského racionalismu, že se zde brání idea transcendentální distance mezi ztělesněným světem člověka a božským původem slova. Herderův humanismus u Hamanna naráží na odpor, který odhaluje komplexnost intelektuálního ovzduší, v němž se odehraje svár mezi symbolem a alegorií.

Tyto otázky však byly podrobně pojednány v historiografii daného období. Pokud se k nim vracíme, pak pouze proto, abychom naznačili, jak se zdroje tohoto sváru jeví jako vnitřně rozporné. Není proto žádným překvapením, že i v případě Goetha je volba ve prospěch symbolu provázána řadou výhrad a omezení. Když však přecházíme do 19. století, tyto výhrady postupně mizí. Nadřazenost symbolu, pojímaného jako výraz jednoty mezi reprezentativní a sémantickou funkcí jazyka, se stává samozřejmě přijímaným pozadím literárního vkusu, historie, teorie a kritiky. Tato nadřazenost symbolu stále funguje jako základ soudobých francouzských a anglických studií o romantismu a obdobích následujících, a to v takové míře, že se alegorie často považuje za anachronismus a je odmítána jako nepoetická.

Jisté otázky však zůstávají nezodpovězeny. V témže okamžiku, kdy právě symbolické mody v plné síle svého rozvoje nahrazují alegorii, jsme svědky růstu metaforických stylů, které se v ničem nepodobají dekorativní alegorizaci rokoka, ale které rovněž nelze nazvat „symbolickými“ v Goethově smyslu. Bylo by proto velmi obtížné tvrdit, že v Hölderlinových básních ostrov Patmos, řeka Rýn či obecněji krajiny a místa, jejichž popisem často tyto básně začínají, jsou symbolickými krajinami či entitami, které reprezentují – jakoby analogicky – spirituální pravdy, jež se objevují v abstraktnějších částech textu. Kdybychom tak učinili, znamenalo by to chybné zhodnocení doslovnosti těchto pasáží, ignorování skutečnosti, že odvozují svou pozoruhodnou poetickou sílu z toho, že nejsou synekdochami označujícími nějakou totalitu, jejíž jsou součástí, ale že samy již jsou touto totalitou. Nejsou smyslovým ekvivalentem obecnějšího, ideálního významu, ony samy jsou touto ideou, a to o nic méně nežli abstraktní vyjádření, které se ve filozofické nebo historické formě objevuje v následných částech básně. Metaforický styl Hölderlina typu nelze v žádném případě popsat na základě pojmové antinomie symbol – alegorie a totéž lze říci, třebaže z odlišných důvodů, i o stylu pozdního Goetha. Rovněž nelze usuzovat z pokračujícího výskytu pojmu „alegorie“ u autorů tohoto období, jako byl Friedrich Schlegel, nebo později u Solgera či E. T. A. Hoffmanna, že jeho používání bylo pouze záležitostí zvyku bez jakéhokoli hlubšího významu. V období mezi léty 1800 až 1832 nahrazuje Friedrich Schlegel pod vlivem Creuzera a Schellinga slovo „symbolický“ slovem „alegorický“ v často citované pasáži z „Gespräch über die Poesie“: „... veškerá krása je alegorií. Nejvyšší lze vyslovit právě jen alegoricky, protože je nevyslovitelné.“⁴ Můžeme však z toho vydedukovat, jak činí Schlegelův vydavatel Hans Eichler, že Schlegel „prostě používal termín alegorie tam, kde bychom dnes řekli symbol“⁵? Dalo by se ukázat, že právě proto, že slovo „alegorie“ naznačuje rozpojení mezi tím, jak se svět jeví ve skutečnosti a jak se jeví v jazyce, vhodně náleží k obecné problematice „Gespräch“, zatímco slovo „symbol“ se stává v pozdější verzi čímsi cizorodým.

Musíme však zajít ještě dále. Od chvíle, kdy nás zkoumání *topoi* přimělo k hlubšímu pochopení důležitosti tradice ve volbě obrazů, se symbol v postromantickém smyslu více a více jeví jako zvláštní případ obecně figurativního jazyka, zvláštní případ, který si nemůže nárokovat žádnou historickou či filozofickou nadřazenost nad ostatními figurami. Po řadě jinak divergentních studií autorů, jako jsou E. R. Curtius, Erich Auerbach, Walter Benjamin⁶

stejná a že se básník, mnohdy po dlouhém a těžkém vnitřním boji, musel vzdát svůdnosti a poetických východisek symbolické díkce.

Ať už se tak děje v podobě etického konfliktu, jako v *La Nouvelle Héloïse*, anebo jako alegorizace geografického situování u Wordswortha, převaha alegorie vždy odpovídá odhalení, odkrytí autenticky temporálního osudu. Toto odhalení se odehrává v subjektu, který hledá útočiště před dopadem času v přirozeném světě, jemuž se ve skutečnosti vůbec nepodobá. Sekularizované myšlení předromantického období již neumožňuje transcendenci antinomií mezi stvořeným světem a aktem stvoření pomocí pozitivního návratu ke konceptu božské vůle; neúspěšnost pokusu představit si jazyk, který by byl symbolický stejně tak jako alegorický, v alegorii potlačení analogické a anagogické roviny, je jedním ze způsobů, jímž se tato nemožnost stává zjevnou. Ve světě symbolu by bylo možné, aby se obraz shodoval se substancí, protože substance a její reprezentace se neliší co do bytí, ale pouze v extenzi: jsou částí a celkem téhož souboru kategorií. Jejich vztah je vztahem simultaneity, který je co do druhu ve skutečnosti prostorový a v němž je vstup času záležitostí čiré nahodilosti. Naproti tomu ve světě alegorie je čas původní konstitutivní kategorií. Vztah mezi alegorickým znakem a jeho významem (*signifié*) není dogmaticky nadekretován: v ukázkách z Rousseaua a Wordswortha jsme viděli, že tomu tak vůbec není. Namísto toho máme vztah mezi znaky, v němž se reference k jejich příslušným významům stala druhořadou. Tento vztah mezi znaky však nutně obsahuje konstitutivní temporální prvek: platí, že má-li jít o alegorii, alegorický znak nutně odkazuje k jinému znaku, který ho předchází. Význam konstituovaný alegorickým znakem pak může spočívat pouze v *opakování* (v kierkegaardovském smyslu slova) předchozího znaku, s nímž se nemusí nikdy krýt, jelikož samou podstatou předchozího znaku je být čirou anterioritou. Sekularizovaná alegorie raných romantiků tak nutně obsahuje negativní moment, kterým je u Rousseaua odříkání, u Wordswortha ztráta sebe sama ve smrti či v hříchu.

Zatímco symbol klade možnost identity či identifikace, alegorie primárně designuje distanci ve vztahu ke svému vlastnímu původu a tím, že se vzdává nostalgické touhy po splnutí, ustavuje svůj jazyk v prázdnu této temporální difference. Tímto aktem chrání já před iluzorní identifikací s ne-já, které je nyní plně, třebaže bolestivě rozpoznáno jako ne-já. Právě toto bolestné poznání vnímáme v okamžicích, kdy raně romantická literatura nachází svůj pravý hlas. Ironií je, že tento hlas je tak zřídka rozpoznán ve své pravé podobě a že literární hnutí, v němž se objevuje, bylo a je opakovaně nazýváno primitivním naturalismem nebo temným, matoucím solipsismem. Autoři, ji-

miž se zabýváme, často odbočili ze své cesty, aby vyznačili své teologické a filozofické zdroje: velmi málo pozornosti se věnovalo komplexnímu a řízenému souboru literárních aluzí, které v *Nové Heloïse* ustanovily spojení mezi Rousseauem a jeho augustinovskými východisky, většinou prostřednictvím Petrarky.

V závěru této části dospíváme k historickému schématu, které se zcela liší od běžného obrazu. Dialektický vztah mezi subjektem a objektem již nadále není ústředním bodem romantického myšlení, nýbrž tato dialektika je cele situována v temporálních vztazích, které existují uvnitř systému alegorických znaků. Stává se konfliktem mezi koncepcí já, viděnou v jeho autentickém temporálním zasazení, a defenzivní strategií, která se před ním snaží skrýt negativní sebepoznání. Na úrovni jazyka je údajná nadřazenost symbolu nad alegorií, tak častá v průběhu 19. století, jednou z forem, kterých nabývá tato úporná sebemystifikace. Rozsáhlé oblasti evropské literatury 19. a 20. století se jeví jako regresivní vzhledem k pravdám, které vycházejí na světlo v poslední čtvrtině 18. století, neboť jasnost a průzračnost preromantických spisovatelů nevydržela. Symbolické koncepci metaforického jazyka netrvá dlouho zabydlet se všude, navzdory víceznačností, které přetrvávají v estetické teorii i v poetické praxi. Tomuto symbolickému stylu však nebude nikdy umožněno, aby klidně existoval. Protože je to závoj přehozený přes světlo, který již nikdo nechce vidět, nebude mu dopřáno dosáhnout úplně čistého poetického svědomí.

II. Ironie

Zhruba ve stejné době, kdy napětí mezi symbolem a alegorií nachází výraz v dílech a v teoretických úvahách raných romantiků, dostává se také problému ironie více a více sebevědomé pozornosti. Občas jdou ruku v ruce zájem o figurativní aspekty jazyka a specifitěji vědomí setrvalosti alegorických modů s teoretickým zájmem o tropus „ironie“ jako takový. Není tomu tak vždy: citovali jsme Rousseaua a Wordswortha a poukázali na Hölderlina jako možné příklady romantického alegorismu – použití ironie u všech těchto básníků nápadně schází. U jiných však, zdá se, implicitní a dosti enigmatické spojení mezi alegorií a ironií, které prochází dějinami rétoriky, převažuje. Zmínili jsme Hamanna⁴⁷, v Německu jako jediného; jména Friedrich Schlegel, Friedrich Solger, E. T. A. Hoffmann a Kierkegaard budou zřejmými doplňky tohoto seznamu. Ve všech těchto případech více či méně systematická

již od počátku připraveny na onen kritický rozklad, který na nich běh času vykonává. Nic zvláštního nemá ta krása pro nevědoucího. Pro něho je německá truchlohra drsná jako máloco. Její lesk odumřel, neboť byl příliš syrový. Co přetrvává, je zvláštní detail alegorických odkazů: předmět vědění, které hnízdí v promyšlené stavbě trosek. Kritika je mortifikací díla: nikoli tedy – romanticky – probuzením vědomí v živém díle, usidlením se vědění v nich, v těch odumřelých. Krása, která trvá, je předmětem vědění. A je-li sporné, zda přísluší kráse, která trvá, ještě její jméno, – pak je jisté, že neexistuje nic krásného, co by v sobě nechovalo entitu, která je vědění hodna. Filozofie nemá být bezstarostná, když je jí upíráno, že ona nanovo probouzí krásu v dílech. „Věda nemůže podávat návod k naivnímu uměleckému požitku, tak jako nedokáží geologové a botanikové probouzet smysl pro krásnou krajinu.“^{42/} Toto tvrzení je stejně scestné, jako je scestné přirovnání, na němž má být demonstrováno. Velmi dobře to i geolog i botanik dokáží. Ba veškeré tíhnutí ke kráse zůstává sněním, pakliže se nezmocníme života detailu prostřednictvím struktury, kterou při nejmenším tušíme. Struktura i detail mají posléze vždy historickou náloží. Úkolem filozofické kritiky je prokázat, že umělecká forma má právě tuto funkci: z historických obsahů, které leží v základě každého uměleckého díla, učinit obsahy pravdy filozofické. Zmenšuje-li se každým desítiletím všechno, co nás z původního půvabu ještě oslovuje, umožňuje přetvoření věcných obsahů na pravdivé obsahy, aby se okolnost, že věcné obsahy pozbyly účinku, stala základem k obrození, za kterého veškerá prchavá krása opadá a dílo se potvrzuje jako ruina. V alegorické konstrukci barokní truchlohry je však od samého začátku zřetelně narýsována takováto zborcená forma zachráněného uměleckého díla.

Obratu, jenž vede z dějin do přírody a jenž je základem alegorična, vycházel dalekosáhle vstříc příběh Spasitelův. Dostávalo se mu sice vždy světského, retardačního výkladu – málokdy však tak přemrštěného jako u Sig-munda von Birken. Jeho „Poetika“ dává za příklad básni k narození, svatbě a úmrtí, básni oslavných a básni na počest vítězství, „písň o Kristově narození a smrti, písň na jeho duchovní svatbu s duší, na jeho vznešenost a vítězství“.^{43/} Z mystického okamžiku se stává aktuální Nyní; „symboličnost“ je zkomolena na alegoričnost. Z příběhu Spasitelova se odstraňuje všechno věcné a to, co zůstává, je obraz života, k němuž lze dospět jakýmikoliv režijními úpravami. Což niterně odpovídá barokním formálním zásadám, baroknímu umění nekonečně se rozmachovat, dělat okolky, rozkošnický otálet. Byl to Hausenstein, kdo výstižně podotkl, že malířské apoteózy zpravidla plýtvají v popředí obrazu přehnanou realističností, aby se předměty v pozadí

vyjímaly o to nevýratněji jako vize. Přední část výjevu se drasticky snaží zahrnout do sebe veškeré světové děje, čímž se má nejen zvýšit napětí mezi imanencí a transcendencí, nýbrž také dodat transcendenci vůbec myslitelná přísnost, výlučnost a neúprosnost. Je gestem nedostižného důmyslu, jestliže se tímto způsobem odsunuje i Kristus do oblasti obvyklého denního, vrtkavého života. Pohotově tu napadlo období Bouře a vzdoru slovy Merckovými, že „velikému člověku neubere nic, když se ví, že se narodil v chlévě a ležel v plenkách zavinutý mezi volem a oslem“.^{44/} A nikoli naposledy je všechno rušivé a vybočující ve vzhledu rys barokní. Pakliže symbol do sebe člověka vtáhne, vystřeluje alegorično ze základu bytí vstříc intenci na její cestě dolů a takto ji zdůrazní. Tých pohyb je charakteristický i pro barokní lyriku. Její básně „neznají pohyb, který pokračuje, všechno se v nich dme zevnitř“.^{45/} Aby hroužení do nitra mělo svou protiváhu, musí se alegorické stále nově a stále překvapivě seberozvíjet. Symbol naopak zůstává podle názoru romantických mytologů ustavičně a trvale stejný. Jaký nápadný kontrast mezi jednotlivými veršovými řádky v emblematických knížkách, mezi „vanitas vanitatum, vanitas“ a mezi módním ruchem, s nímž se od poloviny století hnalo jedno za druhým! Alegorie zastarávají, protože podstatné je pro ně ohromovat. Stává-li se předmět pro pohled, kterým ho jímá melancholie, „alegorickým“, dopustí-li melancholie, aby z něho život vylétl, zůstává-li předmět našim jako mrtvý, ale pro věčnost zachráněný, pak leží před alegorikem vydán mu na milost. Což znamená: od této chvíle není předmět už způsobilý vyzařovat jakýkoliv význam, jakýkoliv smysl; jako význam mu připadne to, co mu alegorik propůjčuje. Vkládá tento význam do předmětu a podsouvá mu jej. To není psychologický, ale ontologický stav věci. V alegorických rukou se stává věc něčím jiným, jejím prostřednictvím mluví alegorik o něčem jiném, je pro něho klíčem k oblasti skrytého vědění, za jehož emblém ji považuje. To dodává alegorii ráz písma. Alegorie je schématem a jako schéma je předmětem vědění, jež se neztrácí teprve tehdy, když je schéma ustáleno jako fixovaný obraz a fixující znak v jednom. Ideál barokního vědění, jeho skladování, jehož pomníkem jsou obrovské sály barokních knihoven, dochází naplnění v obrazovém písmu. Téměř tak velice jako v Číně je takovýto obraz nejen znakem pro toho, kdo má vědět o jeho významu, ale i předmětem, jenž je sám hodný poznávání. Také tento rys si začala alegorie uvědomovat až za romantiků. Zejména u Baadera. V jeho spise „Vliv znaků myšlenek na jejich děláni a utváření“ („Über den Einfluss der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung“) se říká: „Jak známo, záleží jen na nás, aby bylo možno použít nějaký přírodní objekt za konvenční znak myšlenky,

vyšší „plnosti podstaty“ toužil klasicismus a v tomto svém toužení, alegorií zhrdajícím, dospěl jen k preludu symbolična. V souhlase s tím se pak také u Creuzera vyskytuje, jak to běžným teoriím odpovídá, srovnání symbolu „s alegorií, jež se v obyčejném jazykovém úzu tak často zaměňuje se symbolem“. A „rozdíl mezi symbolickým a alegorickým zobrazením“: „Toto zpodobuje pouze obecný pojem nebo ideu, a od ní samotné se liší; ono je smyslovým znázorněním, ztělesněním ideje samé. V prvním případě se něco jenom představuje . . . V druhém sestoupil pojem do tohoto tělesného světa a v obraze na něj bezprostředně patříme.“ Tímto se však vrací Creuzer nazpět k svému originálnímu pojetí. „Je proto nutné změřit rozdíl obou druhů momentální okamžitosti, kterou alegorie postrádá . . . V něm (v symbolu) je dána totalita rázem; zde je přítomná jako postupná řada momentů. Proto také mýtus zahrnuje alegorii, a nikoliv symbol . . . nejdokonaleji vyslovuje podstatu mýtu postupující epos.“ Avšak tento názor je dalek toho, aby vedl k novému hodnocení alegorického výrazu, a v následujícím vypovídá spíše o iónských přírodních filozofech, opíraje se o citované věty: „Symbolu, potlačenému upovídánou bájí, navracejí jeho stará práva: naznačit, co je v náboženství jedno a nevyslovitelné, přísluší více než bájí právě *symbolu*, jenž je původně dítkem *výtvarnosti* a zůstává jím i vtělen do *řeči*, pro svou totalitu a stručnou exuberanci své podstaty.“^{11/} Na okraj těchto a podobných vývodů Görres v dopise výborně poznamenává: k „náзору o symbolu jako bytí, alegorii jako významu nic nemám . . . Můžeme se úplně spokojit s vysvětlením, které přijímá symbol za znak idejí, do sebe uzavřený, stručný, stále trvající, alegorii však za sukcesivně pokračující, s časem plynoucí, dramaticky pohyblivý, proudící odraz těchže idejí. Symbol se má k celosti jako velká, nemá, mocná horská a rostlinná příroda k živým postupujícím dějinám.“^{12/} Tím se leccos uvádí do nového světla. Neboť spor o teorii symbolů, která akcentuje v povaze symbolu přírodnost srovnáním s horami a rostlinami, odkazuje neméně než Creuzerovo zdůraznění okamžitosti v symbolech velmi jasně do středu věci. Časovým rozměrem při zážitku symbolu je mystický Okamžik, v němž symbol přijímá do svého skrytého, a lze-li tak říci, lesnatého nitra smysl. Avšak ani alegorie není prosta odpovídající dialektiky a kontemplativní klid, s nímž se hrouží do průrvy mezi obrazným být a znamenat, nemá nic společného s neúčastnou sufisancí, která je přítomna ve zdánlivě spřízněné intenci znaku. Jak mocně kypí uvnitř této propastnosti alegorie dialektický pohyb, může zřetelněji než kterékoliv zkoumání ozřejmit studium truchloherní formy. Onen světský a dějinný rozměr, který Görres a Creuzer alegorické intenci připisují, je jako přírodní historie,

jako prahistorie významu nebo intence dialektického druhu. Byla to velká romantická pronikavost u těchto myslitelů, co uvedlo do oblasti semiotiky rozhodující kategorii času, aby bylo možné na jejím základě výrazně formulovat poměr symbolu a alegorie. Jestliže symbol překonává pomíječnost tím, že vyjevuje v jediném okamžiku tvář přírody proměněnou světlem spásy, nabízí alegorie oku pozorovatele to, co je facies hippocratica historie, jakožto ustrnulou pradávnu krajinu. Veškeré nevčasnosti, křivdy, pochybnosti, které s sebou dějiny od začátku nesou, zračí se v jediné tváři – ne, v jediné lebce. A jakkoli se jí vskutku nedostává plně „symbolické“ svobody výrazu, plně klasické harmonie tvaru, plně lidského – promlouvá významně v této podobě jedince, podobě nejvíce propadlé přírodě, nejen přímo povaha lidské existence, nýbrž i její biografická historičnost v své nevyzpytatelnosti. To je jádro alegorického nazírání, barokní, světská expozice dějin jako dějin utrpení světa; významné jsou jenom na zastávkách svého rozpadu. Kolik významů, tolik zasvěceností smrti, neboť křivolakou demarkační čarou mezi lyzis a významem nehlouběji vyrývá smrt. Je-li však příroda zasvěcená smrti odevždy, je také odevždy alegorickou. Význam a smrt jsou v historickém vývoji na sebe odkázány neméně, než jsou do sebe úzce zaklíněny jako zárodky stavu prvotního hříchu neomilostněného tvora. Perspektiva mýtu v alegorii, jež hraje u Creuzera roli, rozevívá se posléze i v zorném poli baroka v umírněné modernější podobě. Proti ní se charakteristicky zaměřuje Voss: „Homérový báje o světě a božstvech považoval Aristarchos veskrze rozumně za pošetilou víru hrdinské doby Nestorovy. Krates, k němuž se připojil zeměpisec Strabo a pozdější gramatikové, je chápal jako pravěké symboly tajných orfických učení, původně rozšířené v Egyptě. Takové vytváření symbolů, které svévolně přesazovalo zkušenosti a náboženské zásady z doby po Homérovi do pradávnych časů, si podrželo své panství až do mnišských věků a bylo většinou nazýváno alegorií.“^{13/} Autor nesouhlasí s tím, že by se měla alegorie uvádět do vztahu s mýtem; příznává však, že podobný vztah je myslitelný, opírá-li se o takovou teorii báje, jak ji rozvíjí Creuzer. Epos je ve skutečnosti klasickou formou nějaké významné historie, tak jako je alegorie její formou barokní. Romantika, vymezujíc se vůči oběma duchovním proudům, musila dospět k vzájemnému sblížení eposu a alegorie. A tak formuloval Schelling program alegorického výkladu epického básnictví v slavném výroku: Odyssea je historií lidského ducha, Ilias historií přírody.

Ve znamení zvláštního zkrížení přírody s historií přichází alegorický výraz na svět. Osvětlit tento původ bylo životním dílem Karla Giehlowa. Teprve jeho monumentální vědecké dílo „Hieroglyfika humanismu v renesanční