

Univerzita Karlova v Praze
Filosofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Eliška Dana Mikeschová

**Teoretická koncepce symbolu a čtverce umělecké specifičnosti u Zdeňka
Mathausera**

**Theoretical Concepts of the Symbol and the Square of Artistic Specification
Coined by Zdeněk Mathauser**

2015

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Za tematické usměrnění, cenné připomínky a potřebné rady k napsání této práce děkuji svému školiteli Prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá analýzou některých textů Zdeňka Mathausera, které tematizují výstavbu a fungování tzv. komplexní umělecké situace. Ta je rozpracována v tzv. modelu čtverce umělecké specifikace a v teorii symbolu. Teorie jsou zasazeny do rozsáhlého a uceleného rámce celého Mathausera díla, které se pohybuje v prostoru mezi různorodými specifickými metodologiemi (strukturalismus, fenomenologie, hermeneutika).

Klíčová slova

Čtverec umělecké specifikace, symbol, metafora, alegorie

Abstract

The topic of this thesis is based on texts of Zdeněk Mathauser, where he deals with construction and principles of organization in the complex artistic situation. Special attention is given to the model of so called Square of Artistic Specification and the theory of symbol. Both of those theories are related to different methodological frames such as structuralism, phenomenology and hermeneutics.

Keywords

Square of Artistic Specification, symbol, metaphor, allegory

Obsah

Abstrakt.....	4
Klíčová slova.....	4
Abstract.....	4
Keywords.....	4
Obsah.....	5
Úvod.....	6
1 Východiska: fenomenologie, předpokladovost, anticipace.....	7
1. 1 Předpokladovost, dialogičnost.....	8
1. 2 Anticipace.....	10
2 Čtverec umělecké specifičnosti.....	12
2. 1 Čtverec umělecké specifičnosti – konstrukce.....	13
2. 2 Čtverec umělecké specifičnosti – aplikace.....	14
2. 3 Pohyb.....	15
2. 4 Horizontální linie <i>materiál – věc</i>	16
2. 5 Mechaničnost a metahabilita.....	18
2. 6 Metapolohy, estetický reál.....	19
2. 7 Střed čtverce, autorský subjekt.....	20
2. 8 Proces objektivizace a reifikace.....	21
2. 9 Poznámky ke čtverci umělecké specifikace.....	22
3 Symbol – metafora – alegorie.....	24
3. 1 Alegorie.....	24
3. 2 Symbol.....	26
3. 3 Živá metafora.....	27
3. 4 Několik poznámek a Mathauserovy dějiny teorie symbolu.....	29
3. 5 Prameny k dějinám teorie symbolu i metafory.....	32
Diskuse a závěr.....	34
Bibliografie.....	36
Prameny.....	36
Použitá literatura.....	36
Slovníky.....	37
Internetové zdroje.....	37

Úvod

Práce se zabývá modelem výstavby a fungování tzv. komplexní umělecké situace v díle Zdeňka Mathausera. Tu lze u Mathausera sledovat ve dvou případech, v modelu tzv. čtverce umělecké specifičnosti a s ním úzce související teorie symbolu. Tento koncept vznikl zvolna v průběhu osmdesátých let. Stěžejní a shrnující prací je v tomto ohledu kniha *Metodologické meditace* z roku 1989. Zohledňujeme však také tři jiné knihy. *Estetické alternativy* a *Mezi filosofií a poezií* z let devadesátých, ve kterých Mathauser rozvíjí již vyzrálou teorii čtverce umělecké specifičnosti a symbolu směrem k fenomenologii, hermeneutice a sémiotice, a poskytuje tak bohatší teoretická východiska. Naopak kniha *Literatúra a anticipácia* z raných osmdesátých let tematizuje úvahy nad principem anticipace v díle, tyto jsou pak v uvažování nad symbolovým okruhem čtverce také přítomny.

Práce není pojednáním o Mathauserově díle, které před i po období osmdesátých let sahá od literárně-historických a interpretačních výkladů především ruské a české literatury až k úvahám nad filosofickými východisky estetiky. Přesto jsou tyto oblasti zájmu v práci patrné. Provázejí nás jako filosofická východiska na jedné straně a na druhé straně jako zvolené příklady ilustrující teoretické principy.

Zájmu práce odpovídá i tematické rozvržení a plocha, kterou jednotlivé kapitoly obsazují. Těžištěm je kapitola o čtverci umělecké specifikace, před ní je předsazena rámcová kapitola tematizující fenomenologická a hermeneutická východiska. Naopak po centrální kapitole následují úvahy o symbolu spojené s dalšími pramennými zdroji Mathauserovy teorie. Součástí práce je také pokus o kritickou reflexi teorie, v podobě poznámek prochází celým textem, shrnuty jsou v závěrečné diskusi.

Tématem práce jsem se zaobírala a našla v něm zalíbení hlavně díky svébytnému rozpracování čtverce umělecké specifičnosti v návaznosti na symbol a jeho zákonitosti. Zároveň byl čtverec jednou z možných odpovědí na otázky, se kterými jsem se potýkala při studiu. Například otázku po vztahu fikce a aktuálního světa, po přítomnosti psychofyzického autora v díle, po smyslu umění jako oblasti člověka přesahující apod.

1 Východiska: fenomenologie, předpokladovost, anticipace

Zdeněk Mathauser se pohybuje na poli estetiky, poetiky a filosofie, ve filosofii ho zajímá zvláště fenomenologie, v literatuře období avantgardy, především české a ruské. Pro model umělecké situace je důležitá právě jeho oscilace mezi sémiotikou, fenomenologií a hermeneutikou. Model umělecké situace je totiž primárně sémiotický, Mathauser se ho ale snaží začlenit do fenomenologické tradice (Mathauser 1995: 42). To souvisí s jeho uchopením uměleckého díla jakožto ideálního objektu, tj. objektu intencionálně míněného a zkoumatelného ve fenomenologických kategoriích (Mathauser 1995: 8nn). Na první pohled je mezi přímým fenomenologickým zřením a znakovou zprostředkovaností rozpor (Mathauser 1995: 9-12). Mathauser však vychází z předpokladu, že Husserlův intencionální akt předmět sice přímo, tj. nezprostředkovaně a intuitivně zří, nicméně zároveň ví, že je to vědomí, kdo znaku propůjčuje význam, čili i intencionální zření vždy s nějakou minimální zprostředkovaností počítá (Mathauser 1995: 42 a Mathauser 1982: 25).

Kromě těchto tradic pracuje Mathauser často s Janem Mukařovským. Tvrdí, že Mukařovský vycítil některé tendence ještě dříve, než se k nim dostala západní literární teorie. Tematizoval například symbol oproti alegorii a vedle záměrnosti díla-znaku vyzdvihnul i nezáměrnost díla-věci. S těmito Mukařovského koncepty Mathauser pracuje a rozvádí je ve svém modelu umělecké situace. Také Mukařovského problém mizení estetické hodnoty chápe jako související s obecným problémem vidění, a spojuje ho tak s fenomenologickou tradicí.¹ Estetická hodnota je sice těžce vyslovitelná, ale přesto ji Mathauser pokládá za rozumově užitečnou. Text je samodaný, bezprostředně a průzračně se klade ve vědomí, které ho pak významově² konstituuje. Intuitivní akt vědomí tak může racionálně nahlížet předmět. V této Mathauserově interpretaci Mukařovského se pak Mukařovský celkem logicky přesouvá k chápání textu jako tajemství, což je náhled vlastní hermeneutice a má s ním souviset i Mukařovského obrat k otázce symbolu z přelomu 30. a 40. let (Mathauser 1995: 17-27).

¹ Na tomto místě Mathauser doplňuje, že Mukařovský tak činil navzdory české estetické tradici (Durdík, Hostinský), která estetično nikdy nebrala jako objekt přímého zření, nýbrž jako předpokládanou neviditelnou síť vztahů.

² Nikoli onticky.

V rámci filosofie 20. století vlastně Mathauser sleduje dva proudy, Gadamerovo rozpracování hermeneutiky a Husserlem započatou fenomenologickou školu. Tyto dva proudy vnímá jako odlišné, hermeneutika podle něj vychází z bytí, existenciálního prožívání, dialogičnosti a rozumění, fenomenologie (a sémiotika) je oproti tomu založena na vidění, poznávání a označování. Vrcholnými postavami těchto dvou směrů jsou pro Mathausera Bachtin a Losev. Mathauser přitom tvrdí, že oba směry jsou si velmi blízko, neboť oba rehabilitují předpokladovost lidského jsoučna (Mathauser 1995: 83n; 138n).

1. 1 Předpokladovost, dialogičnost

Téma předpokladovosti je pro Mathauserův model čtverce umělecké specifčnosti i jeho teorii symbolu velmi důležité. Jako základní princip stojící v pozadí všech jeho úvah si ho představíme nejdříve. Předpokladovost je spojena zvláště se jménem Gadamerovým, jehož hermeneutika má především obnažit historické a předsudečné předpoklady, tato reflexe předsudků pak zakládá známý hermeneutický kruh. Ten je metodologický, ale i kulturologický a ontologický. Mathauser ho zapojuje do širšího kontextu, když tvrdí, že v devatenáctém století byl přeceněn realizační aspekt technického vývoje, zatímco ve dvacátém století si člověk uvědomil, že technika není samospasitelná³. Obrátil se proto k předpokladovým polím života na Zemi i své vlastní existence (Mathauser 1989, 185-188).

V umění vychází Mathauser z toho, že jen v předpokladovém poli nabývají umělecké realizace svůj pravý smysl (např. smysl žánrový či obsahový) a naplňují své estetické kategorie. V umělecké situaci je pak dvojí předpokladová realita, realita díla a realita skutečnosti. Tyto dvě se vzájemně zrcadlí, a tak vzniká tzv. symbolový okruh (Mathauser 1989: 8n). Dvě předpokladové roviny spočívají v předpokladu tvůrčího odrazu (tj. existenci nějakého předmětu zobrazení v aktuálním světě) a v předpokladu recepce (tj. existence díla samého). Symbolový okruh tak vyjadřuje fakt, že předmět reality existuje před dílem, ale ne mimo celostní uměleckou situaci, neboť anticipuje svůj vlastní budoucí umělecký odraz (Mathauser 1989: 202).

Básník je podle Mathausera ten, kdo slévá v jediné dvojí sféru předpokladovosti, tj. bytí a dílo a zároveň se pohybuje v rámci určitých metodických zákonitostí, tj. v rovině realizační. Jak ještě bude mnohokrát připomínáno, Mathauser se na mnoha místech ostře vymezuje vůči chápání umění jako vztahu reality předumělecké a umělecky ztvárněné. Místo

³ Podobně pojatou problematiku techniky můžeme vidět i u M. Heideggera, např. v přednášce *Věc* (HEIDEGGER 2006.), nebo v přednáškách vydaných v knize *Věda, technika, zamyšlení* (HEIDEGGER 2004).

toho navrhuje právě dvojici předpokladovost – realizace, kterou lze ovšem uplatnit i místo pojmů obsah – forma, langue – parole či nezáměrnost a záměrnost (Mathauser 1989: 190n).

Předpokladovost je v Mathauserově promýšlení umění úzce navázána na téma anticipace, která „rozehrává jakoby v budoucnu určité vědění, které však patří do přítomnosti“. V okamžiku, kdy si budoucí informaci promítáme zpět do přítomnosti, nevracíme se do prostoru východiska, ale stoupáme do vyššího záhybu dialektické⁴ spirály. Obrat k předpokladům je tedy nutně spjatý s pohybem vytvářejícím kruh. Podobně vyznívá i Gadamerovo pojetí dialogu postulující rozhovor, ve kterém se od druhého neustále vracím k sobě samému, ovšem vždy již jinému, než jsem byl před jeho začátkem (Mathauser 1989: 201 a Mathauser 1995: 28). Kromě Gadamera uvádí Mathauser ve spojitosti s anticipací pojmy jako je langue a parole, sémantické gesto či Jaussův horizont čtenářského očekávání. Ve filozofii pak ještě Heideggerovu starost bytí, neboť bytí může být autentické, jen pokud anticipačně nahlédne svou smrt a nicotu (Mathauser 1982: 28n).

Přebíhavost díla je pro Mathausera tak zásadní, že ji ztotožňuje s uměleckostí vůbec. Například na v *Estetických alternativách* říká: „Umělecké dílo je krokem do budoucnosti vždy jen přesně tímtež, co je činí uměleckým.“ (Mathauser 1994, 54). Anticipace znamená schopnost umění projektovat do následnosti, co je v realitě současně a naopak. Díla podle něj mohou předbíhat dobu díky své vnitřní dialogičnosti a tázavosti. Mathauser mj. vyzdvihuje Bachtinovu teorii dialogického a monologického románu. Vyzvedává román dialogický, ve kterém „postavy vedú s autorom ‚dialóg‘ ako rovný s rovným a výsledkom tohto ‚dialógu‘ je potom vyznenie diela, čiže výsledok ‚dialógu‘ presahuje autora.“ (Mathauser 1982: 89). Umění musí být dialogické a přebíhavé, v díle musí probíhat dialogy mezi dílem a autorem, mezi čtenářem a autorem, mezi dílem a čtenářem a také vnitřní dialogy v díle samém, jinak umění ustrne v jakémsi racionálně vytyčeném cíli (Mathauser 1994: 50-54). V hermeneutickém slova smyslu musí jít o rozumění, setkat se s textem jako se svébytným a nechat se jím oslovit (Mathauser 1995: 30).

⁴ Slovo dialektika a od něj odvozené adjektivum má více kontextů. Pomineme-li původní antický význam, vyskytuje se později u Hegela, Marxe, Adorna a Horkheimera. Mathauser zřejmě vychází z Hegela a to, domnívám se, i v pracích před rokem 1989, které jsou zbarveny Hegelovým marxistickým rozvinutím. V této práci tedy budeme termín používat s odkazem na Hegela. Adornovo a Horkheimerovo rozvinutí Hegela, stejně jako jeho marxistickou kritiku neuvažujeme.

1. 2 Anticipace

Již zmíněnému tématu anticipace věnuje Mathauser samostatnou knihu - *Literatúra a anticipácia*. V té rozděluje anticipaci a její působení na tři oblasti – anticipaci před dílem, v díle a po díle. Všechny oblasti jsou v procesu tvorby vzájemně propojené, rozdělení je spíše metodické (Mathauser 1982: 50; 58). Anticipace před dílem se zabývá tematickou náplní díla a tzv. předmětem díla. Mathauser v zásadě dochází k tomu, že předmět díla je často skrze téma, postavy, autorské hodnocení apod. téměř zastřen, je tedy těžké najít, co bylo skutečným iniciátorem odrazu (Mathauser 1982: 57). Vidíme tedy znovu nemožnost pojetí umění jako jakési umělecky příkrášlené reality.

V kapitole anticipace v díle se Mathauser věnuje hned několika tématům, rozlišuje anticipaci v charakteru postav a v příběhu, např. je jasné, že hlavní protagonista musí přežít. Někteří seriáloví hrdinové, např. Poirot, nejen, že neumírají, ale ani nestárnou, jako nutný dějový prvek jsou vyděleni z běžných lidských osudů zbylých postav. Spatřujeme tedy vítězství anticipační linie příběhu nad charakterem postavy (Mathauser 1982: 65n). Mathauser dále připomíná, že povaha uměleckého textu ostatně anticipaci přímo vynucuje, neboť čas vyprávění nemusí být a nebývá nutně v souladu s tím, jak se v příběhu „skutečně“ rozvíjely všechny události. Tím, že autor neustále vybíhá vpřed a zase se vrací, dílo významově sceluje a nutí k soudržnosti. Například v *Anně Karenině* se smrtí železničního zřízence anticipuje Annin konec už od počátku románu. Jeho smrt uplívá na postavě, Anna dlouho zůstává stejná, ale odraz interferuje s její povahou a prosakuje do jejího charakteru. Anna se postupně charakterově rozkládá (zanedbávání mateřství, požitkářství, neochota k oběti aj.), smrt pod koly vlaku je tak jen zpečetěním postupného rozvratu osobnosti. Tento byl anticipován již od počátku a skoro se zdá, jako by Annin postupný rozvrat způsobil (Mathauser 1982: 68-70).

V rámci kapitoly anticipace po díle rozvíjí Mathauser úvahy o tom, že umělec už při vzniku díla anticipuje také účinek jeho působení. Toto anticipované působení však přirozeně zpětně ovlivňuje tvorbu díla. Příkladem může být autor divadelní hry, který již v procesu tvorby myslí na to, jak bude/ou hru inscenovat a různě aktualizovat významový potenciál, který do hry vloží. Kapitola se tedy v zásadě věnuje prolamování díla do chování aktuálního světa, vzpomíná například *Utrpení mladého Werthera* a jeho vliv na mladou generaci osmnáctého a devatenáctého století. Zajímavé je v této souvislosti Mathauserovo připomenutí textologie a jejího vlivu na sémantiku díla. Každé nové vydání díla je ovlivněno ediční úpravou i nezáměrnými chybami tisku, je tedy vždy jakousi novou, záměrnou i nezáměrnou aktualizací (Mathauser 1982: 146n; 153).

Kromě rozlišení anticipace před, v a po díle strukturuje ještě Mathauser anticipaci do dichotomie umělecká – vědecká anticipace, tj. užití anticipační metafory v textu uměleckém a vědeckém. O umělecké anticipaci Mathauser tvrdí, že je tzv. ulpívavá, tj. že ulpívá na předmětu, který osvětlila. Zároveň zdůrazňuje, že předmět a anticipace tu zůstávají rovnocennými hráči. Umělecká metafora tak osvětlený předmět nedeformuje. Právě proto může mezi před-anticipační realitou a realitou po-anticipační vznikat interference. Například ve filmu P. J. Schaffnera *Planeta opic* neopouštíme „opičí svět“ hned poté, co zjistíme, že se opičí společnost nápadně podobá lidské. To bychom zůstali jen v rovině alegorické. Světy lidské i opičí zůstávají stejně platné, obě roviny spolu interferují a vytvářejí významotvorné ambivalentní napětí (Mathauser 1982: 41n). Tyto vnitřní významové konfrontace pak mají přinášet zajímavé „objevy“ a náhledy (Mathauser 1994: 63). V *Planetě opic* se například smazává hranice mezi lidským a zvířecím, objevuje se otázka, za jakých podmínek se „zvířecí“ může v lidském chování projevit. To vše v zajímavé inverzi, neboť jsou to právě opice, které se bojí známek lidského chování v sobě samých.

Vědecká anticipace naopak na tom, co osvětlila, ulpět nesmí, neboť na poznávaném předmětu musíme zkoumat další aspekty. Cílem je spíše dekonstrukce dosud pravdivé, při novém stavu poznání však již nepostačující, anticipační metafory. Důležité je, uvědomit si, že umělecká i vědecká metafora umí, vzhledem ke své anticipační schopnosti, konfrontovat vzájemně odlišné jevy, brát je jako rovnocenné a vytěžit z jejich střetu objevnou informaci. Můžeme mluvit o objevné funkci metafor (Mathauser 1994: 50-54). Domnívám se, že právě tato její vlastnost vede Mathausera k tomu, že o chvíli později je ochoten oba typy metafor přestat rozlišovat (Mathauser 1994: 57).

Spojíme-li téma anticipace s opozicí předpokladovost – realizace, zjišťujeme, že vzniká jejich vzájemného vztahu (Mathauser 1989: 112). V knize *Literatúra a anticipácia* naplňuje Mathauser předpokladovost a realizaci Mukařovského dichotomií záměrnosti a nezáměrnosti. Do předpokladovosti spadá vše, co se u Mukařovského snoubí s nezáměrností, tedy významová nesjednocenost, mnohoznačnost, mimovolnost, bezprostřední cit, blízkost k realitě aktuálního světa a pojem dílo-věc. Do realizační roviny pak spadají jednoznačnost, významové sjednocení, záměrnost, estetické zvýznamnění všech částí díla, zprostředkovaný vztah k realitě aktuálního světa a pojem dílo-znak. Hlavní přínos Mukařovského teorie spatřuje Mathauser v tom, že Mukařovský chápe nezáměrnost jako sémantickou kategorii. Její neustálá přítomnost v rámci celého díla dobře ladí s Mathauserovým odmítnutím ilustrativního pojetí umění, ve kterém by nezáměrnost byla jen

jakýsi předuměleckým antecedent. Zároveň ovšem kritizuje nedostatečnou propracovanost Mukařovského teorie, ve které se na Mathausera příliš rozcházejí póly záměrnosti a nezáměrnosti. Ke správnému chápání Mathausera myšlení je naopak nutné vidět oba póly jako dialekticky propojené. Anticipační, nezáměrná předpokladovost vytváří mezi sebou a polem realizované záměrnosti interferenční pohyb. Není to ovšem interference mezi znakem a věcí, nýbrž interference ve znaku samotném (Mathauser 1982: 120-123). Předpokladovost nabývá svůj charakter tím, že se realizuje – paradoxně se tak stává sama sebou tím, že sama sebou být přestává. Stejně každá realizace přetváří svým uskutečňováním vlastní dosavadní předpoklady tak, že se tak sama stává předpokladovým polem pro nové realizace (Mathauser 1982: 137).

2 Čtverec umělecké specifičnosti

Přistupme teď k rekonstrukci Mathausera modelu komplexní umělecké situace – čtverci umělecké specifičnosti. Mathauser ho rozpracovává teoreticky a zároveň ho průběžně aplikuje na vybraná umělecká díla. Ta jsou nejčastěji literární, nicméně je dobré uvědomit si, že čtverec má být obecným modelem jakéhokoli druhu umění. Tak Mathauser vnímá i nárok estetiky, která je sama „modelovou vědou“; doménou dynamických konceptů, ze kterých pak mohou čerpat i jiné obory (Mathauser 1989: 120).

Obecně lze říci, že Mathauser vychází z nastavenosti díla vůči bytí a z toho plynoucích vzájemných odrazů. Ze vztahu předpokladovosti a realizace. Z bytí se zrcadlením díla uvolňují skryté dynamické možnosti, se kterými pak dílo pracuje. Je to právě odrazovost díla a reality, která nás uvádí do koloběhu umělecké situace (Mathauser 1989: 141). Jak jsme již několikrát připomínali, má čtverec umělecké specifikace metodologicky oponovat ilustrativnímu modelu umění, tj. má plynout z životní praxe, ale zároveň být na tuto mimouměleckou situaci neredukovatelný (Mathauser 1989: 156 a Mathauser 1995: 43).

Čtverec umělecké specifičnosti se snaží propojovat ontologický, morfologický, genetický a referenční přístup k dílu. Tyto přístupy vlastně vychází z realizačních a předpokladových rovin díla. Můžeme sledovat časově-genetickou realizaci, významovou, referenční či recepční a interpretační realizace díla (Mathauser 1989: 11). Čtverec umělecké specifičnosti se tak snaží být otevřený recepci i prožitku a nezvýhodňovat ani jeden z možných historických přístupů k umění – Mathauser se například vymezuje vůči kostnické škole (Mathauser 1989: 142; 154-157).

2. 1 Čtverec umělecké specifičnosti – konstrukce

Jakýmsi prazákadem čtverce umělecké specifičnosti je trojúhelník Ogdena a Richardsona z roku 1923, ve kterém podstavu tvoří body *referent – znak* a vrchol *reference/myšlenka/význam*. Čtverec vzniká dekompozicí vrcholového bodu reference na dva další (Mathauser 1995: 45 a Mathauser 1989: 96). Představím Mathauserův pozdní model z roku 1995, protože Mathauser během let měnil pojmenování některých bodů, nemusí tyto ve všem souhlasit s modelem vzniknuvším v 80. letech.⁵ Začneme hrubou kostrou, vytyčíme a pojmenujeme všechny body. Představíme tak najednou celý model, neboť je třeba uvažovat všechny body v jejich kontextu. Teprve poté se budeme jednotlivými body zabývat podrobněji, předestřeme související témata, zasadíme čtverec umělecké specifičnosti do teoretického rámce, který jsme zmínili výše a uvedeme ještě některé jiné inspirační zdroje.

Vertikály čtverce jsou tvořeny osou znakovosti a osou předmětnosti. Na ose znakovosti se mezi body Z (*znak*) – V (*věc*) pohybují *metaznaky* (MZ), které jsou realizací významů uložených v prostoru *reference*.⁶ Prostor reference se nachází na ose předmětnosti. Ta je vytyčena body R (*reference*) a M (*materiál*). Podobně jako na ose znakovosti se mezi nimi pohybují *metareferenty* (MR). Zvláštnost a jiné pojmenování metareferentu jako *estetického reálu* (ER) vysvětlíme v samostatné kapitole. V té se také vrátíme ke středu čtverce, bodu S, zatím jej označíme jako *autorský subjekt*.

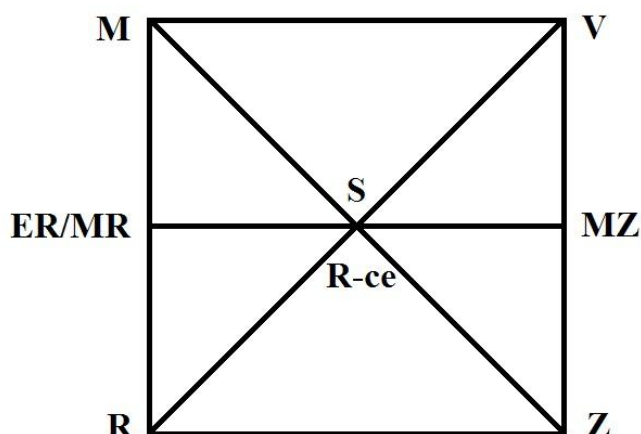
Osa znakovosti tvoří podstavu *trojúhelníku morfologie díla* (Z – S – V) a je spojena s tématem mechaničnosti a problémem vztahu virtuóznosti a metahability⁷. Tento trojúhelník je označující, zatímco protilehlý *trojúhelník předmětnosti* (R – S – M) je označované. Vztah označující – označované existuje ovšem i v rámci trojúhelníku morfologie, neboť metaznak je znakem znaku, podobně jako je metareferent reifikovaným smyslem referentu (viz níže).

Trojúhelník předmětnosti je východiskem uměleckého odrazu, je spojen s horizontální spojnici bodů M (*materiál*) a V (*věc*), trojúhelník morfologie je pak účinkem této předmětnosti (Mathauser 1989: 68).

⁵ Obrázek aj. najdeme na straně???

⁶ V ilustraci značíme vždy jen jeden z možných metaznaků a metareferentů.

⁷ Vzhledem ke komplexním vztahům uvnitř čtverce je problém metahability a virtuóznosti spojen ještě s trojúhelníkem geneze, viz níže.



Zmíněná horizontální spojnice bodů M – V znázorňuje genetický proces, ve kterém se materiál mění v dílo, tj. morfologický trojúhelník Z – S – V. V návaznosti na Mukařovského nicméně Mathauser bere v potaz, že ne vše z materiálu se může změnit ve znakovou strukturu a nechává proto bod V pro to, co zůstává navždy věcí. Dílo je ambivalentní, obrací se k nám zároveň jako věc a znak, jen v této ambivalenci ho lze vnímat. Znak je samozřejmě spojen se záměrností a věc s nezáměrností (Mathauser 1989: 149n).

Vztahu mezi znakem a referentem a jejich meta-úrovněmi porozumíme nejlépe tak, že projdeme spodní půlku čtverce, tj. obdélník Z – R – MR – MZ na příkladech. Tak činí i Mathauser v *Metodologických meditacích*, kde celý čtverec umělecké specifičnosti představuje až v polovině knihy a v prvních kapitolách pracuje jen s redukováným obrazem obdélníku. Zde postupně představuje rozdílné aspekty obdélníku na Poeově *Havranovi*, Blokově poemě *Dvanáct*, Nezvalově *Edisonovi*, Puškinově *Pikové dámě* a jiných. Než se pustíme do literární ilustrace, je třeba připomenout, že obdélníkové vztahy jsou redukované a pouze sémiotické, zatímco čtvercové vztahy jsou již jak sémiotické, tak ontologické (Mathauser 1989: 60).

2. 2 Čtverec umělecké specifičnosti – aplikace

Jako průvodní dílo jsem vybrala *Havrana*, který se zdá být nejucelenější a ke kterému se Mathauser v *Metodologických meditacích* i později nejčastěji vrací. Znakem básně je opakující se refrén „nevermore“ (Z)⁸, který referuje k tragickému okamžiku v životě lyrického

⁸ Stojí za pozornost, že ve výchozím literárním materiálu je často reprezentantem znaku rovina jazyková. Kromě *Havranova* „nevermore“, je jím v *Pikové dámě* jazyk karetních čísel a symbolů, v *Nosu* úřednický slang,

subjektu, totiž smrti Lenory (R). Tento binární vztah Z – R se však rozestupuje. Kakofonické „nevermore“ totiž kromě své reference zároveň generuje papouška/havrana (MZ), metaznak havrana tak z krákorání vzniká aposteriorně a mechanicky, to ostatně potvrzuje i E. A. Poe ve *Filosofii básnické skladby*, tuto mechaničnost připomeneme ještě později.

Opakující se havranovo krákorání se postupně stává stále zlověstnější a věštecké, znásobuje tak tragičnost referentu. Tento významový pohyb mezi Z – MZ – R působí na referent tak, že tento se také rozestupuje, až vznikne vztah referent – metareferent. Vidíme tedy, že pohyb jedné osy, implikuje pohyb i na druhé ose. Abychom zdůraznili dynamiku symbolového procesu, můžeme použít Mathauserovu metaforu, ve které přirovnává metaznak ke středu napjaté tětiny vymršťující šíp k referentu (Mathauser 1989: 63). Vztah mezi referentem a metareferentem se nazývá generalizační inverze, ta generuje další pohyb a umožňují novou fázi symbolového okruhu. Generativnost a generalizace se tak dynamicky doplňují (Mathauser 1989: 110-116). K této problematice se ještě vrátíme níže. Zde jen načrtne, že generalizační inverze je v *Havranovi* realizována takto: z referentu „tragický okamžik v životě lyrického subjektu“ vzniká metareferent „tragičnost života vůbec“.

V tomto okamžiku je skončena první fáze symbolového okruhu Z – MZ – R – MR. Nově vzniknuvší metareferent však zpětně působí na znak, který najednou vnímáme v jiném předpokladovém východisku, takto vzniká nekonečný pohyb zrcadlení a prohlubování významu (Mathauser 1989: 13-20). Tento významový pohyb vzniká také díky Mathauserově pojetí symbolového okruhu jako „dvousměrného“ odrazu. Sémióza totiž probíhá v obou směrech mezi realitou i jejím odrazem. Například státní hymna jako již neumělecká, se vrací v každé repríze Fidlovačky, v tomto obnoveném uměleckém kontextu, ji však již vnímáme jinak. Realita zde zpětně ovlivňuje svůj původní odraz (Mathauser 1989: 34-36).

2. 3 Pohyb

Důležitým aspektem celého modelu umělecké situace je dynamický pohyb; koloběh umělecké situace. Pro Mathausera je dokonce tento pohyb přímou charakteristikou komplexního obrazu umělecké situace (Mathauser 1989: 11-13) a dynamický koloběh podmínkou symbolovosti (Mathauser 1989: 63). V kapitole o anticipaci jsme mluvili o tom, že je to nezáměrná předpokladovost, kdo vytváří mezi sebou a polem realizované záměrnosti interferenční pohyb (Mathauser 1982: 120-123). Kruhovitost vzájemného podmiňování bodů

jazyková „nosová“ úsloví (strkat nos do něčeho, mít dlouhý nos aj.), v *Osudech dobrého vojáka Švejka* pak jazyk rakouských vojenských kalendářů. Neplatí to však absolutně, např. v Nezvalově *Edisonovi*.

všech trojúhelníků podle Mathausera problematizuje příliš jasné sémiotické modely a posouvá nás k otázkám a tajemství (Mathauser 1995: 45), na tento aspekt pak zejména navazuje Mathauserova teorie symbolu, kterou se budeme zabývat níže. Pohyb mezi body je nekonečný okruh vzájemné interakce rozehrávající stále hlubší vrstvy významů. Platí tedy, že vše se vzájemně podmiňuje, např. kdykoliv pojednáváme o odráženém předmětu, předjímáme tím výsledný tvar díla (Mathauser 1989: 150). Zvláštní význam pak Mathauser přikládá rotacím kolem MR a MZ realizovaných koloběhem trojúhelníků $R - S - M$ a $Z - S^9 - V$ (Mathauser 1989: 97).

Zde bych doplnila, že k popisu dynamického pohybu ve čtverci používá Mathauser dva rozličné pojmy. Tyto, myslím, označují dvě protichůdné tendence. Jedná se o pojmy oscilace a interference. Pasáž, která mne upozornila na tuto distinkci, je v knize *Literatúra a anticipácia* na straně 123, distinkci ovšem zavádím sama a také nelze tvrdit, že by ji Mathauser dodržoval bezezbytku. Zdá se mi, že interference je plodným, pozitivním a konstruktivním prohlubováním vzájemných zrcadlících se vztahů mezi body. Oscilace je naopak velmi senzitivní a „nervózní“, znejišťuje, jako by dekonstruovala čtenářem již získané vědění. Oscilační pohyb je pak důležitým znakem symbolu, neboť jeho význam není nikdy úplně jasný. Literární příkladem, který Mathauser uvádí, mohou být například rozpaky vznikající kolem postavy Švejka, neboť čtenář neustále osciluje mezi debilitou a zchytralostí (Mathauser 1989: 104-108).

2. 4 Horizontální linie *materiál* – věc

Mathauser nikde neprochází celý čtverec umělecké specifčnosti. Uměleckou situaci rozebírá takto podrobně a na příkladech jen v rámci základního obdélníku. Nikde neříká, že materiálem *Havrana* je xy nebo co se v něm například blíží neznakové věci. Pomineme-li jeho úvahy o Mukařovského záměrnosti a nezáměrnosti, které mj. tematizují i vztah znaku a věci, neříká Mathauser o hraničních bodech vrchní horizontální linie více než pár roztroušených vět. Představme si je nyní.

Spojnice $M - V$ a celý trojúhelník $M - S - V$ jsou spojeny s genezí díla. Možná právě proto věnuje Mathauser této části svého čtverce tak malou pozornost. Nejen, že vychází ze strukturalistické tradice, která do genetických souvislostí příliš nenahlíží, ale i v rámci vymezení se vůči ilustrativnímu pojetí umění není třeba genezi zdůrazňovat, ba naopak.

⁹ Statut každého S je ovšem rozdílný, v trojúhelníku předmětnosti jde o subjekt podmětný (S_1), v trojúhelníku morfologie o subjekt výsledný (S_2).

V knize *Mezi filosofií a poesíí* říká, že osa znakovosti je vertikální korekce přílišného literárně-historického důrazu na genezi díla (Mathauser 1995: 49n). Právě vztah znaku a předmětnosti, metareferentu a metaznaku je nejniternější tečnou Mathauserových úvah.

Zůstaňme však ještě u poznámek a doplňujících informací k fungování vrchních bodů ve čtverci. Stejně jako je věc (V) nejzazší polohou metaznaku, je i materiál (M) nejzazší možnou realizací metareferentu, neboť iniciuje a anticipuje označovanou předmětnost. Co si pod materiálem představit napoví Mathauserova poznámka o tom, že materiál vzniká přetvořením „přírodního“ materiálu v materiál „lidský“, tj. kulturní (Mathauser 1995: 53n). A zmínky o tom, že materiál je zvláštní kód dobové struktury znaků, tradice a uměleckých proudů (Mathauser 1989: 74, 142, 149). Zároveň je v celé problematice přítomný autorský subjekt, neboť například v sochařství se může umělci jevit určitá socha jako optimální jen v nějakém konkrétním typu materiálu, spojnice S – M je tedy také nositelkou významu (Mathauser 1989: 149).

Jak již víme, bod V je krajním případem série metaznaků (Mathauser 1995: 51). V souvislosti s věcí zmiňuje také Mathauser pojem artefakt, o kterém tvrdí, že je ve čtverci umělecké specifčnosti bodu V velmi blízký (Mathauser 1995: 50). V *Slovníku novější literární teorie* je pod heslem artefakt nastíněna jistá nejasnost v Mukařovského pojetí artefaktu, tuto, myslím, přebírá i Mathauser. I on pracuje s artefaktem jako se smyslově detekovatelným objektem a zároveň připomíná pojem dílo-věc tak, jak ho Mukařovský tematizuje ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Zajímavé je také spojení artefaktu s hermeneutickou tradicí. Mathauser totiž tvrdí, že psychosociální a historicky podmíněný obal artefaktu je úběžníkem recepční teorie a Gadamerova rozumění textu (Mathauser, 1995: 16).

V kapitole o předpokladovosti a realizaci jsme připomínali Mathauserovo spojení předpokladovosti s nezáměrností a realizace se záměrností. Zde už můžeme prozradit, že moment realizace a záměrnosti je ve čtverci umělecké specifčnosti spojen s osou předmětnosti (M – V) a reference (Z – R). Naopak pól nezáměrnosti je spojen s ontologickým předpokladem osy předmětnosti (R – M) a s morfologickým předpokladem (Z – V) (Mathauser: 1989: 187-189).

To vše je na Mathauserově modelu krásně vidět. Zkrátka ne vše z osy předmětnosti se dostane až na osu znakovosti. V procesu geneze zřejmě zůstanou i některé věci viset v meziprostoru trojúhelníku geneze. Model čtverce umělecké specifčnosti tak dobře ilustruje fakt, že i podstava trojúhelníku morfologie díla, tj. nezáměrné předpokladovosti, obsahuje prvek záměrnosti.

2. 5 Mechaničnost a metahabilita

S trojúhelníkem morfologie díla souvisí téma mechaničnosti a na ni navázaný problém metahability uměleckého díla. Proces mechaničnost je podle Mathausera jediný jistě a vždy se uskutečňující moment v celém čtverci. Je navázán na vztah znaku a metaznaku. Znak totiž generuje a noeticky determinuje metaznaky, například „nevermore“ automaticky a mechanicky generuje havrana (Mathauser 1995: 47-48).¹⁰ Součástí umělecké představivosti je tak vždy i prvek mechanický. Podle Mathausera sice autor ve své fantazii vymýšlí metaforu zcela spontánně, její následné rozvíjení je však již vždy mechanické. V prvním zpěvu *Máje* jsou například všechny jmenované složky přírody (večer, hrdlička, kraj, mech, strom, růže, slavík, vůně, jezero, břeh atd.) mechanickým rozvíjením a naplněním základní metafory „lásky čas“ (Mathauser 1989: 8-10).

Vztahem znaku a metaznaku tak Mathauser polemizuje se stereotypní představou o tom, že umění je zábavnější zpracování nudné a všední reality aktuálního světa. Díky mechaničnosti je naopak umělecké dílo většinou sešněrovanější a očesanější než životní realita. Můžeme také vzpomenout výše uvedenou mechaničnost anticipace příběhu vítězící nad charakterem postav. Pro Mathausera je emblémem oné mechaničnosti alegorie, která svou denotační funkcí míří vždy ven ze sebe samé a k sobě vůbec nepoutá pozornost (Mathauser 1989: 112n), k té se ještě vrátíme. Směr „od sebe k realitě“ pak Mathauser vnímá jako aprioristický a náchylný k redukci díla na pouhý ornament (Mathauser 1989: 121).

S trojúhelníkem morfologie díla a trojúhelníkem geneze souvisí také Mathauserovy úvahy nad metahabilitou a virtuózností. V návaznosti na Kanta a Hegela tvrdí Mathauser, že virtuóznost, tedy jakási mechanická řemeslnost a vyškolenost¹¹, jsou podstatnou a nezbytnou složkou každého umění (Mathauser 1994: 16 a Mathauser 1989: 161). Virtuóznost je vrcholem lidské dovednosti (Mathauser tento vrcholný bod nazývá superhabilitou), nicméně nejzazší poloha umění je za tímto bodem, tj. v okamžiku, kdy se umělec začne jakoby vracet zpět, resp. vystoupá na vrcholek a začne sestupovat na druhou stranu pomyslné hory. Tomuto okamžiku říká Mathauser metahabilita. Spojuje ji s „drobnými lidskými nedostatky“ (Mathauser 1989: 161-163). Metahabilita zároveň superhabilitu integruje a ironizuje, neboť je její reflexí (Mathauser 1994: 16). Má přivádět ukončenou a dokonalou virtuóznost do

¹⁰ Tak i ve *Filosofii básnické skladby*.

¹¹ Zároveň však připomíná, že virtuozitu nelze redukovat jen na mechaničnost a poukazuje na vrozený talent.

dokonalosti in statu nascendi (Mathauser 1994: 21-25). Metahabilita tak oživuje strnulost superhability.

V *Estetických alternativách* to Mathauser přibližuje na příkladu hereckého umění. V bodu metahability se herec dostává od pouhého zobrazení osoby, kterou má představovat, k osobnosti. Osobnost v sobě sceluje lidské a umělecké, umělecká situace se tu zavíná sama do sebe. Metahabilita vede umělce k jeho osobním možnostem a schopnostem, ale zároveň ho nad ně povznáší. V bodu metahability je pak vše dovoleno, herec například může svou postavu ironizovat či vypadávat z role, aniž by to uměleckou situaci narušilo (Mathauser 1994: 21-25).

Vztáhneme-li tyto termíny na náš čtverec umělecké specifičnosti, zjistíme, že je metahabilita vázána na metareferent a metaznak (Mathauser 1989: 173). Superhabilita se překlápí v metahabilitu v okamžiku, kdy si tyto dva body pohlédnou do očí (Mathauser 1989: 163n). Příkladem může být konkrétní herecké ztvárnění nějaké předem dané a předepsané literární postavy (Mathauser 1995: 51).

2. 6 Metapohy, estetický reál

Velkou pozornost v rámci čtverce umělecké specifičnosti věnuje Mathauser bodu metareferentu, kterému také říká estetický reál¹² a jeho vztahu k autorskému subjektu. Podívejme se na tuto problematiku blíže. Jak již víme, komplexní obraz umělecké situace je charakterizován dynamikou symbolového okruhu, který se vytváří interferencemi a oscilacemi mezi jednotlivými body čtverce umělecké specifičnosti. Pohyb je podmínkou symbolovosti. Zvláštní význam však Mathauser přikládá rotacím kolem MR a MZ realizovaných koloběhem trojúhelníků $R - S - M$ a $Z - S^{13} - V$ (Mathauser 1989: 97). Také již víme, že je to anticipační, nezáměrná předpokladovost, která vytváří mezi sebou a realizovanou záměrností interferenční pohyb. Mathauser však k tomu dodává, že přitom nejde o interference mezi znakovou a věcí, nýbrž o interference ve znaku samotném (Mathauser 1982: 120-123). Domnívám se, že zde má Mathauser na mysli vztah mezi metareferentem a metaznakem.

Rotace kolem nich zcela vládnu umělecké situaci, Mathauser vnímá meta-pohy jako ohnisko společného očištění díla a tvrdí, že teprve přeskočí-li mezi

¹² Ve vztahu k tzv. estetickému ideálu, viz níže.

¹³ Statut každého S je ovšem rozdílný, v trojúhelníku předmětnosti jde o subjekt podmětný (S_1), v trojúhelníku morfologie o subjekt výsledný (S_2).

metaznakem a metareferentem jiskra, vzniká dojem hotovosti díla (Mathauser 1989: 104). Je to právě zvláště vzhlížení metareferentu v metaznaku, které vede k nekonečnému významovému prohlubování. Tento proces může podle Mathausera někdy běžet tak samostatně a pro čtenáře jakoby mimovolně, že máme dojem díla interpretující samo sebe. Zároveň spojuje metapohy jejich úsilí odtrhnout dílo od alegorického principu nepodobnosti označovaného a označujícího a přiklonit ho k principu metaforické/symbolové podobnosti a srovnávání (Mathauser 1989: 96-100).

V knize *Mezi filosofií a poesií* Mathauser upozorňuje na to, že vztah mezi referentem a jeho metapohou je v literární teorii tematizován mnohem méně než obdobný vztah mezi znakovým a metaznakem, zároveň zde odhaluje filosofická východiska svého uvažování o metareferentu. Metareferent má v referentu odkrývat jeho „jak“, jeho smysl. V návaznosti na Heideggera spojuje referent s fakticitou, kterou opustilo bytí a která se tak stala místem, kde může pobyt zabloudit. Proto musí přijít metareferent a najít v referentu jeho ztracený smysl (Mathauser 1995: 53-55). V *Estetických alternativách* pak Mathauser vykračuje trochu jiným směrem, ovšem stále se zřetelem ke smyslu. Naznačuje spojení metareferentu se způsobem nazírání věci po fenomenologické, eidetické a transcendentální redukci. Umění by tak v bodu metareferentu bylo cestou k vidění pravého smyslu věcí (Mathauser 1994: 63).

Podle Mathausera panovala v minulosti absolutní nadvláda tzv. estetického ideálu. Ten je oproti estetickému reálu jen pouhým harmonickým splynutím autorova sebevyjádření s referentem, objektem zobrazení. Estetický reál však umožňuje dialektické dění v předmětu uměleckého odrazu, neboť uvnitř odráženého předmětu je rozpor. Zápas však, na rozdíl od estetického ideálu, není v estetickém reálu rozhodnut předem. Estetický reál splétá dohromady podněty z různých stran, propojuje tak mnohdy i konfliktní úkazy, které by se samy nikdy nesetkaly. Střetnuté pak zase vysílá zpět, obohacené i pošramocené setkáním s J/jiným. Tento aspekt je důležitý také pro níže nastíněné uvažování o symbolu, neboť estetický reál je jev „mající osud symbolu“ (Mathauser 1989: 74-78).

2. 7 Střed čtverce, autorský subjekt

Metapohy úzce souvisí s dosud netematizovaným středem čtverce umělecké specifčnosti. Pokud dílo odráží vzájemnou prostoupenost předmětů v umělecky odráženém předmětu, je vždy jedním z objektů člověk. Ten je ve čtverci zachycen hned dvakrát, ve středové pozici a na místě metareferentu. Vztah těchto dvou bodů je nejvýrazněji tematizován v *Metodologických meditacích*, proto také označuji střed čtverce písmenem S (tj.

autorský/podmětný subjekt) a nedržím se příliš pozdějšího označení středu jako reference (Rece), které Mathauser nikde nevysvětluje.

Metareferent je objektivní reprezentant podmětného subjektu. Objektivní proto, že se včlenil do osy předmětnosti, jako takový již není na autorském subjektu závislý a může se mu dokonce i odcizit. Tento proces se nazývá reifikace (Mathauser 1989: 70-73). Všechny body po obvodu čtverce jsou tedy objektivní, zatímco bod S je subjektivní. Na druhou stranu ovšem střed čtverce tyto objektivní body předmětnosti a morfologie subjektivizuje a je jimi zpětně objektivizován (Mathauser 1989: 151). Důležité je uvědomit si, že k procesu zobjektivnění; reifikace, zde dochází již na ose předmětnosti, nikoli až na morfologické úrovni díla (Mathauser 1989: 76). Metareferent si tak činí nárok na stejný stupeň reálné existence jako referent, jehož je zároveň materializovaným smyslem (Mathauser 1989: 88).

Metareferent je tedy zpředmětnění autorského subjektu a zároveň i podmětného subjektu recipientského (Mathauser 1989: 149). Naopak metaznak v morfologické části čtverce je již závěrečná podoba autorského subjektu v díle; subjekt výsledný. Díky sjednocující funkci subjektu se však odrážený MR a odrážející MZ téměř překrývají (Mathauser 1989: 164-172). V modelu čtverce umělecké specifčnosti je tak dobře patrné, že autor v díle je subjektem i objektem svého vyprávění. Proto Mathauser rozlišuje subjekt podmětný a subjekt předmětný. Výchozím bodem je autorský subjekt podmětný, autor sám, nicméně tento se promítá do díla. Metareferent je reifikace autora promítnutá v díle. Promítnutý MR ovšem S zpětně ovlivňuje a spoluutváří tak svou uměleckou ideu. Zde opět vidíme anticipační moment předumělecké reality, neboť ta již v sobě nese zárodek svého uměleckého účinku (Mathauser 1989: 68n). Autorský subjekt je ztvárňován zkušeností své vlastní tvorby (Mathauser 1989: 151).

2. 8 Proces objektivizace a reifikace

Zmínili jsme dva termíny, proces objektivizace a reifikace. Oba vyplývají z nároku metareferentu na stejný stupeň existence, jakou má referent, tj. objekt zobrazení (Mathauser 1989: 72). Proces objektivizace lze dobře demonstrovat na Taťanině dopisu Oněginovi. Mathauser se ptá, je-li dopis vyjádřením dívčina citu, Puškinovy představy o Taťanině citu, nebo Puškinovým básnickým odrazem obecné představy o dopisech, které píšší dívky svým idolům. Na čtenáře nějak působí všechny tři možnosti, všechny jsou dílčími úseky umělecké situace, ale pro metareferent platí třetí možnost „představa představy“ (Mathauser 1989: 81).

Mathauser však nemluví jen o procesu objektivizace, ale také reifikace. Metareferent je podle Mathausera materializovaným smyslem referentu (Mathauser 1989: 88).

Metareferent podle něj můžeme skutečně smyslově vidět. Tuto viditelnost demonstruje Mathauser na příkladu ze svého života, kdy po druhé světové válce pomáhal organizovat návrat vojáků a civilistů do jejich vlastí. Pro lepší orientaci a identifikaci si každý národ měl vytvořit svou vlajku, pod kterou se bude shromažďovat. Vlajka jakéhokoli národa odkazuje právě k tomuto národu, je běžným vztahem abstraktního znaku a jím označované entity státu, vzniká tak vztah Z – R. Nicméně vlajky se vyráběly narychlo z provizorních, dřevných a špinavých hadrů. Tyto Mathauser označuje jako vysoce konkrétní metaznaky (Z – MZ). Rozestoupení na ose znakovosti vyvolává obdobné rozestoupení na ose předmětnosti, tím vzniká MR. Metaznak již neodkazuje k abstraktnímu státu, ale ke konkrétnímu státu v konkrétním roce 1945. Špína a otrhanost hadrů se zrcadlí ve válce zbídačeném státu roku 1945. Tento lze skutečně na vlastní oči, smyslově vidět. Na meta-úrovni se tedy význam neomezuje jen na racionální spojitost vlajka – stát (Mathauser 1989: 60).

2. 9 Poznámky ke čtverci umělecké specifikace

Problematikou referentu uzavíráme kapitolu o čtverci umělecké specifičnosti. Avšak před tím, než se přesuneme k Mathauserovým úvahám o symbolu, je třeba zastavit se u některých tezí, které Mathauser zmiňuje ve spojitosti s praktickou aplikací symbolového okruhu a ke kterým se pak buď nikdy nevrací, anebo vrací jen teoreticky, bez předloženého literárního materiálu. Jedná se mi o dva body, koncept generalizující inverze a o problematiku konkrétnosti a abstraktnosti rovin x a $meta-x$.

Mathauser charakterizuje spojnicí Z – R jako abstraktní či alespoň poměrně abstraktní a rovinu MZ – MR jako výrazně konkrétní či konkrétní. V *Pikové dámě* nachází znakovou rovinu v karetním symbolu pikové dámy, jejímž metaznakem je konkrétní osoba staré hraběnky zastávající jisté sociální postavení a reprezentující odcházející „starou“ dobu. Referentem jsou obecné všelidské vlastnosti jako chamtivost a individuálnost¹⁴ a metareferentem je podle Mathausera pronikání kapitalismu a buržoazie do Ruska. V *Edisonovi* jsou znakem světla a jejich podvojně odrazy a referentem lavírování mezi životem a smrtí. Metaznakem je Edison – sebevrah a metareferentem mravní očista, ve které již nejde o rozpor života a smrti, ale o očistu a výši, na niž je potřeba povznést právě tak život

¹⁴ Na tomto místě nechávám ideologicky zbarvené výrazy, zvláště „pronikání buržoazie a kapitalismu do Ruska“, které následuje v další větě, je nenahraditelné a jejich nahrazení by mátl odkaz ke konkrétní události metareferentu. Podobně pak ponechávám i níže v Majakovského básni o Leninovi a revolučním Rusku.

jako smrt. V Gogolově *Nosu* je metareferent „vlastnosti celé společnosti“ generalizační inverzí „obecných všelidských vlastností“ referentu (Mathauser 1989: 19; 23-27).

Našla jsem jediné místo, kde Mathauser přiznává, že rovinu Z – R konstruoval jako abstraktní a metarovinu MZ – MR jako konkrétní a zdůrazňuje, že tuto záměrnou volbu nelze brát jako obecné pravidlo. Jedním dechem však dodává, že „[m]etodologické sblížení znakovosti s abstraktností a metaznakovosti s její konkretizací se [...] osvědčuje.“ (Mathauser 1989: 20n). V dalších letech s tímto rozdělením pracuje jako s obecně platným. Již v následující kapitole téže knihy říká, že pro dílo založené na symbolovém principu jsou důležité konkrétní detaily. Tyto nejsou nic jiného, než jednotlivé historické, kulturní či jiné konkrétnosti aktuálního světa reprezentované zvláště v metareferentech (Mathauser 1989: 34). Bylo by zbytečné uvádět další doklady, spojení meta-roviny s konkrétností se vine jako předpoklad všemi Mathauserovými texty, které jsem měla k dispozici, uvidíme to ostatně i níže. Zvláště pro pochopení rozdílu mezi alegorií a symbolem je dichotomie konkrétní – abstraktní a její vázanost na příslušné osy velmi důležitá. Mathauser ji považuje za jeden z distinktivních rysů, těžko si ji tedy lze představit jako „příjemný konstrukt, který se osvědčuje“.

Druhým zastavením je pojem inverzní generalizace, který také vnímám jako problematický. V zásadě jde o to, že je v literárním materiálu dokladován nepřesvědčivě. Leckdy připomíná až slovní hříčkou. Jaký je vlastně rozdíl mezi „vlastnostmi celé společnosti“ a „obecnými všelidskými vlastnostmi“? Něco více se k problému generalizace tématu dozvídáme z knihy *Literatúra a anticipácia*. Mathauser zde protestuje proti tomu, aby se předpokladové sféra umění, která je zdrojem uměleckých generalizací (např. typizací, idealizací), chápala jako „sběrný kadlub“. Tento je popisovaný jako dutina, do které padá množství jednotlivých případů, které se tu mísí, až vznikne jakýsi všeobecný, velmi abstraktní závěr. Mathauser navrhuje, aby se dutina obrátila naruby, vzniklá vypuklina slouží pak jako hrot, na který dopadají jednotlivé případy, aby se roztržily na nekonečně mnoho dalších významů. V tom má spočívat skutečná umělecká generalizace (Mathauser 1982: 124). Toto vymezení je přesvědčivé a velmi dobře zapadá do následujících úvah o symbolu, nicméně v literárním materiálu nejsem schopna ho jednoznačně doložit a Mathauser mi v tomto směru neposkytuje žádná vodítka.

Poslední kratičká poznámka se týká práce s prameny. Týká se již kapitoly o anticipaci. Mathauser anticipační principy i všechny principy ve čtverci umělecké specifčnosti demonstruje na epických nebo lyricko-epických dílech. Je tedy otázkou, jak a jestli by fungovaly v lyrice.

3 Symbol – metafora – alegorie

Dostáváme se k části práce, která pojednává Mathauserovo pojetí problematiky symbolu, metafory a alegorie. Toto téma se symbolovým okruhem ve čtverci umělecké specifičnosti úzce souvisí, je však třeba předznamenat, že vztah mezi symbolovým okruhem a symbolem, případně symbolem a metaforou není příliš jasný. Mathauser volně přechází od jednoho tématu k druhému a zdá se, že na některých místech tyto dva pojmy ztotožňuje, zatímco na jiných je pojímá jako od sebe odlišené. Jasně vymezený je naopak vztah mezi symbolem a alegorií. Tím začneme a skrze toto rozlišení se pokusíme odhalit symbol jako funkční východisko čtverce umělecké specifičnosti.

Ještě jednu věc je však třeba před vlastním výkladem poznamenat. Mathauser sice uvažuje symbol, metaforu i alegorii jako tropy, ale zároveň si všímá i jejich kulturologického a ontologického předpokladu. Tropy jsou mu nástrojem umožňujícím odhalit některé principiální zákonitosti umění a jeho fungování vůbec (Mathauser 1989: 51). Mathauser chce chápat symbol jako ontologický model lidského bytí, kromě východisek, které jsme pojednali výše, odkazuje také na Lakoffa a Johnsona, zakladatele americké větve kognitivní lingvistiky (Mathauser 1994: 55-57). Toto pojetí souvisí i s dobře známým vymezením se vůči umění jako ilustraci apriorního významu¹⁵, které definuje tropy jako „básnické ozdoby“.

3. 1 Alegorie

Lze shrnout, že v alegorii je vztah mezi znakem a designátem více méně arbitrární, analytický, dualistický a racionalisticky jednosměrný. Zatímco alegorie je spojena s konvencí a zvykem, symbol je oproti tomu konkrétně jedinečný. Tato jedinečnost má přivádět čtenáře k symbolovým momentům prozření a katarze (Mathauser 1989: 39-41). Alegorii spojuje Mathauser především se žánrem bajky. Bajku definuje jako poměrně abstraktní a snažící se postihnout nadčasové a všelidské vlastnosti. Na druhou stranu ovšem dodává, že bajka vzniká v nějaké konkrétní dobové situaci, na kterou zhusta i reaguje. Tím se tedy velmi blíží konkrétní zásadě symbolu (Mathauser 1989: 49n).

Na dně symbolu totiž podle Mathausera leží tzv. autentické fakty. Co se jimi myslí, je jasně patrné z analýzy poémy *Vladimír Iljič Lenin* od Vladimíra Majakovského: *A Lenin sám /*

¹⁵ Dlužím říci, že se tímto problémem Mathauser potýkal skoro již od počátku své vědecké činnosti. Podle hesla, které v internetovém Slovníku české literatury po roce 1945 vypracoval Vladimír Svatoň, se Mathauser proti ilustrativnímu umění vymezuje již svou prací *O umělecké specifičnosti v sovětské literatuře* z konce 50. let, za kterou mu byl udělen titul CSc.

tu dřevem / tam železem / vyspravuje loď, / kde díry v boku civí. Ony autentické fakty spočívají v tom, že na opravu lodi je dřeva a železa vsutku třeba. Zároveň Mathauser upozorňuje na to, že tyto suroviny jsou autentické i historicky, neboť jsou prioritními materiály potřebné k industrializaci sovětského Ruska. V jednotě s rámcovou alegorií revolučního Ruska jako korábu pak mají obě fakticky založené metafory vytvářet symbol (Mathauser 1989: 101n).¹⁶

Alegorický princip v bajce Mathauser popisuje jako obraz analytický a dualistický, protože apriorní idea je zobrazena sekundárně. Obraz je tedy nutně racionalisticky jednosměrný a míří velmi jednoznačně k znázornění vybraných všelidských vlastností. Přesto není alegorie pouhé schéma, neboť je individuálně ztvárněna: jakkoliv má v bajce liška konstantní vlastnosti, její konkrétní „vykreslení“ se může v jednotlivých bajkách lišit¹⁷ (Mathauser 1989: 50-52).

Podle Mathausera může na čistě alegorickém principu stát bajka, veškeré umění, které stojí nad bajkou, v sobě může alegorii obsahovat, ale zároveň ji bude vždy překonávat, ať už parodicky, metaforicky nebo symbolicky (Mathauser 1989: 49n). Oblast alegorie a symbolu je tedy vzájemně prostupná. Mathauser tvrdí, že zvláště v okamžiku, kdy se alegorie spojí s nějakým jiným tropem, například metaforou, začíná se podobat symbolu. Proměňuje se například tím, že najednou více poutá pozornost k svému vnějšímu tvaru (Mathauser 1989: 53). Lze říci, že symbol přerůstá alegorii směrem:

-k syntetičnosti (je syntézou několika tropů i figur)

-k monismu (jednotě smyslového a duchovního)

-k dvousměrné odrazovosti (vzájemné zrcadlení symbolu a reality)

-k mnohoznačnosti, významové neukončenosti a otevřenosti

-k dynamičnosti, významové aposteriornosti, konkrétnosti a historičnosti

(Mathauser 1989: 54n).

¹⁶ Z výkladu je jasné, že konkrétnost je důležitým konstitutivním znakem symbolu. I v této souvislosti autentických faktů můžeme tedy vzpomenout mou kritiku vztahu *konkrétní – abstraktní* ve čtverci umělecké specifikace a s tím související problém umělecké generalizace.

¹⁷ Ke vztahu alegorie a schématu se ještě vrátíme v souvislosti s Schellingovou triádou schéma – alegorie – symbol.

3. 2 Symbol

Charakteristiky symbolu jsou jasně viditelné i z předchozího odstavce. Mathauser říká, že symbol má blízko k hádance, neboť se neomezuje na racionální „řešení problému“. Symbol podle něj není dán, ale zadán k řešení, které ovšem nemá konce. Přímou tak vynucuje naši aktivitu a osobní nasazení (Mathauser 1989: 55). Nekonečnost, neuzavřenost, dynamičnost symbolu jsou v úzkém spojení s pojetím umělecké situace jako nekonečného koloběhu oscilací. Proto Mathauser může tvrdit, že symbol „žije nejplněji“ z koloběhu umělecké situace, tj. z pohybu oscilací ve čtverci umělecké specifčnosti (Mathauser 1989: 113). Je to právě jejich pohyb, který způsobuje ono rozmlžení. Neustálé přechody významů pak přispívají k živosti a dynamičnosti uměleckého obrazu (Mathauser 1989: 102). Myslím, že toto místo potvrzuje mou tezi o dvojitým pohybu ve čtverci, který jsem označila protichůdnými termíny oscilace a interference. Neboť Mathauser právě na tomto místě, v souvislosti se symbolem jako hádankou, používá termín oscilace, tedy znejišťující a matoucí pohyb.

Důležitou, ne-li nejdůležitější, charakteristikou symbolu je tedy jeho schopnost rozpořádání celého uměleckého díla. I ve čtverci umělecké specifčnosti je to právě tento pohyb, který propojuje osu znakovosti s osou předmětnosti, a nechává tak vzniknout komplexní uměleckou situaci. Podle Mathausera je symbol dynamický a strhává bezděčně do svého významového dění celý svůj kontext (Mathauser 1995: 27). Používá spojení „symbolové řečiště“ a říká o symbolu, že je jako záplava prolévající celé dílo (Mathauser 1989: 35-37). Třeba i jediný může sloužit jako zdroj veškerého dynamického náboje díla, ze kterého se pak záplava šíří dál. Záplava totiž vytváří napětí mezi rovinami umělecké situace a to implikuje dekompozice roviny x na $meta-x$ a roztáčí symbolový okruh. V Gogolově *Revizoru* je například oním symbolovým pramenem odsouzení zkorumpované společnosti. Proto Mathauser kritizuje Bulgakovu inscenaci, která podle něj toto vyznění díla zastírá. Bulgakov totiž na konci nechává avizovaného skutečného revizora opravdu fyzicky vstoupit před diváky. Mathauser však spatřuje vyvrcholení díla právě v absenci tohoto revizora, neboť ten *by mohl být* ztotožněn se samotným Bohem, skutečným soudcem celé společnosti. Bulgakovův revizor tak ztrácí onu významovou ambivalenci a rozmlženost, která je pro symbol typická, nemůže být pramenem symbolového řečiště (Mathauser 1989: 40).

Použitý obraz symbolového řečiště je však v jednom svém aspektu zavádějící. Mathauser uvádí tendenci, která symbolovou schopnost strhávat do svého dění celé své okolí vyvažuje. Symbol této své transcendence totiž paradoxně dosahuje spočinutím v sobě samém. Neustále se vrací sám k sobě a skrze toto sebezavinutí pak teprve odkazuje i mimo sebe (Mathauser 1995: 58). Má tak činit na rozdíl od alegorie, která odkazuje naopak mimo sebe,

a tak se sama sobě neustále odcizuje (Mathauser 1995: 27). Na druhou stranu je třeba upozornit na to, že ono sebespočinutí zřejmě nevytváří žádný přímý, jednoznačný význam nebo jasně určitelnou identitu. Je totiž vytvářeno neustálým dynamickým pohybem oscilací.

S tímto vyjádřením snad souvisí i pojem napodobivé antiteze, o které Mathauser mluví v *Metodologických meditacích*. Obsahem pojmu, který přebírá od R. Chadraba, je schopnost stát proti nějakému jevu, být jeho negací a současně z něj něco podržet v sobě. Tak v symbolovém okruhu vzniká napodobivá antiteze, neboť v něm vládnu i zpětnovazebné relace. Zde Mathauser uvádí příklad, pracuje s jedním ze sonetů Konstantina Balmonta, ve kterém je laň, symbol něhy, usmrcena hadem, symbolem zla. Poté, co ji had pozře, se ovšem na jeho kůži objeví skvrny – něžné připomínky laně. Vyústění textu směřuje přece jen ke světu láskyplnému a něžnému (Mathauser 1989: 43-45).

Kromě výše zmíněných charakteristik symbolu také Mathauser pracuje s dichotomií apriorní – aposteriorní. Používá ji k odlišení symbolu od alegorie, ale také roviny *x* od roviny *meta-x*. Jádrem je paradox, že autor apriorně vytváří prostor pro neapriorní (Mathauser 1989: 121n). V umělecké situaci je nutné udržet obojí ve vzájemném vztahu a napětí. Tato myšlenka je nám ovšem již známa ze vztahu mezi fantazií a mechanicitou. Mechanicitu je přirozenou složkou fantazie, stejně jako apriorní aposteriorního. Použijeme-li Mukařovského slovník, k fungování umělecké situace je třeba udržet záměrnost i nezáměrnost, jejich vztah pak rozvíří nekonečný symbolový proces. Ještě jinak je třeba vyvažovat alegorickou předvídatelnost a symbolovou nepředvídatelnost. Předvídavě navozovat nepředvídané a záměrně plánovat nezáměrné. Umělecké dílo může fungovat jen v jednotě těchto dvou protichůdných tendencí (Mathauser 1989: 131-133).

3. 3 Živá metafora

Ve čtverci umělecké specifičnosti je alegorie spojena se vztahem *Z – MZ*, zatímco vztah *R – MR* se symbolem. Vztahy jsou však propojené. Mathauser tvrdí, že je-li alegorie konkrétní obraz udržující zároveň představu o abstraktním schématu, které individualizuje, existuje v alegorii rozestup mezi abstraktním znakem a konkrétním metaznakem sbíhající se v jediném referentu (Mathauser 1989: 65n; 114). Slovem „rozestup“ se dostáváme k dalšímu inspiračnímu prameni Mathauserovy teorie symbolu.

Mathauser totiž navazuje na Ricoeurovu práci v knize *La métaphore vive* a v podstatě ztotožňuje své pojetí symbolu s něčím, čemu Ricoeur říká „živá metafora“. Ricoeur rozlišuje dva typy metafor. Obě metafory operují vždy na dvou referenčních polích zároveň. Na poli reference známé; přímé a na poli reference neznámé; nepřímé. Vztah obou referenčních polí

lze vnímat dvěma způsoby. Řeknu-li A, ale myslím B, pak B zcela zastoupí A. Tuto metaforu nazývá Mathauser zástupnou. Druhý způsob je říkat napůl A i B a myslet je stejně, tuto metaforu pojmenovává Mathauser jako metaforu rozestupnou a ztotožňuje ji s Ricoeurovou živou metaforou, tj. ve své terminologii se symbolem (Mathauser 1989: 53, 67).

Mathauser od Ricoeura přebírá některé charakteristiky metafory. Rozestupná metafora je vztažena k celé větě, je generativní a nepřetržitá, se smyslem pro detail. K realitě má i nějaký sémantický vztah, tj. neslouží pouze k restituci existence. Metafora zástupná je naopak čistě pojmenovávací a identifikační, jejím cílem je pouhá restituce existence jevu, je přetržitá a singulární, váže se jen na samotné slovo a má tendenci k pojmovému (Mathauser 1989: 53). Živá metafora neustále oživuje a ozvláštňuje vzájemnou podobnost jevů. Mathauser pak na základě podobnosti znovu odlišuje symbol, tj. živou metaforu od alegorie. Tvrdí, že metafora je podobnost, zatímco alegorie je nepodobnost dvou jevů.¹⁸ Příkladem nepodobnosti alegorie je Kantův známý příměr tupé vlády k mlýnku na maso. Mezi mlýnkem a vládou není žádná jiná podobnost než mechanické a racionální přirovnání (Mathauser 1994: 61).

Vrátíme-li se k alegorii, říkali jsme, že se v ní nachází rozestup mezi abstraktním znakem a konkrétním metaznakem sbíhající se v jediném referentu. Dovolím si sama uvést příklad, který, myslím, do tohoto metodologického schématu dobře zapadá. V roce 1901 vychází posmrtně román Sofie Podlipské *Lidské včely*. Hlavní zápletku lze shrnout následovně: Živitel rodiny přivede svým nerozvážným plýtváním na přepychové vybavení bytu aj. rodinu do dluhů a zemře. Jeho děti pochopí, že si musí na živobytí začít vydělávat tvrdou prací. Znakovou rovinou je jejich nový způsob chování, tj. usilovná práce. Ta se v románu často zcela explicitně zhmotňuje do obrazu včely. Metaznak včely pak (společně se znakem) zcela konvenčně a předvídatelně, tj. racionalisticky, míří k referentu, který bychom nejspíše označili jako „pilnost“. Máme tedy příklad zástupné metafory, tj. v Mathauserově terminologii alegorického principu.

Pro Mathausera však protiklad mezi živou metaforou a alegorií není absolutní, v obou případech „jde o tropy, o zkrácené příměry, v obou případech mezi *comparans* a *comparatum* leží *tertium comparationis*, společný jmenovatel“. (Mathauser 1994: 61). Důkazem může být

¹⁸ V tomto kontextu je zajímavé, Mathauserovo vyjádření k metonymii. Ta je na rozdíl od metafory prosta záměrného konstruování podobnosti, proto je asociativnější a otevírá větší prostor ke konfrontaci jevů. Proto se Mathauser ptá, není-li snad pro moderní umění charakterističtější princip metonymický. Odpovídá nicméně, že živá metafora je schopna tuto asociativnost a otevřenost ke konfrontaci dobře suplovat (Mathauser 1994: 62).

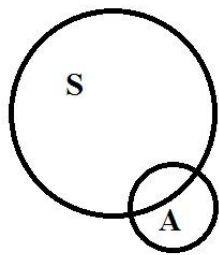
to, že v poetikách bývá alegorie (společně např. s personifikací) označována jako podtyp metafory (Mathauser 1994: ibid.). Zároveň však dodává, že symbol je jako zrcadlo, které se skládá z mnoha malých, je generativní princip i potence, zatímco typ je pouhá realizace. Typ, metafora nebo alegorie tak mohou být jen aspekty symbolu (Mathauser 1989: 109). Tyto aspekty však musí být vždy přítomné, neboť symbol vzniká spojením různých tropů, jeden z nich má alegorické těžiště na ose znakové a druhý metaforické na ose předmětné (Mathauser 1989: 114). Domnívám se, že těmito řádky zde Mathauser připomíná, že symbol je ontologicky vymezen a není jen tropus mezi jinými. Říká, li, že je generativní princip i potence, myslím, že jasně odkazuje na rovinu předpokladovosti a realizace, jejichž vztah jsme tematizovali výše.

Ve výše uvedeném příkladu z *Lidských včel* tak můžeme pokračovat a objevit v referentu jeho meta-rovinu na ose předmětnosti, předpokladové rovině díla. V tomto konkrétním případě je podle mě metareferentem nástup nového způsobu měšťanské; individualistické filosofie práce a morálky. Symbol je tedy spojením alegorické a metaforické interference i oscilace, a v tomto smyslu v něm vždy probíhá dvojí významový přenos (Mathauser 1989: 65n; 76; 114).

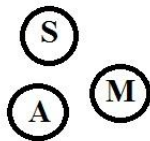
Na závěr této úvahy o rozestupu je třeba zdůraznit, že v živé metafoře jde vždy o dva referenty (referent a metareferent), které jsou si rovnocenné. Nepanuje mezi nimi hierarchický řád přirovnání, ale „souřadný vztah obrazotvorného sdružení dvou představ“. *Comparans* a *comparatum* jsou si rovnoprávní, jak již víme z výkladu o estetickém reálu, metareferent je reifikovaným smyslem referentu (Mathauser 1994: 63). Například obraz „Manon je včela“ osciluje mezi přírodním a lidským a obě ponechává, Manon je zkrátka i člověk i včela. Mathauser k tomu říká, že díky rozštěpenému referentu je účinek živé metafory vždy aposteriorní, neboť ji autor nemůže bezesbytku domyslet. Autor vlastně jen navodí střetnutí referentu s jedním nebo více metareferenty a pak „čeká“, co z jejich významotvorného pohybu vznikne (Mathauser 1995: 59).

3. 4 Několik poznámek a Mathauserovy dějiny teorie symbolu

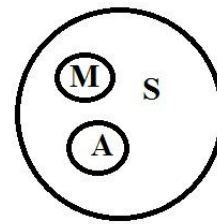
Shrneme-li, na počátku jsme se seznámili s pojetím alegorie jako principu, který symbol přerůstá. Poté jsme viděli pojetí symbolu jako jednoho z tropů. Naposledy pak vidíme symbol jako jakýsi vyšší pojem, který v sobě alegorii a metaforu zahrnuje. Graficky lze tato všechna pojetí vyjádřit následovně.



Model č. 1



Model č. 2



Model č. 3

Domnívám se, že Mathauserovy texty neposkytují dostatek informací k tomu, abychom od sebe tato pojetí jasně vyčlenili. Stejně jako celá problematika symbolového okruhu ve vztahu k symbolu, proplétají se tato pojetí různými Mathauserovými knihami bez jasně vymezeného vztahu. K tomu všemu ještě třeba připočíst ontologické a kulturologické zakotvení symbolu v opravdu širokém teoretickém rámci, který sahá od Heideggera ke kognitivní lingvistice.

Na počátku této kapitoly jsme také uvedli, že vztah mezi symbolovým okruhem a symbolem, případně symbolem a metaforou není příliš jasný. Někdy se dokonce zdá, že Mathauser oba dva pojmy ztotožňuje. V tomto ohledu se domnívám se, že čtverec umělecké specifičnosti se skrze svůj princip symbolového okruhem dostává do velké blízkosti symbolu, přebírá jeho vlastnosti nebo se s ním i ztotožňuje. Vede mne k tomu kromě jiného i důraz na pohyb. Pohyb ve čtverci umělecké specifičnosti je vlastně jeho základním funkčním rámcem. V této kapitole jsme se pak dlouho zabývali Mathauserovým obrazem symbolového řečiště.

Než se však přesuneme k diskusi a závěru, ráda bych ještě uvedla Mathauserem koncipované „dějiny symbolu“, představené v *Metodologických meditacích*. Jedná se spíše o výčet jmen a jejich definic symbolu ve vztahu k alegorii, nicméně, věřím, že nám tato schematizace může pomoci k lepšímu uchopení Mathauserova promýšlení symbolu a zároveň připomenout některá „oblíbených“ východisek.

T. Todorov – definuje symbol jako nepřímé označení vrstvicí se na označení přímé.

F.W. J. Schelling – rozděluje alegorii od symbolu, postuluje triádu schéma – alegorie – symbol. Schéma je postup od obecného k zvláštnímu, alegorie naopak od zvláštního k obecnému. Symbol pak má být jejich syntézou.

J. W. Goethe – jde ve stopách Schellingových. Symbol je tedy syntézou zvláštního a obecného. Zároveň popisuje Goethe alegorii jako vymezenou, vyslovitelnou a spojenou

s pojmem, zatímco symbol charakterizuje jako nedosažitelný, nekonečně působivý, nevyslovitelný a spojený s ideou.

H. G. Gadamer – upozorňuje na odlišný původ alegorie a symbolu. Zatímco alegorie odkazuje k božskému, symbol s božským spojuje.

Ch. H. Weisse – symbol je srůst, vnitřní a živá organická jednota, alegorie je oproti tomu racionální spojení smyslového obsahu s obsahem pojmovým.

F. X. Šalda – symbol je celkový, zároveň definuje nové umění jako symbolické, tj. otevřené, které napovídá, dává tušit, ale nedopoví.

F. Bílý a L. Čech – symbol je srostitý, v pravém slova smyslu konkrétní, umí výborně poukazovat na abstraktní ideu.

J. Mukařovský – alegorie je těsně svázána k tomu, co jednoznačně sděluje, symbol je oproti tomu nadčasově sdělný. V jednom obraze Toyen symbolizuje hořící kůra stromů hrůzy války. Za několik let je možné, že hořící kůra již nebude odkazovat k válce, jisté však je, že k něčemu vždy ukazovat bude.

A. F. Losev – obecné je univerzální i jedinečné, dílčí je jedinečné i univerzální

S. S. Averincev – symbol nelze rozšifrovat jen racionálně.

K. A. Svasjan – symbol je nezáměrný, spontánní, antiteleologický, zatímco alegorie se řídí kauzalitou.

(Mathauser 1989: 55-59).

V *Metodologických meditacích* shrnuje Mathauser celý výčet tím, že v dějinách přemýšlení o symbolu můžeme vždy spatřovat sváření se dvou principů, alegorického, tj. statického, aprioristického a ilustrativního a symbolického, tj. dynamického a apriorně zkušenostního (Mathauser 1989: 59). Na jiném místě pak upozorňuje na to, že definování symbolu a alegorie se vždy dělo právě jen v jejich vzájemném vztahu (Mathauser 1994: 60). Ráda bych vedle Mathauserem připomenutého „sváření se dvou principů“ ještě poukázala na dva motivy, které vnímám jako tento výčet shrnující. U symbolu je to důraz na syntézu, celistvost a komplexitu a jeho neuchopitelný přesah, u alegorie pak jde o její racionalitu a vymezenost. Nutno dodat, že oba tyto motivy splňuje Mathauserův koncept symbolu a čtverce umělecké specifičnosti dokonale. V následující kapitole se k těmto dějinám teorie symbolu vrátíme podrobněji a pokusíme se více rozvést některé inspirační zdroje, dotkneme se také výše zmíněného Paula Ricoeura.

3. 5 Prameny k dějinám teorie symbolu i metafory

Svým nástinem dějin teorie symbolu rozšiřuje Mathauser pramenné zdroje svého konceptu symbolu a symbolového okruhu ve čtverci umělecké specifičnosti. Některé, zvl. Mukařovského a Gadamera jsme již tematizovali výše. Zastavme se však ještě u některých zbývajících.

V *Metodologických meditacích* a v knize *Literatúra a anticipácia* se Mathauser hodně věnuje Alexeji Losevovi. Losevův protiklad dílčího a univerzálního, protiklad mnohosti a redukce významu je podle Mathausera projevem nám již dobře známého protikladu předpokladovosti a realizace. Losev první pracuje s dichotomií předpokladovost – realizace a k oběma uvádí následující řadu. Předpokladovost je spojena se symbolem – aposteriorností – významovou nevyčerpatelností – jednotou myšlení a zření – smyslovostí – dynamičností – podtextovostí – náznakovostí – odrazovou dvousměrností a absencí jednoznačných příčinných a účelových vazeb. Realizační rovina je vymezena následovně: alegorie – apriornost – významová uzavřenost – rozpojení myšlenky a smyslového vjemu – staticčnost – jasnost – jednosměrnost – jednoznačnost – kauzalita – finalita (Mathauser 1989: 192). Losev spojuje symbolismus s apofatismem, zatímco slova myšlenku vymezují, a tedy i omezují, symboly vyjadřují její nekonečnost (Mathauser 1989: 100).

Zmnožování významu je spojeno se symbolickým zevšeobecněním (a odtud odvozeného zevšeobecnění uměleckého), symbol pro Loseva není jen umělecký obraz, ale přesahuje až k mýtu. Symbol je pro Loseva „nálož dynamitu“, který rozbíjí na nekonečný počet významů. Proto je spjat se sférou anticipující předpokladovosti, která obrací pozornost zpět ke skutečnosti v podobě rozkouskované a rozčleněné, je potencií všech možných odrazů. Symbol není věcí, ale jejím předpokladem, spojuje-li se s anticipační funkcí, je zadaným úkolem k řešení (Mathauser 1982: 123-126).

Zajímavá je Mathauserova připomínka Schellingovy triády schéma – alegorie – symbol. Schellingova triáda není v Mathauserově myšlení zachována, zdá se, že schéma a alegorie se k sobě přiblížily natolik, že je od sebe nelze oddělit. Mathauser sice občas připomíná, že alegorie není pouhým racionalistickým spojením myšlenky s jejím znázorněním a že postava lišky je nakonec v každé bajce vyvedena jinými barvami, tj. je konkrétně umělecky ztvárněna různě. Cítíme však, že v modelu umělecké situace je alegorie spíše spojena s racionalistickou a jednosměrnou ilustrací pojmu a jakékoli umělecké dotvoření je pouhým vybarvením černobílého schématu.

Od Schellinga přebírá Mathauser princip „od obecného k zvláštnímu“ a naopak. Domnívám se, že tento pohyb souvisí přímo s pojmem generalizující inverze. Její

problematickou aplikaci na konkrétní literární díla jsem se pokusila nastínit výše. Generalizující inverze, původní Schellingova definice alegorie (sic!), je společně s důrazem na estetický reál motivem vinoucím se napříč celým Mathauserovým uvažováním symbolu a čtverce umělecké specifičnosti. Lze ho snad vnímat jako jeden z konstitutivních rysů symbolovosti, či přinejmenším jako důležitého nositele pohybu v symbolovém okruhu. Je proto překvapující jak nepřesvědčivě je celý princip doložen v literárním materiálu. Vzhledem k důležitosti generalizační inverze by snad bylo možné z této strany napadnout celý Mathauserův model jakožto prakticky použitelný.

V dějinách teorie symbolu zmiňuje Mathauser i Gadamera. Naprosto však v jiné souvislosti než jsme viděli výše, tj. ve spojitosti s hermeneutikou předpokladů. Spojení symbolu s posvátnem, v dějinách teorie symbolu jen letmo zmíněné, nás vede k poslednímu zastavení této práce. K Mathauserově inspiraci Paulem Ricoeurem a jeho teorií metafory a symbolu.

Výše jsme zmínili, že Mathauser vychází z Ricoeurovy koncepce „živé metafory“ a připodobňuje ji k svému pojetí symbolu. Ricoeur však metaforu a symbol nepojímá jako záměnné. V následujícím textu se pokusím ukázat Ricoeurovo chápání metafory a symbolu a zjistit, jak dalece se dotýkají s pojetím Zdeňka Mathausera. Kromě Ricoeurových vlastních textů budu vycházet především z výborné systematizace Víta Huška *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*¹⁹.

Ricoeur živou metaforu vymezuje vůči tomu, co pojmenovává substituční teorie. Substituční teorie tvrdí, že metaforu je možné přeložit do „normálního jazyka“ („co tím chtěl básník říci“). Živá metafora je ovšem nepřeložitelná. Její jádro spočívá ve významovém napětí mezi jejími dvěma komponenty a následně také ve významovém napětí různých interpretací metafory. Toto napětí pak odkrývá novou příbuznost věcí dosud vzdálených, přináší o jevech novou informaci (Hušek 2004: 58-63).

Podívejme se však, jak sám Ricoeur definuje symbol. Symbol také *signifie plus*, tj. znamená více než doslovné. I symbol ustavuje nové podobnosti mezi jevy, ale nečiní to tak přímo jako metafora. Ricoeur mluví o významové asimilaci, existenciálnímu připodobnění mezi věcmi a námi (Hušek 2004: 71n; 79). Symbol je oproti metafoře nejasný, obsahuje také nesémantické aspekty, které úzce souvisí se třemi oblastmi. Psychoanalýzou²⁰, poetickou

¹⁹ HUŠEK, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Svitavy: Trinitas, 2004. Ve spolupráci s Křesťanskou akademií / Řím. Ed. Studium sv. č. 169.

²⁰ Tak, jak ji například rozpracovává Durand v *Symbolické imaginaci* (Durand 2012).

oblastí a oblastí posvátna²¹ (Hušek 2004: 72n; 78-82). Posvátno pak souvisí s mýtem, se specifikem náboženské mluvy, problematikou bultmannovské demytologizace, hledání kérygmatu aj. (Ricoeur 1993: 161-167; 188-202; 241-251). Vidíme, že se nesémantickými rysy symbolu dostáváme daleko za oblast estetiky a literární vědy. Odvádí nás i Ricoeurovo rozpracování Fregeho otázky reference. Ricoeur ji na rozdíl od něho uvažuje i v oblasti poetické, fikční (Hušek 2004: 66-70). Mluví o nové, metaforické referenci, která souvisí s Heideggerovou strukturou *bytí-ve-světě* (Ricoeur 2004: 38n).

Posledním aspektem odlišnosti symbolu od metafory je jejich temporalita. Symbol je díky své vázanosti na jiné nesémantické oblasti mnohem stabilnější než nahodilá metafora²². Na druhou stranu je metafora schopná vytvářet tzv. sítě; řetězce, ve kterých je jedna vyvolává druhou. Metafory s hustou sítí, tj. s velkým kulturním dosahem se stávají stabilnější a podle Ricoeura se již velmi blíží symbolu, od kterého v tomto okamžiku nejsou jasně odlišitelné. Hranice mezi symbolem a metaforou je tedy prostupná, přesto obě oblasti neztrácejí svou autonomii (Hušek 2004 74-76).

Vidíme, že některé body Ricoeurova rozpracování metafory jsou skutečně Mathauserovi velmi blízko. Zejména odmítnutí substituční (v Mathauserově terminologii ilustrativní) teorie metafory a schopnost metafory podržet v sobě dva protikladné elementy a skrze jejich významotvorné napětí vynést na světlo novou podobnost jevů. Snad také Ricoeurovy řetězy; sítě metafor mohou připomínat Mathauserovo symbolové řečiště dynamicky roztáčející symbolový okruh. Dále se však oba rozcházejí, u Mathausera nedochází k odlišení symbolu od metafory. Proto např. postulát významové nejasnosti a rozostřenosti Mathauserova obdoba živé metafory nepostrádá, zatímco Ricoeur ji jasně přiřazuje symbolu. Ricoeurovo rozpracování symbolu směrem k výše zmíněným nesémantickým oblastem pak u Mathausera nenajdeme.

Diskuse a závěr

Je třeba mít na paměti, že Mathauserovo uvažování o symbolu a principu symbolovosti ústí v modelu čtverce umělecké specifčnosti. Tedy jakéhosi praktického nástroje, umožňujícího přistoupit k dílu z různých metodologických a historických stran a zároveň se neminout s jeho uměleckou svébytností a specifickým *raison d'être* v kontextu

²¹ V klasickém pojetí Rudolfa Otta.

²² I ta se samozřejmě může lexikalizovat, takové metafory však Ricoeur nevnímá jako „živé“. (Hušek 2004: 65–66).

světové nebo úžeji vymezené literatury. Jakkoliv tedy je patrné, že Mathauser reflektuje čtverec umělecké specifičnosti v širokých filosofických a literárně-teoretických souvislostech, domnívám se, že je tyto třeba skutečně chápat jen jako východiska. Postupně totiž objevujeme ony Ricoeurovy nesémantické aspekty symbolu.

Naráželi jsme na ně průběžně, spatřuji je především v následujících tématech: předpokladovosti lidského jsoucna (Heidegger, Gadamer), výzvě k rozumění, dialogu s textem (Bachtin, Gadamer), Mathauserově rozpracování vztahu superability a metahability jako bodu, ve kterém umělec přesahuje sám sebe a svoji řemeslnost, fenomenologickou interpretací metareferentu jako místa přímém zření předmětu a vidění pravého smyslu věcí (Husserl) a symbolových znejišťujících oscilacích. K tomu je pak třeba přidat i strukturalistickou školu, Mukařovského uvažování autora a doby v díle, záměrnosti a nezáměrnosti, které v Mathauserově interpretaci ústí v tajemství a symbol.

Cítíme však, že v např. v pasáži, ve které se věnujeme Ricoeurovi, se již ocitáme daleko za hranicí možností čtverce umělecké specifičnosti. Domnívám se, že Mathauserovi se vhodně daří udržet v souladu sémiotická i nesémiotická východiska symbolu. Čtverec lze, byť s jistými výhradami²³, aplikovat na dílo a skrze něj ho relativně exaktně interpretovat. Zároveň si však čtverec svým nekonečným symbolovým okruhem, který je způsoben stále novými a novými fázemi pohybu mezi interferujícími a oscilujícími body, uchovává jistou rozmlženost významu a schopnost transcendovat sebe sama. Slovy Ernsta Cassirera jednotící princip prokazující vzájemnou souvislost oblastí, estetického, náboženského i vědeckého, souvislost mezi funkcí jazyka a poznáním. Jednotící princip, který je ovšem zároveň schopen nestírat svébytnost těchto rozličných oblastí (Cassirer 1996: 26-29).

Domnívám se, že tomuto stěžejnímu přínosu Mathauserova čtverce umělecké specifičnosti a teorie symbolu nejsou některé terminologické nejasnosti (jasné odlišení symbolu od metafory, vztahu symbolu/metafory k alegorii, odlišení alegorie od schématu aj.) na obtíž.

²³ Viz kapitolu Poznámky ke čtverci umělecké specifičnosti.

Bibliografie

Prameny

MATHAUSER, Zdeněk. *Literatúra a anticipácia*. Bratislava: Tatran, 1982. Z českého rukopisu přeložili Ján Kopál a Peter Liba.

MATHAUSER, Zdeněk. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok, 1989.

MATHAUSER, Zdeněk. *Estetické alternativy*. Praha: GRYP, 1994.

MATHAUSER, Zdeněk. *Mezi filosofii a poezií*. Praha: Filosofia, 1995.

Použitá literatura

BALMONT, Konstantin Dmitrijevič. *Sonety slunce, medu a luny*. Praha: Mladá fronta, 1976. Usp. a přel. H. Vrbová. Doslov Zdeněk Mathauser.

CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem I. Jazyk*. Praha: OIKOYMENH, 1996. Přel. K. Berka.

DURAND, Gilbert. *Symbolická imaginace*. Praha: Malvern, 2012. Přel. H. Bednaříková.

GOETHE, Johan Wolfgang. *Utrpení mladého Werhera*. Praha: XYZ, 2008. Přel. E. A. Saudek.

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor*. Praha: Artur, 2010. Přel. Z. Mahler.

HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Praha: Naše vojsko, 1981.

HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Druhé přepracované vydání. Přel. I. Chvatík.

HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004. Přel. J. Michálek, J. Kružíková, I. Chvatík.

HUŠEK, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Svitavy: Trinitas, 2004. Ve spolupráci s Křesťanskou akademií / Řím. Ed. Studium sv. č. 169.

LAKOFF, Georg; JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002. Přel. M. Čejka. Ed. Teoretická knihovna.

MAJAKOVSKÝ, Vladimír Vladimírovič. *Vladimír Iljič Lenin*. Praha: Práce, 1987. Přel. J. Taufer.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie [1]*. Brno: Host, 2000. Ed. Strukturalistická knihovna.

PODLIPSKÁ, Sofie. *Lidské včely*. Praha: Česká grafická společnost Unie, 1901.

POE, Edgar Allan. *Filosofie básnické skladby*. In POE, Edgar Allan. *Havran. Šestnáct českých překladů*. Praha: Odeon, 1985. Přel. A. Skoumal.

POE, Edgar Allan. *Havran. Šestnáct českých překladů*. Praha: Odeon, 1985.

RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symbol*. Praha: OIKOYMENH, 1993. Přel. M. Rejchrt. První nesamizdatové vyd.

RICOEUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Praha: Filosofia, 2004. Přel. A. Kliková. Ed. Parva philosophica.

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Anna Karenina*. Praha: Rozmluvy; Voznice: Leda, 2008. Přel. Taťjana Hašková.

TURNER, Mark. *Literární mysl. O původu myšlení a jazyka.* Brno: Host, **2005**. Přel. O. Trávníčková. Ed. Teoretická knihovna.

Slovníky

MÜLLER, R.; ŠIDÁK, P. aj. *Slovník novější literární teorie.* Praha: Academia, **2012**.

NÜNNING, A. aj. *Lexikon teorie literatury a kultury.* Brno: Host, **2006**. Ed. J. Trávníček, J. Holý. Přel. A. Urválek, Z. Adamová.

Internetové zdroje

Slovník české literatury po roce 1945 <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/> Aktuální k datu 16. 3. 2015.