

SYMBOLOVÝ OKRUH UMĚLECKÉ SITUACE

Zdeněk MATHAUSER

Symbol je od pradávna považován za útvar tajemný.

Starověk – i když už Platon odlišil symbol od mýtu – považoval symbol za tajemné splnutí jevu s božstvím, a k takovému pojetí tíhnul ještě i středověk. Pravda, racionalistická estetika klasicismu, zvláště Winckelmannova „alegorická estetika“, později ztotožnila symbol a alegorii, a to ve prospěch alegorie. Zato romantismus se vrátil k symbolu jako tajemnému uzření ideálu, tentokrát ovšem především v jevu přírodním.

Symbol bývá často právem označován za velkou slávu lidského rozumu a za triumf lidskosti: podle Cassirera je člověk živočich užívající symbolu, a podle arménského filozofa Svasjana (ze školy významného ruského filozofa, teoretika symbolismu A. F. Loseva) symbol je dokladem toho, že lidský život má smysl. Zatím méně bývá nasloucháno hlasům upozorňujícím na rub tohoto triumfu a slávy, na odvrácenou tvář symbolu, odkud může člověku také hrozit moc a násilí.

O tom však později, zatím mluvíme o přednostech symbolu a především o ukrytém v něm tajemství; sám jsem svou poslední knihu *Metodologické meditace* (Blok v Brně, 1989) nazval v podtitulu *Tajemství symbolu*.

Evropská estetika konstituuje od dob romantické glorifikace symbolu dvojici řad pojmů: v čele první řady stojí pojem alegorie, v čele druhé pojem symbolu. Za tímto prvním párem pak následují další párové opozice, kdy na jedné straně stojí analytické, dualistické (alegorie se totiž rozpadá na apriorní obecnou ideu a ilustrující ji druhotné zobrazení, tj. obraz zvláštního, exemplárního), zatímco na opačné straně stojí monistický, jednolitý symbol. Dále: racionalismus alegorie, její spekulativnost a abstrakce leží proti spontánnosti, celostnosti a konkrétnosti symbolu (jeho zázemím je jednota celého lidského nitra a vůbec psychofyzického ustrojení člověka). Následují: apriornost alegorie kontra empirická aposteriornost symbolu (symbol ani jeho řešení nejsou předem dány, symbol se děje a jeho řešení není dáno,

nýbrž zadáno – jako úkol, zadání); stacionarita, jednosměrnost a jednoznačnost, uzavřenost alegorie kontra dynamičnost, přelévavost, ambivalence, zpětnovazebnost a vůbec vnitřní cirkulace symbolu („symbolový okruh“) spojená s nekonečností jeho dění i jeho interpretace;¹ jednoduchost alegorie kontra syntetičnost symbolu daná integrací v něm řady prostších tropů, ale symbol vtahuje do sebe i abstraktní, vědecký pojem stejně jako zase syrovou realitu (např. v Hořínkově výkladu symbolu „krysa“ v programu představení Dykova *Krysaře* má své místo mj. i přesná vědecká, zoologická definice daného savce, a naopak v Bártově stejnojmenném animovaném filmu se rovným právem vedle krys loutkově stylizovaných objevují i autentické); snadná čitelnost, průzračnost, průchodnost a přechodnost alegorie kontra neprůhlednost, neprůchodnost a nepřechodnost symbolu; sebezciťování alegorie (nepoutá trvale pozornost k sobě samé, spokojuje se s pouhým odkazováním k jevu mimo sebe) kontra symbol, který se neustále vrací do sebe, a teprve skrze zavinutí do sebe též odkazuje mimo sebe; konečně utilitárnost, didaktičnost, moralizování, ideologičnost alegorie kontra nonmoralistní charakter symbolu, který ovšem právě díky své zdrženlivosti bývá o to působivější.

V čele jednotlivých řad by mohla také stát v prvním případě transparence, snadná srozumitelnost, v druhém případě neprůhlednost, tajemství. Zkušenost je taková, že při interpretaci i těch nejtajemnějších uměleckých děl můžeme dlouho postupovat cestou analytického diskursu.

Symbolový okruh „uhrančivě tajemné“ (M. Jehlička) Puškinovy novely *Piková dáma* začíná poměrně abstraktním znakem, „pikovou dámou“ coby v daném případě nejdůležitějším ze systému karetních znaků (prostor Z na modelu uvedeném v poznámce č. 1); tento znak se pak zahušťuje a konkretizuje v metaznaku (MZ), v obraze staré hraběnky, která sdílí s kartou totéž pojmenování, podobu, osudovou zlověstnost. Obraz hraběnky je totiž coby metaznak (MZ) sám znakem soustavy karet (Z) a jejího tajemství, zároveň je však i přímým znakem téhož designátu (D), k němuž odkazuje znak-karta „piková dáma“. Tímto poměrně abstraktním, „prvoplánovým“ designátem je bezohledná lačnost, touha po výhře, po snadném úspěchu v životě. U peněz a touze po nich jakožto charakterovém rysu obyčejně končívají školní rozbory *Pikové dámy* a povrchnější kritika. Ve skutečnosti však i zde, v prostoru designace, nezůstává při prvoplánovosti, nýbrž obdobně, jako dochází k dekompozici na straně označujícího (znak – metaznak), nastává zdvojení (resp. mnohonásobnější členění) i na straně označovaného:

nad systémem přímých, prvoplánových designátů se pod dopadem dvojí designační funkce – znakové a metaznakové – vztýčuje rovina konkrétní metadesignátovosti (MD). Jakousi významovou inverzí (která bývá často provázena fenoménem katarze) při přechodu od roviny prosté designace k metadesignaci se posouvají – mnohdy přímo na ruby obracejí – ona poselství, jimiž k nám promlouvají prvoplánové designáty. V našem případě: nejde o jednu ztrátu, o jednu prohru v životě, prohru v kartách, jde o prohru života sama, o životní tragické vůbec, o katarzní obrat od skutečnostního, dlíhého, k obecně předpokladovému, od té či oné fakticity v životě k životu jako řečišti, předpokladovému podloží, od jsoucna k bytí.

Inverzní katarze v *Pikové dámě* je v tomto ohledu poněkud obdobná oné z Poeova *Havrana*. I u Poea je východiskem symbolového okruhu abstraktní znak, slovní spojení „never more“, které stálo dokonce i geneticky na počátku básně; zahuštěním abstraktního znaku je metaznakový zjev zlověstného ptáka, havrana. Přímý designát, nenávratná ztráta v životě, ztráta milované Lenory, je opět překryta metadesignátem, neodvolatelným tragickým životem vůbec; právě v tomto inverzním přechodu od události v životě k tragickému životu samého tkví katarze básně (smířená autoreflexe lidského bytí), která z ní činí nesmrtelné dílo. V případě obou děl – *Pikové dámy* i *Havrana* – nazýváme termínem symbol jejich ústřední znak (kartu „piková dáma“, slovní spojení „never more“), resp. metaznak (u Puškina obraz hraběnky, který sám mj. zpětně označuje kartu, podle jejíhož názvu dostala i hraběnka své pojmenování, u Poea je to obraz havrana). Podstatný je však dynamický okruh, který je rozehrán v celé umělecké situaci těmito slovy a těmito bytostmi (jindy jsou to číslovky, barvy, neživé předměty, gesta, akce atd.).

Ve všech těchto případech je výchozí referenční vztah založen na nepodobnosti znaku a označovaného, interferující současně s hlubinou souvislosti obého. Není žádný vztah podobnosti mezi „pikovou dámou“ a prohrou, mezi „never more“ a ztrátou milované bytosti, aspoň ne vztah podobnosti aktuální: samozřejmě mohou tu existovat asociace genetického charakteru (jako je např. mezi červenou barvou na dopravním signálu a krví), ale – jak bylo neshledně opakováno a jak dnes zvláště naléhavě připomíná J. Derrida – znaky, metafora, symboly nesmírně zavádějí, dají-li se do služeb genetického empirismu.²

Něco docela jiného než taková event. genetická asociace znaku a označovaného je ona skutečně pozoruhodná podobnost, k níž symbolový okruh dochází ve své vyšší rovině, v rovině vztahu mezi

metaznakem a metadesignátem: tam jako by se jedno začalo dívat do očí druhému, dokonce splývat s ním: Poeův groteskně tragický havran je vlastně groteskně tragickým životem samým. Anebo vezměme Těsnohlídkovu „lišku Bystroušku“: Ta v metaznakové rovině (MZ) už zdaleka není jen abstraktním znakem (Z) chytrosti, jakým bývá liška ve zvířecí bajce, nýbrž – jakožto konkrétní metaznak (MZ) takového konvenčního znaku – je složitou bytostí, v níž je i lesní šelma, i upejpavá schovanka z Jezerské myslivny; ale tento symbolový metaznak je zároveň i vrcholným metadesignátem, k němuž dospívá symbolový okruh díla: je věčným Únikem, věčnou Svobodou, která je výše i než život, i než smrt, i než naděje, i než porážka. Je to mýtus, lesní bůh, nekonečno, a nekonečno v této rovině díla je zároveň potenciálním nekonečným interpretačním přístupů k Těsnohlídkově próze.

Symbolový okruh se nezastavuje na oněch lineárních následnostech, o nichž jsme mohli mluvit dosud (např. Z→D, MZ→D, Z→MD); nakonec kterýkoli vrchol může být i zpětnovazebně evokován kterýmkoli jiným, nesčíslnými evokacemi se vrcholy a jejich vztahy nově zabarvují, a v tomto smyslu je každá interpretace neukončená, otevřená. Zároveň pak dosažením podobnosti mezi metaznakem a metadesignátem vzniká jakási náhorní plošina, na níž nastupuje přímé zření myšlenky a kde již také vládne naprostá svoboda: není to svoboda prázdná, pouhá libovůle, je to ona svoboda tvorby i interpretace, díky které svůj smysl dostává i zdánlivě nesmyslné, absurdní, vychýlené.

Symbolový okruh dosvědčuje dynamičnost symbolu, jeho časové dění, přetváření v něm substanciálních bodů v pohyb, chcete-li: proměnu substantiv v slovesa a adjektiva, tj. předmětů v dění a ve vlastnosti.

Jenže pozor: až dosud jako by vše v symbolovém okruhu bylo jasně kontrolovatelné diskurzivním postupem. Ve skutečnosti se však ve všech uvedených textech vstříc dobře kontrolovatelným operacím valí protiproud tajemství, záhady. V čem spočívá? Okruh je vždy dynamizován jakousi disjunkcí na straně označujícího (tato disjunkce mezi znakem a metaznakem je obdobou procesu, k němuž dochází na straně označovaného mezi designátem a metadesignátem a který jsme tam nazvali událostí inverze a katarze). Nuže disjunkce mezi znakem a metaznakem představuje nesmírně důležitý moment *nevědění*: Stará hraběnka v Puškinově novele neví, co od ní Heřman žádá, nerozumí mu, když z ní s pistolí v ruce vymáhá kombinaci vyhrávajících karet; cvičený havran u Poea nerozumí slovnímu spojení, kterému jej naučili, a starý revírník Bartoš z Těsnohlídkovy prózy neví, jak vyžrát na lišku

Bystroušku. Potud nevědění, nerozumění jako činitel odlišení znaku a metaznaku a tím i pružina zmíněné hry nejrůznějších označování a dekompozic v symbolovém okruhu. Zatím to byla hra dobře sledovatelná. Jenže v podtextu děl, o nichž mluvíme, se současně rodí i tajemství, sílí podezření typu „přece jen“: mrtvá hraběnka jako by se nakonec zoufalému Heřmanovi posmívala, havran jako by přece jen tušil smysl slova, které tu kráká, a starý revírník jako by snad nikdy nechtěl Bystroušku doopravdy zasáhnout. Všichni tři jako by snad ve skutečnosti přece jen věděli, uměli, rozuměli.

V těchto okamžicích, tváří v tvář vynořujícímu se tajemství, vyvstává před každým badatelem dilema: sklonit se před tímto fenoménem, anebo se pokusit prosvětlit temný kout, rozmělnit tajemství, vyoperovat je skalpelem analýzy? Otázkou je, zda je dilema takto dobře položeno.

Tzvetan Todorov píše, že tajemství symbolu mívá mnoho zdrojů,³ a my bychom na určité zdroje možná přímo mohli ukazovat prstem na svém modelu. Je to např. „dílo-věc“, jeho princip „významového nesjednocení“ v uměleckém díle (Mukařovský) a princip oné neprůhledné „věcnosti“, k níž směřujeme a kterou – na rozdíl od spíše racionalistického zázemí „díla-znaku“ – vnímáme celým svým psychofyzickým vybavením; je to dále „materiál“, „dispoziční univerzum“, „kód“ díla, který je v případě umění obdobně nezcela proniknutelný a který – na rozdíl od čistě nástrojového (v ideálním případě) kódu vědy – je zároveň i nezastupitelný, nezaměnitelný, tj. je nejen nástrojový, nýbrž i předmětný, označovaný (je krajním případem metadesignátu). Pokračovat bychom mohli dále, zvláště když vytýčíme řadu podob subjektu umělecké situace („podmětný subjekt“, „předmětný subjekt“, subjekt jako rezultat díla, jeho úběžník a svorník). Mohli bychom ukazovat na zdroje tajemství ... Jde však o rozbíjení tajemství, pokud zůstáváme v dynamickém okruhu symbolu? Pokud jej ani ne tak reprodukuje, jako se jím spíše pokorně dáváme vést a unášet?

Ničit tajemství znamená vytrhnout záhadu z celostní plochy díla, odsunout ji na jeho okraj jako statickou glosu, označit ji např. za poslední autorovu kličku před koncem díla, za retardaci, pouhé zadržnutí pro zvýšení napětí, za pouhý moment ozvláštňení, jak by mohl učinit pravověrný stoupenec ruské formální školy (aniž bychom právě na tento „atomový“ moment chtěli zredukovat velký přínos formalismu). Myslím, že není podstatného rozdílu mezi takovouto běžně prováděnou násilnou likvidací tajemství na jedné straně a rezignací na tajemství na straně druhé, rezignací, která je nakonec ústupem od interpretace uměleckého díla vůbec a zvláště symbolu.

Výsledek je totiž v obou případech stejný: uzavření případu, konečnost – ať už rezignovaná, anebo triumfující, ničivá.

Myslím, že symbolu mnohem více nežli oba uvedené případy vjdeme vstříc, když jaksi v jeho blízkosti sami činíme to, co jsme výše vypočítávali jako jeho vlastnosti. Patřil sem zvláště respekt k trvalému dění symbolu, k jeho otevřenosti, neukončenému jinačení, jak se to pokouší vyjádřit např. náš model. Patří sem i respekt k různým úrovním složek, kterými okruh prochází. (Symbol je – řečeno dnešním politickým jazykem – spíše útvar federální nežli unitární.) Jako bychom si předsevzali tančit v sousedství symbolu obdobný tanec, jaký předvádí symbol v sobě samém. Tehdy se vědecky ani nevzdalujeme tajemství uměleckého symbolu, ani je lehkomyšlně neredukujeme, neničíme.

K pružnosti a historičnosti symbolového myšlení patří i to, abychom nenechali ztuhnout, dogmaticky zkamenět onu opozici vlastností symbolu a vlastností alegorie, od které jsme se odráželi na počátku referátu. Tutu opozici jsme zdědili převážně od estetiky romantismu a má pro nás především velký význam heuristický. Myšlení Goethovo, Schellingovo, Schillerovo a romantických estetiků bylo však natolik pružné a spojovalo exaktnost se smyslem pro tajemství, že by bylo pošetilé bránit se porozumění pro vzájemné přechody a průniky obou útvarů, symbolického a alegorického. V jedné, jinak pěkné knížce o symbolech u básničky Mariny Cvetajevové⁴ jsem četl určité politování nad tím, že jsem v knize *Metodologické meditace* ustoupil od svého dřívějšího domněle zásadního protikladu symbolu a alegorie a připustil integraci alegorie do symbolu (tak jako tam patří metafora a jiné tropy). Chtěl bych říci, že jsem neprostupnou opozici symbolu a alegorie nikdy nehlásal ani před *Metodologickými meditacemi* a že na otevřenosti symbolu – a to i otevřenosti vůči alegorii – nadále trvám. V kritice paušálního odsouzení alegorie se můžeme dovolávat nesčetných svědectví takových současných vědců, jako je Gadamer, Ricoeur, Tzv. Todorov, Eco aj.,⁵ kteří přitom předpokládají výchozí opozici symbol – alegorie.

Vzájemný poměr symbolu a alegorie je komplikovaný již historicky: jejich vztah k exegezi, hermeneutice a rétorice bývá vyslovován různě – podle toho, co je v dané formulaci opozitem toho či onoho.⁶ Nemůžeme rovněž alegorii, pokud se již sklání k průzračnosti běžného znaku a tím i k rovině lingvistické, tak snadno klást do opozice proti symbolu, který je naopak složitým uměleckým útvarem a jehož porozumění je spjato s výkonem interpretačním, byť ten pracoval

i s přímým racionálním zřením. Jde tu o různé úrovně porovnávaných předmětů.

Konečně pak alegorii nemůžeme natrvalo ztotožňovat s některými násilnými rysy kulturně politické situace, které jsme odsuzovali v uplynulých desetiletích a které nám připomínaly teoreticky vytčené rysy alegorie (apriornost, ilustrativnost, ideologické moralizování atd.). Toho jsme samozřejmě využívali v určité kulturně politické polemice, ale vždy jsem přitom zdůrazňoval, že zmíněné rysy nejsou trestním rejstříkem pro alegorii coby prvek jazyka umění, tím méně pak pro velká díla, která bývají nazývána alegoriemi, ať je to Dantova *Božská komedie* nebo třeba cyklus Josefa Čapka *Oheň*. Alegorie jako atom jazyka umění a alegorie coby žánrové označení celého uměleckého díla jsou věci velmi odlišné.⁷

Podstatné je, mít v případě symbolů stále na mysli nutnost jejich ožívání, provázení živou myšlenkou, jejich procesovost. Nejde tu vůbec o to, že bychom měli sebemeně podcenit nesmírně záslušnou práci těch často méně viditelných odborníků z dějin kultury, kteří se zabývají symbolem jako kulturně historickým kódem, symbolem jako spíše bodovým znakem, slovníkovou položkou: ten a ten ptáček na středověkém obraze znamená to a to. Tyto kódy, tyto „slovníky“ jsou nezbytné, bez nich by naše pokusy o dekompozici symbolu a jeho dynamizaci visely ve vzduchu. Určitý deficit nastává teprve tehdy, změní-li se takový symbol coby nástroj poznání v cíl poznání, v cíl interpretace uměleckého díla, čili neučiní-li se staticky pojatý symbol odražitěm pro rozumění otevřenému procesu symbolového dění.

Když jsem zde před dvěma lety vystupoval na konferenci o metafoře, pronesl jsem varování: není třeba adorat jakoukoli efektní metaforu, je spíše třeba přecházet spolu s dnešním uměním od metafory statické, uzavřené, čistě zástupné, k metafoře otevřené, rozestupné, roztržené, částečně jev překrývající, ale přitom částečně i nepřekrývající a ponechávající mu jeho autentickou platnost.⁸ Čítám nyní Derridovy úvahy o tropech (metaforách, symbolech), jejichž „prostorové písmo se v nejzazším přesahu protrhává“.⁹ Je v tom jakási analogie Heideggerova filozofického gesta umožňujícího spatřit Jsoucnou v záři Bytí. A zvláště je v tom analogie Heideggerova pojetí jazyka, jenž osvětluje i zároveň skrývá Bytí samo. (Bytí pak – dodá Derrida – jediné odolá jakémukoli tropu, neboť jeho smysl nelze redukovat na metaforický počátek slova „bytí“, jak se o to pokoušejí filozofující vyznavači etymologií slov.)¹⁰

Jestliže nyní ze zorného úhlu takto sblížených gest obou myslitelů, německého Mistra a francouzského následovníka, nahlédneme protiklad živého a mrtvého symbolu, pak můžeme říci, že živé symboly leží na hranicích Jsoucná a Bytí, umožňují spatřit Jsoucnou v záři Bytí. Symboly mrtvé, ztuhlé, nezjevující Bytí přímému pohledu, mohou se naopak stávat nástrojem zlých předsudků, moci a násilí.

Dekonstruktivisté patří k těm, kdož v pojmu metafyziky spatřují hrozbu statičnosti, totality a tím i nakonec duchovního násilí, a tak dějiny metafyziky jsou podle nich nakonec dějinami takových tropů (metafor, symbolů, metonymií), které se pokoušejí označit domnělý pevný střed určité (opět ztuhlé) struktury: eidos, arché, télos, energie, esence, substance, existence, subjekt, alethéia, transcendentální, vědomí, Bůh, člověk.¹¹

J. Derrida uvažuje v Levinasově stopě o násilí ukrytém v průběhu dějin v metaforách a symbolech obsahujících světlo a slunce (připomeňme: „světlo rozumu“, „osvícený panovník“, „slunečná říše“ atp.) a odkazuje k Borgesovým výrokům: „Obecné dějiny nejsou možná ničím jiným než dějinami několika metafor,“ resp. – o kus dál – a „rozličných intonací několika metafor“ (dodejme: a symbolů).¹²

Netřeba tedy pěstovat žádnou adoraci „symbolů pro symboly samé“. Na symbolovosti je podstatná její dynamičnost, konkrétně pak „symbolový okruh“ je patrně nejdůležitější na symbolovosti umělecké. Zkoumáme-li symbol jako nástroj, nedejme se jím zavléci do servilní instrumentálnosti. Zkoumáme-li jej jako svůj cíl, nedopusťme, aby nám symbol zbytněl a ustrnul. Nejšťastnější polohou symbolu je patrně být člověku průvodcem po cestě, kdy nemá příležitost zastavit se a znehybnět.

Poznámky:

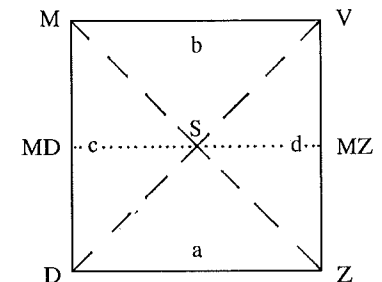
1. Uvedený „symbolový okruh“ autor této úvahy ve svých pracích (srov. zvl. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno 1989, dále též: *Sémiotika a hermeneutika*, *Filosofický časopis* 1991, č. 5) modeluje čtvercovým schématem, které spojuje čtyři trojúhelníky: reference a geneze, které jsou umístěny

vertikálně nad sebou, a označovaného (trojúhelník předmětnosti) a označujícího (trojúhelník morfologie, resp. díla), jež jsou umístěny horizontálně proti sobě.

„Symbolový okruh“ neboli „čtverec umělecké specifičnosti“ vypadá tedy takto:

Z = znak (dílo-znak)
MZ = metaznak
D = designát
MD = metadesignát
M = materiál
S = subjekt

V = věc (dílo-věc)



a = trojúhelník reference b = -" geneze
c = -" předmětnosti (obrázené a označované)
d = -" díla (morfologie)

V trojúhelníku reference (a) používáme označení tak, jak je u nás zavedl J. Volek. Tzn. mj., že vrchol „subjekt“ (S) odpovídá vrcholu „myšlenka nebo reference“ v Richardsově trojúhelníku reference. – Pod bodem M rozumíme „materiál“ v nejširším slova smyslu, mohli bychom tu použít též Volkova termínu „dispoziční univerzum“. – Vzhledem k začlenění trojúhelníku reference do „čtverce“ není jeho základna šrafována (na rozdíl od autentické podoby Richardsova trojúhelníku reference).

„Symbolový okruh“ můžeme nazývat též modelem „umělecké situace“, resp. „čtvercem umělecké specifičnosti“. „Umělecké specifičnosti“ proto, že „čtverec“ odpovídá umělecké situaci – na rozdíl od pouhého trojúhelníku reference, který ovšem dokonale modeluje „situaci vědeckou“ s její možností (ideálně vzato: nutností) abstrahovat od „materiálu“, „kódu“ (kód je tu totiž zaměnitelný), a od „věci“ (vědecká výpověď trvá jen jako systém znaků, nikoli jako „věc“, jako „artefakt“). Nicméně trojúhelník reference je základem „čtverce umělecké specifičnosti“, je v něm umístěn jako jeho „unterman“. Jeho vrcholky Z a D se však v případě umění dekomponují, a tak jako nejzazším důsledkem dekompozice znaku (Z) a nakonec jeho protipólem je „věc“ V, nejzazším důsledkem dekompozice designátu D je „materiál“ M.

Spojením čtyř trojúhelníků, tj. čtyř sfér „umělecké situace“ a jejího zkoumání, usiluje „čtvercové“ schéma zároveň o komplexní spojení čtyř základních

- metod analýzy a interpretace (sémiotika, psychologie umění, ontologie, morfologie), dále o modelování základních tropů a konečně dovednosti (hability), virtuóznosti (superhability) a metahability. Při všech těchto modelujících intencích jde zároveň o aspekt tvorby i recepcce.
2. V studii *Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d' Emmanuel Lévinas* (in: J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967) dokazuje Derrida, že „etymologický empirismus vysvětluje vše kromě podstatného ... totiž že metafora byla v určitém okamžiku myšlena jako metafora, tj. byla protržena jako závoj bytí“ (s. 204).
 3. V knize *Symbolisme et interprétation* (Paris 1978) ukazuje Tzvetan Todorov, že např. v Nervalových Chimérách vzniká množstvím vlastních jmen nejasnost v té míře, v jaké recipientovi nejsou známy kulturní kódy, k nimž vlastní jména odkazují, tj. tajemství se rodí z neznalosti reálií kontextu. Naopak u Rimbauda už záhada pochází z mezerovitosti vlastní výpovědi, jejíž referenty nemůžeme zásadně poznat: je tu nutná spolupráce recipienta, který má doplňovat smysly neoznačené textem (což může učinit jen recipient dané epochy). Konečně v dílech F. Kafky oním vnímatelem, který zakouší potíže při určování smyslu sdělení, je sám hrdina příběhu.
 4. G. Vaněčkova, *Poezija, simvol, perevod*, Praha 1990, s. 73.
 5. Srov. např. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, I. Teil, Kap. 2c. Autor zde mj. ukazuje na odlišný původ a funkce alegorie a symbolu: alegorie, pocházející z kontextu hermeneutického a rétorického, měla výkladově odkazovat k božskému, zatímco symbol tíhnu sám k tajemnému spojení s božským. – P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975, např. s. 63–128, 262–288, 302–321. Na těchto místech autor srovnává umělecky silnou „živou metaforu“, již je ochoten přiznat i označení symbol, s metaforou popisnou, ornamentální, ilustrativní, blízkou alegorii. P. Ricoeura tu však zajímají zvláště přechody mezi oběma řadami, např. metaforami větnými, patřícími k první řadě, a metaforami slovními, patřícími k řadě druhé. – Tzv. Todorov ve svých dílech *Théorie du symbole* (Paris 1977) a *Symbolisme et interprétation* (viz pozn. č. 3) rovněž tlumí příkrou opozici alegorie (resp. jednoznačného znaku vůbec) a symbolu: poukazuje na různé úrovně jazykové sémantiky na jedné straně (otázka znaku, rozumění výpovědi) a „symbolismu“ na straně druhé (otázka symbolu, „interpretace“, podřizování jednoho pojmu druhému). – Obdobně odkazuje na různý původ a odlišný vývoj obou jevů též U. Eco v úvaze *Simbolo e Allegoria* (Simvol i alegorija, *Filosofska mis'l*, Sofia 1989, č. 6).
 6. Nemůžeme např. mechanicky předpokládat rozpor mezi Gadamerem a Todorovem, jestliže rétoriku a hermeneutiku první uvažuje zvláště ve vztahu k alegorii, kdežto druhý k symbolu. U Gadamera je totiž dvojice symbol – alegorie zachycena v takové historické lokalizaci, v níž se symbol překrývá s božským, zatímco racionálně diskurzivní je přenecháno alegorii, u Todorova – v jiném, ale opět zcela zdůvodněném historickém pohledu – je naopak táž dvojice promítnuta tím směrem, kdy alegorie už přechází do průzračně čitelné sémantiky jazyka, kdežto vlastní výkon rétorický (generování textu) a hermeneutický (recepcce textu) je nyní pozůstaten „symbolismu“.
 7. Srov. Z. Mathauser, *Symbol v životě a symbol v umění*, *Estetika* 1982, č. 4, zvl. s. 199–201.
 8. Týž: *Metafora v systému duchovních útvarů společnosti*, in: sb. *Úloha metafor ve vědeckém poznávání a vyjadřování* (Filozofický ústav ČSAV, editor J. Stachová), Praha 1990, zvl. s. 44–46.
 9. J. Derrida, *Violence et métaphysique* (srov. pozn. č. 2), s. 139. – Myslitelé jako Lévinas, Derrida a Blanchot mluví např. o nedosažitelném a neviditelném (jehož zahlédnutí je právě „protržením prostorového písma metafor“) např. v souvislosti s „tím druhým“ či přesněji „nekonečně jiným“, a také s „très-haut“ (*Le très-haut* je název románu M. Blanchota), které je výše než jakákoli „vysoká výška“: máme prostě termíny (srov. např. nekonečno), které nás odkazují dále za hranice naší představy.
 10. Srov. tamtéž s. 203. Pravda, určité filozofické charakteristiky rostoucí z etymologických úvah milují i Heidegger, i Derrida; ten však výslovně poukazuje na neudržitelnost vývodů tehdy, když se stávají redukcemi, když se např. „bytí“ pod vlivem etymologie redukuje na „dýchání“.
 11. Srov. J. Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in: *L'écriture et la différence*, Paris 1967, s. 410n.
 12. Viz pozn. č. 2, s. 137. – Derrida ovšem Levinasovu výtku spjatou se „světelným symbolem“ odklání od Heideggerových symbolů „záře“ a „světliny“: poukazuje v této souvislosti na Levinasovo matení roviny bytí a roviny jsoucna. Připomíná, že kauzalitu a tudíž i moc a násilí lze připsat jen jevům druhé roviny a že tedy ani bytí jakožto úběžníku Heideggerovy „fundamentální ontologie“, ani spjatým s ním symbolům a metaforám nelze připsat pražádné mocenské ambice. (Tamtéž, zvl. s. 196–225)