

Symbol v systéme kultúry

JURIJ M. LOTMAN

Slovo „symbol“ je jedným z najmnohoznačnejších v systéme semioických vied¹. Spojenie „symbolický význam“ sa široko používa ako jednoduché synonymum znakovosti. Keď sa kontextom zdôrazňuje konvenčnosť vzťahov obsahu a výrazu, bádatelia často hovoria o symbolickej funkcii a symboloch. Zároveň už Saussure symboly dal do protikladu voči konvenčným znakom, zdôrazniac v symboloch ikonický prvok. Pripomeňme, že Saussure v tejto súvislosti napísal, že váhy môžu byť symbolom spravodlivosti, lebo ikonicky obsahujú ideu rovnováhy, ale voz – nie.

Podľa inej klasifikácie symbol sa vymedzuje ako znak, ktorého významom je nejaký znak iného radu alebo iného jazyka. Takémuto vymedzeniu protirečí tradícia interpretovať symbol ako určité znakové vyjadrenie najvyššej a absolútnej neznakovkej podstaty. V prvom prípade symbolický význam nadobúda prehnane racionálny charakter a interpretuje sa ako prostriedok adekvátneho prekladu plánu výrazu do plánu obsahu. V druhom prípade obsah iracionálneho prebleskuje cez výraz a symbol hrá rolu akoby mosta z racionálneho sveta do sveta mystického.

Stačí tu pripomenúť, že akýkoľvek lingvo-semiotický systém – reálne daný v dejinách kultúry a opisujúci akýkoľvek relevantný objekt – pociťuje svoju neúplnosť, ak nedá svoje vymedzenie symbolu. Nejde tu o čo najpresnejšie a najúplnejšie opísanie nejakého vo všetkých prípadoch jediného objektu, ale o prítomnosť v každom semiotickom systéme štruktúrnej pozície, bez ktorej systém nebude úplný: určité podstatné funkcie nebudú realizované. Pritom mechanizmy, zabezpečujúce tieto funkcie, fixne sa nazývajú slovom „symbol“, hoci aj povaha týchto funkcií a ešte väčšmi povaha mechanizmov, pomocou ktorých sa tieto funkcie realizujú, mimoriadne ťažko sa dá previesť na nejaký invariant. Tak možno povedať, že dokonca aj keď my nevieme, čo je symbol, každý systém vie, čo je „jeho symbol“, a potrebuje ho pre prácu semiotickej štruktúry.

Pri pokuse o vymedzenie charakteru tejto funkcie lepšie je nedávať nejakú univerzálnu definíciu, ale odraziť sa od predstáv, ktoré nám intuitívne dáva naša kultúrna skúsenosť, a potom sa usilovať o ich zovšeobecnenie.

Najobvyklejšia predstava symbolu je spojená s ideou nejakého obsahu, ktorý zasa slúži ako plán výrazu pre iný, spravidla kultúrne cennejší obsah. Symbol pritom treba odlišovať od reminiscencie alebo citátu, keďže v nich „vonkajší“ plán obsahu-výrazu nie je samostatný, ale je svojho druhu znakom-indexom, poukazujúcim na nejaký rozsiahlejší text, voči ktorému sa znak-index nachádza v metonymickom vzťahu. Symbol však aj v pláne výrazu a rovnako aj v pláne obsahu vždy predstavuje určitý text, t. j. disponuje nejakým jednotným uzavretým významom a zreteľne vyjadrenou hranicou, umožňujúcou jasne ho vyčleniť z obklopujúceho semiotického kontextu. Táto okolnosť javí sa nám ako zvlášť podstatná pre schopnosť „byť symbolom“.

¹ K podrobnej histórii a historiografii problému viď: TODOROV, Tzv.: *Théories du symbole*. Ed. Seuil. Paris 1977; tenže: *Symbolisme et interprétation*. Ed. Seuil. Paris 1978.

V symbole je vždy niečo archaické. Každá kultúra potrebuje vrstvu textov, ktoré plnia funkciu archaiky. Kondenzácia symbolov tu býva zvlášť evidentná. Takéto vnímanie symbolov nie je náhodné: ich jadrová skupina skutočne má hlboko archaickú povahu a siaha do epochy pred existenciou písma, keď určité (spravidla v tvarovom ohľade elementárne) znaky predstavovali implicitné mnemonické programy textov a sujetov, uchovávaných v orálnej pamäti kolektívu. Schopnosť uchovávať v implicitnej podobe mimoriadne rozsiahle a významné texty uchovali si práve symboly. Ale ešte zaujímavejšia je pre nás druhá, taktiež archaická črta: symbol ako zakončený text môže sa aj nezapájať do nejakého syntagmatického radu, ale ak sa doňho zapojí, tak si pritom uchová svoju významovú a štruktúrnu samostatnosť. Lahko sa vyčleňuje zo semiotického okolia a rovnako tak ľahko vstupuje do nového textového okolia. S tým je spojená jeho podstatná črta: symbol nikdy nepatrí k nejakému len jednému synchronnému rezu kultúry – vždy prechádza týmto rezom vertikálne, prichádzajúc z minulosti a odchádzajúc do budúcnosti. Pamäť symbolu je vždy staršia než pamäť jeho nesymbolického textového okolia.

Každý text kultúry je principiálne nerovnorodý. Dokonca v striktno synchronnom priereze heterogennosť jazykov kultúry vytvára zložitý mnohohlas. Rozšírená predstava, že keď povieme „epocha klasicizmu“ alebo „epocha romantizmu“, vymedzujeme jednotu kultúrneho obdobia alebo aspoň jeho dominantnú tendenciu, je len ilúziou, navodenou prijatým jazykom opisu. Kolesá rozličných mechanizmov kultúry sa pohybujú s rozličnou rýchlosťou. Tempo vývinu prirodzeného jazyka je neporovnateľné s tempom napr. módy, sakrálna sféra je vždy konzervatívnejšia než profánna. Tým sa zväčšuje tá vnútorná rozmanitosť, ktorá je zákonom existencie kultúry. Symboly predstavujú jeden z najstabilnejších elementov kultúrneho kontinua.

Ako dôležité mechanizmy pamäti kultúry prenášajú symboly texty, sujetové schémy a iné semiotické útvary z jednej vrstvy kultúry do druhej. Konštantné súbory symbolov, prechádzajúce diachróniou kultúry, v podstatnej miere plnia funkciu mechanizmov jednoty: keďže realizujú pamäť kultúry, akú má sama o sebe, nedovolia jej rozpadnúť sa na izolované chronologické vrstvy. Jednota základného súboru dominantných symbolov a dĺžka ich kultúrneho života v značnej miere vymedzujú národné a areálové hranice kultúry.

Avšak povaha symbolu, skúmaného z tohto hľadiska, je podvojná. Na jednej strane symbol, prechádzajúc masívom kultúry, realizuje sa vo svojej invariantnej podstate. Z tohto aspektu môžeme pozorovať jeho opakovateľnosť. Symbol bude vystupovať ako niečo nerovnorodé voči svojmu obklopujúcemu textovému priestoru, ako vyslanec iných kultúrnych epoch (= iných kultúr), ako pripomenutie dávnych (= „večných“) základov kultúry. Na druhej strane symbol aktívne koreluje s kultúrnym kontextom, transformuje sa pod jeho vplyvom a sám ho transformuje. Jeho invariantná podstata sa realizuje vo variantoch. Práve v tých zmenách, ktorými prechádza „večný“ zmysel symbolu v danom kultúrnom kontexte, najzreteľnejšie vyjavuje kontext svoju premenlivosť.

Táto schopnosť je spojená s tým, že historicky najaktívnejšie symboly charakterizuje istá neurčitnosť vo vzťahu medzi textom-výrazom a textom-obsahom. Text-obsah vždy prináleží k mnohorožmernejšiemu významovému priestranstvu. Preto výraz plne nepokrýva obsah, ale akoby naň len poukazoval. Nie je v tomto prípade podstatné, či je to dané skutočnosťou, že výraz je len krátkym mnemonickým znakom rozmytého textu-

obsahu, alebo príslušnosťou výrazu k profánnej, otvorenej a demonštrovanej sfére kultúry, zatiaľ čo obsah patrí k sakrálnej, ezoterickej, tajnej, alebo je to napokon dané romantickou potrebou „vyjadriť nevyjadriteľné“. Dôležité je len to, že významové potencie symbolu sú vždy širšie než dané realizácie: súvislosti, do ktorých vstupuje symbol pomocou svojho výrazu s tým-ktorým semiotickým okolím, nevyčerpávajú všetky jeho významové valentnosti. To práve vytvára tú významovú rezervu, pomocou ktorej symbol môže vstúpiť do neočakávaných súvislostí, meniac svoju podstatu a deformujúc nepredvídaným spôsobom textové okolie.

Z tohto hľadiska je príznačné, že už povahou svojho výrazu elementárne symboly disponujú väčšou kultúrno-významovou kapacitou než zložité. Križ, kruh, pentagram disponujú podstatne väčšími významovými potenciami než „Apolón sťahujúci kožu z Marsya“ v dôsledku vzdialenosti medzi výrazom a obsahom, ich vzájomnej neprojektívnosti. Práve „jednoduché“ symboly vytvárajú symbolické jadro kultúry a práve nasýtenosť takýmito symbolmi dovoľuje posúdiť, či kultúra ako celok má orientáciu symbolizujúcu alebo desymbolizujúcu.

S tým je spojené zameranie na symbolizujúce alebo desymbolizujúce čítanie textov. To prvé umožňuje čítať ako symboly texty alebo fragmenty textov, čo vo svojom prirodzenom kontexte nerátali s podobným vnímaním. Druhé mení symboly na obyčajné správy. To, čo pre symbolizujúce vedomie je symbol, pri protikladnom zameraní vystupuje ako symptóm. Ak desymbolizujúce 19. storočie videlo v tom alebo onom človeku alebo literárnej postave „predstaviteľa“ (idey, triedy, skupiny), tak Blok vnímal ľudí a javy každodenného života ako symboly prejavu nekonečného v konečnom (porov. jeho reakciu na osobnosť Kľujeva alebo Steniča; tá našla odraz v jeho článku Ruskí dandyovia).

Veľmi zaujímavá sa obe tendencie spájajú v umeleckom myslení Dostojevského. Dostojevskij, pozorný čitateľ novin a zberateľ reportérskej faktológie (zvlášť kriminálno-súdnej kroniky), vidí v záplave novinových faktov viditeľné symptómy skrytých chorôb spoločnosti. Pohľad na spisovateľa ako na lekára (Lermontov v predslove k Hrdinovi našich čias), prírodovedca (Baratynskij – Konkubína), sociológa (Balzac) premenil ho na dešifrovateľa symptómov. Symptomatológia patrí do sféry semiotiky (dávny názov symptomatológie – „medicínska semiotika“). Avšak vzťahy „dostupného“ (výrazu) a „nedostupného“ (obsahu) sú tu konštantné a jednoznačné, utvárajú sa podľa princípu „čiernej skrinky“. Tak Turgenev vo svojich románoch s presnosťou senzibilného zariadenia fixuje symptómy spoločenských procesov. S tým je aj spojené chápanie tej alebo onej postavy ako „predstaviteľa“. Povedať, že Rudin je „p r e d s t a v i t e ľ „zbytočných ľudí“ v Rusku“, znamená tvrdiť, že on svojou osobou stelesňuje základné črty tejto skupiny a že podľa jeho charakteru možno ju posudzovať. Povedať, že Stavrogin alebo Feďka v Besoch s y m b o l i z u j ú určité javy, typy alebo sily, znamená tvrdiť, že podstata týchto síl do istej miery je vyjadrená v týchto hrdinoch, ale sama osebe zostáva ešte do konca neodhalená a tajomná. Obidva prístupy sa vo vedomí Dostojevského ustavične zrážajú a zložito preplietajú.

Inak sa utvára protiklad symbolu a reminiscencie. Ukázali sme na ich podstatnú odlišnosť. Teraz sa hodí poukázať na ešte jeden moment: symbol jestvuje pred daným textom a nezávisle od neho. Dostáva sa do pamäti spisovateľa z hlbok pamäti kultúry

a oživa v novom texte ako zrno, čo padlo do novej pôdy. Reminiscencia, odkaz, citát – to sú organické časti nového textu, funkčné len v jeho synchronii. Postupujú z textu do hĺbok pamäti, kým symbol – z hĺbky pamäti do textu.

Preto nie je náhodné, že to, čo v procese tvorby vystupuje ako symbol (sugestívny mechanizmus pamäti), v čitateľskom vnímaní sa realizuje ako reminiscencia, keďže procesy tvorby a vnímania sú protikladné: pre tvorbu je definitívny text výsledkom, pre vnímanie východiskovým bodom, od ktorého sa odráža. Objasníme to príkladom.

V plánoch Dostojevského „poémy“ Imperátor (zámer románu o Ioannovi Antonovičovi²) sú poznámky o tom, ako Mirovič prehovára Ivana Antonoviča, čo vyrástol v izolácii a nepozná nijaké pokusenia života, aby súhlasil so sprisahaním: „Ukazuje mu svet, z podstrešia (Neva a ost.) (...) Ukazuje svet boží. ‚Všetko je tvoje, len chci. Podďme!‘.“³ Je zrejmé, že sujet pokúšania príznakom moci vo vedomí Dostojevského sa spájal so symbolom: prenesenie pokúšaného pokúšateľom na vysoké miesto (hora, strecha chrámu; u Dostojevského – podstrešie väzenskej veže), ukázanie sveta, ležiaceho pri nohách. Pre Dostojevského evanjeliová symbolika sa rozvinula do sujetu románu, pre čitateľa sujet románu osvetľovala evanjeliová reminiscencia.

Stavanie do protikladu týchto dvoch aspektov je však len podmienené a v takých zložitých textoch, ako sú romány Dostojevského, nedá sa vždy urobiť.

Už sme hovorili, že novinovú kroniku, fakty súdnych procesov Dostojevskij vnímal aj ako symptómy, aj ako symboly. S tým sú spojené podstatné aspekty jeho umeleckého a ideovo-filozofického myslenia. Ich zmysel možno odhaliť konfrontáciou vzťahu Tolstého a Dostojevského k slovu.

Už v ranej poviedke Rúbanie hory prejavil sa princíp, ktorý zostal charakteristický pre Tolstého počas celej jeho tvorby: dôstojníci, raňajkujúci pod paľbou horalov, s predstieranou ľahostajnosťou a vnútorným napätím počujú výstrel z dela:

„Kde ste kupovali víno?“ lenivo som sa spýtal Bolchova, zatiaľ čo v hlbine duše rovnako zreteľne mi hovorili dva hlasy: jeden – Hospodine, prijmi dušu moju v pokoji, – druhý – dúfam, že sa nezohnem, ale budem sa usmievať vo chvíli, keď bude guľa prelietať, – a v tom mi nad hlavou prehvizdlo čosi strašne nepríjemne a dva kroky od nás praskla guľa.

„No, keby som bol Napoleon alebo Fridrich,“ povedal vtom Bolchov a celkom flegmaticky sa obrátil ku mne, „určite by som povedal nejakú poklonu.“

„Ved' ste ju aj teraz povedali,“ odpovedal som a s námahou som skrýval nepokoj, ktorý vo mne vyvolalo prešlé nebezpečenstvo.

„A čo z toho. Že som povedal: nikto ju nezapíše.“

„Ale ja to zapíšem.“

„Lenže vy ak aj zapíšete, nuž kriticky, ako hovoríeva Miščenkov,“ doložil s úsmevom.

„Fuj, prekliaty!“ povedal vtom za nami Antonov a mrzuto si odpľul nabok. „Málo chýbalo, že mi nepraskol do nôh.“⁴

² Ioann Antonovič (1740 – 1764) – ruský panovník, ktorého ako ročné dieťa zvrhla z trónu Alžbeta v r. 1741; v r. 1756 bol uväznený v pevnosti, kde ho držali až do smrti. Zavraždený počas Mirovičovho pokusu uviesť ho na trón, čo mohlo mať vyprovokovaný charakter.

³ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Poln. sobr. soč. V 30 t. Leningrad 1974, t. 9, s. 113 – 114.

⁴ TOLSTOJ, L. N.: Poviedky. Bratislava 1952, s. 347 – 348. Prel. Z. Jesenská.

Ak máme hovoriť o zvláštnostiach slova u Tolstého, prejavujúcich sa v tomto úryvku, tak treba konštatovať jeho úplnú konvenčnosť: vzťah medzi výrazom a obsahom je konvenčný. Slovo môže byť aj prostriedkom vyjadrenia pravdy, ako v Antonovom zvolaní, aj ľži, akým sa stáva v rečiach dôstojníkov. Možnosť oddeliť plán výrazu a spojiť ho s akýmkoľvek iným obsahom robí slovo nebezpečným inštrumentom, vhodným kondenzátorom spoločenskej ľži. Preto pri otázkach, kde potreba pravdy sa stáva životne nevyhnutnou, Tolstoj by sa najradšej zaobišiel bez slov. Tak slovné vyznanie lásky Pierra Bezuchova Héléne – je lož, zatiaľ čo skutočná láska sa nevyznáva slovami, ale „pohládmi a úsmevmi“, alebo, ako pri Kitty a Levinovi, kryptogramami. Bezslonné, nezrozumiteľné „onô“ Akima z Vlady tmy obsahuje pravdu, kým výrečnosť vždy je u Tolstého ľživá. Pravda je prirodzeným poriadkom Prírody. Život, očistený od slov (a od sociálnej symboliky) je vo svojej prírodnej podstate pravda.

Uvedieme niekoľko ukážok rozprávania z Dostojevského *Idiota*:⁵

„Tuná bolo očividne čosi iné, tu sa dal vytušiť akýsi rozumový a citový kal – (...) akýsi neukojiteľný, krajne vybičovateľný pocit pohľadania – slovom, čosi hrozne smiešne a nepripustné v slušnej spoločnosti ...“ (s. 61).

„Ten pohľad sa dával, akoby mu dával hádanku“ (s. 62).

„V ostatnom čase ho ľakal jej pohľad a isté slová. Niekedy sa mu zdalo, akoby sa priveľmi premáhala, priveľmi zdržiavala, a pripomínal si, že ho to ľakalo“ (s. 552).

„Vy ste sa do neho nemohli zaľúbiť, lebo ste priveľmi hrdá... nie, nie hrdá, zmýlila som sa, ale preto, že ste márnomyseľná... ani to nie je to: ste samofúba až do... šialenstva...“ (s. 555)

„... ved' sú to city veľmi pekné, lenže všetko vyšlo akosi inak; je chorý a ešte všeličo“ (s. 424)

Tieto úryvky, ktoré sme vybrali skoro naslepo, sú z reči rozličných postáv i samotného rozprávača, ale všetky pritom charakterizuje jedna spoločná črta: slová nenazývajú veci a idey, ale akoby robili na ne iba narážky, dávajúc zároveň najavo nemožnosť nájsť pre ne presné pomenovanie. „A ešte všeličo“ stáva sa akoby príznakovou vlastnosťou celého štýlu, ktorý je postavený na nekonečných spresneniach a výhradách či prerieknutiach, tie však nič nespresňujú, len demonštrujú naopak nemožnosť definitívneho spresnenia. V tejto súvislosti možno pripomenúť Ippolitove slová z *Idiota*:

„... v každej geniálnej alebo v novej ľudskej myšlienke, alebo jednoducho dokonca v každej vážnej ľudskej myšlienke, čo sa zrodila komukoľvek v hlave, vždy ostane niečo také, čo sa nijako nedá odovzdať druhým ľuďom, hoci by ste popisali celé zväzky a svoju myšlienku vykladali tridsaťpäť rokov, vždy ostane niečo, čo za nijakú cenu nechce z vašej ľebky a ostane u vás naveky; tak aj umriete, že neodovzdáte nikomu azda práve to najpodstatnejšie z vašej myšlienky“. (s. 393)

V takejto interpretácii pre Dostojevského podstatná myšlienka nadobúda romantické vyznenie, zblížujúc sa s ideou „nevyjadriteľnosti“. Vzťah Dostojevského k slovu je zložitý. Na jednej strane nielenže rozličnými spôsobmi zdôrazňuje neadekvátnosť slova a jeho významu, ale zároveň sa uchýľuje k slovu nepresnému, nekompetentnému, k svedkom, nerozumejúcim tomu, o čom svedčia, a dodávajúcim vonkajšej zrejmosti faktov vedome nepresný výklad. Na druhej strane tieto nepresné a dokonca nespoľahlivé slová a svedectvá nemožno brať pohľadavo, akoby nemali nijaký vzťah k pravde a zaslúžili si

⁵ DOSTOJEVSKIJ, F. M.: *Idiot*. Bratislava 1973. Prel. M. Rázusová-Martáková.

len preškrtnutie, ako celá vrstva spoločenských rečí v Tolstého próze. Sú súčasťou približovania sa k pravde, sú narážkami na ňu. Pravda cez ne matne presvitá. Avšak pravda len presvitá cez všetky slová, okrem slov evanjelia. Z tohto hľadiska medzi svedectvom kompetentného a nekompetentného, bystrého a hlúpeho niet rozdielu, pretože aj oddelenosť od pravdy, neadekvátnosť voči nej, aj schopnosť byť cestou k pravde tkvie v samotnej povahe ľudského slova.

Nie je ťažké postrehnúť, že v takomto chápaní slovo nenadobúda charakter konvenčného znaku, ale symbolu. K Dostojevského chápaniu má bližšie nie romantické „Nevyjadriteľné“ Žukovského, ale analytické slovo Baratynského:

„Tak bez zjavného významu
symbol pre mňa znamená
citov, pre ktorých výmenu
v jazykoch už niet mena.“⁶

Úsilie vidieť v jednotlivom fakte hlbinný symbolický význam je vlastné Dostojevského textu, hoci netvorí jeho jedinú organizujúcu tendenciu.⁷

Zaujímavý materiál poskytuje sledovanie dynamiky tvorivých zámerov Dostojevského: pri plánovaní nejakého charakteru Dostojevskij označuje ho menom alebo vydeľuje nejakým príznakom, čo mu dovoľuje zblížiť ho s tým-ktorým symbolom, uchovávaným v pamäti, potom „rozohráva“ rozličné sujetové situácie, odhadujúc, akoby sa mohla táto symbolická figúra v nich správať. Mnohoznačnosť symbolu dovoľuje podstatne variovať „otvorenia“, „stredné hry“ i „koncovky“ analyzovaných sujetových situácií, za čím Dostojevskij veľa ráz siaha, aby analyzoval tie alebo oné „fahy“.

Tak napr. za obrazom Nastasie Filipovny (Idiot) hneď celkom neskrývane (v texte priamo pomenovaný Kol'om Ivolginom a nepriamo Tockým) vyvstane obraz „Dámy s kaméliami“ – „kamélie“. Dostojevskij však vníma tento obraz ako zložitý symbol, spätý s európskou kultúrou, a pri jeho prenesení do ruského kontextu nie bez polemického páťosu sleduje, ako sa správa ruská „kamélia“. Zároveň v štruktúre obrazu Nastasie Filipovny zohrali rolu aj ďalšie symboly – uchovávatelia kultúrnej pamäti. Jeden z nich môžeme rekonštruovať len hypoteticky. Zámer a počiatočná práca nad Idiotom spadajú do obdobia zahraničných ciest z konca šesťdesiatych rokov, keď jedným z najsilnejších dojmov bola návšteva Drážďanskej obrazárne. Jej odozvy (pripomenutie Holbeinovho obrazu) zaznievajú aj v definitívnom texte románu. Z denníka A. G. Dostojevskej z r. 1867 vieme, že pri návšteve galérie najprv „videla všetky Rembrandtove obrazy“ sama a potom, keď prešla galériou ešte raz spolu s Dostojevským: „Feďa ukazoval najlepšie diela a hovoril o umení.“⁸

⁶ BARATYNSKIJ, Je. A.: Poln. sobr. stichotvorenij. Leningrad 1936. T. 1. s. 184.

⁷ Tvorivé myslenie Dostojevského je principiálne heterogénne: popri „symbolickom“ generovaní zmyslu ráta toto myslenie aj s ďalšími rozličnými spôsobmi čítania. Aj priama publicistika, aj reportážna kronika, ako aj mnoho ešte ďalších vecí patrí do jeho jazyka, ktorého ideálnou realizáciou je Denník spisovateľa. „Symbolickú“ vrstvu vyčleňujeme v súvislosti s témou článku, a teda nie kvôli jej výlučnosti v umeleckom svete spisovateľa.

⁸ Cit. podľa: F. M. Dostojevskij v vospominanijach sovremennikov. Moskva 1964. T. 2, s. 104.

Ťažko predpokladať, že by si Dostojevskij nevšimol Rembrandtov obraz Zuzana a starci. Tento obraz, ako aj v tej istej miestnosti visiace plátno Únos Ganymeda („zvláštny obraz Rembrandta“ podľa slov Puškina) museli pritiahnúť pozornosť Dostojevského poňatím témy, ktorá ho vzrušovala: nerestným siahnutím na dieťa. Na svojom plátne sa Rembrandt hodne vzdialil od biblického sujetu: v 13. hlave Proroctva Danielovho, kde je podaný Zuzanin príbeh, reč je o vázenej vydatej žene, domácej panej. „Starci“, čo siahli na jej česť, vôbec nemusia byť starí.⁹ Rembrandt však namaloval dospievajúce dievča, chudé a bledé, bez ženskej príťažlivosti a bezbranné. Starcom dodal črty odpudivej chlipnosti, kontrastne protirečiace ich pokročilému veku (porov. kontrast medzi chlipnou vzrušenosťou orla a maskou úľaku a odporu na tvári Ganymeda, zobrazeného nie v podobe mytologického mladíka, ale dieťaťa).

To, že zastihujeme na začiatku románu Nastasiu Filipovnu v momente, keď jeden „starec“ – Tockij predáva ju priekupnícky d'arie druhému (formálne Gaňovi, ale robia sa narážky, že fakticky generálovi JAPANČINOVÍ), ako aj samotná história, ako Tockij oklamal takmer dieťa, robia pravdepodobnou domnienku, že Nastasiu Filipovnu vnímal Dostojevskij nielen ako „kaméliu“, ale aj ako „Zuzanu“. Zároveň je aj „ženou, pristihnutou pri cudzoložstve“, o ktorej Kristus povedal: „Kto z vás je bez hriechu, nech prvý hodí do nej kameň!“ a odmietol odsúdiť ju: „Ani ja ňa neodsudzujem“ (Jn 8, 7 a 11). Na prekrížení obrazov-symbolov „kamélie“ – Zuzany – hriešnej ženy sa rodí ten implicitný program, ktorý pri ponorení do sujetového priestoru románových zámerov má sa rozvinúť (a transformovať) do obrazu Nastasie Filipovny. Rovnako taká pravdepodobná je spojitosť obrazu Brigádirky z Fonvizinovej hry a generálky JAPANČINOVEJ ako do pamäti vpísaného symbolu a jeho sujetového rozvinutia. Zložitejší prípad je Ippolit Terentiev. Táto postava má veľa rovín a pravdepodobne sa v nej splietli v prvom rade rozmanité „symboly života“ (symbolicky interpretované fakty skutočnosti).¹⁰ Pozornosť však priťahuje taký detail, ako je Ippolitovo želanie pred smrťou predniesť reč k ľudu a viera, že „keby som tak štvrt hodiny hovoril, všetkých by som presvedčil“ a ľud by za ním „šiel“ (s. 300). Tento detail, čo utkvel v pamäti Dostojevskému ako symbol s veľkou kapacitou, vzťahoval sa na Belinského umieranie, ktoré tak ohromilo celé jeho okolie. I. S. Turgenev spomínal:

„Tesne pre smrťou hovoril dve hodiny bez prestania, akoby k ruskému ľudu, a často sa obracal na ženu, prosil ju všetko si dobre zapamätať a presne odovzdať tieto slová, komu treba...“¹¹

⁹ Viď: „Starcami v Písme volajú sa tak niekedy ľudia nie podľa rokov svojich, ale podľa poprednosti svojho postavenia“ (Cerkovný slovar..., sočinennyj P. Aleksejevym. Sankt-Peterburg 1819. Č. 4, s. 162).

¹⁰ Porov. tvrdenie Dostojevského v stati O výstave, že skutočnosť je človeku dostupná iba ako symbolické označenie idey, a nie v podobe skutočnosti „tak, ako je“, lebo „...takej skutočnosti vôbec niet a čo svet svetom stojí, nikdy ani nebolo, pretože podstata vecí je človeku nedostupná, ale on vníma prírodu tak, ako sa táto odráža v jeho ideí“ (DOSTOJEVSKIJ, F. M.: Denník spisovateľa I. Praha 1977, s. 104. Prel. L. Zadražil.).

¹¹ Vissarion Grigorjevič Belinskij v vospominaniach sovremennikov. Leningrad 1929, s. 256.

To si zapamätal aj Nekrasov:

„A nakoniec chvíľa prišla...
V deň smrti z lôžka prudko vstal.
A znova sila tá vzišla
z už nemej hrude – hlas mu vzplál!
(...)
Kričal radostne: ‚Vpred už, ta!‘
Vidinu mal takú národa,
kde ten bol už hrdý, bez stonov,
znel mu hlas moskovských zvonov;
nadšením zrak mu plál,
na námestí, prostred ľudu,
akoby bol on stále stál
a hovoril...“¹²

Výrazná epizóda, čo utkvela spisovateľovi v pamäti, premenila sa na symbol a začala mať typické črty fungovania symbolu v kultúre: začala sústreďovať a zhromažďovať okolo seba novú skúsenosť, meniac sa na špecifický kondenzátor pamäti, a potom sa začala rozvíjať do podoby sujetovej množiny, ktorú autor ďalej kombinoval s inými sujetovými konštrukciami, vyberajúc si, čo sa mu hodilo. Počiatočná príbuznosť s Belinským sa pritom po početných transformáciách takmer stratila.

Treba vziať do úvahy, že symbol môže byť vyjadrený v synkretickej slovesno-vizuálnej forme, ktorá sa na jednej strane projektuje do roviny rozličných textov, avšak na strane druhej transformuje sa pod spätným vplyvom textov. Tak napr. nie je ťažké postrehnúť, že Veža III. internacionály (1919 – 1920) od V. Tatlina svojou štruktúrou reprodukuje obraz babylonskej veže z obrazu Brueghela st. Táto súvislosť nie je náhodná: interpretácia revolúcie ako povstania proti Bohu bola ustálenou a rozšírenou asociáciou v literatúre a kultúre prvých rokov revolúcie. Zatiaľ čo v titanistickej tradícii romantizmu hrdinom vzbury sa stával Démon, ktorému romantici dávali črty prepiaťeho individualizmu, tak v avantgardnej literatúre porevolučných rokov sa zdôrazňovala masovosť a anonymnosť vzbury (porov. *Mystérium buffa* Majakovského). Už v Marxovej formulácii, čo bola v tých rokoch veľmi populárna – „proletári šturujú nebo“, bol odkaz na mýtus o babylonskej veži, ktorý však prešiel dvojakou inverziou: po prvé, hodnotovo si vymenili miesta nebo a útočiaca zem a po druhé, mýtus o rozohnaní národov nahradila predstava o ich zjednotení, t. j. internacionále.

Tak sa utvára reťazec: biblický text¹³ – Brueghelove obrazy – Marxov výrok – Tatlinova Veža III. internacionály. Symbol vystupuje ako evidentný mechanizmus kolektívnej pamäti.

¹² NEKRASOV, N. A.: *Poln. sobr. soč.* V 15 t. Leningrad 1982. T. 3, s. 49.

¹³ „Raz si povedali medzi sebou: ‚Pod’me, narobme si tehál a vypáľme ich v ohni!‘ Tehly im slúžili namiesto kameňov a asphalt namiesto malty. Potom povedali: ‚Pod’me, vystavme si mesto a vežu, ktorej vrchol bude siahať až do neba‘ (...). Tu zostúpil Pán, aby videl mesto a vežu, ktorú stavali ľudia, a riekol: ‚Hľa, sú jedným národom, všetci s rovnakou rečou a toto je počiatok ich činov a veru neodstúpia

Teraz sa môžeme pokúsiť načrtnúť miesto symbolu medzi inými znakovými elementmi. Symbol sa odlišuje od konvenčného znaku prítomnosťou ikonického prvku, určitou podobnosťou medzi plánmi výrazu a obsahu. Rozdiel medzi ikonickými znakmi a symbolmi možno ilustrovať antitezou ikony a obrazu. Na obraze trojrozmerná skutočnosť je predstavená dvojrozmerným zobrazením. Avšak neúplná projektivnosť plánu výrazu na plán obsahu sa zakrýva iluzionistickým efektom: vnímajúceму sa usilujú vsugerovať vieru v úplnú podobnosť. V ikone (a symbole vôbec) neprojektivnosť plánu výrazu na plán obsahu patrí k povahe komunikačného fungovania znaku. Obsah len presviá cez výraz, zatiaľ čo výraz je len narážkou na obsah. V tejto súvislosti možno hovoriť o splyvaní ikonu s indexom: výraz poukazuje na obsah v takej miere, v akej ho zobrazuje. Odtiaľ istá konvenčnosť symbolického znaku.

Symbol vystupuje tak, akoby bol kondenzátorom všetkých princípov znakovosti, a zároveň prekračuje hranice znakovosti. Je prostredníkom medzi rozličnými sférami semiózy a taktiež medzi semiotickou a mimosemiotickou realitou. V rovnakej miere je prostredníkom medzi synchroniou textu a pamäťou kultúry. Jeho rola – to je rola semiotického kondenzátora.

Zovšeobecňujúco možno povedať, že štruktúra symbolov tej-ktorej kultúry vytvára systém, izomorfný a izofunkčný s genetickou pamäťou individua.

Text J. M. Lotmana vyšiel pôvodne v zborníku Trudy po znakovym sistemam, zväzok 21, Tartu 1987, venovanom „symbolu v systéme kultúry“. Preklad vychádza z verzie, publikovanej v knihe J. M. Lotman: Vnutri mysliáčich mirov, Moskva, 1999, s. 146 – 160, prihliada však aj k vydaniu J. M. Lotman: Izbrannyje stat'ji I, Tallinn, 1992, s. 191 – 199.

Použitie dostupné preklady textov, citovaných J. M. Lotmanom, priebežne sa uvádzajú v preloženom texte; miestami ich bolo treba korigovať originálmi; ekvivalentom pre „bezslavný, nezrozumiteľný“ výraz Akima z Tolstého Vlady tmy je „onô“ podľa slovenského prekladu D. Rapantovej (Lehutovej), Bratislava 1961.

Preklad vznikol v rámci projektu inštitútu semiotiky a filozofie umenia, podporeného v r. 2002 Vzdelávacou nadáciou Jana Husa – grant CI.

Preklad a poznámka: F. M.

od všetkého toho, čo si zaumienili urobiť. Podme, zostúpme a pomäťme tam ich reč, aby nikto nerozumel reči druhého!“ A takto ich odtiaľ rozohnal Pán po celej zemi“ (Gn 11, 3 – 8).