

# Slovenská a česká symbolika

TIBOR ŽILKA (NITRA - PILISCSABA)

Čoraz nástojčivejšie nás zaujíma otázka, či nie je v kríze reprezentácia reči, t. j. samotný jazyk. Slová a obrazy, ktoré by mali svet reprezentovať, sa vzťahujú čoraz menej na skutočnosť v reálnom svete, sprostredkujú skôr tzv. autoreferenciu, odkazy akoby medzi textami. Výsledkom je svet virtuálnej reality, tzv. hyperrealita, v ktorom text stráca svoju štruktúrnu autonómiu, rozvetvuje sa a rozširuje sa v sieti hypertextov. Vytráca sa semiotický subjekt a ostáva iba odkazovanie medzi textami. Záhadosť sa vytvára práve tým, že si podávajú ruky druhotné významy textov a nie je možné vždy identifikovať spojenie medzi nimi. O to väčší význam nadobúda otázka identifikovania istých textotvorných činiteľov, ktoré sa podieľajú na štrukturácii či už epického (prozaického) diela, alebo filmu. Budeme sa teraz venovať jednej poetologickej, estetickej, semiotickej kategórii – symbolu.

Ako tvrdí Gadamer, symbol vznikol tak, že hosť dal host'ovi tzv. „tessera hospitalis“, akoby časť rozlomenej vázy, s ktorou sa možno aj po rokoch preukázať a slúži na identifikáciu (Gadamer, 1994, s. 51). A to je prapôvodný zmysel symbolu: dve časti, ktoré sa na seba viažu a navzájom dopĺňajú. To je to, podľa čoho možno niekoho identifikovať ako priateľa, spojenca, príslušníka tej istej sekty, spolku či spoločenstva. Podľa Z. Mathausera je symbol charakterizovaný štyrmi komponentmi, a to (Mathauser, 1988, s. 14-15):

a/ sféra znaková ako abstraktné východisko (v Poeovej básni *Havran* je to nevermore, u Nezvala v poéme *Edison* slovo-svetlo);

b/ sféra bezprostredne označovaná (designátovaná): tragický okamžik v živote u Poea, svár života a smrti v básni Nezvala;

c/ sféra metaznaková, ktorá je výrazne konkrétna v porovnaní s predchádzajúcimi: zjav havrana vyslovujúceho osudové slovo u Poea, zjav Edisona ako víťaza nad životom a smrti u Nezvala;

d/ sféra metadesignátová: tragickosť samého života u Poea, radosť z tvorivosti u Nezvala.

Symbol bol v umení vždy výrazom duchovnosti, prenášal sa do abstraktnej roviny. Ak chceme dotiahnuť túto otázku do konca, musíme jeho korene hľadať v náboženskej symbolike (Ricoeur, 1993, s. 143-147). Viera ani dnes nemôže byť bez symbolov: symbol je spojením už existujúceho niečím novým – môže to byť stretnutie konkrétneho činu a k nemu sa priradujúcej skoršej udalosti, zmluvy, obsahu. V kresťanskom učení toto spojenie sa vytvára medzi Ježišom Kristom ako synom Božím a človekom. Prvotnou sviatosťou (prvotným symbolom) je Kristus, cirkev je univerzálnou sviatosťou (univerzálnym symbolom), ktorá učenie Krista v čase a priestore rozširuje vo svete. Obrazy z *Bible* potom možno prenášať aj do literatúry, t. j. prekročia hranice viery, a stávajú sa nositeľmi informácie aj pre neveriacich či príslušníkov iných náboženstiev. Symbol preto nie je uzavretým obrazom, ale ho možno naplniť novým obsahom, no vždy spája prítomnosť s minulosťou. Duchovný základ symbolu je teda zjavný, ale v súčasnosti sme svedkami jeho posunu aj do oblasti materiálnej sféry, ba aj náboženské symboly sa stávajú nositeľmi neduchovných významov, hmotného zmyslu a obsahu. V Tunisku, Egypte a v iných krajinách, vyznávajúcich Korán, sa predávajú predmety, označujúce a vyjadrujúce tvar ruky. Tento predmet-ruka prináša šťastie, t. j. je znakom šťastia, ale označuje zároveň aj ruku Fatimy, pričom Fatima bola sestrou Mohameda. Z toho vidno, že náboženské symboly od abstraktného (duchovného) zmyslu prechádzajú do materializovanej (každodennej) sféry. Symboly sa natoľko osamostatňujú, že fungujú nezávisle od znalosti základného, východiskového textu (Pavelka, 1992, s. 54). Aj umelo vyrobený had, had ako predmet môže znamenať (symbolizovať) nebezpečné pokušenie, faloš alebo skrývané nepriateľstvo (Pavelka, 1992, s. 50).

Zostaňme chvíľu pri výklade samotného symbolu a jeho významu v umení. Milan Kundera na základe Brochovej tvorby vysvetľuje sieť skrytých významov v texte na podloží iracionality: H. Broch pred nami vraj objasňuje, že systém kon-fúzie, systém symbolického myslenia je základom každého individuálneho a kolektívneho myslenia. Podľa neho nie racionálne myslenie formuje naše postoje, ale práve tento iracionálny systém (Kundera, 2000, s. 69). Iracionálny systém podľa Kunderu ovláda aj politický svet: komunistické Rusko okrem vojny vyhralo aj boj o symboly, lebo sa mu podarilo nanútiť svoje hodnoty na svet – premietnuť do symbolickej roviny, čo je dobré a čo je zlé. Tu však treba povedať, že práve Kundera a jemu podobní umelci urobili najviac, aby tento falošný svet, svet symbolov obrátili naruby, alebo aby presadzovali a v konečnom dôsledku aj presadali nové symboly nezávislé na politickej moci alebo konkurujúce s nimi.

Z tohto hľadiska možno hovoriť o dvoch princípoch stojacich proti oficiálnym symbolom:

*Dekonštrukčný symbol* alebo symbol ako dekonštrukcia oficiálne vytváraných symbolov. Príkladom môže byť *Ostrava* ako topografický symbol komunistického Československa, na ktorý sa viaže budovanie socializmu. Oficiálna propaganda sa usilovala jednostranne idealizovať tzv. budovateľské úsilie pracujúceho ľudu a na potvrdenie výhod potrebovala z niektorých miest vytvoriť symbol. V tomto zmysle sa Ostrava stala symbolom. Ale práve Kundera zasadzuje dej svojho románu *Žert* aj do Ostravy: Ludvík Jahn po prepustení z vysokej školy prichádza „do kasáren v neznámém škaredém ostravském předměstí“ (Kundera, 1991, s. 52). Vcelku sa symbol idealizácie výstavby socializmu mení na groteskný obraz, na symbol ošarpanosti, biedy, na miesto odosobnenia človeka. Iný príklad: „černí baroni“ ako symboly zla, nepriateľov ľudu sa u Miloslava Švandrlíka v románe *Černí baroni* menia na objekty, s ktorými sa dá manipulovať, úplne zničiť ich ľudskú dôstojnosť.

*Vytváranie nových symbolov* ako protipól k oficiálnym symbolom. Koncom 70. rokov sa v slovenskej próze objavujú témy, ktorých spracovanie tak trošku pripomína magický realizmus. V protiklade k odosobnenej (vyprázdnenej) dobe sa vo zvýšenej miere preferujú symboly úzkej lokality, domova: u L. Balleka sa agáty stávajú symbolom južanskej prírody, u P. Jaroša na pozadí Tatier ako známeho, ustáleného literárneho symbolu osobitné miesto zaujíma včela ako symbol pracovitosti, ale aj plodnosti. Napokon meno Pichanda asociuje včelu nielen ako symbol pracovitosti, ale priezvisko obsahuje aj slovo 'pichať' s erotickým vyznením. Z odcudzenosti sa literatúra sťahuje do intimity, do súkromnej sféry, čo sa vyjadruje práve symbolmi, resp. hľadaním a nachádzaním nových symbolov.

Ustálené neliterárne a literárne symboly možno rozdeliť do viacerých skupín:

*Topografické symboly*, ktoré – zdá sa – nadobúdali osobitný význam v období romantizmu. V roku 1979, keď S. H. Vajanský vydáva básnickú zbierku *Tatry a more*, už majú Tatry dávno symbolickú funkciu. V období romantizmu sa symbolom slovenskosti v literatúre stávajú nebotyčné končiare hôr (Tatry, Choč, Kriváň, Poľana atď.), no napr. v maďarskej literatúre túto funkciu nadobúda nížina. Stačí uviesť citát z Petőfiho básne:

*Čím ste mne, vy drsno-chladných Karpát  
hory-doly s divou krásou svrčín!  
Obdivujem snáď, no neľúbim vás,*

*moja obraznosť nie pre vás blčí.  
Na nížine ako more rovnej  
je môj domov, svet môj, tam ja bývam,  
orlom vyslobodeným je duch môj,  
keď sa v rovín nekonečnosť dívam.*

Sándor Petőfi: *Nížina*, prel. Ján Smrek

Treba podotknúť, že topografický symbol je v tomto prípade zároveň aj kultúrnym symbolom (Žilka, 2000, s. 17). Domácia topografia je aj národnou hodnotou: v poľskej odbornej literatúre existuje štúdia Edmunda Kotarského (Kotarski) pod názvom *Metaforyka morska w literaturze staropolskiej* (in: *Studia o metaforze*, 1980, s. 75-96). Štúdia pod takýmto názvom by sotva mohla vzniknúť v našich krajinách – v Čechách a na Slovensku. Dokonca aj v jazyku sa prejavujú rozdiely: maďarčina vystačí na pomenovanie ihličnatých stromov s výrazom 'fenyő', na čo slovenčina má rozdielne výrazy: smrek, borovica, sosna atď. Ako tvrdí Lotman, model kultúry má svoju vlastnú orientáciu, ktorá sa vyjadruje určitou škálou hodnôt, vzťahom pravdivého a lživého, vrchu a spodku (Lotman, 1990, s. 261-262). Pritom najdôležitejším topologickým príznakom priestoru je u neho hranica rozdeľujúca text (aj kultúru) na dva nepretínajúce podpriestory. Ak by sme to chceli preniesť do stredo európskych pomerov, treba povedať, že sa v tomto období dve kultúry (česká a slovenská) začali zblížovať, na druhej strane slovenská kultúra sa začala výrazne vzd'alať od maďarskej. Symbolická rovina determinovala aj politické dianie. To isté by sme mohli tvrdiť o deväťdesiatych rokoch minulého storočia: na rovine symbolov sa česká a slovenská kultúra a spoločenský život vzd'alujú od seba, vznikajú významy čoraz častejšie, ktoré pôsobia divergentne a aj symbolmi sa vzd'alujeme od seba.

Topografický symbol však nemusí byť iba kladný a vznešený, môže mať aj opačné konotácie. Možno tu spomenúť Kocúrkovo ako najznámejší symbol, ako symbol miesta chaosu, neporiadku, zmätkov. Tiahne sa jeho použitie od Jána Chalupku cez Jána Palárika až po Jonáša Záborského, ba nemožno nespomenúť ani *Nebo, peklo, Kocúrkovo* od Karola Horáka. Ako sa ukazuje, roky v samostatnej republike ešte viac rozširujú diapazón spoločenského a aj právneho chaosu, o čom svedčia aj výrazy, ktoré u susedov neexistujú. Výraz ako vytunelovať existuje aj v Čechách, ale už výpalníctvo, výpalníci je slovenskou špecialitou. Romány Petra Pišťanka *Rivers of Babylon* sú predovšetkým slovenskými literárnymi špecialitami a naznačujú úskalia samostatného vývinu. *Marakéš* (1994) Václava Pankov-

čina mohol vzniknúť iba na Slovensku – samotný názov je symbolom s podobnými konotáciami ako Kocúrko, lenže Marakéš je presnejšie lokalizovaný a časovo viac ukotvený pojem. Aj vyznačením miesta stred Európy sa výrazne líšime, možno aj tým, ako sa staráme o fiktívny stred Európy...

**O n o m a s t i c k é s y m b o l y .** Tu má primát určite Švejk ako najvýraznejší, najznámejší symbol z literatúry, ktorý získal domovské právo vo všetkých oblastiach spoločenského života. Dovoľujeme si tvrdiť, že Švejk je prítomný ako stopa v derridovskom zmysle slova v mnohých literárnych postavách, resp. dielach. Švejk sa stal symbolom nezmyselnosti vojny, lebo – ako tvrdí Kundera – u Homéra a Tolstého vojna mala racionálne zdôvodniteľný zmysel. Bojovalo sa za krásnu Helenu, za Rusko. Švejk a ostatní vojaci však ani tušenie nemajú, prečo idú na front bojovať, a čo je ešte zarážajúcejšie, ani ich to nezaujíma (Kundera, 2000, s. 17). Švejk symbolizuje vyprázdnené hodnoty, svet bez hodnôt. Symbol preto nezostáva na úrovni abstrakcie či čírej duchovnosti, ale nadobúda univerzálnejší význam. Ako postavu ho možno charakterizovať tým, že je „nad postavou“, je metaznakom ironizujúcim literárnu kategóriu postavy. Švejk sa totiž mení od výjavu k výjavu, je situovaný do metaznakovej roviny. Podľa Mathausera je falošné absolutizovať jednu stránku tejto postavy, jeho charakteru, ale ho treba brať ako celé fórum postáv či vlastností, resp. ako masku. Inde hovorí: napoly postava, napoly princíp. Iba dodávame: tento ironizujúci princíp sa stáva univerzálnym pre postmoderné umenie, hoci postmodernizmus sa bráni pred symbolmi, akoby symbol bol menejcenným pre súčasné umenie.

Ale pre lenivca už nemáme symbol, ako ho majú Rusi pre svojho Obloмова, z toho aj oblomovčinu. Ani jeden z klamárov v literatúre či v umení neprerástol do takého symbolu ako napr. Háry János v maďarskom umení, alebo Tarasconi Tartarin vo francúzskej literatúre.

**A n i m á l n e s y m b o l y .** Sem zaraďujeme symboly ako *had*, *včela*, *ryba*, *bocian*, *veľryba* a pod. Zoberme si ako príklad román Petra Jaroša *Tisícročná včela* a jeho filmovú adaptáciu! Aspoň jeden príklad! Symbol v románe a vo filme sa utvára takto:

a/ *znak smrti v podobe vrany* u Jaroša;

b/ *skutočnosť bezprostredne označovaná (designátovaná) : smrť.*

Podľa Jiřího Pavelku ide o symbol, ktorý patrí do oblasti symbolov-nástrojov, ale tvorí špecifickú skupinu („symboly-živočichové“). U Jaroša tento symbol predznamenáva smrť Martina Pichandu.

Osobitne sa treba zmieniť o symboloch v *Tisícročnej včele*, hlavne o tzv. znakoch nejazykovej povahy: Pavelka ich uvádza pod názvom symboly-nástroje. Pod týmto názvom sa nachádzajú aj názvy zvierat a vtákov, ktoré vo viacerých jazykoch majú aj symbolický význam, hoci sa jazykový znak v tom-ktorom jazyku mení. Medzi týmito znakmi sa ocitajú v rovine obsahu (signifiè) samostatné znaky nejazykovej povahy so samostatným znakovým signifiant (výraz) a signifiè (obsah). To, čo u slova *včela*, *vrana*, *bocian*, *ryba* reprezentuje rovnu obsahu, tvorí spolu relatívne samostatný (mytologický) subsystém nejazykovej povahy, o ktorom možno tvrdiť, že má podobu tzv. „denotačného jazyka“, t. j. funguje predovšetkým vo svojej vizuálnej znakovkej podobe. Preto sa ľahko podvoľuje prenosu do jazyka filmu. Jakubisko ich dokázal neúrekom využiť, použil pritom adíciu ako postup. V Jakubiskovom filme takýchto symbolov máme neúrekom. Uvedieme niektoré z nich:

*Včela* ako znak označujúci pracovitosť, usilovnosť v kresťanskom kultúrnom okruhu. Peter Jaroš k tomu pridáva na základe istej vlastnosti aj plodnosť (symbol sexu). Možno povedať, že autor obohacuje jeho prvotný význam o ďalšie vedľajšie (druhotné) významy. Zdá sa, že vďaka nemu sa „tisícročná včela“ stala národným symbolom, symbolom nielen pracovitosti, ale aj prežitia, neustáleho znovuzrodenia, ba sifyfovským údelom ľudí pod Tatrami v zmysle filozofie Alberta Camusa. Rozpamätajme sa, ako sa oslavuje príchod nového storočia, výrokom, že toto storočie bude storočím detí, ratolestí Sama Pichandu. Nakoniec takmer všetci umierajú na bojiskách prvej svetovej vojny. Plodnosť, sila, až groteskné erotické scény sa viažu na tento symbol.

*Vrana* ako symbol smrti sa objavuje aj v knihe, keď už Martin Pichanda pije víno (skôr „glgá“ víno). Tomu sa autor venuje iba krátko: „V celých krdľoch poletovali pod ním čierne krákajúce vrany. Nalietali na dom ako čierne hrudy a mizli kdesi na zasnežených poliach či v hustých a čiernych podtatranských lesoch. Starec mykal hlavou, horlivo sledoval preletujúce vrany a mal dojem, že všetky si ho v tom obláčiku vysoko nad zemou všimli. Odrazu vrany zmizli.“ (s. 254). Toľko a nič viac. Potom nasleduje hltanie ľadovej kaše, až napokon tento odsek vyústi do tragického konca hlavnej postavy. Vo filme sa však vrany na strome objavujú až štyrikrát. Vizuálny obraz (záber) automaticky vyvoláva asociáciu smrti a vypovedá o tragickom konci Martina Pichandu súbežne s reálnym dejom.

*Ryba* ako symbol mlčanlivosti sa najvýraznejšie prejavuje v samej charakteristike jednej postavy – Juraja Grebena Rybu. „Ani Juraj Greben sa asi do smrti nezbaví prezývky Ryba. Niežeby mu nepristala, hoci sa rybe nepodobal. Iba mlčať vedel ako ryba a rozprávanie bolo pre neho utrpe-

ním.“ (s. 92). Túto vlastnosť prenáša aj do filmu a stáva sa výraznou figúrou v ňom. Symbol ryby používa aj Karol Strmeň v básni *Augustová elégia*:

... a kde sa dvaja stretnete,  
do prachu z prachu biednych otcov našich  
kreslite tiché  
znamenie Ryby.

Karol Strmeň: *Augustová elégia*

*Veľryba* nadobúda u Jaroša a Jakubiska osobitý význam ako symbol vzdialených krajín, ako súčasť sna o cestovaní. Brucho veľryby, kde je spolu Martin Pichanda so Želkou Matlochovou, je súčasť snového sveta. Prekračuje sa tým aj hranica reality, táto epizóda (vo filme scéna) je výrazným tematickým prvkom, pripomínajúcim magický realizmus v diele Petra Jaroša a následne aj vo filme.

*Bocian* ako symbol príchodu dieťaťa na svet sa objavuje vo filme, keď umiera Matej Srok, manžel Kristíny. Bocian však odlieta z dvora, keď Kristína vešia bielizeň. Chlapi oznamujú Kristíne smrť manžela. Odlet bociana v tejto konkrétnej situácii znamená: je po radosti, dieťa nebude.

Výpočet symbolov možno ukončiť tým, že film rozvíja symboliku a zväčšuje ich pôsobenie. Pes sa volá Zanzibar a zmizne, keď umiera Martin Pichanda, z neba padajú žaby pri daždi a pod. Spolu s ďalšími prírodnými úkazmi sa stávajú dominantnými prvkami tematickej výstavby textu, veď napokon celá podtatranská príroda sa stáva nositeľom významu a v značnej miere sa podieľa na zvýraznení estetickéj kvality Jakubiskovho filmu.

**S y m b o l a a l e g ó r i a.** V súčasnosti kľúčová otázka. Prototypom alegórie je podľa Mathausera bájka. Postava je v nej povahovo nemenná a nehybná. Jednoznačne jej prisudzuje vlastnosti didaktické, ilustratívne, dutý pátos, na druhej strane symbol charakterizuje ako „jízdu do neznáma“. Symbol prerastá podľa autora alegóriu smerom: k syntetickosti, lebo je syntézou niekoľkých trópov; k monizmu (spletitosti zmyslového a duchovného); k mnohoznačnosti, významovej aposteriornosti, konkrétnosti a historickosti, dynamickosti a významovej neukončenosti, otvorenosti. Symbol pritom nie je daný, ale zadaný ako úkol, ako hádanka, ktorá sa neustále obnažuje, niet konečného riešenia. Neustále sa roztvára, indukuje

nové významy a rozširuje sa smerom k neznámym a neobjaveným polohám (Mathauser, 1988, s. 54-55). Vieme však, že mnohí teoretici postmodernity zavrhujú práve symbol a väčší význam dávajú alegórii. Podľa týchto teoretikov sú odmietavé postoje k alegórii typické pre celú postromantickú teóriu literatúry. Alegóriu zbavuje vraj v romantickom a postromantickom období duchovnosti práve primát zlomku pred celosťou a prisudzuje sa jej len studená didaktickosť. Podľa Benjamina má alegória komplexnejšiu funkciu, je preňho korešpondencia materiálneho s duchovným výrazom blízkosti bohov. Odkazovanie na duchovné cez materiálne, nemožnosť identifikácie jedného bez druhého sa potom chápe ako rehabilitácia alegorickosti v období postmodernity. To zároveň znamená, že alegorickosť je základným princípom fungovania jazyka, aspoň tak to tvrdí Paul de Man (Pokrivčák, 1997, s. 48-49).

Nazdávame sa, že alegória dostáva viac miesta v postmodernom umení ako symbol, ale to neznamená, že symbol je bez funkcie a že sa vytráca z umenia. Opak je pravdou.

Zoberme si ako príklad *Satanské verše* Salmana Rushdieho, kde je veľa tzv. alegorických provokácií na slávne a nedotknuteľné kapitoly islamských dejín. To zároveň znamená, že alegória predpokladá dej, ale dej obrátený naruby, akoby výsmešný, parodický. Napokon alegóriou je aj antiutópia Johna Orwela *Farma zvierat*. Aj v diele Erazma Rotterdamského *Chvála Bláznivosti* sa za jednotlivými alegorickými postavami skrývajú fragmenty deja. Pravda aj symbol sa môže obrátiť naruby, a to je tiež otváranie nových významov. Zoberme si ako príklad kosák a kladivo ako symbol – pôvodne išlo o spojenectvo robotníkov a roľníkov, dnes vysokoškólači v ňom identifikujú symbol komunizmu, socializmu a pod. Veľmi často sa tento symbol stáva prameňom pre iróniu, pre paródiu rozličného druhu. Ale tu ide o umelo umŕtvený symbol, ktorý v priaznivejších politických podmienkach otvára či skôr roztvára a nadobúda nové významy, čiže sa ustáľuje vo svojej metaznakovej funkcii. Treba však povedať, že akonáhle sa symbol ocitne v rovine „nízkeho“, prestáva v našom vedomí fungovať ako symbol, stáva sa znakom bez duchovnosti a vznešenosti, čo sa prieči symbolu ako básnickému trópu. Alegória síce otvára nový význam, ale necháva málo možností na ďalšie dotváranie či roztváranie do nej uložených informácií. A ak súčasné postmoderné umenie dáva prednosť alegórii pred symbolom, je to dôkaz, že ak sa dopracujeme k pochopeniu zmyslu textu, zistíme, že vo svojej podstate poskytuje menší priestor na interpretáciu ako symbol. Z toho vyplýva, že symbolmi presýtené umenie hodnotovo stojí pravdepodobne vyššie ako dnešné umenie, založené na prevahe alegorickosti. Je pritom zaujímavé, že na tento vývoj



poukazuje už aj Robert Musil: sklon k alegórii vidí v tendencii javov, keď sa napr. v maliarstve čo najväčší počet duchovných vzťahov má vyjadriť čo najmenším počtom čiar a farieb, alebo keď nejaké gesto vo filme, svojím významom celému svetu známe, drobnou novotou vo svojom zjave uchváti celý svet (Musil, 1998, s. 296). Umenie v postindustriálnej spoločnosti práve istým nadbiehaním príjemcovi sa vzdáva originality a uprednostňuje kópiu (reprodukciu) ako postup (Hilský, 1995, s. 245-247), lenže kópia, ak sa trošku prihliada na vytváranie nových významov na podklade jestvujúcich, musí byť nositeľom aj druhotného významu; tento druhotný význam však vzniká veľmi často z intertextuálnych súvislostí. Samotný postup často pripomína alegóriu obsiahnutú v bájke, kde tzv. systémová intertextualita vyplýva predovšetkým zo zachovania abstraktného modelu žánru pri tvorbe nových textov. Niečo podobné sa deje v postmodernom umení, hoci nadväznosť na konkrétny žáner je iba jedna z možností systémovej intertextuality.

V tejto súvislosti možno dať za pravdu teoretikovi modernizmu a postmodernizmu: „*Postmoderné texty sú možno čitateľnejšie pre väčšie množstvo ľudí ako modernistické, ale pokladať za samozrejmé, že môžu dosiahnuť ciele modernizmu, môže byť trochu zavádzajúce. Komplexnosť Mena ruže je zanedbateľná v porovnaní s dielami ako Der Mann ohne Eigenschaft alebo Finnegan's Wake*“ (Szegedy-Maszák, 1998, s. 62).

Možno na záver dodať: v období postmoderny badať nižší stupeň hĺbky v umeleckých textoch oproti predchádzajúcim obdobiam. Z toho vyplýva poznatok: moderné umenie malo vcelku vyššiu kvalitu ako dnešné umenie. Výnimky aj tu potvrdzujú pravidlo.

## Literatúra

- Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó 1994.
- Hilský, Martin: *Modernisté*. Praha, TORST 1995.
- Jaroš, Peter: *Tisícročná včela*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1979.
- Kundera, Milan: *Žert*. Brno, Atlantis 1991.
- Kundera, Milan: *A regény művészete*. Budapest, Európa 2000.
- Lotman, Jurij: *Štruktúra umeleckého textu*. Prel. Milan Hamada. Bratislava, Tatran 1990.
- Mathauser, Zdeněk: *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*. Brno, Blok 1988.

Musil, Robert: *Muž bez vlastností*. Prel. Anna Siebenscheinová. Praha, Argo 1998.

Pavelka, Jiří: *Symbol a metafora jako výrazové prostředky textu*. In: Stachová, J. (edit.): *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*. (Sborník příspěvků). Praha, Filozofický ústav ČSAV 1992, s. 46-60.

Pokrivčák, Anton: *Literatúra a bytie*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 1997.

Ricoeur, Paul: *Život, pravda, symbol*. Prel. Miloš Rejchrt. Praha, OIKOYMENH 1993.

Szegedy-Maszák, Mihály: *Postmodernita a postkomunizmus*. Prel. Michaela Chorváthová. *Revue svetovej literatúry*, 34, 1998, č. 3, s. 58-64.

Žilka, Tibor: *Postmoderná semiotika textu*. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa 2000.