

ných studiích a kritikách (například Optimismus a skepse, Generace 1946, č. 4-5).

- 4 Herbert Wutz, Zur Theorie der literarischen Wertung, 1957, str. 66.
- 5 O konkretizaci literárního díla, estetickém prožitku, estetickém předmětu a o poznávání estetického předmětu viz Roman Ingarden, O poznávání literárního díla, český překlad 1967, kap.IV.
- 6 The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933, str.16.
- 7 V napětí mezi shodami a rozpory, podmíněnými výstavbou materiálního uměleckého artefaktu, nachází estetickou hodnotu J.Mukařovský v knize Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936, str. 71-72. Zabývá se (jak potvrzují i jeho konkrétní rozbor) pouze oblastí stylistickou, tj. oblastí prvního z obou polů onoho napětí mezi daným a nedaným. Problematiku smyslu díla nahrazuje poukazy sociologickými; především však ve snaze o zvědečtění estetiky, o její vymanění z relativizujícího subjektivismu a psychologismu, vidí hodnotící kritérium v objektivních pozorováních a soudech, v onom plném, zaručujícím smyslu, na jehož základě by bylo možno - i když to Mukařovský přímo neříká - náš estetický soud, jeho objektivní platnost neméně objektivně dokázat.
- 8 Nová krása i její genese a charakter, Boje o zítřek, Spisy 1, 1948, str. 88-89.

## TĚLESNÉ PERSPEKTIVY

Milan Pávek

Chtěl bych obrátit pozornost k fundamentální otázce tělesných intencí, k jejich výkyvům uvnitř spontánního hodnocení, jež má své určité místo nejen při vnímání uměleckého (literárního) díla, ale i v ontologickém projektu jeho struktury jako potenciální smyslovosti, intendující hodnotově svým "smyslem" některé významové okruhy. Mám přitom na mysli Merleau-Pontyovskou charakteristiku, že dílo samo otvírá pole, z něhož se jeví v jiném světle, takže dílo samo prochází metamorfózou a stává se svým pokračováním. Není uzavřené. Tělesné perspektivy, jichž se při tom zmocňuje, stojí jak proti lhostejné, "patické" konvenčnosti jejich obvyklého pohybu, tak proti jejich možnému skluzu do patologického solipsismu samého.

První příklad, na němž se snažím postihnout tyto vztahy, je vyinterpretován z jedné linie Gidovy "fugy" Penězků. Jako jediné téma v kontrastu k ostatním se podívně ve skladbě románu vytrácí, proto je třeba příběh Liliain a Vincencův připomenout. Druhý příklad, vyhovující našemu záměru, je vybrán ze čtvrté knihy Rabelaisovy (Gargantua a Pantagruel), povídka o kaktusáři z Čapkových Povídek z druhé kapsy a poslední ukázka z prvního dílu Holečkových Našich. Interpretované texty se vždy nějak dotýkají tématu smrti, ale každý jiným způsobem. Budeme si všímat pře-



devším těch emfází, jež konstituují nad společným noematickým a neutrálním jádrem svébytné, citově zatížené významové komplexy, odpovídající jak smyslu některých pojmenovatel-  
ných intencí, tak možná i některým existenčním modům, v nichž se nám svět v díle (a nejen tam) dává a zjevuje.

#### V z d a l o v á n í a c i z o t a

Když ztroskotala loď La Bourgogne, vyšla v deníku Journal de Rouen k této události zpráva zároveň zdrcující i potěšující, neboť poměr zachráněných k utonulým byl dvě ku jedné. Záchrancům vzdána čest. V literárním zpracová-  
ní případu pak podrobnosti vypráví lady Griffithová, jež katastrofu přežila. V přeplněném záchranném člunu, který nemohl přijmout již ani jediného trosečníka - jinak byli všichni ztraceni - , stáli dva lodníci ozbrojeni sekýrou a kuchyňským nožem a dotírajícím plavcům odsekávali prsty a ruce v zápěstí, aby vyvázli z jejich obklíčení. Tehdy lady Griffithová hrůzou omdlela. Nyní - při vyprávění - se koutkem oka dívá na svého společníka, zahaleného do pi-  
stáciově zeleného dželaba a vypíná hrud. Vincenc mlčí.

Máme před sebou scénu, jež je už od svého počátku exemplárně rozdělena mezi dva časové okruhy. Vyprávěné pa-  
trí minulosti, vyprávění vyplňuje quasipřítomnost. Vlastní výpověď je přitom navíc zarámována průvodní ceremonií, o níž nás zpravuje původní vypravěč. Teprve až se Vincenc nechá zabalit do turbanu, až vypije kalíšek vodky, šálek čaje, až sní dva nebo tři sandviče, teprve potom mu bude vyprávěn onen příběh. Vincenc ovšem zachovává tvrdošíjné mlčení. Dochází tím k dalšímu zdvojení: význam tragické

události se pozvolna znehodnocuje zájmem o pozemskou přítom-  
nost a pikantními popisnými detaily okolností: je tak tro-  
chu servírován jako další chod. Oba kontexty si potom kon-  
kurují a jejich výsledný podíl se zřejmě někde sbíhá a opět  
vyhodnocuje.

Vincencovi, jenž nás na chvíli zbavil funkce přímého  
adresáta sdělení, je tento rozdíl jistě lhostejný. Poměru-  
je především své provinění (že opustil Lauru) se zkušenos-  
tí lady Griffithové a chtě nechtě pod tlakem své zdánlivé  
odhalené malichernosti prohrává. Neexistují pro něho kon-  
trasty mezi okolnostmi, rafinovaně patetickou stylizací vy-  
právění a jeho absurdně tragickým obsahem. Rozporný smysl  
scény se proto sjednocuje teprve před vnějším zrakem vníma-  
telovým. Toto porozumění, že vyprávěná událost nemá svůj  
poslední důvod v sobě samé, nýbrž v skrývané kalkulaci, jež  
má připoutat Vincence k minulosti lady Griffithové, není  
však nikterak spontánní. Závisí na rozpoznání smyslu této  
intence a tím i na porovnání a znalosti kontextů, o nichž  
zainteresovaný Vincenc nemá zatím ani ponětí. Nicméně n ě -  
k d o se o toto nadbudované vědění, o tento zatím "mimotex-  
tový" kontext ještě zajímá. Básnický subjekt. Abychom  
však mohli odhalit, že zdání nezáměrnosti této intence (ta  
se prvotně jeví jako součást bytostného Lilianina zájmu o  
váhajícího milence), je ve skutečnosti (rozuměno ve skuteč-  
nosti jiného řádu) záměrnou a stylizovanou instrukcí, navo-  
zující onen "klam", je třeba reflexí promítnout tyto vztahy  
do jiné roviny reprezentace a tematizovat je tak, aby se  
spolu s kontexty obnažil i jejich původní smysl. Všechny  
míří přímo i oklikou k tématu ztroskotání. Jeho význam



funguje v různých proměnách podle toho, jakým smyslem je intendován. Zprvu jako sugestivní obraz z minulosti lady Griffithové: pro Vincence a zpola pro vnímatele. Jako příklad ospravedlňující nynější Lilianin citový cynismus: tato vazba zdánlivě vyjadřuje Lilianinu upřímnost, nyní se však ještě jeví ve svém opaku. (Aktualizuje se pozvolna symbolický význam zániku a ztráty, jimž je třeba vzdorovat.) Pro vnímatele, po uvědomění všech okolností, vystupuje ve významu záminky, později je pochopen jako součást neuvědomovaného Lilianina sebeklamu, která v něm považuje svůj postoj za jediné správné; jeho zdrojen je však agens demoničnosti. Ten vystoupí zřetelněji na povrch až ve funkci našeptávače, udělujícího událostem jen ten význam, který jako by si osoby samy svobodně přály. Ve skutečnosti je už skrytou součástí jejich bytosti. Vnímatel o něm dosud neví, proto také celkový obraz situace odhaluje i jeho skutečnou vpletenost do omylu a falešnou anticipaci: nevěří Lilian. Vnímatelova juxtapozice vůči příběhu je tudíž pouze zdánlivá. Toto zdání přehledu, kdy vnímatel jako by už věděl mnohem víc, než kterákoli osoba příběhu, využívá básnický subjekt k rušivému nárazu na jeho významové pole, které si kompozicí ostatních kontextů předem připravil. Čtenář, aniž to tuší, vyplňuje v kladném i záporném smyslu referenční oblouk od vyprávění k tématu: přinucen k proměnlivému hodnocení. Vydělují se tedy tři základní perspektivy: vnitřní, v jejímž zorném úhlu si jednající osoby interpretují svůj vzájemný vztah (zatím tak, jak se jim zdá, že chtějí) pod tlakem žádosti; vnímatel, jenž je přesvědčen, že jde o jednoduchou polaritu svádějícího a jeho oběti;

a perspektiva básnického subjektu, jenž ve vypravěčských predikacích a kompozici vnímatele od problémovosti příběhu zprvu zavádí, později ho činí odpovědným za výsledné vyhodnocení konfliktu.

Příběh pokračuje. Lilian se snaží Vincence (dosud sužovaného proviněním) přimět k panství nad vlastními instinkty. Netuší, že v něm pěstuje poseidonský komplex záporného božství, na nějž pak sama doplatí. Pro Vincence se stává chladný, odcizený a nezainteresovaný postoj podmínkou k vítězství. O lidských věcech mlčí, ve světě ryb ožívá. Jeho vyprávění o hlubinách, temném a mrazivém království mořské fauny je postupným modelováním celku světa, jenž má přijmout tuto podobu. Hypoteticky je spolu s Lilian začleněn i ten, kdo jeho patetickou výpověď přijímá. Vincencův patos, pronikající nehybností hlubinného podsvětí, je však i ohniskem podvědomého odporu, tím spíš, že vnímatel začíná tušit, kdo bude Vincencovou příští obětí. Současné se vynořuje i mytické pozadí. Oběti ztroskotání, klesající ke dnu a do jícnu věčnosti, přibírají svou pozemskou funkci, provázejíce jako tiší společníci iluzivní sestup Vincencův do útrob podsvětí. Úlohy se převracejí a zároveň zjednodušují. Čeká se jen na okamžik, kdy Vincenc plně uvěří své mimopozemskosti a jako cizí, nepotřebnou věc Lilian bez zájmu utopí. (Opět paralela a rozvedení úvodního tématu.) Je třeba nyní zopakovat, proč Vincenc vždy mlčí, kdykoli je řeč o věcech týkajících se lidských vztahů. V čtenáři se neustále posiluje dojem, že tento svět není jeho přirozeným prostředím. Mluví-li se o rybách, vodě, hlubinách, temném a ledovém přísvisu, hledá-li stále cosi u dna, kde sídlí



mrtví svědci všech katastrof, zřetelně ožívá. Je ve svém živlu. Jako by se pro něho svět okamžitě změnil v plasmatický prostor pod hladinou, v chladném a kluzkém prostředí. Jako by navlékal rybí šupiny spíš než božskou či dábelskou existenci. Tato perspektiva nevykazuje však už žádný pevný bod, nenalézá opodstatnění v žádné přímé intenci, nýbrž rozplývá se, rozptyluje se všemi směry jako smyslové, mrtvolně tělesné, všudypřítomné popředí i pozadí, prostupující či lépe prosakující nakonec homogenně všemi vrstvami. Čtenář je doveden až k suspenzi vlastní aktivity a je donucen "vyjádřit se" k tématu zcela spontánně. Rozptyl intuice či spíše intenze tělesnosti vytváří přirozený průsečík kauzality s kondicionalitou. Jen proto snad můžeme, zatím nezavazně, předeslat, že pro ni nelze najít zdůvodnění, nýbrž že sama je něčeho posledním důvodem. Jestliže s trochou troufalosti a parafráze řekneme, že sémantické gesto aktivně sjednocuje významové vědomí díla, pak tělesná intenze je jeho vědomím fenomenálním. To znamená, že vnímání způsobu strukturace významů se odvolává na smysl jednotlivých intencí tak, že mu nepřekáží zdvojenost narativní situace a světa v díle představeného. V našem případě například u základní a nejjednodušší významové řady, jako jsou stupně odklonu, vzdalování, odcizování, chladu, indiferentnosti a cizoty, nacházíme sice částečný paradigmatický rozptyl instruovaný uvnitř chování protagonistů a podobně i syntagmatické úsekové řazení závislé na volbě vypravěčů a kompozici výpovědí, nicméně konstituce těchto složek a jejich souznačnost je vydělena z nedílného kontinua sestupu, v němž jako by dílo prožívalo sebe samo, využívající naší smyslovosti

jako soběrozumějícího v ý r a z u . Tato vazba je jednotná a soběstačná potud, pokud ruší vypravěčskou a předchází interpretační objektivaci. K tomu malý dovětek.

Vincencovo odcizování a vzdalování jak vlastní intimně, tak všemu lidskému až k zabítí, je zakódováno i ve způsobu vyprávění. Střední úsek je podán z exotické vzdálenosti ve formě dopisu ještě od Lilian, poslední část opět jako dopis, ale už od cizí osoby. Zpráva o muži, jenž vraždil, se už nikoho nedotýká. Nepozná ho podle popisu ani jeho vlastní bratr. Pouze čtenář nalézá uvnitř textu (ne nepodobného úvodní zprávě deníku Journal de Rouen) stopu s refrénovým leitmotivem báčky a ztroskotání, který neodkazuje už nikam jinam než ke zkušenostnímu kontextu vnímátele. Následuje okamžitý spoj s identifikací. Celkové vyznění se tak rafinovaně dořešuje jako evokace invokací. Přestože jsou si oba naprosto cizí, je to jen on a vrah, kdož vědí totéž.

#### Modalita groteskní a familiární

Připomeňme si nyní znovu úvodní obraz ztroskotání i drastickou úlohu obou lodníků a věnujme na chvíli pozornost výstupu ne nepodobnému předchozí scéně.

Po ryze obchodním i osobním sporu spadne do moře a topí se jistý nadutý kupec, byv stržen z loď do vody svými berany. Stejně dopadnou i jeho společníci. Jejich odpůrce je pak dlouhým veslem klepe přes prsty a strká pod hladinu, pronášeje přitom k tonoucím rétorickými citáty prokládanou řeč o bědách tohoto světa a blaženosti věčného.



I když bychom asi těžko hledali omluvu pro jízlivou, pomstychtivou a nadbytečnou surovost zosnovatele události, přesto jsme svůlně účastni na něčem, co celkový obraz hroznadné popravy znevažuje; co dokonce převrací její smysl: jako by šlo o pouhé vykoupání. Vlastní text je předznamenán názvem, který vlastně už vše předpovídá: budou utopeni kupec a berani. Skryté hodnocení, kdy je lidská bytost postavena na roveň "nejhloupějším a nejpitomějším živočichům na světě" (jak je definuje pseudoaristotelská citace), naznačuje, o jaký druh rovnováhy bude opřeno. Přitom sebevědomý, bodrý a drzostí překypující obchodník je představen pouze ze strany své hloupé omezenosti a je skutečně pouze živočišným nositelem vlastností, o které právě jde. Je od nás smyslově vzdálen právě natolik, kolik sympatií propůjčíme jeho zesměšňovanému sokovi. Rychlé střídání vyprávěčského tempa, překotné významov. zvraty a přeskoky v těsném syntagmatickém spojení způsobují, že čtenář skutečně neví, co je důležitější. Pomstu však přesto jaksepatří vychutná. Nesetrvá ale dlouho v této poloze. Groteskním mumrajem se převaluje neustále z místa na místo a s tímž kvapem, s jakým se k události na dosah přiblížil, je opět vzdalován z místa činu, aby nakonec toporně luštil překroucenou scho-lastickou sentenci.

Nám však jde o něco jiného. Tato scéna totiž má i svého jedinečného interpreta, na jehož zvláštní závěr bychom se chtěli pro náš účel odvolat. Erich Auerbach mimo jiné podtrhuje Rabelaisovo nepřímé přirovnání čtenáře ke psu a vůbec celkovou živočišně výsměšnou i krutou atmosféru této buffonerie. O postiženém kupci se nakonec vyjádří velmi

lakonicky, ale přesně a přiléhavě: Dindensault v jeho interpretaci zkrátka nejdrív "naletí" a potom "zajde". Zvláště ona poslední predikace vyvolává neodbytnou asociaci s Heglovým rozvrhem tématu smrti, jehož niterný význam je odstupňován podle povahy jeoucna a k němu zacílených postojů: věc zaniká, zvíře hyne a pouze člověk umírá. Aby však míra lidské konečnosti vyjadřovala to, co má být bytostně o sobě a pro sebe, musí být na témž stupni i pro druhého. Proto bytost, která není blízká už pro nikoho a k ničemu, klesá do sféry "ono" a pro ty, kdož jsou k ní v tomto situačním neosobním vztahu, pouze věčně zaniká. Ve zprostředkovaných souvislostech jsou takového rázu všechny neosobní zprávy, v nichž nelze najít ani zvláštní výběr pojmenování, ani vystopovat pešoj mluvčího, jenž by se vtělil do skladby větotvorného aktu. Přitom však ale nevíme, co je zanikání, jako nevíme, co je hynutí a smrt. I k těmto formám konečnosti a proměny totiž patří fenomén b l í z - k o s t i jako podmínka způsobu jejich zjevoování. Dovolíme-li si pro tuto chvíli personifikovat dílo tak, aby názorně vyvstala jeho vlastní smyslovost a zkušenostní pole, pak se buď ocitáme v centru jeho zájmu a cítíme se doma i tam, kde nám chce ukázat i samu cizotu - a potom nám ji může zjevit (tak umírá lady Griffithová) -, anebo je samo od cizeno své individualnosti natolik, že předstírá svůj vztah k nám a přirozenou situaci vnitřního i vnějšího dialogu zvrátí v pravý opak, zůstávajíc tak i pro nás ve sféře věčnosti, tj. v deficientním modu toho, "v čem se již nic dalšího neukazuje". Můžeme snad k tomu připojit část Patockovy analýzy přirozeného světa, aniž bychom se dopustili



násilné extrapolace. Ukazuje se v ní, co to znamená být objektem významové situace, jejímž aktivním nositelem, příčinou je někdo jiný. Prvotní východisko je podle J. Patočky dvojpólovou situací, v které dva tělesné, analogické póly hrají komplementární úlohu. Neuspokojenost je pak spjata s odmítnutím každé předmětné konečné podoby.<sup>1</sup>

Takový všeobecný nárys však zatím jen naznačuje a nevíme, jak daleko sahá obor jeho platnosti. Je třeba se ptát, v jaké modifikaci se projevuje v námi sledovaném případě.

Zdá se, že předpokladem, který pak tvaruje i náš postoj a zkušenost, je rétorická distance Rabelaisova vyprávěče, jež připouští i pochybnost o upřímnosti výpovědi. Již tím se vyprávění vymaňuje jak z polohy naprosté neutrální indifferencie, tak z roviny vážnosti a zaujímá pozici, v níž zdánlivě je všechno dovoleno, ale zároveň tím není nic pro nás závazné. Taková oddenost libovůli, pudovosti, rozmaru a proměnlivé nálady a tím i možnost účastnit se s živočišnou spontaneitou důvěrně na "ustavičném pohrávání s věcmi" (nikoli na intimitě přímo u věcí) dovoluje i zneprůhlednit epičnost jazyka a uvést ho v rovnováhu s představeným světem jako jednu z jeho živých součástí, s nimiž smyslově obcujeme. Stírá se hranice mezi groteskní tělesností a světem (Bachtin), neboť už falický stín opatské zvonice oplodňuje, jazykem se i mele a z řeči se stává vznešené vyměšování. Prizma univerzální tělesnosti je však tak zbytnělé, že paradoxně zahrnuje, pohlcuje do sebe i svůj opek, vlastní fiktivnost. Bolestné nebolí, smrtelné nezabíjí. Pouze se proměňují oním pojítkem v jinou formu tě-

lesného jest. Tato vnitřní (nikoli vnější) hranice omezuje zřejmě vše živočišně citlivé bez-vědomím, vše uvědomované milosrdně zbavuje pociťování. Jízlivý smích je možným výrazem těchto transformací. Kdyby totiž kupec zemřel a nezašel, kdyby vůbec měl možnost skonat a nepojít, nemohl by asi Panurgos říci "ta sranda za ty peníze stála".

Doložme si ještě doplňkový modus groteskní perspektivy, jakousi její jednoduchou, komplementární variantu. Jde o případ, kdy v organizaci vyšších významových celků domínuje vypravěčská situace natolik, že přebírá téměř všechny interní hodnotící zřetel. Vnímatel se tím vpravuje do úlohy druhého člena skrytého dialogu a je blíže vyprávění než vyprávěnému. Ohled na význam míněné skutečnosti je řízen pouze rámcovým smyslem intence, který do ní mluvčí projektuje tak, aby nevystoupila, nepřiblížila se víc než do roviny pouhé obeznámenosti.

Když se například v jedné Čapkově povídce dozvíme o "krásném mučednickém" konci jistého pana Ráčka, kaktusáře a zloděje v jedné osobě, nepronikne k nám nic, co by instruovalo pocit lítostivé blízkosti, ale také nám jeho trampoty nejsou cizí. Na jeho smrti není vůbec důležité jeho možné utrpení, ale především přehnaný obraz okolností, za nichž se to událo. Stejně tak dobře mohl skutečně objevit hledaný exemplář, výhodně zpeněžit jeho nedostupnost, stát se milionářem a spokojeně dožít na výsluní svého úspěchu. Vyprávění však záleží především na vyznění komického efektu (byl vpíchnut Indiány na kaktus velikosti slona) a nikoli na zmírnění osudu svého protagonisty. Kaktusářova posedlost ovšem také není skutečnou vášní, má pouze domnělý



svéráz, a proto je jak předmětem známým a typickým, tak předmětem typicky familiárního vyhodnocení. Jeho příběh se nemůže stát j e h o příběhem, neboť svým osudem je už předem obětí vyprávění. Familiární a opět nezávazný vztah čtenáře, který je tentokrát totožný s familieritou vyprávěče, se stává mírou i hodnotou všech udělovaných významů. Vypravěč nám ostatně také nic vyššího nechce předstírat.

#### F e n o m é n b l í z k o s t i a d o m o v a

Přecházíme ke kategorii, v níž různí autoři spatřují buď symbol zakotvení, zakořenění našeho přirozeného světa - druzí a blízcí jsou v něm před vším možným odcizením především původním domovem (J.Patočka) - nebo ji používají jako nulového výchozího termínu pro ohnisko svých interpretací.<sup>2</sup>

Máme před sebou poslední úryvek, pojednávající a vztahující se opět k tématu smrti a opět jiným způsobem. Vypravuje se v něm o člověku téměř stoletém, zřejmě dobrého srdce, neboť pokud má z čeho, rozdává, pokud nemá, zapomíná na mezitím vlivem věku, že už všechno rozdál, vymluví se aspoň na dřevě kalhoty. Další část ocitujeme doslovně: "Zapomínal rok od roku víc a více a také vzrůst i objem jeho stále se menšil, až se stal podruhé dítětem... Hlavu měl holou, tváře plné a červené, dásně bezzubé. Jinak byl úplně zdrav. Paměť jeho postupně ze sebe vypouštěla vše od věku nejpozdějšího k nejmladšímu, až v sobě podržela jen dojmy z dětství. Ty jsou u všech dětí stejné a to jej sblížilo s nadějnou mládeží na vsi, jež ani netušila, že ten nový kamarád je dítě bezmála stoleté. Chodil

mezi dětmi v košili jak ony, pekl s nimi koláčky, dělal v písku jamky, ale přitom přece hrál si na nejstaršího a rychtáře ostatních. - Jednou si hrál s kamarády 'na handl'. Přinesli stoličku a řekli si, to že je kráva. Jeden prodával, druhý kupoval, třetí dělal dohazovače. Ohmatávali stoličku v bocích, po vemenu, hladili ji po hřbetě a kyčlích, oslovovali se 'kmotře' a 'sousede'. Naše stoleté dítě kupovalo. Tu se mu zdálo, že prodavač jest už nestydatý, i počalo se durdit: 'Víc nepodám, víc nepodám, víc-' A nepodalo. Darmo si přichystalo hromádku kamínků, samých zlatáků a tolarů. Kleslo a bylo mrtvo." Vyprávění pak pokračuje, ale týká se již někoho jiného. Předvedená scéna je sice jen epizodou z většího celku, ale přesto je uzavřená, soběstačná a vnitřně soudržná. Vypravěč nepoužívá žádných rétorických úskoků, nezneužívá procesu senility k žádným vedlejšími narážkám, nepotřebuje vnést do příběhu žádnou groteskní nadsázku, ačkoliv z odstupu k tomu téma přímo vybízí. Postupuje věcně, zprvu popisně, přirovnává symptomy stáří k dětskému světu, opakuje několikrát tento motiv, až mu čtenář samozřejmě přivykne a uvede nás pozvolna do konkrétní, hravé, úsměvné a vroucné podané situace, v níž nepociťujeme jednání starcovo už jako infantilní roli, nýbrž jako součást jeho přirozenosti. Proto také náhlý zlom v gramatické osobě a rodu a spojení "stoleté dítě" nepůsobí nijak výsměšně, nýbrž naopak jazyková forma přiléhá naprosto těsně k významu situace. Je však také předznamenáním následující zrychlené kadence. Vypravěč v okamžiku přesouvá hledisko (dosud zabudované pouze ve vypravěčském kontextu) k záměru svého stoletého hrdiny a osvětlí jeho bezprostřední postoje,



smysl jeho chtění, vrcholící přímou, expresivně zabarvenou řečí postavy, přerušenu, nedozněnou a neukončenou v okamžiku, kdy vrcholí i osud životní. Intimní blízkost výstupu je uzavřena krátkou, dvoumístnou predikací, která zpětně a konečně osvětlí i smysl významu "nepodám". Přitom je zajímavé, že vlastně nedůstojná a intimní košilatost "hrdinova" nepůsobí nijak vtíravě a snad jen v náznaku výjimečně a nevšedně. Nikdo jiný se jí také nepodivuje. Jak ostych, zábrany, nucenost na jeho straně, tak pocit exhibice, pohoršení či trapnosti na straně naší (i jeho možného okolí) jsou vysunuty z obrazu tak daleko, že v bezprostřední blízkosti jeho čiré (dospělé i dětské) s p o n t a n e i t y není místo už pro žádnou jinou než jí odpovídající hodnotu. Žádná zásvětní prázdnota či démonické pozadí smrti nemá zde moc nad něčím, co by v poslední chvíli mohlo ohrozit náš pocit klidu a bezpečí: nejen starcův (znovu) naivní a přirozený svět, ale i smrt je pojednou v původním a domácím vztahu k životu.

Opustíme-li nyní důvěrný okruh našeho vztahování k příběhu a zrušíme-li tyto vazby, jeví se nám obraz smrti jako součást čísi výpovědi a naší vnitřní repliky. Je nám vlastně poťán jako homonymická hodnota významu nepodání, jež má svůj vlastní význam, vyplývající přirozeně z děje a konání, a význam určený hlediskem následujícího kontextu. Z hlediska vypravěčova (a básníkova) se nám však jeví tento vztah jako akt synonymického výběru. Básník dal přednost (ať už se spontánní citlivostí, či záměrně) poslušnosti, jež ve vnímatelově kontextu se zhodnotila zcela opačně. (Je zrušeno i kauzální, věcné směřování

výpovědi: zemřel, a proto nepodal.) Můžeme však předpokládat (jak by asi uvažoval vypravěč, libující si ve skryté a spekulativní motivaci), že tento akt je záměrnou volbou navozující intenci zdánlivé nezáměrnosti, jež také na úrovni vnímatele má podobu zcela skutečnou. Synonymita nepodání a smrti, uvolněná z homonymické řady v porozumění, je ale pouze výslednou daností. Tento význam totiž nebyl vůbec v předběžném paradigmatickém průřezu daných možností. Text se paradigmaticky až tímto aktem přijetí, i když zdánlivě bez souvislosti se zabydlením v dosahu vyprávění i vyprávěného.

Ačkoliv nebylo naším úmyslem typologizovat ani přímo pojmenovat nějaké základní intence, vztahující se k tématu smrti, nýbrž zatím jen obrazně ukázat na přítomnost jimi budovaného smyslu, jenž v kategoriích cizoty, známého a intimního ukazuje nejen k příslušným denotacím, ale i zpětně k smyslové orientaci tělesné, můžeme snad přesto říci, že důvody pro otevření spontánních možností čtenářského vyhodnocení mají i svou hodnotu teoretickou. V smyslovém hnutí a ve smysluplném tělesném hodnocení nachází vždy nějak celková situace svůj v ý r a z, v interpretaci pak své pojmenování. Stupeň blízkosti u "téhož" nemůže být tedy odkrýván předčasně ani ex post. Přesto však ono předteoretické se v teoretickém postoji modifikuje v tematizovaný obor reflexe, stávajíc se tak něčím vyděleným, po-daným, co ke své původní jednotě opět jen poukazuje. Zřejmě se však touto transformací a díky této nové objektivitě vydrží vertikální i horizontální dvojrozměrnost textu na pozadí původ-



ního výkonu jako význam určený smyslem hledaných intencí. V odkrývání onoho významu, k němuž intence míří, intendujeme zpětně i smysl těmito intencím. Jejich částečnou příslušnost k tělu bychom chtěli nazvat *i n t e n z í*. V sémantickém plánu jazyka se pro smyslovou intenzi (konotace) využívá pragmatického kritéria smyslu, kterého je s to použít uživatel jazyka. Ovšem intencionální struktura v médiu jazyka může být předem dána fixací a příslušnými kódy, intencionální prostor se však teprve vytváří. To také znamená, že k vyšetření prvního není třeba druhého. K odhalení druhého je zřejmě zapotřebí uchovat si původní jednotu celku, k němuž, jak jsme se pokusili naznačit, přináleží bytostně a smysluplně i naše původní zkušenost.

- 
- 1 J.Patočka, *Prirodzený sveta a fenomenológia*, sb. *Existencialismus a fenomenológia*, Bratislava, 1967, str. 53-58.
  - 2 A.Schutz, *Collected Papers II*, The Hague 1964, str.119.

## Z P R Á V A O D I S K U S I

Diskusi k referátu M.JANKOVIČE *P e r s p e -*  
*k t i v y s é m a n t i c k é h o g e s t a* zahájil  
K.CHVATÍK. Řekl, že sám referát končil otázkami, naznače-  
ním určitých mezí a nových problémů, které se dnes vynořu-  
jí před tímto pojmem a vlastně před celým pojmovým apará-  
tem, který strukturalismus rozvinul. Pracovalo se s ním  
po řadu let jako se systémem neobyčejně koherentním a plod-  
ným. Právě pojem sémantického gesta může být jedním z klí-  
čových pojmů, který umožní položit si otázku dalších možno-  
stí pojmového aparátu strukturalistické literární teorie a  
strukturalistické estetiky.

Jankovič problém exponoval v souvislosti s Mukařov-  
ského statí *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, v souvislosti  
s problémem nezáměrnosti ve výstavbě uměleckého díla. Zde  
Chvatík připomněl O.Suse, který upozornil v souvislosti  
s pojmem "struktura" na to, že představa uspořádanosti,  
vnitřní prokomponovanosti a celistvosti uměleckého díla,  
která je východiskem Mukařovského teoretického systému, ne-  
odpovídá zcela současnému vývoji umění. Mukařovského kon-  
cepce estetiky a literární teorie byla aktivně rozvíjena  
do konce čtyřicátých let; proto - podle Chvatíka - zachy-  
cuje uměleckou realitu klasické avantgardy po surrealismu,  
ale nové umělecké tendence, které se vynořují po válce