
POIESIS JAKO ROZHODOVÁNÍ: OPOJAZ A BACHTIN

PETR STEINER

POIESIS AS A DECISION-MAKING: SHKLOVSKY, TYNIANOV, BAKHTIN

This essay deals with the theories of Viktor Shklovsky and Iurii Tynianov from the perspective of decision science. It outlines how these two members of the Petersburg "Society for the Study of Poetic Language" (OPOIAZ) conceived of the writer as a rational agent pursuing a specific goal, and of the means at his/her disposal to attain it. Their approaches, the paper illustrates, correspond closely with two specific types of rationality: "instrumental" and "bounded". To conclude, the essay juxtaposes the Formalists' conceptualization of poetic creativity with Mikhail Bakhtin's view on the subject arguing that the way he conceives of the strategies available to the literary author fit the label of "interactive rationality".

Keywords: Bakhtin, Shklovsky, Tynianov, decision science, rationality.

A až dospěješ k rozhodnutí, spolehni se na Boha.

Korán 3:159 (XCV:153, překlad Ivana Hrbka)

Každý, kdo někdy sám usiloval o to stát se spisovatelem (a kdo z nás to nezkusil alespoň jednou?), dobře ví, jak náročný úkol to je. Auctor in spe musí být s to přijmout celou řadu rozhodnutí: zvolit mezi omračujícím množstvím rozmanitých kompozičních řešení to jediné správné, určit poměr svého díla k jiným uměleckým textům a jejich množinám, pokusit se nalézt pro svou promluvu vhodný koutek v diskurzivních formacích své doby, a pokud je snad navíc ještě utopistou, i za jejich hranicemi. Toto vše, nutno zdůraznit, podniká uchazeč o literární vavříny bez nejmenší záruky, že jeho rodičí se chef-d'œuvre nalezne u čtenářů kýženou estetickou odezvou. Takto nahlíženo je nasnadě, že by se osnovou výzkumů literární tvorby mohla stát, a to patr-

ně zcela oprávněně, nauka o rozhodování (*decision science*), relativně nový vědní obor zrozený z polylogu mezi matematikou, psychologií, ekonomikou a několika dalšími oblastmi poznání. Tato disciplína totiž zkoumá, jak se lidé rozhodují, a klade si za cíl vytvořit „racionální rámec pro volbu mezi několika alternativními možnostmi jednání v situacích, kdy důsledky, jež tato volba obnáší, lze předvídat jen nedokonale“ (North 1968: 200).

Je však tato lákavá představa uskutečnitelná? Rozhodně není žádným tajemstvím, že umělci svou výstřednost s oblibou okázale vystavují na odív a jejich výpovědi o tom, jak tvoří, znějí spíše jako smyšlenky, než aby se jimi bylo možno, alespoň prozatím, soustavněji zabývat. Abych se vyhnul takovému nesnáším, pustím se do svého úkolu nepřímo, prostřednictvím metateoretizování.¹⁾ Ve své úvaze se budu zabývat teoriemi literární tvorby, jak je na počátku minulého století vypracovala trojice slavných ruských filologů. A názorně ukážu, jak všichni implicitně vycházeli z referenčního rámce vědy o rozhodování. Dva z těchto filologů, členové petrohradské Společnosti pro studium poetického jazyka (OPOJAZ), Viktor Šklovskij a Jurij Tyňanov, pokládali autora za racionálního agenta sledujícího konkrétní cíl a popsali prostředky, jež mu mají napomoci ho dosáhnout. Jejich přístupy k literární tvorbě, jak se pokusím dovodit, zjevně odpovídají dvěma osobitým druhům racionality, a sice racionalitě „instrumentální“ a „omezené“. Závěrem porovnám způsoby, jimiž chápali *poiesis* tyto dva formalisté, s tím, jak se k této problematice stavěl Michail Bachtin, abych prokázal, že Bachtinovo pojetí strategií, jež jsou autoru literárního díla po ruce, lze označit za „racionalitu interaktivní“.

INSTRUMENTÁLNÍ RACIONALITA

Většina těch, kdo se zabývají ruskou literaturou, se setkala s tímto typem uvažování prostřednictvím Černyševského utilitarství anebo jeho zdrcující kritiky v Dostojevského *Zápiscích z podzemí*. Toto vysvětlení lidského

1 Metateoretizování je obecně uznávaným postupem v sociologii, kde plní řadu funkcí. Z těchto je našemu snažení nejbližší ta, která metateoretizování vnímá jako „předeheru k vývoji [nové] teorie“ (viz Ritzer 1991: 35–50).

chování porovnává záměry agentů s jejich skutečnými činy a jejich následky, ztotožňuje tak racionalitu s volbou takových prostředků, jež se pro naplnění stanovených priorit jeví jako optimální. Jak se však s právě naznačeným myšlenkovým profilem slučuje Šklovského estetika? Než se pustím do podrobností, dovoluji mi předeslat, že Šklovskij nebyl nikdy zcela důsledný myslitel a jeho sklon k ironickému sebepopírání, společně s nutkáním vždy znovu a jinak definovat některé ze svých nejzákladnějších kategorií, může být občas matoucí. Navíc není vůbec zřejmé, zda je jeho teorie literární tvorby deskriptivní, nebo naopak preskriptivní: zda jde o nepředpojatou analýzu slovní *poiesis*, či programovou výzvu k její avantgardní přeměně, zosobněnou jeho vlastním dílem. S těmito výhradami, jež chovejme na paměti, se nyní zaměříme na Šklovského coby instrumentálního racionalistu.

Jakými preferencemi se tvůrčí činnost spisovatelů řídí? Podle Šklovského nejranější odpovědi na tuto otázku chce autor „vrátit lidstvu prožitek světa, znovu oživit věci a zabít pesimismus“ (Šklovskij 1990: 40). To je podle něj holou nezbytností, protože obvyklá lidská snaha šetřit duševní energií vede při našem opětovném setkávání se s důvěrně známým světem – k mentální setrvačnosti, tzv. tunelovému vidění. To pak má za následek odumírání našich poznávacích schopností, netečnost, zabraňující nám vnímat realitu v její autentické a mnohotvárné různorodosti. Cílem umělce je tuto nežádoucí situaci zvrátit prostřednictvím ozvláštnění (*оотражение*), jež představuje *raison d'être* umění.

Avšak má-li se umělec chovat racionálně, musí pro dosažení této kýžené mety zvolit ty nejúčinnější prostředky. A v tom může uspět pouze tehdy, bude-li dostatečně obeznámen se všemi okolnostmi, jež mají na uskutečňování jeho úkolu podstatný vliv. S literární praxí proto musí kráčet ruku v ruce poetika, obor, který autorovi nabídne možnost si s náležitým nadhledem vybrat z katalogu technik, jež modifikují lidské vnímání. Zvolit ty literární postupy, které mu umožní co nejlépe přetvořit neumělecký materiál v pozornost přitahující text. Tento požadavek vysvětluje Šklovského živý zájem o literární know-how, jeho neutuchající snahu vyhledávat monády literární formy v těch nejrozmanitějších oblastech slovesnosti. Zdánlivě jednoduchá

situace se však poněkud zkomplikovala v roce 1919, kdy Šklovskij změnil názor na to, co vlastně umění ozvláštňuje. Automatizovanou skutečnost mu nyní nahradily starší literární formy, jejichž původní kapacita oživovat vnímání se dlouhodobým nadužíváním vyčerpala (Šklovskij 2003: 32).

Šklovského počáteční představa té nejlepší praxe pro „zabíjení pesimismu“ byla celkem jednoduchá. Autor, puzen požadavkem ozvláštňovat skutečnost, se dovedným zacházením s literárními postupy, nepostradatelnými pro tento účel, neustále snažil inovovat způsoby jejího vnímání. Tento modus operandi se ale nevyhnutelně a výrazně změnil, jakmile autor počal konkurovat ostatním „výrobčům zvláštního“ a jeho hlavním úkolem se stalo ozvláštňování předchozích ozvláštnění. Protože proces aktualizace literárního tvarosloví probíhal již po mnohá staletí, přiblížila se ozvláštňovací hodnota postupů používaných s tímto záměrem po tak dlouhou dobu až k hranici mezního užitku. Zlepšovatelské úsilí žádalo si radikálně nového vynálezu, slovy Alfreda Whiteheada „vynalezení metody vynalézání“, a právě o tu se pokusil i Šklovskij (Whitehead 1926: 141).

Neschopnost tradičních autorů zefektivnit ve svém podnikání poměr nákladů a výnosů byla podle Šklovského představ způsobena jejich naivitou (v schillerovském smyslu), tedy nedostatkem racionální sebereflexe. Je sice pravdou, že texty, které tvořili, většinou nabízely kontra-faktuální vidění světa, ale samotným autorům žalostně unikala skutečná, leč podprahová příčina jejich chování, tj. imperativ velící jim ozvláštňovat. A tak zvláštnost svých představ o skutečnosti scestně připisovali exogenním motivacím (*мотивировку*), ať už jimi bylo šílenství, nahrazení člověka zvířetem v roli vypravěče, či zásah nadpřirozena, vyčerpávající tak postupně důvěřivost čtenářů. Jak ale ven z tohoto bludného kruhu? Šklovského návod je přímočarý. Avantgardní ozvláštňovatelé musí prohlásit krále za nahého a pravdivě vyjevit svému obecenstvu, čím umění skutečně je: účelovou deformací materiálu s cílem vyvolat specifický percepční účinek. Jejich texty by proto, bez zrnka sentimentality, měly obnažit před zrakem čtenáře techniku literárního řemesla, a setřít tak rozdíl mezi postupem a materiálem, nebo přesněji, učinit ze samotných literárních postupů materiál pro uměleckou metamanipulaci.

Nejlepším příkladem uplatnění této Šklovského teorie je jeho epistolární román *Zoo*, jehož hlavním hrdinou je právě sám literární postup.⁽²⁾ Dovolte mi vysvětlit, co tím míním. Na první pohled se *Zoo* zdá být především sbírkou literárních portrétů slavných ruských umělců, kteří počátkem dvacátých let minulého století buď v Berlíně pobývali, nebo jím tehdy projížděli. Doplněných hrstkou důvěrných dopisů, které si autor údajně vyměňoval s objektem své milostné touhy, Elsou Trioletovou, a jež jsou v této pestré směsici volně rozesety. Není od věci si však položit otázku, zda lze natolik rozvolněný text vůbec nazývat románem. K tomuto problému se Šklovskij staví čelem v „Dopisu dvacátém druhém“, v němž svým čtenářům nabízí stručné dějiny románového žánru (Šklovskij 2019: 94–97). Podle této teoretické skici (která, jak autor džentlmensky přiznává, utekla z jiné jeho knihy) tkví umění románu v jeho schopnosti sřetězit nesourodé povídky do integrálního celku. Proto je Šklovskému skutečnou historií románu výlučně sled postupů sloužících romanopiscům k dosažení iluze narativní celistvosti navzdory rozsáhlosti jejich textu. Abych uvedl jen dva příklady: Cervantesovi posloužila takovým pojítkem postava Dona Quijota, soustřeďující kolem sebe ta nejrozličnější vyprávění jako epizody z jeho života, a Tolstému zas byla tmelem psychika jeho protagonistů. V současnosti se však, jak varuje Šklovskij, sama myšlenka pojivové tkáně románu zauto-matizovala natolik, že se tento žánr stává ohroženým druhem.

Šklovského reakce na tuto historickou výzvu byla důmyslná ve své bezelstnosti: jednotlivé listy v románu *Zoo* totiž autor ponechal záměrně nepropojené. A to z dobrého důvodu, jak ujistil své čtenáře. Dopisy, stejně jako jiné stavební kameny románu, spolu totiž ve skutečnosti vůbec ne-

2 Šklovského dílo je výrazně decentrovaným textem sestávajícím ze tří zřetelných rovin (erotické, literární a politické), které si však vzájemně zjevně protiřečí. Čtenář se dozví, že neopětovaná láska není autorovi ničím jiným než pohodlnou záminkou pro zosnování románu („nikoli o lásce“), jenž se posléze stane pretextem autorovy žádosti k sovětské vládě (poslední dopis v *Zoo*), aby mu bylo povoleno vrátit se z politického exilu zpět do vlasti. V případě *Zoo* však nejde jen o běžnou ironii, nýbrž o metaironii, tedy o ironii, jež popírá svou ironičnost. To umožňuje Šklovskému předstírat předstírání: být zároveň sebe-vědomým autorským subjektem (pánem svého textu) a smůlou pronásledovaným objektem vrtochů jiných lidí (odmítnutým nápadníkem a politickým ztroskotancem). Zde se zaměřuji výlučně na literární rovinu Šklovského románu. Osobitostmi tohoto díla se podrobněji zabývám ve své stati „Je těžké popsat Berlín: Ironie v *ZOO* Viktora Šklovského“ (Steiner 2016).

souvisejí. Ba co víc, jakýmkoli pokusem o jejich vzájemné propojení by se Zoo stalo rukojmím minulosti a připravilo by tento text o jeho jedinečný ozvlášťňovací potenciál. Románový žánr můžeme zachránit jen a jen tak, prohlašuje Šklovskij, že jeho nepostradatelný postup, slučující části v jeden celek, použijeme sous rature. A uváděje tuto svou teorii do života, Šklovskij nejenže přivedl na svět pozoruhodnou knihu, ale zároveň pozvedl romано-piseckou sebereflexi o stupínek výše.

Pokud tedy není slovesné umění, jak předpokládá Šklovskij, ničím více a ničím méně než určitým know-how, literární tvorba nemůže být plodem ani jedinečného talentu, ani „božského šílenství“. Co však bezpodmínečně vyžaduje, je osvojení si souboru konkrétních dovedností dostupných každému, kdo je ochoten se pravidly platnými pro tento druh tvorby vážněji zabývat. A aby podpořil praktickou výuku literární tvorby, Šklovskij sepsal pro začínající autory dva návody „jak dělat literaturu“.⁽³⁾ První z nich vyšel v roce 1927 pod názvem *Technika spisovatelského řemesla* a obsahoval jedenačtyřicet krátkých kapitol nazvaných například „Pište přesně a prostými větami“ či „O verších a o tom, proč nestojí za to je psát“. Druhá kniha s názvem *Jak psát scénáře* (1931) byla pak určena těm žadatelům o občanství v Republica literaria, kteří svou budoucnost spatřovali v rodícím se sovětském filmovému průmyslu.

OMEZENÁ RACIONALITA

Představa, že povahu lidského rozhodování lze vysvětlit instrumentální racionalitou, je sice lákavá, ale zkušenosti z praxe ji v průběhu posledních přibližně šedesáti let připravily o notnou část jejího původního intelektuálního lesku. Její kritici nelenili upozorňovat na skutečnost, že agent ve skutečnosti nejedná ve shodě s elegantními formulemi, jimiž se tato teorie navenek honosí. Nejvlivnějším odpůrcem instrumentálně-racionálního pojetí

3 Viktor Šklovskij, *Technika pisatelskogo remesla* (Moskva: Molodaja gvardija, 1927); *Kak pisat' scenarij: Posobie dlja načínajuščich scenaristov s obrazcami scenarev raznogo tipa* (Moskva: Gosliti-zdat, 1931). Česky vyšla první z těchto knih, viz „Jak dělat prózu“, V. Šklovskij – V. Majakovskij, *Jak dělat prózu a verše: Technika spisovatelského řemesla*, přel. B. Mathesius (Praha: Orbis, 1940, s. 9–80).

rozhodování byl Herbert Simon, autor ideje „omezené racionality“, teorie, která jak byl přesvědčen, popisuje charakter rozhodování ve skutečném světě výstižněji než teorie jeho kolegů z řad instrumentalistů. Simonova proslulá metafora přirovnává „racionální chování člověka“ k „nůžkám, jejichž čelistmi jsou struktura prostředí, v němž je rozhodováno, a schopnost jednajícího kalkulovat“ (Simon 1990: 7). Mysl nás smrtelníků však vykazuje jisté nedostatky, které ostří na čelistech těchto pomyslných nůžek otupují a brání nám v tom, abychom jejich účinnost využili v nejvyšší možné míře. Je více než možné, že kvůli nedostatku času nebudeme schopni nashromáždit dostatek informací o souvislostech, v nichž se rozhodujeme, anebo nebudeme vládnout matematikou natolik, abychom si dokázali poradit se všemi patřičnými proměnnými pravděpodobnostmi. Navíc hrozí, že i kdyby se nám nakonec podařilo tyto nelehké překážky překonat, naše pečlivě propočítané jednání povede k nečekaným důsledkům. Simon byl však přesvědčen, že navzdory všem těmto svízelným se rozhodujeme rozumně. Jen racionalita, jíž se při tom řídíme, je spíše omezená než absolutní, za jakou by ji chtěli mít instrumentalisté.

Jak si tedy zastánci omezené racionality počínají v praxi? Zcela pragmaticky, dalo by se říci. Stojí-li před skutečným problémem, zhodnotí ho „od oka“. Díky tomu jsou s to dospět k řešení, které sice nebude zcela optimální, ale je plně „uspokojivé“ (*satisficing*), vyhovující jejich praktickým potřebám. Proces rozhodování má navíc jen zřídka podobu jedinečného pokusu, při němž buď zasáhneme, nebo mineme cíl, což platí zejména v případě umění a podobných činností, jimž se lidstvo věnuje již od pradávna. Autor přistupuje ke svému úkolu v dějinami obtěžkaném kulturním prostředí, které řídí veškeré naše jednání včetně způsobu, jakým se rozhodujeme. Toto sice může, podle některých badatelů, vést k tzv. „závislosti na minulosti“ (*path dependance*), bezděčné to brzdě inovace, podvazující náš rozhodovací potenciál a nutící nás spokojit se s méně než uspokojivými řešeními daného zadání jen proto, že už byla jednou přijata. Patrně nejznámějším příkladem takového „držení se vyšlapané cesty“ je tzv. klávesnice QWERTY, již používáme ze setrvačnosti až dodnes, ač by efektivnější rozložení abecedy psaní na stroji zrychlilo (David 1985). Přesto však „tradice všech mrtvých poko-

lení“ nemusí nutně tížít „mozek živých jako můra“ (Marx 1949: 11). Může jim rovněž posloužit i jako užitečný instrumentář, „pohotový a úsporný behaviorální mechanismus, který nás zbavuje nutnosti individuálně propočítávat náklady a výnosy a činit rozhodnutí“ (Gigerenzer – Selten 2001: 10). Vzhledem k výrazné úloze, kterou zděděná pravidla hrají v procesu utváření našich očekávání, se někteří vědci raději vyhýbají přívlastku „omezená“ a ve spojitosti s tímto typem rozumnosti hovoří o „procedurální racionalitě“ (viz např. Hargreaves Heap 1989: 116–121).

Šklovskij považoval avantgardního autora za „suveréna“ v tom smyslu, jak tento pojem kdysi vymezil Carl Schmitt. Tedy za osobu, která v kontextu slovesného umění „rozhoduje o výjimečném stavu“ (Schmitt 2012: 9; viz též Steiner 2020), potažmo o ozvlášťujícím porušení literárních norem, které je umění vlastní. Jiní formalisté však s takovýmto volnostním chápáním působnosti jednotlivce v procesu literární tvorby rozhodně nesouhlasili. Mezi Šklovského kritiky vynikal zejména jeho přítel a kolega z OPOJAZu Jurij Tyňanov. A naší pozornosti by nemělo uniknout, že Tyňanovovy teoretické názory se jeví blízkými představám stoupenců omezené racionality. Byl totiž přesvědčen o tom, že v literatuře je autor při své volbě formálních prostředků sloužících k dosažení estetických záměrů omezován jak vnějšími podmínkami, tak i (a to především) kolektivně zděděnými pravidly a postupy. Jakožto kolektivně sdílená instituce se slovesné umění často rodí z nechtěných důsledků a šance konajícího jedinice je jednostranně změnit jsou mizivé. Zjevně mířiv na Šklovského voluntarismus, Tyňanov zdůrazňoval, že k inovacím dochází „na základě ‚náhodných‘ výsledků a ‚náhodných‘ vypadnutí ze systému“, nikoli v důsledku cílevědomého jednání. Ve skutečnosti, dodal, „každá nehoráznost, každá chyba, každá ‚nesprávnost‘ z hlediska normativní poetiky představuje potenciálně nový konstruktivní princip“ (Tyňanov 1988a: 134).

Ale i tehdy, dovedl-li by autor odhadnout estetické důsledky svého konání a optimálně přizpůsobit stavbu svého díla jím zamýšlenému účinku, by mu v cestě stála struktura prostředí, v němž by chtěl svůj záměr uskutečnit. V tom také spočívá druhý rozdíl mezi Šklovským a Tyňanovem. Pro prvního z nich byla literatura samostatnou oblastí řízenou zcela endogen-

ním algoritmem ozvláštnění, jež, jak Šklovskij patrně věřil, je možné si do značné míry osvojit. Druhý z nich se naopak domníval, že slovesné umění je nedílnou součástí obsažnější struktury – kultury v tom nejširším slova smyslu –, tj. jen jednou ze složek „systému systémů“, jak tuto literatuře nadřazenou všeobjímající totalitu nazval společně s Romanem Jakobsonem v roce 1928 (Jakobson – Tyňanov 1995: 36). Kultura jako celek je podřízena vlastním strukturním pravidlům, působícím na literaturu zvnějšku a ovlivňujícím její imanentní vývoj, v důsledku čehož může mít každé literárně tvůrčí rozhodování do značné míry jen zkusnou povahu. Například přechod od klasicismu k sentimentalismu, k němuž v kontextu ruské literatury došlo na sklonku 18. století a který se na první pohled může jevit záležitostí čistě literární, je podle Tyňanova ve skutečnosti nevyhnutelně spjat s celkovou proměnou obecného stylu komunikace, která tehdy probíhala v ruské společnosti. Skutečnost, že dominanci hierarchizovaného a formálního dvora vystřídal vliv osobního a hravého salonu, který kultivoval umění zdvořilé konverzace, sama o sobě s literárními konvencemi nijak nesouvisela, přesto se však na jejich spoluutváření významně podílela třeba už jen tím, že literatuře poskytovala nové výrazové formy (např. dopis; srov. Tyňanov 1988b: 198, 192).

O co tedy autorovi jde? Tyňanovova odpověď na tuto otázku je pozměněnou verzí Šklovského ozvláštnění: spisovatel se snaží vytvořit „dynamickou řečovou konstrukci“, tedy výpověď, z níž čtenář vycítí, jak spolu určité textové prvky (například zvuk a význam v poezii) soupeří o dominantní postavení (Tyňanov 1988a: 131). Ale právě tak jako v případě ozvláštnění je jen otázkou času, kdy tato neobvyklá konstrukce zevšední, ztratí svou estetickou účinnost. Dva hlavní zdroje nejistoty, v níž je umělec nucen činit svá rozhodnutí ohledně stavby díla, jsme zmínili výše. Nejdůležitějším měřítkem úspěchu, kalibrem, který určuje, nakolik je dílo novátorské, je soubor nadosobních regulí, do nichž autor nemůže nijak přímo zasahovat. Tato pravidla a omezení jsou navíc pohyblivým cílem: nejen z toho důvodu, že jsou pod neustálou palbou jiných účinných ozvláštnění, ale také proto, že je nějaký nenadálý kulturní zvrát může připravit o jejich dosavadní platnost. Mohou tedy autoři vzhledem k takové míře nestálosti vůbec jednat racionálně?

Ano, domníval se Tyňanov, ale pouze v omezené míře. A jejich konání musí mít navíc povahu pružného a zkusného odhadování. Rozbor strategií autorů, kteří navzdory všem výše zmiňovaným nesnázím dokázali ovlivnit tradici, ukázal, že cesta k úspěchu vede přes vratkou techniku parodie. To proto, že stavba literárního díla není než hledání křehké rovnováhy mezi dvěma krajnostmi. Aby text došel svého literární ocenění, musí být iterativní, přezvukávat vyzkoušené a nefalšované poetické formule (např. čtrnáct veršů sonetu). Přitom ale nemůže být jen pouhou replikou děl předchozích. Epigonství podle formalistů umění zabíjí. Na druhé straně však ani novátorství nesmí přesáhnout určitou mez, protože v krajním případě by snaha o totální originalitu připravila text o veškeré přívlastky textu literárního. Nejvhodnějším nástrojem k řešení tohoto podvojného úkolu je parodie, domníval se Tyňanov, schopná v daném díle ustanovit náležitý poměr redundance k entropii. Parodista se přimyká k soustavě literárních norem prostřednictvím textu již náležícího k tradici, jehož je však použito tak, že dochází „k vytržení díla z literárního systému [...] i k rozložení díla jako systému“ (Tyňanov 1988c: 103). Poté, co je parodovaný text rozčleněn na své stavební díly, tyto jsou znovu zkombinovány s novými prvky, zjevně neladícími s původními složkami textu a nahrazujícími některé z oněch původních. Dobrou ukázkou této hybridní metody jsou parodie mladého Někrasova na Lermontovovy romantické básně, které směšují „rytmicko-syntaktické figury ‚vysokých‘ básnických žánrů“ napodobujících styl ctihodného barda s nimi nesouznějícími „nízkými“ tématy a lexikou“ (Tyňanov 1988d: 305). A až jsou tyto texty jen marginální součástí Někrasovova díla, podle Tyňanova předznamenávají prozaickou povahu ruské občanské poezie padesátých let 19. století.

INTERAKTIVNÍ RACIONALITA

Posledním námětem našich úvah bude Michail Bachtin, jenž, jak je obecně známo, představuje pro badatele osobnost v mnoha ohledech ne právě lehce přístupnou. Neuchopitelnost jeho díla je zapříčiněna nejen jeho neobvyklým pojmoslovím, nýbrž i značnou proměnlivostí Bachtinova myšlení,

jeho snahou vracet se k již vymezeným pojmům a znovu je interpretovat z nové perspektivy. Pokus o podrobný výklad jeho chápání literární tvorby by vyžadoval nekonečně více prostoru, než kolik jej mám k dispozici v rámci této mé etudy. Proto se zaměřím pouze na tři z jeho nejranějších esejů z dvacátých let minulého století, které jsou příhodně zahrnuty do prvního svazku Bachtinových *Sebraných prací*. Architektonika (jeden z oblíbených Bachtinových výrazů) těchto esejů je relativně srozumitelná a ony skýtají dostatek materiálu, abych na jejich základě mohl načrtnout obraz omezení a výzev, jimž podle *mladého* Bachtina čelí beletrista, tvoře literaturu.

Jestliže se členové OPOJAZu, Šklovskij a Tyňanov, navzdory skutečnosti, že každý z nich upřednostňoval odlišný typ racionality, navzájem považovali za soudruhy ve zbrani, Bachtin představoval zcela odlišné pojetí literární vědy, které nebylo činnosti OPOJAZu nikterak přátelsky nakloněno. Od samého počátku své vědecké kariéry byl Bachtin důrazným kritikem formální školy. Mezi nesčetnými námitkami, které vůči ní vynesl, snad nej důležitější byla okolnost, že Bachtin pokládal svůj vlastní přístup ke slovesnému umění ve srovnání s přístupem formalistů za dokonalejší pro jeho syntetickou povahu. Základní rozdíl tkvěl podle jeho názoru v tom, že zatímco se jeho filozoficky založená estetika zaměřovala především na to, co mají všechna umění společného a jak se vzájemně ovlivňují v rámci kultury jako celku, formální škola vycházela z úzce pojatého studia jen jediného druhu umění (literatury), postulujíc přitom autonomnost jeho uměleckých forem a upřednostňujíc to, co literaturu odlišuje od všech ostatních umění, tj. její materiál. Dále obviňoval Bachtin formalisty z toho, že se zhlédli v přírodních vědách a literaturu zredukovali na její pouhé ontické jsoucno, v důsledku čehož ponechali zcela stranou významy a hodnoty, které umění nevyhnutelně pojí se životem. Jak se pokusím záhy doložit, byl to právě jeho obrat k interaktivní racionalitě, který Bachtinovi umožnil překlenout propast mezi těmito dvěma oblastmi.

Jakému účelu tedy podle Bachtina slouží literární tvorba? Kupodivu on sám na tuto otázku nikdy přímo neodpověděl. Z toho, co o literatuře napsal, můžeme však usuzovat, že ve slovesném umění spatřoval uplatnění delfské maximy zpopularizované Sókratem: Poznej sám sebe! Toto samo

o sobě by se mohlo zdát krajně banálním, nebýt Bachtinova neobvyklého pojetí autognóze. Poznávat sama sebe je jako tančit tango: jsou k tomu zapotřebí vždy dva. Na první pohled tento soud odporuje selskému rozumu, a bude proto třeba se mu věnovat důkladněji. Vyplyvá z něj však něco, co má pro Bachtinovu teorii umění zásadní význam. „Estetická událost se,“ podle tohoto teoretika, „může uskutečnit jen za přítomnosti dvou účastníků. Předpokládá přítomnost dvou neshodných vědomí“ (Bachtin 2003a: 102). Pokud tato podmínka není z jakéhokoli důvodu splněna, budeme svědky událostí mimoestetických – etických, poznávacích či náboženských. „V tomto ohledu,“ rozvíjí Bachtin svou myšlenku o několik stran dále, „můžeme u člověka hovořit o absolutní estetické potřebě [kohosi] jiného, aktivně vidoucího, pamatujícího ho si, shromažďujícího a sjednocujícího, jenž je jako jediný s to vytvořit jeho vnějšně hotovou [законченный] osobnost. Takováto osobnost nevznikne, nevytvoří-li ji [onen] jiný“ (ibid.: 115).

Klíčovým slovem v tomto Bachtinově citátu o sebepoznávání je přídavné jméno „hotový“. Izolovaní lidé, jak ruský myslitel nikdy neopomněl zdůraznit, jsou a priori neschopni vytvořit svůj hotový či „završený“ (завершенный; další z jeho oblíbených výrazů) obraz, ale pouze jeho částečné, neúplné zlomky, z nichž každý sleduje svou vlastní, samostatnou dráhu. Proč je tomu tak? Protože hledisko každého z nás je ze své podstaty časově i prostorově omezené. Dva rozhodující okamžiky našeho bytí – zrození a smrt – leží za hranicemi našeho poznání, stejně tak jako nejsme schopni přímo dohlédnout na některé části svého těla. Proto je „poznání sebe sama ve třetí osobě“ nezbytností.⁽⁴⁾ Jen cizí člověk, někdo, kdo se nachází mimo mé subjektivně ohraničené stanoviště, a proto disponující „nadbytečnými“ informacemi o mé osobě, může uchopit mé bytí v jeho úplnosti, jako završenou, hotovou událost. A pro Bachtina je to právě umění, jež dokáže nabídnout celkový obraz nějaké bytosti nejlépe a dodat jí tak významu a hodnoty nedostávající se nahodilým, vzájemně nesourodým zlomkům samým.

4 Diskusi k tomuto pojmu viz Pedrini – Kirsch (2018) a Choifer (2018).

Modelovým příkladem toho, co Bachtin nazývá „odpovědným činem“ (*ответственный поступок*) mezi dvěma bytostmi – reflektovaným sebeuvědoměním jednoho skrze druhého, je vztah mezi autorem a jeho hrdinou. „Bez hrdiny,“ tvrdí, „nemůže zpravidla být ani estetické vize, ani uměleckého díla.“ Jde jen o to, o jakého protagonistu se v daném případě jedná: zda o „reálného, vyjádřeného, [nebo] potenciálního“ (Bachtin 2003a: 86). Autor, jako někdo stojící vně hrdiny, a proto v postavení někoho, kdo toho o hrdinovi ví víc než o sobě samém, je nadán mocí vytvořit ucelený obraz představovaného subjektu a dodat tak souboru jinak zcela nahodilých rysů neměnnost a řád. Přesto, a to musí být zdůrazněno, „ohraničený a ustálený obraz hrdiny“ není ničím předem daným, ale je zadáním uskutečňovaným „v umělcově zápase [...] se sebou samým“ (ibid.: 90). Tento niterný svár pramení z toho, že završování estetické formy je střetem dvou protikladných postojů, a sice empatie a kontemplace. „Chci-li působit esteticky,“ uvádí Bachtin, „musím se vcítit do jiné bytosti, vidět její hodnotový svět zevnitř, tak jak jej vidí ona, zaujmout její postavení, a potom se navrátiv na své vlastní místo, doplnit její obzor tím přebytkem vidění, jež se mi otevírá zvnějšku, musím [tuto bytost] orámovat, vytvořit pro ni završující okolí z onoho přebytku mého vidění, mé znalosti, touhy a citu“ (ibid.: 106).⁵ Stručněji řečeno, „vědomí autora je vědomím vědomí“, protože autor „nemá mluvit o svém životě, nýbrž promlouvat o svém životě ústy jiného“ (ibid.: 95, 158).

V tomto okamžiku však patrně vnímavější čtenáři zpozorněli a počali zpytovat souvislost řetězce mých myšlenek. A nikoli bezdůvodně! Neza-

5 Českému čtenáři patrně neunikne jistá podobnost mezi Bachtinovým chápáním podvojného vztahu spisovatele k protagonistovi a Mukařovského pojetím podvojného vztahu vnímatele k uměleckému dílu z jeho stati „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. Vycházejí z psychologické typologie Richarda Müllera-Freinfelse rozlišující mezi několika druhy návštěvníků divadla, soustřeďuje se Mukařovský na pár „Mitspieler“/ „Zuschauer“: tedy jednak na diváka, jenž se nechá hrou zcela uchvátit, plně se do ní vžívá; a na jeho protipól, který si od představení ponechává zřetelný odstup a jemuž je to, co vidí na scéně, pouhou záminkou k vlastním citovým prožitkům (srov. Müller-Freinfels 1912: 169–172). Ze sémiotického hlediska, zastávaného Mukařovským, první typ diváka přijímá dílo jen jako věc (skutečnost), kdežto ten druhý pouze jako znak. Adekvátní umělecké vnímání však podle českého estetika musí nezbytně zahrnovat oba postoje. „Umělecké dílo,“ uvádí, „si vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem.“ Nutno ještě dodat, že pro Mukařovského je ve dvojici autor/vnímatel bezpříznakovým její druhý člen. „[I] sám umělec, pokud ke svému výtvaru zaujímá poměr jako k výtvaru uměleckému (nikoli jako k předmětu výroby), vidí a posuzuje jej jako vnímatel – vnímatel není určitá osoba, jistě individuum, ale kdokoli“ (viz Mukařovský 2007: 369, 358).

čal jsem snad tuto podkapitolu tak, že jsem nazval Bachtinovu estetiku interaktivní? Avšak můj dosavadní výklad Bachtinových myšlenek se točí výlučně kolem vědomí jediného a ono druhé vědomí není než jen pouhým výplodem autorovy estetické představivosti. Abych odvrátil toto nařčení, dovolte mi poukázat na to, že takový „transgredientní“ vztah mezi autorem a hrdinou, v němž je „veškeré bytí jiných nahlíženo zvenčí: aniž by si tito uvědomovali, že jsou vnímáni někým jiným nebo že něco takového je vůbec možné“ (Holquist 2002: 32–33), je pro Bachtina pouhým zárodečným stádiem našeho sebeuvědomění prostřednictvím jiných. S tak jednostrannou situací se setkáváme pouze v umění. Ale právě díky této hrdinově plné pasivitě může umění sloužit jako nástroj nekonečné a nevázané imaginace. Přesto – a to nelze opomenout – stejný myšlenkový mechanismus je přítomen i ve všech ostatních podobách mezilidského styku.

Možnost „být autorem“ jiných, abychom oprášili něco z Bachtinova výraziva, úzce souvisí s tím, co současná kognitivní psychologie poněkud nešťastně nazývá „teorií myslí“, „naší každodenní schopností ‚pronikat do hlav‘ jiných lidí a přemýšlet o tom, co tito vědí, chtějí, zamýšlejí a čemu věří“. Tato dovednost nás odlišuje od těch, kdož ji postrádají: od autistů, schizofreniků a podobných jedinců postižených „slepotou myslí“ (Apperly 2011: 1). Kdybychom neuměli „číst myšlenky“, připisovat druhým námi předpokládané pohnutky, přesvědčení, chtění a současně si na oplátku připravovat předběžné strategie, jak na tato jejich domnělá hnutí myslí reagovat, obcování mezi lidmi by se proměnila v řadu chaotických střetů zbavených jakéhokoli smyslu.

Pro ilustraci mi dovolte porovnat Bachtinovo pojetí „odpovědného činu“ v literatuře s takzvanou simulační teorií – jedním z obecně přijímaných popisů způsobu, kterým v našem každodenním životě připisujeme myšlenky druhým lidem (vycházím zde ze sborníku zabývajícího se již výše zmíněnou „teorií myslí“). Podle Alvina Goldmana, zastávce simulační teorie, „přisuzovatel [*attributor*] v sobě ponejprv vyvolá předstírané mentální stavy odpovídající stavům jeho cílového subjektu. Jinými slovy, pokusí se nazout do jeho ‚mentálních bot‘. Následujícím krokem je vložení těchto předstíraných stavů do některého z mechanismů jeho vlastní psychiky, na-

příklad rozhodovacího mechanismu nebo mechanismu tvořícího emoce, a ponechat jim, aby je zpracovaly a následně vytvořily jeden nebo několik nových stavů. [...] Ve třetí fázi přísuzovatel připsí vygenerovaný stav svému cílovému subjektu jako stav, jímž má tato osoba projít (nebo jím už prošla)“ (Goldman 2005: 81–82). První dva stupně reálného „čtení myšlenek“ do značné míry souzní s Bachtinovým podvojným procesem vcitování se a kontemplace, odvíjejícím se mezi autorem a literárním hrdinou. Avšak *poiesis*, tak jak ji chápe Bachtin, částečně modifikuje krok třetí, protože literární postavy jsou jen avataři, pouhé zástupné obrazy účastníků dialogu, nikoli skutečné osoby.

I když se mi snad podařilo odvrátit podezření, že Bachtinův přístup k literární tvorbě nelze pokládat za interaktivní, musím se ještě vypořádat s další možnou námitkou, jež by mohla zasadit mé hypotéze ránu daleko citelnější. Vezmu-li v úvahu Bachtinovu dobře známou averzi vůči racionalismu, jak jej chápali filozofové té doby, nakolik je oprávněné spojovat „odpovědný čin“ s interaktivní racionalitou? „Veškerá současná filozofie vzešla z racionalismu,“ paríroval Bachtin, „a je skrznaskrz prosycena racionalistickým předsudkem, že jen to, co je logické, je jasné a racionální“ (Bachtin 2003b: 30). Hoře z rozumu zde Bachtin spatřuje v tom, co Karl Popper nazval „doktrín[ou] primátu opakování“, v jejímž rámci „opakované případy svým způsobem *ospravedlňují* přijetí universálního zákona“ (Popper 1997: 492). Takto pojata, shrnuje Bachtin, „může být pravda pouze jistotou [*исти́на*] skládající se z obecně platných okamžiků; že pravdivé je na určité situaci právě to, co je v ní opakovatelné a stálé, principiálně obecné a identické (logicky identické)“ (Bachtin 2003b: 30).⁶ Skutečný estetický čin se však podle Bachtina takovéto kategorizaci nevyhnutelně vymyká. Jako odpovědná interakce dvou nestejných vědomí, každé z nich obtěžkané myriádou zcela svojích emocí, příběhů, přání (seznam by mohl pokračovat).

6 Nejlepším příkladem takového veskrze formalizovaného přístupu ke vzájemné provázanosti agentů v procesu rozhodování je teorie her, která se od vydání epochální práce *Theory of Games and Economic Behavior* (Princeton: Princeton University Press, 1944) Johna von Neumanna a Oskara Morgensterna formuje na matematických základech jako jednotící interdisciplinární matrice pro stále se rozrůstající skupinu společenských věd. Užitečnou rekapitulaci transdisciplinárního dosahu teorie her přináší například Pietarinen (2003).

čovat) a uskutečňující se těmi nejrozmanitějšími způsoby, je estetický čin vždy jedinečnou a v zásadě neopakovatelnou událostí, výjimkou z jakékoli pravidelnosti. Je však proto nutno, a zde je jádro pudla, nahlížet naň jako na cosi iracionálního? Rozhodně ne, odpovídá na tuto otázku Bachtin: „Skutečně vykonaný čin není ve své celistvosti jen racionální, je *odpovědný*. Racionalita je jen momentem odpovědnosti“ (ibid.: 36).

Výše uvedené citáty nasvědčují tomu, že skutečným cílem Bachtinovy kritiky není racionalismus jako takový, ale pouze jeho jistý druh, jeho zjednodušující matematicko-logická varianta, která je optimálním nástrojem abstraktního rozhodování v situacích majících jedinečná řešení. A zdá se, že Bachtin ani tuto podobu racionalismu zcela nezavrhuje, jen ji zahrnuje do širšího rámce odpovědnosti jako jeden z jejích momentů. Ale i tuto kategorii, navzdory odzbrojující singularitě všech činů, z nichž se skládá, nepokládá Bachtin za iracionální, nýbrž za prototyp jiné/vyšší formy racionality. Jaký druh racionality tedy odpovědnost představuje? Zjevně nikoli nějakou zaručenou *mathesis universalis*, samospasitelný všelék na lidskou omylnost, jako spíše něco zcela jiného: široce pojatou sociální inteligenci, nepřesný kompas, který nám pomáhá neztratit směr v mnohotvárném, bohatě strukturovaném a nesmírně složitém vesmíru nejasných mezilidských vztahů. K tomu dlužno dodat, že takové chápání interaktivní racionality nachází dnes své příznivce mezi badateli zabývajícími se vývojovou kognitivní vědou. Dovolte mi představit alespoň dva z nich.

Záhada rozumu je dvojí, jak vysvětlují autoři stejnojmenné knihy Hugo Mercier a Dan Sperber. Je-li rozum tak výjimečně užitečnou poznávací schopností, že druh *homo sapiens* vynesla až na samý vrchol evoluční stupnice, ptají se dva kognitivisté, tak proč se tedy ve srovnatelné míře nerozvinul také u jiných druhů? A za druhé, pokud je již tak dlouho součástí lidské mysli, proč se časem rozum nezdokonalil, proč namísto toho zůstal předpojatý a nelogický a nezbavil se systémových vad (srov. Mercier – Sperber 2019: 12–13)? Skutečnou vývojovou výhodou lidí oproti ostatní fauně, zní odpověď na první otázku, je jejich intenzivní spolupráce, udržovaná v chodu nesmírně rozsáhlou a složitou sítí vzájemných intersubjektivních svazků. A rozum – tato „adaptace na hypersociální niku,

kteřou si pro sebe lidé vybudovaly“ (ibid.: 359) – by jako organizační nástroj, opečovávající jejich křehké soužití, byl pro druhy k tak vypjaté pospolitému životu daleko méně uzpůsobené než my zcela bez užítu. Na druhou otázku, týkající se toho, co se z přísně logického hlediska jeví jako „předpojatost a lenivost rozumu“, odpovídají naši autoři, že „jsou to rysy, které rozumu pomáhají plnit jeho [společenskou] funkci“. Pomáhají nacházet důvody pro něčí stanovisko anebo argumenty potvrzující něčí nárok na určitý postoj (ibid.: 360).⁽⁷⁾

To ale v žádném případě neznamená, dodává pohotově dvojice kognitivních vědců (v souznění s Bachtinovou myšlenkou), že logika je pro sociální racionalitu zcela neúčinná. Její role však, navzdory obecnému mínění, nespočívá v tom, že nás vede k zásadně lepším řešením. K čemu tedy slouží? V předchozí části tohoto příspěvku, věnovanému omezené racionalitě, jsem zdůraznil, jak neuspořádaný je rozhodovací proces ve skutečném životě. Mercier a Sperber toto kritické zjištění dále obohacují o ještě jiný pohled na něj. Podle nich je náš výběr řešení ze všech možných alternativ provždy odsouzen k tomu, nebýt tím nejlepším, protože se opírá o „procedury intuitivní inference“, jež oba vědci hodnotí jako „nevědomé, oportunistické a různorodé“ (ibid.: 191). Ve skrytu naší duše nás tyto vady v uvažování nemusí nikterak mrzet. Problém však nastane, vyjdeme-li se svou neobratnou volbou na veřejnost, kde ji musíme obhájit, abychom přiměli ostatní s námi souhlasit. V takovéto situaci nám však logika přijde vhod: ne snad jako jakási absolutní norma nebo komplexní metoda, ale jako pomocný nástroj vysvětlování. „Zvláště při argumentativním uvažování,“ dočteme se v *Záhadě rozumu*, „hraje užité logických souvztažností heuristickou roli, která se zaměřuje na publikum. Vyzývá posluchače, aby prozkoumali a obohatili či revidovali své přesvědčení nebo aby je sami obhájili svými argumenty. Částečně právě

7 Autoři dále tvrdí: „Lidé jsou předpojatí, aby mohli hledat důvody na podporu vlastního stanoviska, protože právě tak mohou ospravedlnit své činy a přesvědčit druhé, aby přejali jejich přesvědčení. Nemůžete se ospravedlnit tím, že budete předkládat důvody, jimiž své ospravedlnění zpochybňíte. [...] A pokud lidé uvažují lenivě, v typických interakcích je tomu tak proto, že se jedná o neefektivnější postup. Místo abyste se horko těžko snažili anticipovat protiargumenty, obvykle je lepší počkat, až je poskytne váš protějšek v dialogu (pokud se k tomu vůbec dostane).“ (Mercier – Sperber 2019: 360).

díky svému logickému hávu argumentace obecně znamená výzvu, byť třeba není vždycky přesvědčivá“ (ibid.: 185).

Dovolte mi, abych po této poněkud rozvleklé, ale nezbytné odbočce stručně shrnul základní principy Bachtinovy estetiky a z hlediska teorie rozhodování o ní učinil některé závěry. Užitečnost umění tkví podle Bachtina v jeho schopnosti vyvolávat specifický proces lidské autognoze. Aby se tento druh sebepoznávání mohl uskutečnit, je zapotřebí neidentického zdvojení autorova vědomí, vytvoření hrdiny, jehož autor – podvojnou hrou vcítění a kontemplace – zasadí do estetického rámce, získáváje v průběhu tohoto procesu nové poznatky o sobě samém. Tváří v tvář ohromující axiologické složitosti zakládající všechny vzájemné vztahy mezi lidmi, množství podob, jichž tyto mohou nabývat, o hloubce jejich emočního/aspiračního rozměru ani nemluvě, Bachtin, na rozdíl od formalistů, odolal pokušení vytvořit systematickou poetiku, rejstřík prostředků, které by autor mohl použít ku zintenzivnění svého odpovědného vztahu k hrdinovi. V tomto konání se musí spisovatel spoléhat jen a jen na svou sociální inteligenci – interaktivní racionalitu.⁽⁸⁾ S jednou z Bachtinových estetických preferencí by však formalisté možná přece jen byli ochotni souhlasit. Jde o míru odcizení literárního hrdiny od jeho tvůrce: cizost je tu ctnost. Kupříkladu lyrickou poezii, kde je interval mezi autorem a hrdinou jen nepatrný a „formální završenosti [hrdiny] lze dosáhnout bez bolestného úsilí“ (Bachtin 2003a: 81), cení Bachtin mnohem méně než jakoukoli prózu (včetně autobiografické), v níž vztah autora k hrdinovi zůstává vždy daleko více polarizovaným. Vzhledem k tomu, že užitná hodnota umění tkví v jeho sebepoznávací funkci, toto zjištění by nás nemělo překvapit. Vždyť setkání s někým naprosto neznámým může člověku o netušených stránkách sebe

8 Bachtinova nedůvěra vůči všem systematickým poetikám jde ruku v ruce s jeho antiformalistickým postojem, který slovesnému umění upírá – ve vztahu k jiným kulturním oblastem – jakoukoli autonomii (byť i jen částečnou) a namísto toho je pokládá za pouhá aposteriorní cvičení. „Estetická činnost nevytváří zbrusu novou skutečnost. Na rozdíl od poznání a [etického] jednání, které vytvářejí přírodu a lidské společenství,“ tvrdí Bachtin, „[u]mění tvoří novou formu jako nový hodnotový postoj k tomu, co se [...] už uskutečnilo“ (viz Bachtin 1980: 408–409). Z této perspektivy lze potom tvrdit, že literární postava je zosobněním souboru spolu nesouvisejících hodnot, myšlenek a postojů, které autor obráží tím, že je ujednotí do umělecké formy.

samého prozradit daleko více než společensky zcela rutinní styk s někým, koho vidáme i několikrát denně.

EPISTEMOLOGICKÁ INVENTURA

Na závěr si dovolím znázornit principiální odlišnosti mezi zmíněnými třemi literárními vědci začleněním jejich teorií do širších epistemologických souvislostí, opíraje se při tom o zasvěcený komentář Ernesta Gellnera k moderním intelektuálním dějinám. „Existují dvě základní teorie poznání,“ konstatuje tento česko-britský filozof, které „jsou v naprostém kontrastu jedna vůči druhé. Jsou hluboce protichůdné“ (Gellner 2005: 23). Těmito dvěma nesmiřitelnými epistemologiemi jsou v Gellnerových očích individualistická či atomistická gnozeologie, duchovní dítě osvícenství, a její kolektivisticko-organická obměna mající svůj původ v romantismu. Podle prvního ze zmíněných pojetí je poznávání empirickým procesem, v jehož průběhu izolovaný jedinec sestavuje různé úlomky informací získávaných zvnějšku do racionálního celku, nechává se přitom vést výlučně vlastními zájmy neodvislými od žádných společenských konvencí. Podle druhé koncepce je každý jedinec vždy již nedílnou součástí nějakého většího kulturního celku. To, na čem záleží, jsou společenské vazby sdružující všechny jednotlivce v danou pospolitost, raději než oni sami o sobě. Kým jsme a jak přemýšlíme, plyne z kolektivních představ neznajících ani autorství, ani duševního vlastnictví, jež nemůžeme přímo téměř nijak ovlivnit. Netřeba být obzvláště bystrým, abychom ve Šklovském – instrumentálním racionalistovi – uhlídali dědice individualistického paradigmatu a v Tyňanovovi s jeho omezenou/procedurální racionalitou ztělesnění kolektivistického pojetí poznání.

Bachtinův interaktivní přístup, dovoluji si tvrdit, skýtá možnost, jak proplout mezi Skylloou a Charybdou těchto dvou nesmiřitelných paradigmat. Odpovědnost jako stěžejní pojem jeho uvažování nám umožňuje nahlížet na jednání lidských jedinců ve zcela jiném světle. Dokáže totiž na jedné straně uchovat kategorii lidského subjektu, odsouzenou kolektivisty k zániku, aniž by se na straně druhé uchyloval ke krajnímu individualismu à la

Tyňanovova intersubjektivní a holistická poetika je zřetelně nesena duchem intelektuální atmosféry první poloviny 19. století, tedy období, které jej jako badatele přitahovalo nejsilněji. Mezi formalisty byl Tyňanov tím nejpřednějším znalcem romantismu a výsledky jeho bádání výrazně ovlivnily naše vnímání této etapy vývoje ruské literatury.⁽¹²⁾ Když potom v polovině dvacátých let minulého století Tyňanov odložil pero kritika, aby se postupně sám stal beletristou, svých rozsáhlých archivních znalostí využíval k sepisování minuciózních románových portrétů několika ruských romantických básníků: ať již méně známého Wilhelma Küchelbeckera, nebo jeho proslulého spolužáka z carského lycea Alexandra Puškina,⁽¹³⁾ jehož Tyňanov, jak připomíná jeden z jeho životopisců, „považoval za nejvýznamnější osobnost ruských dějin“ (Belinkov 1965: 64). A jeho překladů Heinricha Heina si Tyňanovovi krajané cení i dnes, téměř sto let po jejich prvním vydání.⁽¹⁴⁾

Spisovatelem, který učaroval mladému Bachtinovi, byl Fjodor Dostojevskij. Svou první vědeckou monografii Bachtin věnoval právě tomuto autorovi, mystifikovanému paradoxu jáství.⁽¹⁵⁾ „Nejhlubší záhadou Dostojevského tvorby,“ poznamenal nedávno jeden ze znalců jeho díla, „nejvíce matoucím, nejrozpornějším a nejtrýznivějším aspektem jeho filozofického světonázoru je jeho současné zastávání se i odmítání pojmu individuálního já“ (Corrigan 2017: 3). V úvodu svého eseje jsem letmo zmínil hlubokou nechuť Dostojevského k instrumentálnímu racionalismu – jednomu ze základních intelektuálních pilířů západního buržoazního individualismu, jenž ruský romanopisec ze srdce nenáviděl. Nutkavé

12 Zatímco se Tyňanov dovolává epistemologických premis romantismu jen implicitně, Roman Jakobson, druhý spoluautor výše citovaného manifestu „Problémy zkoumání literatury a jazyka“ z roku 1928, o šest let později jasně podpořil myšlenku využití obecných předpokladů romantického paradigmatu jako účinné protiváhy vůči zavádějící jednostrannosti pozitivistické teorie poznání: „Naše doba směřuje k syntéze“ mezi romantickou „myšlenkou celistvosti (totality)“ a pozitivistickým úsilím o odhalování „částečných pravd“ založených na faktech (viz Jakobson 1935: 110).

13 Jurij Tyňanov, *Osudové náměstí* (1925, česky přel. O. Ptáčková-Macháčková, Praha: Odeon, 1974), Jurij Tyňanov, *A. S. Puškin – zrození básníka* (1936, česky přel. L. Dušková, Praha: Práce, 1977).

14 Viz např. Heinrich Heine, *Germaniia – Žinnaja skazka*, přel. J. Tyňanov (Moskva: Tekst, 2015).

15 Michail Bachtin, *Dostojevskij umělec: K poetice prózy* (1929, česky přel. J. Honzík, Praha: Československý spisovatel, 1971).

hledání nesebestředného já koneckonců oživuje mnohé z jeho nejlepších románů. To však neznamená, že by proto Dostojevskij přistoupil na romantické rozpuštění ega v anonymní kolektivnosti. Spíše než aby kategorii individuálnosti negoval, pokoušel se ji překonat: postulovat takové já, které by bylo integrální samo o sobě, a přece integrované s jinými já. „V téže pasáži, kde [Dostojevskij] horuje za potření Já,“ uzavírá výše zmíněný glosátor, „zároveň zaníceně obhajuje potřebu ,se stát mnohem vyšší osobností, než je osobnost, jak se vyhranila na Západě““ (ibid.: 4).⁽¹⁶⁾ O tom, nakolik se toto Dostojevskému podařilo, pomlčím. Ale i kdyby snad neuspěl, Bachtinovo pojetí „odpovědnosti“ nabízí plodný podnět k novému výkladu aporie, jež tak uhranula jeho oblíbeného autora.

Z angličtiny přeložili Josef Línek a František A. Podhajský.

prof. Petr Steiner, Ph.D.
emeritní profesor Pensylvánské Univerzity
psteiner@sas.upenn.edu

¹⁶ Vložený citát pochází z Dostojevského eseje „Zimní vzpomínky na letní dojmy“ (viz Dostojevskij 1964: 95).

LITERATURA

APPERLY, Ian

2011 *Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind"* (Hove: Psychology Press)

BACHTIN, Michail

1929 *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (Leningrad: Priboj)

1980 „Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě“; in týž, *Román jako dialog*, přel. D. Hodrová (Praha: Odeon)

2003a „Avtor i geroj v estetičeskoj dějatel'nosti“; in týž, *Sobranie sočiněnij*, sv. 1: *Filosofskaja estetika 1920-ch godov* (Moskva: Izdatel'stvo Russkie slovari)

2003b „K filosofii postupka“; in týž, *Sobranie sočiněnij*, sv. 1: *Filosofskaja estetika 1920-ch godov* (Moskva: Izdatel'stvo Russkie slovari)

BELINKOV, Arkadij

1965 *Jurij Tyňanov*; 2. vyd. (Moskva, Sovetskij pisatel')

CORRIGAN, Yuri

2017 *Dostoevsky and the Riddle of the Self* (Evanston, IL: Northwestern University Press)

DAVID, Paul A.

1985 „Clio and the Economics of QWERTY“; *The American Economic Review* 75, č. 2, s. 332–337

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michail

1964 *Hráč a jiné prózy*; přel. R. Havráňková (Praha: SNKLU)

EMERSON, Caryl

2005 „Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'*: How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain“; *Poetics Today* 26, č. 4, s. 637–664

GELLNER, Ernest

2005 *Jazyk a samota: Wittgenstein, Malinowski a habsburské dilema*; přel. J. Musil a E. Musilová (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

GIGERENZER, Gerd – Selten, Reinhard

2001 „Rethinking Rationality“; in tíž (eds.), *Bounded Rationality: The Adaptive Toolbox* (Cambridge, MA: The MIT Press), s. 1–12

GOLDMAN, Alvin I.

2005 „Imitation, Mind Reading, and Simulation“; in Susan Hurley – Nick Chater (eds.), *Perspectives on Imitation: From Neuroscience to Social Science*, sv. 1 (Cambridge, MA: MIT Press), s. 79–93

HARGREAVES Heap, Shaun

1989 *Rationality in Economics* (Oxford: Basil Blackwell)

HOLQUIST, Michael

2002 *Dialogism: Bakhtin and His World*; 2. vyd. (London: Routledge)

CHOIFER, Alla

2018 „A New Understanding of the First-Person and Third-Person Perspectives“; *Philosophical Papers* 47, č. 3, s. 333–371

JAKOBSON, Roman

1935 „Společná řeč kultury: Poznámky k otázkám vzájemných styků sovětské a západní vědy“; *Země Sovětů* 4, červenec, s. 109–111

JAKOBSON, Roman – TYŇANOV, Jurij

1995 „Problémy zkoumání literatury a jazyka“; přel. M. Červenka; in tíž, *Poetická funkce* (Jinočany: H & H)

MARX, Karl

1949 *Osmnáctý Brumaire Ludvíka Bonaparta*; přel. L. Štoll (Praha: Svoboda)

MERCIER, Hugo – SPERBER, Dan

2019 *Záhada rozumu*; přel. M. Sečkař (Brno: Host)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2007 „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; in týž, *Studie*, sv. 1 (Brno: Host)

MÜLLER-FREINFELS, Richard

1912 *Psychologie der Kunst: Eine Darstellung der Grundzüge* (Lipsko: B. G. Treubner)

NORTH, D. Warner

1968 „A Tutorial Introduction to Decision Theory“; *IEEE Transactions on Systems Science and Cybernetics*, svazek SSC-4, č. 3, s. 200–210.

PEDRINI, Patrizia – KIRSCH, Julia (eds.)

2018 *Third Person Self-Knowledge, Self-Interpretation, and Narrative* (Cham: Springer)

PIETARINEN, Ahti-Veikko

2003 „Games as Formal Tools versus Games Explanations in Logic and Science“; *Foundations of Science* 8, s. 317–363

POPPER, Karl

1997 *Logika vědeckého zkoumání*; přel. J. Fiala (Praha: OIKOYMENH)

RITZER, George

1991 *Metatheorizing in Sociology* (Lexington, Mass.: Lexington Books)

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1761 *Julie ou la Nouvelle Héloïse: Lettres de deux amans, Habitans d'une petite ville au pied des Alpes* (Amsterdam: Marc-Michel Rey)

SIMON, Herbert

1990 „Invariants of Human Behavior“, *Annual Review of Psychology* 41, s. 1–20

SCHMITT, Carl

2012 *Politická theologie: Čtyři kapitoly k učení o suverenitě*, přel. J. Kranát a O. Vochoč (Praha: OIKOYMENH)

STEINER, Petr

2016 „Je těžké popsat Berlín: Ironie v ZOO Viktora Šklovského“; přel. T. Kačr, *Litikon: Časopis pre výskum literatúry* 1, č. 2, s. 19–30

2020 „Výjimka pravidlem: Viktor Šklovskij, Carl Schmitt a Karl Popper“, přel. F. A. Podhajský; *Litikon* 5, č. 1 (v tisku)

STERNE, Lawrence

1768 *A Sentimental Journey through France and Italy: By Mr. Yorick* (Londýn: T. Becket and P. A. De Hondt)

ŠKLOVSKIJ, Viktor

1923 *Sentimental'noe putěšestvie: Vospominanija. 1917–1922* (Berlín: Gelikon)

1927 *Technika pisatel'skogo remesla* (Moskva: Molodaja gvardija)

1931 *Kak pisat' scenarii: Posobie dlja načínajuščich scenaristov s obrazcami scenarev raznogo tipa* (Moskva, Goslitizdat)

1990 „Voskřešenie slova“; in týž, *Gamburgskij ščet: Statji – vospominanija – esse (1914–1933)* (Moskva: Sovětskij pisatel)

2003 „Jak souvisí metody syžetové stavby s všeobecnými metodami stylovými“, in týž, *Teorie prózy*, přel. B. Mathesius (Praha: Akropolis)

2019 *Zoo – Třetí fabrika*; přel. J. Zumrová (Podlesí: Dauphin)

TYŇANOV, Jurij

1925 *Kjuchlja: Povest' o dekabriste* (Leningrad: Kubuch)

1936 *Puškin* (Moskva: Chudožestvennaja literatura)

1988a „Literární fakt“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988b „O literární evoluci“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988c „O parodii“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988d „Veršové formy Někrasovovy“; in týž, *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

WHITEHEAD, Alfred North

1926 *Science and the Modern World* (New York: Macmillan)