

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY

Diplomová práce

Bc. Valentýna Žiškova

**Možnosti syntézy marxisticko-formalistické polemiky
v textech vybraných členů Bachtinova kroužku: Michail M.
Bachtin, Pavel N. Medvěd, Valentin N. Vološinov**

Possibilities of Synthesis of Marxist-Formalist Polemics in Texts
of Selected Bakhtin's Circle's Members: Mikhail M. Bakhtin,
Pavel N. Medvedev, Valentin N. Voloshinov

Praha 2024

Vedoucí práce: Mgr. Eva Krásová, Ph. D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. 7. 2024

Valentýna Žiřková

Poděkování:

Ráda bych na tomto místě poděkovala několika lidem, kteří mi v posledních dvou letech, kdy jsem na diplomové práci pracovala, byli velkou oporou.

V první řadě patří dík především Mgr. Evě Krásové, Ph. D.

Vedle odborných komentářů, které mi byly cenným vedením v procesu psaní, chci poděkovat především za její mimořádně laskavý a empatický přístup, jenž mi v mnoha těžkých chvílích dodal sílu a vůli v práci pokračovat. Jsem moc ráda, že mou diplomovou práci vedla právě ona.

Dále chci poděkovat svým rodičům, Pavlovi a Andree, kteří ve mně v dětství vzbudili lásku k literatuře.

Ráda bych poděkovala také několika přátelům a blízkým, které jsem často zahrnovala svými úzkostmi a kteří se je vždy snažili rozptýlit: především Petře P., Kamile S., Tomášovi R., Jakubovi P.

V neposlední řadě děkuji všem vyučujícím z Ústavu české literatury a komparatistiky. Jsem velmi vděčná za jejich přístup a vážím si toho, že jsem zde mohla magisterský program studovat.

Abstrakt (česky):

Tématem diplomové práce je analýza textů vybraných členů Bachtinova kroužku: Michaila Michailoviče Bachtina, Pavla Nikolajeviče Medvěděva a Valentina Nikolajeviče Vološinova. Práce se zabývá jejich myšlením ve vztahu k formalisticko-marxistické polemice, která se týkala především otázek povahy, funkce a vývoje literatury; vedle toho tematizovala také vztah formy a obsahu. Zaujímá nás především, zda koncepty členů Bachtinova kroužku, jako např. vícehlasí, ideologie, či sociální hodnocení, lze chápat jako syntézu odlišných přístupů reprezentovaných formalismem a marxismem, protože právě v této otázce se odborná literatura často rozchází. Při uplatnění dané perspektivy zároveň vyvstávají různé podobnosti s přístupy, z nichž marxisté a formalisté vycházeli a na něž (přestože často kriticky) reagovali. Jedná se zejména o lingvistické teorie Alexandra Afanasjeviče Potěbni, estetiku Immanuela Kanta, Wilhlema Friedricha Gottfrieda Hegela a sociální ruskou kritiku 19. století. Tato práce proto mapuje dějiny myšlení, které bylo jak pro účastníky polemiky, tak pro členy Bachtinova kroužku relevantní a snaží se nalézt a upřesnit vztahy mezi jednotlivými koncepty.

Klíčová slova (česky)

formalismus, marxismus, vnitřní forma, Bachtinův kroužek, Michail Bachtin, Pavel Medvěděv, Valentin Vološinov

Abstract (english):

This diploma thesis analyzes texts of selected Bakhtin's circle's members: Mikhail Mikhailovich Bakhtin, Pavel Nikolajevich Medvedev and Valentin Nikolajevich Voloshinov. The thesis deals with their thinking in relation to the formalist-marxist polemics, which was concerned mainly with the questions of literature's nature, function and evolution; it also thematized the relationship between content and form. We are interested primarily in the question whether the concepts of Bakhtin's circle's members, such as heteroglossia, ideology or social evaluation, can be understood as a synthesis of the different approaches represented by formalism and marxism, since it is on this question that academics often disagree. At the same time, in applying this perspective, various similarities emerge with the approaches on which Marxists and Formalists have drawn and to which they have responded (albeit often critically). These include in particular the linguistic theories of Alexander Afanasievitch Potebnja, the aesthetics of Immanuel Kant, Wilhelm Friedrich Gottfried Hegel, and nineteenth-century Russian social criticism. This paper therefore traces a history of thought that is relevant to both: the polemic's participants and the members of Bakhtin's circle, and seeks to find and specify the relationships between the concepts.

Key words (anglicky)

formalism, marxism, inner form, Bakhtin's circle, Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev, Valentin Voloshinov

Obsah

Úvod	5
1. Nedomrlé nedochůdče a přednašeči citátů: marxisticko-formalistický spor o literaturu a jeho kořeny	9
1.1. Historický kontext.....	9
1.1.1. Sociálnost, sociálnost, nebo smrt!: Podhoubí marxistické linie myšlení v textech V. G. Bělinského a N. G. Černyševského	9
1.1.2. Symbolisté a Alexandr Potebňa jako předchůdci formalismu	13
1.2. Myšlenkový kontext	16
1.2.1. Immanuel Kant – nejgeniálnější z formalistů.....	17
1.2.2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel a jeho smyslová zář ideje (das sinnliche Scheinen der Idee).....	20
1.3. Formalisticko-marxistický spor	23
1.3.1. Formalismus? Marxismus?	24
1.3.2. Polemika	26
1.4. Shrnutí	34
2. Koncepty Michaila Bachtina jako možný průnik obou přístupů	37
2.1. Bachtinova teorie jazyka	38
2.2. Román a vícehlasí literární.....	43
2.3. Vztah formy a obsahu	53
2.4. Bachtinovo myšlení ve vztahu k formalisticko-marxistickému sporu	58
3. Pavel Medvěděv: Formální metoda v literární vědě	64
3.1. Ideologie mezi námi	65
3.2. Medvěděvova kritika ruského formalismu.....	68
3.2.1. Evropský vs. ruský formalismus: otázka vnitřní formy	68
3.3. Formální metoda v poetice.....	73
3.4. Medvěděvův návrh interpretace literárních děl: pojem sociálního hodnocení jako překonání duality materiálu a významu	76
4. Valentin Vološinov a marxistická lingvistika	79
4.1. Jazyk, znak, ideologie	79
4.2. Přímý, nepřímý, polopřímý diskurz a intertextualita	81
Závěr	84
Seznam literatury	89

Úvod

„Pro ně ‚na počátku bylo slovo‘. Zato pro nás byl na počátku čin. Slovo se objevilo po něm jako jeho ozvuk,“¹ píše ve své knize *Literatura a revoluce*² Lev Davidovič Trockij v reakci na působení relativně nově utvořeného formalistického hnutí. Vystihuje tak nejen podstatu sporu mezi formalisty a marxisty, jenž bude probíhat v následujícím desetiletí na území čerstvě vzniklého Sovětského svazu, ale také dvě rozdílné polohy, které stojí v samotném jádru uvažování o literatuře. Otázka, zda je literatura zcela autonomní, či zda by měla být vnímána jako závislá na mimoliterární skutečnosti, marxisticko-formalistické polemice dlouho předcházela a dodnes nelze hovořit o jednoznačném konsensu při jejím vznesení.

Koexistence těchto protichůdných názorů se zároveň neomezuje pouze na nejvyšší akademické sféry. Zatímco na nižších stupních vzdělávání je běžnou praxí do výuky literatury začleňovat i společensko-historický kontext vzniku díla a autorovy životopisné údaje (přičemž obojí je často předkládáno jako klíč k interpretaci), v rámci vysokoškolského studia literatury se takové přístupy k textu problematizují, studenti jsou naopak vedeni k vnímání textu jako soběstačného organismu. Vysokoškolské prostředí ale zároveň není názorově homogenní, uplatnění nachází i směry jako kulturní materialismus, které interpretaci textů ukotvují do společensko-historického kontextu, i když na základě jiných principů, než je tzv. teorie odrazu.

Lze tvrdit, že veškeré literárněvědné přístupy si kladou tytéž otázky, přičemž odpovědi na ně se nutně budou pohybovat na ose, za jejíž koncové body můžeme označit formalismus a literárněvědný marxismus.

Jedná se o otázky, které budeme pro lepší přehlednost dělit do tří skupin: týkající se povahy literatury, funkce literatury a vývoje literatury. Odpovědi na druhou a třetí podskupinu otázek budou do velké míry samozřejmě závislé na odpovědích na první: otázka ‚Co je literatura?‘ má v uchopování literatury jistě ústřední místo. Přestože se navzájem silně ovlivňují a přirozeně prostupují, budeme tyto tři roviny, pokud možno, nahlížet jako oddělené.

Domníváme se, že právě debata, jež se uskutečnila v 10. a 20. letech minulého století, představuje střet těchto dvou linií myšlení v jejich nejvyhrocenější podobě. Formalisticko-

¹ TROCKIJ, Lev. Formální škola v básnictví a marxismus in KOSÁKOVÁ, Hana (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*, Praha: AV ČR, 2017, s. 35.

² *Litěratúra i revolucija*. Moskva, Krajasna nov: Glavpolitprosvet, 1923, s. 11–135. česky TROCKIJ, Lev. Formální škola v básnictví a marxismus in KOSÁKOVÁ, Hana (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*, Praha: AV ČR, 2017, s. 12–35.

marxistický spor nám proto poslouží jako pozadí pro čtení textů, které by se na pomyslné ose pohybovaly někde uprostřed.

Přestože se nelze domnívat, že otázku po povaze literatury lze nějakým způsobem uspokojivě rozřešit, existují přístupy, které představují pokus o fúzi obou zdánlivě protichůdných názorů. Jedná se především o teoretiky tzv. Bachtinova kroužku, vedle Michaila M. Bachtina zejména o Valentina N. Vološinova a Pavla N. Medvěděva.³ Pozoruhodná je ovšem skutečnost, že ani představa těchto teorií coby syntézy není jednoznačná.

Pokud se podíváme na způsob, jakým jsou reflektovány v odborné literatuře práce bachtinovského kroužku, objevíme brzy značný nesoulad: Viktor Erlich v předmluvě ke své monografii⁴ píše, že raný Bachtin byl silně ovlivněn formalistickým myšlením⁵, avšak v těle Erlichova textu vystupuje Bachtin především coby kritik formalismu. Za pokračovatele této linie považuje autor knihy *Russian formalism* jen pražský strukturalismus.⁶ Petr Steiner ve své monografii *Ruský formalismus: Metapoetika* uvádí výčet několika přístupů k Bachtinovu kroužku: V pojetí Jurije Striedtera⁷ je Bachtin marxista, který „časem převzal izolované prvky formální teorie (...) ale takové ‚přívěsky‘ měly se skutečným formalismem a jeho převratnými vhledy společného právě tak málo jako příspěvek formalistů k literárnímu životu s marxismem“⁸. Badatelé Aage Hansen-Löve a Gary Saul Morson⁹ naopak vnímají Bachtina jako přímého pokračovatele formalistického myšlení a jeho koncepce coby kritické rozvinutí formalistických tezí. Petr Steiner se bohužel Bachtinovi a jeho kroužku dále příliš nevěnuje, výše uvedené rozpory, které odrážejí nejednoznačnou povahu Bachtinových textů, mu „slouží pouze za další příklad nepřesnosti v používání označení ‚ruský formalismus‘.“¹⁰ Vladimír

³ Okruh myslitelů, kteří se zformovali kolem Bachtinovy osobnosti byl širší. K tématu, kterým se zde zabýváme, však přispěli jen výše jmenovaní.

⁴ ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. Soughton: The Apple press, 1981.

⁵ Zejména v jeho knize *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moskva: 1923, přepr. 1963, Praha: 1971. V česku vyšel text pod jménem *Dostojevskij umělec*.

⁶ Zejména práce Jana Mukařovského a Felixe Vodičky jsou přítom např. v textech SLÁDEK, Ondřej. Dialektika – spojnice mezi českým strukturalismem a marxismem? Několik poznámek o dialektice u Jana Mukařovského in *Bohemica Literaria*, 2021, č. 2, s. 90–110, nebo PROCHÁZKA, Miroslav. Pojetí literární historie: Český strukturalismus a tzv. Bachtinova skupina in *Mojmíru Otrubovi pozdrav a blahopřání* chápány podstatně nejednoznačněji.

⁷ STRIEDTER, Jurij (ed.) *Texte der russischen Formalisten*. Mnichov: 1969.

⁸ STEINER, Petr. *Ruský formalismus: Metapoetika*. Brno: Host, 2011, s. 36.

⁹ HANSEN-LÖVE, Aagen. *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Vídeň: 1978.

¹⁰ Steiner, 2011, s. 38

Svatoň označuje Bachtinovy teorie za „syntetickou koncepci“¹¹. Obdobně nesourodá je i reflexe textů Vološinovových a Medvěděvových.¹²

Cílem práce bude tedy uvážit, zda formalismus a marxismus představují opravdu nesmiřitelné polohy. S tímto krokem nutně souvisí podrobnější analýza pojmů „formalismus“ a „marxismus“, neboť oba směry v průběhu debaty určitá svá stanoviska měnily, zároveň v obou „táborech“ také existuje jistá pluralita co do radikálnosti. Naši otázku budeme zkoumat skrze texty: a) které jsou v odborné literatuře označovány jako pokus o syntézu obou přístupů; b) jejichž recepcí odbornou literaturou vykazuje nesourodost v recepci jejich vztahu k formalisticko-marxistickému sporu. Na základě jejich analýzy se pokusíme formulovat, jakým způsobem se k naznačeným otázkám po povaze literatury vztahují a zda tyto způsoby lze chápat jako průnik mezi formalismem a marxismem.

Naší metodou bylo ustanovení základních konceptů formalismu a marxismu a jejich následná komparace s texty členů Bachtinova kroužku. Protože zde směry ruského formalismu a ruského literárněvědného marxismu chápeme jako radikální polohy určitých způsobů myšlení o literatuře a soustředíme se na možnosti jejich syntézy, považovali jsme za nutné věnovat se také myšlenkovému podhoubí obou těchto směrů. V obou případech totiž tato východiska (pro formalisty Kant, Potebňa, pro marxisty Hegel, Bělsinskij) představují méně vyhocené úvahy nad uměním a literaturou a zdají se nám proto být i ve vztahu k myšlení Bachtinova kroužku důležitá.

¹¹ SVATOŇ, Vladimír. Kritika jako pokus o prohloubení: M. M. Bachtin a ruská formální škola in *týž Proměny dávných příběhu: O poetice ruské prózy*. Praha: FFUK, 2004, s. 68.

¹² Medvěděvův spis *Formální metoda v literární vědě: Kritický úvod do sociologické poetiky*, jeden z nejvýznamnějších textů kriticky namířených proti formalismu, považuje Hana Kosáková za jedno z děl, která využila „originálním způsobem některé marxistické a sociologizující postuláty“, propojení s marxismem vidí především v Medvěděvově představě jazyka jako jednoho z ideologických jevů, které jsou díky svojí podstatě součástí sociologické sféry. Podle Erlicha je však Medvěděvův spis zejména ukázkou snahy o syntézu, ve které poukázal na slabiny obou přístupů: „silně zdůrazňoval potřebu překonání a-sociální poetiky čirého formalismu i a-literárního sociologismu tvrdých marxistů“^{##}, přestože podle něj hájil své stanovisko spíše z marxistických pozic.

Lingvista Valentin Vološinov, třetí z Bachtinova kroužku, je autorem spisu *Marxismus a filosofie jazyka*, ve kterém vystupuje proti pojetí jazyka jako neměnného systému. Proti tomuto konceptu staví v návaznosti na Wilhelma von Humboldta představu jazyka coby živoucí síly (*energia*): „*Jazyk i literaturu Vološinov navrhol zkoumat v první řadě jako sociální fakty či ‚živé promluvy‘, jejichž význam je patrný v kontextu řečové situace.*“ Vološinovovu zařazení mezi marxisty brání podle Kosákové zejména jeho důraz na znakovou povahu umění, a především na polysémii znaku. Tato teorie o mnohvrstevnatosti jazyka, kterou Bachtin posléze přetavil do termínu polyfonie, jenž se stal jedním ze základních pojmů jeho teorie, jde ze svého principu proti marxistickému pojetí, které literární dílo chápe jako jednoznačný odraz skutečnosti.

Text tvoří dvě hlavní pasáže: první se pokusí o hlubší průnik do pojmů ruský formalismus a ruský literárněvědný marxismus. Oba budeme přitom zkoumat na pozadí jejich genealogie – myšlenkové i historické. Hlavní důraz přitom bude kladen na první a druhé desetiletí 20. století, tedy dobu, kdy debata probíhala nejživěji. Druhá část bude věnována dílu Bachtinova kroužku – vedle Bachtina Medvěděvovi a Vološinovi. Jejich práce reprezentují myšlení Bachtinova kroužku z pozice literárněvědné (Medvěděv) a lingvistické (Vološinov), přestože obě perspektivy se samozřejmě zároveň prostupují.

Pokud zde mluvíme o otázkách, které si literární věda klade, je třeba jedním dechem zmínit, že tato práce neaspiruje na jejich jednoznačné zodpovězení. K textům nepřistupujeme jako k rébusům, které skrývají (a nám jednou provždy odhalí) pravdu o literatuře, nechceme však ani sklouznout k prostému přiřazování myslitelů a teorií k jednomu či druhému směru. Rádi bychom, aby následující práce nabídla hlubší pohled na marxisticko-formalistický spor skrze produktivní způsob čtení textů, které se dané problematiky určitým způsobem dotkly.

1. Nedomrlé nedochůdče a přednašeči citátů: marxisticko-formalistický spor o literaturu a jeho kořeny

1.1. Historický kontext

Přestože si tato práce neklade za cíl podrobně mapovat vývoj myšlení o literatuře v ruském kulturním kontextu, pro pevnější ukotvení formalisticko-marxistického sporu je nezbytné zmínit texty, jež mu předcházely a k nimž odkazují i některé jeho momenty.

Pokud se chceme zabývat genezí jednotlivých linií myšlení o literatuře, je stěžejní vymezit období, od kterého budeme vývoj sledovat. S vědomím, že předložený nástin nebude úplný, klademe jeho počátek do 30. let 19. století a omezujeme se v této části pouze na území tehdejšího Ruského impéria. Jsou to právě texty z této doby, ke kterým se odvolávají účastníci sporu i odborná literatura, jež je mu věnovaná.¹⁴

1.1.1. Sociálnost, sociálnost, nebo smrt!¹⁵: Podhoubí marxistické linie myšlení v textech V. G. Bělinského a N. G. Černyševského

Této kapitole dějin ruské literatury dominuje jméno kritika Vissariona Grigorjeviče Bělinského. Bělinskij je považován za jednoho z nejvýraznějších ruských myslitelů 19. století, jeho myšlenky však silně rezonovaly i ve století následujícím. Koncepce o povaze a roli literatury jím postulované se ozývají v textech marxistických literárních vědců.

V Bělinského kritické činnosti se zaměříme na dva výrazné texty, které reprezentují vývoj jeho myšlení o literatuře. Ve své první významné stati *Literární snění* z roku 1834 pod vlivem německé romantické filosofie, zejména Georga Wilhelma Friedricha Hegela, literaturu nazírá

¹⁴ K Bělinskému odkazuje například Viktor Šklovkij ve své studii Úlla, úlla, Marťané. ŠKLOVSKIJ, Viktor. „Úlla, úlla, Marťané“ in Hana KOSÁKOVÁ (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: AV ÚČL, 2017, s. 7–11. V odborné literatuře ho pak zmiňují např. Viktor Erlich. ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. Soughton: The Apple press, 1981, či Hana Kosáková. KOSÁKOVÁ, Hana. Doslov in táž (ed). *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: ÚČL AV, 2017, s. 93–143.

¹⁵ Citát z Bělinského dopisu Vasiliji Botkinovi, uměleckému kritikovi. in PAROLEK, Radegast. *Klasická ruská literatura*. Praha: Svoboda, 1977, s. 181.

jako součást „dechu jediného, věčné ideje (myšlenky jediného, věčného Boha, projevující se v nesčíslných formách)“¹⁶. Klíčové je přitom pro Bělinského obojí – jak jednotlivý prvek ideje, tak různorodost jejích realizací. Jednou z nich (pro tento text zároveň tou nejzásadnější) je potom duch národa, který stojí v základu jeho definice literatury jakožto souboru „uměleckých slovesných děl, plodů svobodné inspirace a společných (třeba i nedohodnutných) snah lidí, kteří jsou stvořeni pro umění, žijí jenom pro ně a hynou mimo ně, lidí, kteří plně vyjadřují a rekonstruuji ve svých nádherných výtvorech ducha tohoto národa, v němž se narodili“ (tam., s. 62). Zbytek Bělinského rozsáhlé studie je pak přehledem–žalozpěvem společenských a literárních dějin Ruska, které následkem reformy Petra I.¹⁷ zcela národního ducha ztratilo, vyjma jediných společenských vrstvy, nevolníků, již jimi nebyli zasaženi: „Naše národní fysiognomie se nejvíc uchovala v nižších vrstvách národa; proto naši spisovatelé, rozumí se ti talentovaní, jsou národní tehdy, když zobrazují v románě nebo dramatech mravy, zvyky, chápání a cítění prostého lidu“ (tam., s. 144). Úkolem umění je tedy zobrazovat co nejvěrněji realitu, přičemž ideální podoba literárního textu je taková, ve které se autorovi podaří zcela odstranit sebe sama a své vlastní názory z pozice mezi čtenářem a textem–skutečností.¹⁸

Literární snění tedy představuje tu fázi Bělinského myšlení, kde v jádru literatury leží ještě nadpozemská idea, jež se skrze ni manifestuje. Již se zde sice objevuje předzvěst realismu a s ním v Rusku spojeného požadavku na zobrazování prostého člověka, ale obojí zde pramení právě z ustanovení povahy literatury jako čistě ideové, abstraktní. Souvislost se společenskými realitami se sice vyžaduje, či silně doporučuje, ale děje se tak pouze v rovině obsahové a formální. Výchovnou roli literatury bude Bělinskij postulovat až o několik let později, v tzv. druhé etapě svého uvažování, rozprostřené do let čtyřicátých.

„A v tom má veřejnost pravdu: vidí v ruských spisovatelích své jediného vůdce, spasitele a ochránce před ruským samoděržavím, pravoslavím a národností, proto je vždy ochotna prominout autorovi špatnou knihu, ale nikdy mu neodpustí knihu škodlivou“ (Bělinskij, s. 332)¹⁹ píše ve svém *Dopise Gogolovi* a posouvá tak radikálně svoje dřívější úvahy směrem

¹⁶ BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič in *týž Stati a recenze 1834–40*. Praha: SNKLHU, 1956, s. 69.

¹⁷ Petr I. v Ruském impériu provedl řadu reform (mj. zavedl i jméno impérium – sám se nechal korunovat imperátorem, čímž se odlišil od předchozích vládců, kteří nesli titul car), z nichž drtivá většina byla inspirována způsobem fungování států v západní Evropě. Petr I. pokládal staré ruské pořádky za barbarské a snažil se přiblížit svůj stát tehdejšímu kulturnímu velmocem.

¹⁸ Snad i z tohoto požadavku, přestože to Bělinskij explicitně neuvádí, plyne jeho zařazení dramatu na nejvyšší příčku literárních žánrů.

¹⁹ BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič, „Dopis Gogolovi“ in *týž Stati a recenze 1846–48*. Praha: Odeon, 1973, s. 332. Text je reakcí na publikování knihy *Vybraná místa z korespondence s přáteli*, ve které tehdejší naděje ruské sociálně kritické literatury Nikolaj V. Gogol obhazuje zdejší společenské poměry v Ruském impériu, včetně

k tomu, co bude později známo jako marxistická literární teorie. Jádru literatury se zcela posouvá pryč z abstraktních rovin do skutečného světa, v němž umělecké texty také hrají důležitou společenskou roli. Otázka po národnosti spisovatele se změnila na otázku jeho kvality, ale opověď zůstává stejná – cesta leží v zobrazování lidu.

Konec 40. let je dobou velmi tvrdého autoritářského režimu, silné rusifikace a úzkým kontaktem cara s pravoslavnou církví.²⁰ Literatura je pro Bělinského tedy zároveň skulinou, ve které proudí vitální síla, směřující k pokroku: „jedině v literatuře je přes tatarskou cenzuru ještě život a pohyb vpřed“ (tamt., s. 331).

Vize literatury jako nástroje pro sociální uvědomění a potažmo pro posun společnosti kupředu, literatury se zřetelně politicky orientovaným obsahem, kterou Bělinskij načrtl na konci čtyřicátých let, přešla pozvolna do let padesátých, a to zejména v podobě tzv. přirozené školy²¹ (naturalnaja škola), za jejíhož teoretika je Bělinskij považován, a následně vyvrcholila v letech šedesátých. Ta se stala symbolem tzv. demokratického umění²² hned z několika důvodů.

V roce 1861 ruší ‚car osvoboditel‘ Alexandr II. nevolnictví, čímž podstatně mění společenské nastavení Ruského impéria, do jehož struktury se náhle dostává „*neurozená inteligence*“ (Erllich, s. 20)²³. Souběžně s tím prochází zásadní proměnou také kultura – hned o dva roky později se od petrohradské Akademie umění odděluje skupina výtvarníků, která do dějin později vstoupí jako *peredvižnici* (tuláci). Tito umělci²⁴ veskrze razí realistické umění, zdrojem inspirace se jim stává nově osvobozené nevolnictvo, navazují tak do velké míry na přirozenou školu.

Přestože *peredvižnici* byli skupinou výtvarníků, vycházeli ve své koncepci umění z myšlenek jednoho ze zástupců nově dominující skupiny neurozených intelektuálů Nikolaje Gavriloviče Černyševského, spisovatele a literárního kritika. Černyševskij v mnohém rozvíjí a dovádí ještě

nevolnictví a samoděržaví. *Dopis Gogolovi* napsal Bělinskij necelý rok před svou smrtí, díky zřetelně formulovaným nárokům na roli literatury a spisovatele ve společnosti v něm obsažených, je považován za jeho teoretickou ‚závěť‘ ZUMR, Josef. Poznámky, in BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič. *Stati a recenze 1846–48*. Praha: Odeon, 1973, s. 528

²⁰ Carem Ruského impéria byl v letech 1826–1855 Mikuláš první. Na začátku jeho vlády stojí povstání děkabristů, demokratičtější smýšlejících důstojníků, kteří mu při nástupu na trůn odmítli přísahat věrnost. Mikuláš I. povstání ostře potlačil a po celou dobu své vlády si zachoval odpor k liberálnímu smýšlení. Třicátá a čtyřicátá léta jsou tak sice považována za počátek „zlatého věku“ ruské literatury, ale přes objevení se řady výrazných spisovatelů v té době umění celkově strádalo – Mikuláš I. například často kontroloval výstavy před jejich odkrytím, cenzura byla velmi tvrdá, společnost celkově stagnovala.

²¹ Skupina autorů, kteří ve svých dílech čerpali ze života prostého obyvatelstva své doby. Mezi nejvýznamnější z nich patřili básník Nikolaj A. Někrasov, prozaik Alexandr I. Gercen, v rané fázi své tvorby také spisovatelé Fjodor M. Dostojevskij či Lev N. Tolstoj.

²² Pojem demokratický zde odkazuje k sociálně-revolučnímu myšlenkovému hnutí vzniklému v 19. století. V podstatě je to tedy pojem analogický ke smýšlení o literatuře jako o součásti společenského vývoje.

²³ *The plebenian intelligensia*

²⁴ Mezi nejvýraznější patří např. malíři Ilja Refimovič Repin, Vasilij Ivanovič Surikov či Isaak Iljič Levitan.

dále Bělinského koncepty o demokratické literatuře. Navazuje na něj v domněnce, že literatura by měla sloužit rozvoji společnosti, avšak vztah literatury a skutečnosti chápe opačně, za jeho základní premisu lze označit výrok: „krása v umění vyrůstá z krásy v životě.“²⁵ V případě, že skutečnost krásu postrádá, cílem umění není ji pravdivě reflektovat, ale vytvářet skutečnost jinou, *krásnou*.²⁶ Jeho myšlení je tak ve vztahu ke koncepcím Bělinského a přirozené školy značně rozporuplné. Na jedné straně vytyčuje literatuře výchovnou roli, a to v mnohem vyhocenější podobě, než tak činil Bělinškij: je téměř didaktická, neboť zobrazovaný svět je světem ideálním, na straně druhé se tímto požadavkem odpoutává od realistické poetiky, která byla pro předešlého myslitele zásadní.

Vedle Černyševského představuje podobný proud myšlení jeho současník Nikolaj Alexandrovič Dobroljubov, jehož koncepce pozitivních postav „typů, signalizujících další pokrok ve společnosti“ (Parolek, s. 228) z Černyševského myšlení vychází.

Literatura pro oba představovala prostor, na kterém je nutno svádět boj o budoucnost člověka. V jejich myšlení dominuje její výchovný aspekt, je veskrze návodem na správný způsob žití. Zde tedy, v opozici proti Bělinskému, opouští požadavek realističnosti umění a jeho povahu posouvají zdaleka nejbliže k Hegelově koncepci. Jak uvidíme dále, pro Hegelovu estetiku bude velmi důležitá *harmonie*, již by mělo umění vyzařovat. Tento nárok se přitom nevztahuje pouze na vztah formy a obsahu, ale zdá se, že opanuje také jednotlivé tematické složky uměleckého díla: „Hegel má za to, že dominantou uměleckého díla by měla být harmonie, smíření. Tam, kde je bolest, by zároveň měl být tudíž přítomen smích skrze slzy“²⁷ (Houlgate, s. 363).

Na závěr zběžného exkurzu ke kořenům marxistické teorie literatury ještě dodejme, že všichni zmínění se stavěli velmi ostře proti kritice založené na bibliografických a historiografických údajích, přestože je jim tento způsob uvažování někdy prisuzován, a přestože tento krok o půl století později opravdu učinili někteří marxističtí myslitelé, odvolává se přitom k jejich teoriím.

Způsob nahlížení na literaturu jako na nástroj, který má posunout společnost kupředu, z ruského kulturního kontextu od dob Bělinského nevymizel až do 90. let 20. století. Našel

²⁵ PAROLEK, Radegast. *Klasická ruská literatura*. Praha: Svoboda, 1977, s. 225.

²⁶ Touto vlastní teoretickou koncepcí se Černyševskij řídil i při sepsání svého nejvýznamnějšího románu *Co dělat?*, ve kterém tematizuje život spravedlivých, rovnostářských lidí.

²⁷ he (Hegel) thinks that the dominant tone of a work of art should always be that of harmony and reconciliation. Where there is pain, therefore, should be 'smiling through tears.' In HOULGATE, Stephen. Hegel, G. W. F. Survey of thought in Michael KELLY (ed). *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998.

však opozici v koncepci „čistého umění“, v Rusku reprezentovanou zejména symbolistickým hnutím.

1.1.2. Symbolisté a Alexandr Potebňa jako předchůdci formalismu

Symbolisté byli jednou ze skupin formujících se na přelomu 19. a 20. století, které kriticky reagovaly na pozitivistický přístup, jenž v té době dominoval na většině území Evropy. Shromažďování empiricky doložitelných faktů jako východisek pro interpretaci literárního díla se v ruském kulturním kontextu spojilo s již panující představou o souvislosti života a umění.

Umělecká kritika se tak ocitla ve stavu zacyklenosti, před kterým varovali teoretici poloviny 19. století. Nepříliš inovativní reprodukování životopisných údajů spisovatelů ještě umocněné požadavkem na výchovnou roli literatury přispělo ke stagnaci literární teorie. Představy o posunu společnosti (i skrze literaturu) kupředu byly v této době podrobeny konfrontaci s realitou a nevyšly z ní příliš vítězně. Řád, a to nejen společenský, ale optikou ruského člověka tehdejší doby také světový, byl zrušením nevolnictví a následným prudkým úpadkem aristokracie zničen. Ani situace bývalého nevolnictva nebyla o mnoho lepší, následkem nepříliš prozívatelných realizací reform 60. let se jeho příslušníci často ocitali v dlužích, byli z drtivé většiny negramotní a nevladnili často žádnou půdu. Ideály trvající od poloviny 19. století se začaly postupně rozplývat.

Pohled do budoucnosti nebyl tím pádem příliš optimistický stejně jako soudobá realita: „jsme svobodní a osamělí“²⁸ (s. 31), píše symbolistický básník Dmitrij Sergejevič Merežovskij ve své stati *O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře*, která je považována za jeden z ustavujících textů tohoto hnutí. Jeho výrok nemíří pouze na nevolnictvo, vztahuje se i ke ztrátě víry v církev, ale především k nedávno nabyté a děsivé možnosti svobodněji myslet. Svou dobu chápe Merežovskij jako „intelektuální zápas“ dvou protichůdných sil „krajního materialismu a zároveň těch nejvášnivějších ideálních vzmachů ducha“ (tamt.). K této dvojici lze samozřejmě přiřadit i proudy pozitivismu a symbolismu. Období materialismu zaplavené hmotou, soustavně nanášenou i do literatury, které trvalo téměř celou druhou polovinu

²⁸ MEREŽOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič, překl. Jiří HONZLÍK „O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře“ in Zlato v Azuru: lyrika ruského symbolismu. Praha: Odeon, 1980.

19. století, se chýlí ke konci: „Vyřčená myšlenka je lež“ (tamt., s. 35). Nastává naopak doba odhmotnění literatury, její sublimace v opar, v němž se vznáší nevyslovené, skryté, symbol.

Hlavní momenty v zakládajících textech symbolistického hnutí: pohled na svět jako na věčné tajemství, zpochybňování rozumu a kritika pozitivismu, pramení z lingvistických teorií Alexandra Afanasjeviče Potebni, působícího především v šedesátých až osmdesátých letech 19. století. Potebňovo myšlení představuje protipól tehdy panujícího sociálního přístupu k literatuře. Ve středu jeho zájmu stála forma literárního díla, za cíl si kladl: „popsat povahu básnické tvorby v lingvistických pojmech (Erlich, s. 23)²⁹, neboť vycházel z přesvědčení, že „poezie a próza jsou záležitosti lingvistiky“³⁰ (tamt.). V tomto smyslu navázal na Wilhelma von Humboldta³¹, který považoval literaturu za výjimku mezi uměleckými disciplínami právě díky jejímu specifickému vztahu k vlastní materii (jazyku), jenž jako jediný má již přednastavenou určitou formu: „Poezie je tedy umění realizované skrze/uvnitř jazyka.“³²

V rozporu s helgeliánskou koncepcí Potebňa rozvázal vztah mezi myšlením a slovem: „Myšlenka má tendenci podřizovat si slovo, redukovat ho na služebníka, na pouhý taf, zkrátit rozsah jeho funkcí na pouhé označení tím, že udělá rovnítko mezi termínem a významem. Jazyk naopak usiluje o svrchovanou autonomii slovního znaku, o aktualizaci možností, které jsou obsaženy v jeho složité sémantické struktuře, v jeho konotativním bohatství“³³ (s. 24). Podle Potebni je to právě v literatuře, kde se to jazyku daří nejvíce – zde se osvobozuje od myšlenky, stává se *autonomním*. Vztah literatury a jazyka funguje také obráceně – každá řečová aktivita může být literaturou a také jí ze začátku je. Síla slova se ovšem v pojmenování časem ztrácí, „živý obraz se stává pouhým emblémem“³⁴ (s. 25). Poezie tak v tomto pojetí není specifickým typem slovesného vyjadřování, ale *vlastností* jazyka, kterou Potebňa nazývá *symboličnost*.

Základní Potebňovou premisou byla v tomto ohledu představa o znakové povaze slova: „Slovo a/nebo básnické dílo se skládá (pro Potebňu) ze tří částí: vnější formy (smyslová stránka),

²⁹ „to describe the nature of poetic creation in linguistic terms“, in ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. Soughton: The Apple press, 1981.

³⁰ „poetry and prose are linguistic phenomena“

³¹ HUMBOLDT, Wilhelm. „O rozdílnosti stavby lidského jazyka a jejím vlivu na duchovní rozvoj lidského rodu“ in Lukáš BOROVIČKA (ed.) „Světový názor“ od Humboldta k Egeltonovi: *Komentovaná antologie textů k dějinám pojmu*. Praha: Academia, 2016, s. 25-45.

³² *Poetry therefore 'is art through language.'*

³³ „Thought tends, as it were, to subjugate the word, to reduce it to the status of handmaiden, a mere taf, to cut down the range of its functions to that of pure denotation by establishing a point-to-point correspondence between term and meaning. Language, on the contrary, strives for the supreme autonomy of the verbal sign, for the actualization of the potentialities inherent in its complex semantic structure, in its connotative richness.

³⁴ *a vivid image becomes a mere 'emblem'“*

významu (duševní stránka) a vnitřní formy či představy (topologické spojení předchozích dvou částí).³⁵ Vnitřní forma a její schopnost evokovat jedním obrazem různé významy stojí tedy pro symbolisty ve středu poetického jazyka. Naopak formalisté vnitřní formu jako ustavující princip literatury zcela odmítli.³⁶ Potebňa totiž chápal literaturu (poetry) jako jeden ze dvou způsobů uchopování světa. Do opozice proti němu postavil vědu, která pracuje s homogenním materiálem, zatímco literatura k sobě vztahuje odlišné fenomény pomocí metafory, básnického obrazu.³⁷ Tento rys jeho teorie je silně antipozitivistický a odpovídá pozdějšímu symbolistickému vymezení se proti faktům ve prospěch intuice.

Koncepci literatury jako specifického „myšlení v obrazech“³⁸ napadl Viktor Šklovskij ve studii *Umění jako metoda* skrze rozdělení jazyka na básnický a prozaický, přičemž v každém z nich *obrazy* fungují rozdílně: „existují dva druhy obrazu. Obraz jako praktický prostředek myšlení, prostředek spojit věci do skupiny a obraz poetický, to je prostředek k zesílení dojmu.“³⁹ Obraz praktického jazyka je jako všechny jeho jiné vlastnosti definován základními charakteristikami ekonomičnosti a automatizace, tzn. zpřístupněním myšlenky skrze jazyk co nejrychlejším a nejsnadnějším způsobem. Jazyk básnický ovšem funguje na zcela opačném principu, kterým je *ozvláštňení*: „Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu, vytvořit ‚vidění‘ jeho, a nikoli ‚poznání‘.“⁴⁰ Návaznost formalistů na Potebňovo myšlení tak lze spatřovat především v ukotvení literární interpretace v lingvistice a v uvědomění, že umělecká literatura se nějakým způsobem odlišuje od zbytku písemnictví. Zatímco pro Potebňu její specifičnost kořenila na úrovni myšlenky a její sílu spatřoval ve

³⁵ STEINER, Petr. *Zaum* in *týž* Ruský formalismus: Metaopetika. Brno: 2011, s. 142.

³⁶ Opačně vztah formalismu k Potebňově teorii vidí Jiří Pelán, který chápe ‚vnitřní formu‘ jako pojmenování pro novou věc. „Znak podle něho (Potebni) neurčuje jen význam (signifié) a zvuková podoba, tj. „vnější forma“ (signifiant), ale také „vnitřní forma“. Vnitřní forma je nový moment, jímž slovo pojmenovává nový konflikt či novou situaci. Podobně funguje i literární text: také zde nejde pouze o „označení“, ale o „přetvoření“ (formalisté budou mluvit o *ozvláštňení*).“ Přestože v obou konceptech – Potebňově i formalistickém – je přítomný onen prvek ‚novosti‘, domníváme se, že jde opačným směrem. Zatímco pro Potebňu se na již existující obraz nabaluje nový, dosud neznámý význam, formalisté prohlašují za metodu umění nacházení nové, ozvláštňující perspektivy pro významy již známé. Uvedená citace je z článku PELÁN, Jiří. Vladimír Svatoň: literatura prizmatem binárních opozic. in *Česká literatura*, 62/2020, s. 92–96, dostupné z: file:///C:/Users/FFUK/Desktop/vladimadr-svatoň-literature-through-the-prism-of-binary-opposites_Content%20File-PDF.pdf

³⁷ tamt.

³⁸ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Umění jako metoda* in *týž* Teorie prózy (překl.) Bohumil HAVRÁNEK. dostupné z: <https://sites.ff.cuni.cz/uclk/wp-content/uploads/sites/56/2016/12/Um%C4%9Bn%C3%AD-jako-metoda.pdf>, s. 1

³⁹ tamt.

⁴⁰ tamt., s. 4

spojování jinak nespojitelných významů, formalisté chápali literaturu jako specifický způsob slovesného nakládání s významy již ustálenými.

Nutno dodat, že pokud se ptáme po genezi obou směrů, a především po jejich místě v ruské kulturní tradici, nenalezneme ani na tomto místě konsensus. Zatímco Hana Kosáková⁴¹ za jakýsi předstupeň formalistického myšlení považuje symbolistické hnutí na konci 19. století, ale další inspirační zdroje v tomto ohledu nezmiňuje⁴², Victor Erlich poukazuje na problematičnost uchopování formalismu jako ‚odchylky‘ od jinak homogenního sociálního přístupu k literatuře v Rusku. Svou tezi opírá o kritické texty Puškinova období⁴³, které se věnovaly zejména tématům prozodie či jazyka, nikoliv oblasti ideologie díla. Texty V. G. Bělinského pak umisťuje spíše někam na pomezí těchto dvou přístupů: „otec ruské sociální kritiky si byl vědom formy [...], nebyl vinen hrubým didaktickým přístupem k literatuře, který je mu často připisován“⁴⁴ (s. 20). Přes Erlichovu nezpochybnitelnou erudovanost v daném tématu jsme se rozhodli náš vlastní krátký přehled orientovat spíše podle výkladu Hany Kosákové s přihlédnutím k dalším, spíše obecnějším publikacím,⁴⁵ neboť máme za to, že Erlichův výklad v tomto ohledu vyznívá poněkud jednosměrně.⁴⁶ Zejména jeho výklad Bělinského je, a to i vzhledem k výše předloženým textům, poněkud zavádějící. Pokusili jsme se ukázat, že Bělinskij se otázkám formy věnoval především v jejich možnostech o co nejbližší pocit skutečnosti při čtení díla a zásadní pro něj zůstává po celou dobu jeho působení obsah.

1.2. Myšlenkový kontext

Vedle historického pozadí sporu je důležité nastínit i filosofické kořeny obou směrů. Následující dvě podkapitoly budou proto věnovány spisu *Kritika soudnosti* od Immanuela Kanta a *Estetice* Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Vzhledem k tématu tohoto textu se v teoriích obou myslitelů, tradičně chápaných jako ryze protichůdných, pokusíme zamyslet nad jejich možnými průniky.

⁴¹ KOSÁKOVÁ, Hana. Doslov in táž (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: AV ČR, 2017, s. 94.

⁴² Hovoří v této souvislosti pouze o filosofii Immanuela Kanta (viz dále), ne však o ruské literární teorii.

⁴³ Zmiňuje například stať Viktora Maximoviče Žirmunského *Byron a Puškin*, ve které se zabýval dobovou recepcí obou básníků. ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. Soughton: The Apple press, 1981, s. 20.

⁴⁴ „the father of Russian social criticism, was not unaware of formal considerations. [...] he was not guilty of that crudely didactic approach to literature which is often ascribed to him.“

⁴⁵ Zejména STEINER, Petr. *Ruský formalismus: Metaopetika*. Brno: 2011.

⁴⁶ Bereme samozřejmě v potaz skutečnost, že Erlichova práce je věnována pouze hnutí ruského formalismu. Jeho zběžnou interpretaci Bělinského textů citovanou výše a opomíjení N. Černyševského při výčtu postav ze 60. let však považujeme pro naše téma za nepříliš vhodné.

1.2.1. Immanuel Kant – nejgeniálnější z formalistů

Immanuel Kant si od Lva N. Trockého vysloužil přezdívku „nejgeniálnější z formalistů“⁴⁷ – proč – to se pokusíme vysvětlit dále. Pro lepší ukotvení jednotlivých konceptů shrneme pro nás relevantní části Kantova spisu *Kritika soudnosti*, někdy také nazývaného Třetí kritika.

Soudnost, jíž je poslední z Kantových kritik věnována, je jednou ze tří poznávacích schopností, které Kant přiřazuje ke třem subkategoriím duševních schopností vůbec. Veškeré činnosti myslí lze pojmenovat jako pocity libosti a nelibosti, poznávací schopnosti nebo žádací schopnosti. Tyto tři podskupiny jsou chápány jako jasně oddělené a každé je přiřknuta jedna poznávací schopnost – soudnost, rozvažování a rozum.⁴⁸

Soudnost pak Kant definuje následovně: „Soudnost vůbec je schopnost myslet to, co je zvláštní, jako zahrnuto pod obecným.“ (tamt., s. 23, odstavec 179) V návaznosti na tuto definici pak ustanovuje dva principy, na jejichž základě může soudnost operovat a tím se dále dělit na reflektující a určující. Určující soudnost probíhá v případě, kdy je nám známo obecné, tedy nějaké pravidlo, princip či zákon, pod něž přiřazujeme zvláštní jednotlivinu. Toto obecné je nám zároveň rozvažováním dáno a priori, tzn. není získané na základě naší zkušenosti. Reflektující soudnost naopak operuje v případech, kdy je dáno zvláštní a je třeba k němu nalézt obecné. Také reflektující soudnost potřebuje princip, který nemůže převzít ze zkušenosti, protože až teprve tento princip sjednocuje a strukturuje principy empirické. Tento princip reflektující soudnosti vychází z předpokladu, že vše, co existuje, existuje z určitého důvodu, který Kant nazývá *účelem*. Tomuto *účelu* pak musí být objekty náležitě uzpůsobeny, což „se nazývá účelnost jejich formy“ (s. 24, odstavec 181). A priori principem soudnosti se tak stává „účelnost přírody v její rozmanitosti“ (tamt.).

Účelnost přírody je principem transcendentálním, „a priori je jím představována obecná podmínka, za níž jedině se věci mohou stát objekty našeho poznání vůbec“ (tamt.). Abychom mohli tedy přírodu vůbec nahlédnout, poznat ji, musí existovat představa její formální účelnosti. Tato představa je ale pouze představou, nelze ji tudíž vztahovat k přírodě samé, ale k našemu vnímání přírody, jde o „subjektivní princip (maximu) soudnosti“ (s. 27, odstavec 184). Pokud máme mezi empirickými zákony nalézt řád či jednotu, musíme takovou jednotu nejprve předpokládat. Obdobné postřehy nacházíme také v úvahách Johanna Wolfganga von Goetheho o morfologii. Při popisu rostlin používá termín *gestalt* (tvar, forma) ve významu

⁴⁷ TROCKIJ, Lev Nikolajevič, Formální škola v básnictví a marxismus in Kosáková (ed.) Formalismus v polemice s marxismem. Praha: AV ÚČL, 2017, s. 33.

⁴⁸ Viz Kantem naznačené schéma na konci Úvodu in KANT, Immanuel. Kritika soudnosti. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 40

formální struktury či pravidla, prostupujícího celou přírodu: „V přírodě jsou ‚Gestalt‘ a ‚Negestalt‘ propojené. To první se objevuje jen skrze to druhé [...]. Nic v přírodě není arbitrární či bez pravidel.“⁵⁰ K otázce gestaltu a jeho vztahu k formalismu se později vrátíme, neboť se jím podrobněji zabývá ve svém spise Medveděv.

Daný řád, který přírodě připisuje soudnost, zároveň v subjektu vyvolává pocit libosti: „naprosto by se nám nelíbila představa přírody, kterou by nám bylo předem řečeno, že při sebemenším zkoumání jdoucím za nejprostší zkušenost narazíme na heterogenitu jejích zákonů, která našemu rozvažování znemožní sjednotit její zvláštní zákony pod obecnými empirickými zákony; to totiž odporuje principu subjektivně účelné specifikace přírody v jejích rodech a naší reflektující soudnosti zaměřené k této specifikaci“ (Kant, s. 33, odstavec 188).

Podle Kanta má naše chápání předmětů dvě složky – subjektivní a objektivní. Objektivní složkou je to, co předmět určuje (Kant to nazývá logickou platností). Subjektivní složkou představy předmětu je pak jeho estetická povaha. Tato subjektivní složka, *libost a nelibost*, je pak jasně oddělena od momentu poznání předmětu. Libost zároveň není vlastností objektu, vztahuje se naopak pouze k subjektu: „Libost nemůže vyjadřovat nic jiného než přiměřenost objektu k poznávacím schopnostem, které jsou v reflektující soudnosti ve hře, a nakolik v ní jsou, může tedy vyjadřovat pouze subjektivní formální účelnost objektu“ (tamt.). Účelnost formy, která – jak jsme ustanovili – nenáleží předmětu samému, ale subjektu, stojí tedy v základu estetického soudu a pocitu libosti. Pokud pocítujeme formu jako účelnou pro reflektující soudnost, dostavuje se pocit krásy předmětu (libost) a obráceně. Libost je zároveň nutně spjata s představou objektu nejen pro jednotlivý subjekt, který ho pojímá, ale „pro každého, kdo soudí“ (tamt.). Soud vkusu si nárokuje všeobecnou platnost, přestože v jeho centru nestojí empirický pojem, nýbrž pocit libosti (tedy žádný pojem). Účelnost předmětu se ještě dále dělí na účelnost subjektivní a účelnost objektivní. Subjektivní účelnost označuje soulad formy předmětu s našimi poznávacími schopnostmi, objektivní účelnost označuje soulad formy předmětu s možností věci samé – nevztahuje se k pocitům libosti a nelibosti. Na základě tohoto dělení pak Kant dělí i soudnost na estetickou (spojenou se subjektivní účelností) a teleologickou (spojenou s účelností objektivní).

Pro tuto práci bude podstatná pouze první kategorie – estetická soudnost spojená s vkusem, krásou a pocitu libosti a nelibosti. Zaměříme se přitom pouze na první část Kantovy Analytiky

⁵⁰ *In nature ‚Gestalt‘ and ‚Ungestalt‘ are bound together. The former appears only in the latter. [...] Nothing in nature is arbitrary or lawless.*“ in CASSIER, Ernst A. Structuralism in modern linguistics in WORD, ročník 1, č. 2, s. 22. dostupné z: <https://doi.org/10.1080/00437956.1945.11659249>
Cassirer ve své studii poukazuje na značné souvislosti mezi Goetheho morfologickými pracemi a strukturalistickou teorií literatury.

estetické soudnosti, již je Analytika krásna. Ta je rozdělena do čtyř momentů,⁵¹ které se pokusíme krátce shrnout.

V prvním momentu Kant rozlišuje tři odlišné typy zalíbení: v krásném, dobrém a příjemném. „Příjemné znamená pro někoho to, co mu působí potěšení, krásné to, co se mu pouze líbí, dobré to, co oceňuje, schvaluje, tj. čemu připisuje objektivní hodnotu“ (Kant, s. 51, odstavec 210). Jediným svobodným zalíbením je pak zalíbení vkusu v krásnu podle Kanta z toho důvodu, že „žádný zájem, jak smyslů, tak rozumu, si tu nevynucuje souhlas“ (tamt.). Krása je tedy na rozdíl od příjemnosti a dobroty vyvážána ze všech vnějších zájmů.

Moment druhý navazuje na první – protože si při posuzování nějakého předmětu coby krásného neuvědomujeme žádný zájem, posuzujeme ho tak, že musí obsahovat důvod zalíbení pro každého, a krásu tudíž chápeme jako vlastnost předmětu, a především soud o kráse chápeme jako soud logický, nikoliv estetický. U obou typů soudu lze sice předpokládat platnost pro každého, avšak zatímco u soudu logického vyvstává tato platnost z pojmů, tedy z objektů, soud estetický je spojen s nárokem na subjektivní všeobecnost. Jádro druhého momentu je tedy tvrzení, že „krásné je to, co se líbí všeobecně bez pojmu“ (Kant, 219, s. 60).

Třetí moment Analytiky krásna se týká již zmiňovaného účelu a účelnosti, které Kant definuje následovně: „úcel je předmětem pojmu, nakolik je tento pojem nahlížen jako příčina onoho předmětu [...] a kauzalita pojmu vzhledem k jeho objektu je účelnost“ (tamt., odstavec 220). Účelnost přitom nutně nepředpokládá účel, forma objektu může být účelná bez toho, abychom „jejím základem činili účel“ (s. 61, odstavec 220). Pocit zalíbení pak představuje právě tato představa účelnosti formy. Krása je tedy pro Kanta závislá pouze na formě předmětu, naopak půvab a dojetí, náležití matérii podle jeho názoru estetický soud kazí.

Ve čtvrtém momentu Kant představuje svou tezi, že to, „co je krásné, si myslíme, že má nutný vztah k zalíbení“ (Kant, s. 75, odstavec 237). Tato nutnost přitom není teoretická ani praktická, je exemplární. To znamená, že pocítujeme nutnost všeobecného souhlasu se soudem, který považujeme za projev obecného pravidla, jež ovšem není možné udat. Dochází tedy k situaci, kdy nárokuje našim soudům všeobecnou platnost, přestože je nezakládáme na pojmech, nýbrž na našem pocitu. Z našeho soudu tak tvoříme subjektivně všeobecný princip – ideu nutnou pro každého. Činíme tak proto, že předpokládáme existenci normy obecného smyslu a také to, že naše soudy jsou s touto normou zcela v souladu. Krásu tedy chápe Kant

⁵¹ Pojem *momentu* nelze v tomto kontextu chápat jako odkazující pouze k času. Kant se při jeho použití odvolává ke svému neznámějšímu dílu, *Kritice čistého rozumu*. Zde rozděluje rozvažování do dvanácti kategorií, které dále dělí do čtyř skupin – kvalita, kvantita, relace a modalita. První z Kantových *Kritik* tvrdí, že každý soud o poznání je vnitřně spjat s jednou z těchto čtyř skupin. Stejně tak podle Kanta existují čtyři ‚momenty‘ soudu vkusu. (Wenzl, s. 10)

v posledním momentu jako to, co je poznáváno sice bez pojmu (na základě pocitu), avšak přesto jako předmět nutného zalíbení.

Christian H. Wenzel ve svém textu o Kantově estetice jednotlivé momenty zredigoval na jednoslovná hesla, která považujeme za velmi výstižná: disinterestedness (nezaujatost)⁵², universality (obecnost), purposiveness (účelnost) a necessity (nutnost)⁵³

1.2.2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel a jeho smyslová zář ideje (das sinnliche Scheinen der Idee)

Východiskem marxistických úvah o literatuře je do jisté míry filosofie Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Vzhledem k rozsahu Hegelovy *Estetiky* a s přihlédnutím ke skutečnosti, že její výklad nepatří mezi stěžejní témata této práce, nebudeme v této kapitole vycházet z primárního zdroje, ale pokusíme se vystačit si s heslem věnovaným Hegelovi v *Encyclopedia of Aesthetics*.⁵⁴

Hegel na Kanta v mnohém navazuje, mimo jiné se oba⁵⁵ snažili estetiku vyvázat z její závislosti na dalších filosofických disciplínách, avšak jejich koncepce také vykazují zásadní rozdíly. Hegelovo myšlení o umění je součástí jeho představy o historickém vývoji lidstva. Ve svém spisu *Velká logika* ustanovil za fundamentální vlastnost bytí neustále se vyvíjející a sebeurčující se smysl, jemuž Hegel říká *idea* – ta stojí v jádru veškerého světového vývoje. Ideu by bylo mylné chápat jako něco, co stojí mimo bytí a pouze ho zvnějšku posouvá – bytí a idea jsou nakonec totožné. Výsledkem neustálého vývoje bytí je pak vyvinutí tohoto přirozeného smyslu/ideje („*reason-as-nature*“)⁵⁶ do svobodné, vědomé existence, kterou je duch (Geist). Toto vědomí se pak podle Hegela vyvíjí nutně k sebeuvědomění a sebeuchopení. Produktem

⁵² Námí navržený překlad nepociťujeme jako zcela adekvátní, v češtině však neexistuje pro slovo disinterestedness vhodný jednoslovný ekvivalent. Jádrem prvního momentu je zdůraznění oné vlastnosti krásy, která ji staví mimo jakýkoliv zájem, který se v příjemném nachází na rovině subjektivní (to, co je nám příjemné, toužíme pocítovat stále pro vlastní potěšení/zájem) a v dobrém na rovině objektivní (co je dobré, oceňujeme, připisujeme tomu objektivní hodnotu a považujeme za obecný zájem, aby to tak bylo právě tak).

⁵³ WENZEL, Christian Helmut. *An Introduction to Kant's Aesthetics: core concepts and problems*. Blackwell publishing, 2005, s. 10.

⁵⁴ KELLY, Michael (ed). *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998.

⁵⁵ Jindřich Karásek v úvodu ke knize *Kantova analogie estetické zkušenosti* označuje Kantovu koncepci za začátek procesu osamostatňujícího estetiku od dalších vědních oborů, Hegelovu pak v jistém smyslu jako jeho vyvrcholení. Zároveň ovšem upozorňuje na skutečnosti, že Hegelova estetika je ve výsledku závislá na filozofické teorii absolutna, tedy na ontologii.

Autonomní pojetí umění však Hegel dovršil ve smyslu jeho oddělení od přírodní krásy. KARÁSEK, Jindřich, *Kantova analogie estetické zkušenosti*. Praha: OIKUMENE, 2004, s. 13–14.

⁵⁶ HOULGATE, Stephen. Hegel, G. W. F. Survey of thought in Michael KELLY (ed). *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 362.

vývoje je tedy lidské vědomí a svoboda. Tento proces však nemůže podstoupit jednotlivec, lidstvo jím prochází kolektivně v rámci procesu historického vývoje.

Zde se již dostáváme k Hegelově pojetí umění. Je totiž vedle filosofie a náboženství jedním ze tří způsobů či cest, kterými lidstvo dochází k tomuto sebeporozumění. Umění je aktem zobrazování lidské podstaty a vztahu člověka k Bohu. Tento akt individuální lidské bytosti dovádí k sebeuvědomění, sebeuvědoměným se stává také samotné bytí, které k tomuto cíli směřuje – v samotných základech světa je uložena „metafyzická touha [...] vytvářet umění“⁵⁷. Účelem umění je tedy zesílit porozumění člověka světu i sobě samému. Hegel sice dává za pravdu Kantovi v tom, že forma uměleckého díla způsobuje v subjektu pocit libosti, avšak na rozdíl od něj tuto skutečnost nepovažuje za centrální účel uměleckého díla. „Hegelova estetická teorie se tedy méně soustředí na účinek, který může mít umělecké dílo na subjekt (na emoce, které může vzbudit, nebo na potěšení, které může vyvolat), a více na způsob, jakým samo umění sděluje a vyjadřuje pravdu.“⁵⁸ V návaznosti na tento požadavek má Hegel na rozdíl od Kanta za to, že pravost umění a jeho hodnota závisí na jeho obsahu.

Od filosofie a náboženství se nicméně umění liší podstatně díky své materiální povaze, jako jediné zprostředkovává svobodu „v podobě smyslové materiální externality“⁵⁹. Forma je pro hegelovskou koncepci umění neméně podstatná, protože úkolem umění je pak vyjadřovat určitý obsah uvnitř formy takovým způsobem, aby obojí bylo od sebe navzájem neoddělitelné: „umění dosahuje své dokonalosti, když je vyjadřovaný obsah skutečně harmonicky spojen s materiálem (a způsobem) vyjádření. Tato dokonalá harmonie lidské či božské svobody a smyslového materiálu vyjádření je pro Hegela pojmem krásy [...]. Krása je tedy smyslová záře ideje.“⁶⁰ Vztah formy a obsahu je však ještě komplikovanější. Obsah sám musí být uzpůsobený k tomu, aby se dal určitou formou vyjádřit.⁶¹

Stejně jako ostatní dva způsoby lidského sebe-uvědomění i umění prochází historickým vývojem, který Hegel rozděluje do tří etap.

⁵⁷ „*metaphysical drive [...] to produce art*“ tamt., s. 362.

⁵⁸ *Hegel's aesthetic theory thus concentrates less on the effect that a work of art might have on a subject (on the emotions it might arouse or the delight it may cause) and more on the way in which art itself communicates and articulates truth.*“ tamt, s. 363

Pravdou je v tomto případě skutečnost, že lidské bytosti jsou svobodné a sebeurčující.

⁵⁹ „*in the form of sensuous material externality*“ Houlgate, s. 363

⁶⁰ *art achieves its perfection when the content expressed is indeed harmoniously fused with the material (and mode) of expression. This perfect harmony of human or divine freedom with the sensuous material of expression is what Hegel understands by beauty. [...] Beauty is thus the sensuous shining of the idea.*“ Houlgate, s. 363

⁶¹ Jako příklad je uvedeno umění antického Řecka, kdy byla za ideál lidské svobody považována harmonie duše a těla, kterou bylo možno vyjádřit zejména v sochařství. Protipólem je pak kultura islámu, kdy je duševní svoboda zcela abstrahovaná od tělesného vtělení, a tudíž neuzpůsobená ideálnímu vyjádření (Houlgate, s. 363).

Nejranější fází je symbolické umění, které nevyjadřuje svůj obsah *uvnitř* formy, ale spíše na obsah formou poukazuje. Duchovno v této fázi není v harmonii se smyslovou formou, proto umění opouští přirozené formy, aby naznačilo cokoli ne-přirozeného.⁶²

V druhé fázi jsou již duchovno se smyslovou formou v dokonalé harmonii, nazývá se klasická a je spojena především se starověkým Řeckem. Řekové tak svým bohům a potažmo i sobě samým porozuměli nejlépe.⁶³

Poslední fází je umění křesťanské, které Hegel nazývá romantickým. Přestože se křesťanská spiritualita vyznačuje niterností, tato niternost je již vtělenou niterností a láskou boží a může tak být vyjádřena v umění.

Formy umění, jednotlivé umělecké směry či specifická umělecká díla podle Hegela vypovídají pravdu o kultuře, ze které vzešly. Umění tak ztělesňuje výsostný přístup ke smyslu kultury nebo společnosti, v níž byl vytvořen.

Pokud se krátce pokusíme shrnout zásadní rozdíly mezi oběma přístupy, na prvním místě si musíme položit otázku, nakolik je přípustné oba estetické modely srovnávat. Hegel se ve své estetice věnuje otázce umění, zatímco ve středu Kantovy pozornosti stojí krásno. To jsou dvě zcela odlišné kategorie. Kategorie krásna není pro Kanta spojena pouze (dokonce ani primárně) s uměním, ale s přírodou. Krásno, jak jsme uvedli výše, zároveň nenáleží předmětu, ale je záležitostí soudnosti, která je poznávací schopností, a přináší tedy myšlenkovým procesům. Z toho pramení několik dalších odlišností, v první řadě rozdílný přístup k otázce vývoje umění či přesněji řečeno její naprostá absence v Kantově estetickém modelu. Nečasová povaha Kantova přístupu naznačuje, že kategorie krásna a způsob, jakým o něm vykonáváme soudy, se v průběhu času nemění.

Hegel naopak s pojmem umění pracuje. Chápe jej jako jediný hmotný prostředek k realizaci ideje. Z toho pramení dvě podstatné skutečnosti. První z nich je poměrně velká pozornost, kterou Hegel věnuje právě hmotné/materiální stránce umění. Umělecké dílo se pro Hegela stává hodnotným tehdy, pokud jsou jeho složky: obsah, materiál a ‚způsob vyjádření‘ (tedy forma) v souladu. Tyto tři pojmy jsou pro celou polemiku stejně jako pro texty Bachtinova

⁶² Příkladem je podoba boha Šivy jako postavy se čtyřmi pažemi.

⁶³ Chápání klasického umění jako nejvyšší formy umění je však správné jen částečně. Ve vyjádření duchovna, lidského sebe-uvědomění si sice počíná nejlépe, avšak toto sebe-uvědomění je na nižší fázi než v období romantickém. Pro umění romantické fáze je tak mnohem komplikovanější danou fází duchovna vyjadřovat – nutně naráží na limity, které umění klasického období neznalo. Nový stupeň duchovního sebe-uvědomění si také žádá jiné prostředky, kterými bude vyjádřen – tuto roli přebírají v romantickém období filosofie a náboženství, Hegel v souvislosti s tím hovoří o *konci umění* (Rush, s. 369).

kroužku zásadní a budou se ještě mnohokrát vracet. Zatím zdůrazněme, že přestože Hegel i Kant používají pojem formy, každý ho chápe jinak. Pro Hegela je forma spojená s materiálem, ten organizuje a tvaruje, pořádá jeho složky. Pro Kanta představuje spíše abstraktní strukturu, podmínku k tomu, abychom dokázali myšlenkově předmět uchopit.

Druhou podstatnou složkou Hegelovy definice umění je její nutně dějinný rozměr. Idea je totiž principem neustále se vyvíjejícím, s čímž souvisí také proměna umění. Jeho vývoj je tedy závislý na vývoji ideje a potažmo celého lidstva, jehož vývojovou fází umění svými složkami odráží.

Vztah Hegela se sociální kritikou jsme již nastínili výše stejně jako skutečnost, že myšlenkový otec symbolistického hnutí Alexandr Potebňa se od jeho teorie odloučil rozvázáním harmonie obsahu a matérie v uměleckém slově. Zbývá se tedy zamyslet nad tím, zda by se tento krok nedal chápat jako oslabení vztahu těchto dvou složek ve prospěch složky třetí, formy, a na tomto základě nenačrtnout možnou souvislost mezi Potebňou/symbolistou a Kantem. Pokud je pro Kanta forma záležitostí myslí, která má nehmotnou povahu a jejíž ‚účelnost‘ je zároveň podmínkou pro naše vnímání předmětů jako krásných, Potebňův vnitřní pojem vnitřní formy není od této definice daleko. Netvrdíme samozřejmě, že se jedná o termíny zaměnitelné, ovšem máme za to, že vykazují určité podobnosti a zdůrazňují obdobné momenty, především vyvázání formy od matérie předmětu. Přestože návaznost na Kanta tedy není u symbolistů tak silná a přímá jako vztah sociální kritiky k Hegelovi, určité styčné body zde existují. Jak s pojmy formy, obsahu, materiálu, tak i se zmíněnými teoretickými přístupy naložili formalističtí a marxističtí myslitelé, se podíváme v následující kapitole.

1.3. Formalisticko-marxistický spor

Po zběžně nastíněném historickém a myšlenkovém kontextu sporu nyní přistupme k polemice samotné. Při pokusu o její analýzu se budeme držet výše naznačeného triádového schématu jejích základních otázek, které jsme rozřadili do skupin nazvaných povaha, funkce a vývoj literatury.

Jedna z otázek, kterou si při psaní této práce klademe, se týká přesnějšího vymezení pojmů formalismus a marxismus. Snahu ji zodpovědět však komplikuje několik skutečností. Oba tyto směry procházely určitým vývojem, který neprobíhal ve zcela přirozených podmínkách. Jen těžko lze proto určit, které z myšlenkových změn byly formovány politickým tlakem. Samotné pojmy formalismus a marxismus byly také užívány poněkud volně a nesystematicky, zároveň se jim přikládala značná váha, která postupem času stále více nabývala politických rozměrů a

zastínila tak zásadní otázku, zda se jedná o označení metodologií, ideologií, volnějších uskupení či škol. Všechny tyto skutečnosti máme při psaní této kapitoly na paměti. Naším cílem však není mapovat myšlenkový vývoj jednotlivých autorů, ale spíše pokusit se najít základní rysy obou přístupů, protože právě ty nás budou zajímat později v souvislosti s Bachtinovým kroužkem.

1.3.1. Formalismus? Marxismus?

Řada textů, kterým se v této práci věnujeme, vnímá počátek 20. století jako dobu celoevropské krize humanitních věd. Tu lze poněkud zjednodušeně charakterizovat jako koexistenci dvou tendencí – ‚racionalistické‘ (vyznačující se inspirací v přírodních vědách, orientovanou na ‚tvrda fakta‘) a ‚iracionalistické‘ (zdůrazňující oproti tomu intuici a pocit). Praxe obou byla značně problematická – racionalistický pozitivismus často ústil do pouhého shromažďování dat bez snahy o jejich interpretaci, na druhé straně iracionalistické proudy jako například symbolismus se stávaly „záminkou pro nedbalost kritiky a neucelené koncepce“⁶⁴ (Erlich, s. 53). Samozřejmě zde také leží v jádru odlišné pohledy na otázky týkající se povahy literatury: Vypovídá literární dílo něco o politické či společenské situaci, v níž vznikalo? O člověku, který ho napsal? Je literatura soubor historických dat či faktů? Soubor slov? Způsob myšlení? Vznikají a zanikají určité literární žánry v reakci na společenské změny? Nebo je jejich vývoj závislý na něčem jiném? Řešení těchto otázek bylo v Evropě různorodé, krátce se k němu, především k tzv. „západoevropskému formalismu“, ještě vrátíme, teď se však zaměříme pouze na situaci v nově vzniklé Ruské sovětské federativní socialistické republice, později Sovětském svazu.

Také zde literární věda hledala svůj opěrný bod, slovy Erlicha „svého hrdinu“ (s. 56). Určitá část ho našla v jazyce, a to v návaznosti na Potebňu. Předmětem zkoumání se tak stává básnický jazyk, a to jak pro literární teoretiky, tak pro řadu lingvistů. Zájem byl soustředěn především na funkci básnického jazyka a na princip jeho uspořádání v literárním díle. Na této skutečnosti má velký podíl myšlení Gustava Špeta, který odmítl chápat jazyk jakožto vyjádření nitra mluvčího či autora. „Všechny způsoby vyjádření včetně jazyka musí být chápány nikoliv jako vedlejší produkty nebo smyslové příznaky psychologických procesů, ale jako skutečnosti samy o sobě“⁶⁵ (Erlich, s. 62). Špet působil v Moskvě, kde byl také v roce 1915 na Moskevské univerzitě založen Moskevský lingvistický kroužek (MLK). Ten byl úzce provázán s tehdy

⁶⁴ impressionism became more often than not simply an excuse for critical nonchalance and loose thinking

⁶⁵ All forms of expression, including language, ought to be treated not as by-products or sensory symptoms of psychological processes, but as realities in their own right.

nově se tvořící futuristickou básnickou skupinou – předpokládá se, že řada formalistických konceptů vznikla na základě četby futuristických textů. V Petrohradě byla o rok později založena Společnost pro výzkum básnického jazyka (OPOJAZ). Skupiny existovaly nejdříve nezávisle na sobě, v roce 1919 byla vydána verze *Sborníku pro teorii básnického jazyka*, v níž publikovali členové OPOJAZu společně s Romanem Jakobsonem, patřícím k MLKu. Nelze však stanovit určitý moment, který bychom mohli označit jako bod vzniku formalistického hnutí, neexistuje ani žádný manifest, jenž by shrnoval zásady formalismu, ani přesný soubor jmen, která bychom mohli k tomuto směru zařadit. Samotný název *formalismus* se řadě teoretiků jeví jako problematický: „Teprve jeho budoucí životopisec bude muset rozhodnout, kdo jej nazval ‚formální metodou‘. Snad si v těch třesnutých letech sám na sebe přivolal tento název, jenž mu vůbec nepadne. Formalisté, odmítající sám pojem formy jako něčeho protikladného obsahu, této formuli vůbec neodpovídají“⁶⁶ (Steiner, 2011).

Je patrné, že mluvit o formalismu jako o uceleném hnutí je značně problematické. Protože naším cílem je v této práci především nahlédnout texty Bachtinova kroužku jako možnou syntézu formalismu a marxismu, nemáme zde prostor pro zohlednění veškerých nuancí a vývojových změn, jež myšlení formalistických teoretiků vykazuje. Ze stejného důvodu ve výběru textů navazujeme na předešlou odbornou literaturu a soustředíme se především na autory, která ve své antologii vybrala Hana Kosáková. Jde tedy o texty Viktora Šklovského (MLK) a Borise Ejchenbauma (OPOJAZ). Ty dále rozšiřujeme o texty Jurije Tyňanova, který se nejvíce z formalistů věnoval otázkám literárního vývoje, tedy tématu zcela stěžejnímu pro M. Bachtina.

Se snahou načrtnout obrysy literárněvědného marxismu je to ještě složitější. Po Říjnové revoluci se z pojmu marxismus totiž na krátkou dobu stalo velmi široké označení pro různorodé revoluční snahy. Také formalisté se chápali jako revoluční proletáři: „‚Skytové‘, ‚futuristé komunistického přesvědčení‘, ‚Proletulktovcí‘ – ti všichni prohlašují a papouškují jedno a to samé: novému světu, nové třídní ideologii musí odpovídat i nové umění. Následující premisa je zpravidla tato: právě naše umění je nové, takové, které vyžaduje revoluci, vůli nové třídy a nový světonázor. Důkazy uváděné ve prospěch tohoto tvrzení bývají obvykle z nejnaivnějších: podle proletkultu stačí fakt, že rodiče básníků byli proletáři; ‚Skytové‘ tvrdí, že užití lidového jazyka v poezii je znakem, že tito autoři jsou ve spojení s půdou [...]; futuristé jako důkaz svého přirozeného nepřátelství vůči kapitalistickému řádu uvádějí nenávist, kterou vůči nám buržoazie projevovala ve dnech, kdy jsme vstupovali na scénu. [...] My, futuristé,

⁶⁶ Citát přebírá Steiner z textu *Formální metoda: Místo nekrologu od Tomaševského*.

jsme však vystoupili s novým heslem: ‚Nová forma vytváří nový obsah.‘ Vyvázali jsme umění ze zajetí životních podmínek, které mají v tvorbě jen naplňovat formy, a mohou odtud být dokonce zcela vyhoštěny“ (Šklovskij, Úlla Úlla, s. 10). Situace popsaná Šklovským nastiňuje chaos, který po revoluci zavládl. Není překvapující, že krátce poté se objevily snahy literárněvědný marxismus přesněji charakterizovat. Pokusil se o to jeden z nejvýznamnějších účastníků formalisticko-marxistického sporu Lev Trocký ve své knize *Literatura a revoluce* (1923, Moskva). Přestože se zde Trockij otázkami literatury zabýval poprvé a naposledy, *Literatura a revoluce* představuje pravděpodobně nejucelenější dokument raného literárněvědného ruského marxismu, proto ji považujeme za stěžejní text. Kromě Trockého chceme věnovat pozornost také textům Anatolije Lunačarského, literárního teoretika a později lidového komisaře pro vzdělávání, čímž opět navazujeme na předchozí výběr textů (Kosáková, Erlich).

V porovnání s formalismem existuje o ruském literárněvědném marxismu velmi málo odborné literatury. Například v knize Tonnyho Benneta *Formalism and Marxism*⁶⁷ jsou všichni výše zmiňovaní formalisté poměrně podrobně představeni, v souvislosti s marxismem se však Bennet zabývá jmény jako Louis Althusser či Terry Eagleton (Trockého zmiňuje jen velmi krátce, Lunačarského ani jednou). To poukazuje jednak na skutečnost, že stejně jako formalismus lze také marxismus v literární vědě těžko pokládat za ucelené hnutí, jednak je zde patrná snaha přerámovat marxismus jako především ‚západní‘, vysoce intelektuální směr, ale především značně komplikuje snahu nalézt další jména marxistických literárních teoretiků, kteří v této době působili.⁶⁸

Nyní, když jsme snad přesvědčivě zdůvodnili výběr textů, o které se budeme v této kapitole opírat, přistupme k průběhu samotné polemiky.

1.3.2. Polemika

V předchozí podkapitole jsme citovali studii Viktora Šklovského *Úlla, úlla, Marťané!* z roku 1919. Zmiňovaný úryvek tematizuje boj o tzv. „nové umění“, jeden z důležitých pojmů celé polemiky. Pro všechny obyvatele v RSFSR s pádem 400 let starého autokratického režimu padl i ‚starý svět‘, na jehož troskách bylo třeba vystavět svět nový, jehož součástí mělo samozřejmě být i nové umění. Tento pojem sice stojí v základech obou teorií (a představa o vzniku nového

⁶⁷ BENNET, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Routledge, 2003.

⁶⁸ Roman Kanda mluví v této souvislosti pouze o Plechanovovi, který tvořil především v 80. a 90. letech 19. století, tedy v době před průběhem polemiky. viz KANDA, Roman. *Český literárněvědný marxismus: Kapitoly z moderního projektu*. Brno; Praha: Host; UČLAV, 2021.

světa silně ovlivňuje jejich rétoriku), ale pro každou se pod tímto označením jednak skrývá něco jiného, jednak s tímto konceptem pracují zcela odlišně.

Stejně jako je obtížné určit přesněji vznik formalistického a literárněvědného marxistického hnutí, nelze vymezit ani přesný začátek jejich polemiky. Šklovského text lze však považovat za jakýsi pamfletický manifest principů futurismu, na který o čtyři roky později reagoval právě Trocký. „Všechny tyto důkazy mají jedno společné: jejich autoři se domnívají, že z nových životních forem vznikají nové formy umění. Jinými slovy, myslí si, že umění je jednou z funkcí života. [...] My, futuristé, jsme však vystoupili s novým heslem: ‚Nová forma vytváří nový obsah.‘ Vyvázáli jsme umění ze zajetí životních podmínek“ (Šklovskij, Úlla úlla, s. 8–9). Nadřazenost formy nad obsahem, její soběstačnost a naprostá autonomie literárního vývoje jsou základní principy raného formalismu. Nové umění (pro Šklovského futurismus) je revoluční díky svému inovativnímu zacházení s jazykem. Mohlo by se zdát, že Trocký do určité míry souhlasí, když v *Literatuře a revoluci* píše: „Pak je tu otázka formy. Ta se v určitých mezích vyvíjí podle vlastních zákonů stejně jako každá jiná technologie. Každá nová literární škola – pokud je skutečně školou, a ne volným uskupením – je výsledkem předchozího vývoje, již existujícího řemeslného umění slov a barev a pouze se odpoutává od břehů toho, čeho bylo dosaženo, aby znovu dobyla živly“⁶⁹ (Trocký, *Revoluční a socialistické umění*, s. 233–234)⁷⁰. Na rozdíl od Šklovského však Trocký chápe formu jako dualistický princip: „na jedné straně přidává něco k technice umění, zvyšuje (nebo snižuje) obecnou úroveň řemesla, na druhé straně ve své konkrétní historické podobě vyjadřuje určité požadavky, které mají v konečném důsledku třídní charakter“⁷¹ (tamt.). Zmiňované citáty před námi otevírají jeden ze zásadních problémů této práce – pojem formy a různorodost jeho významů v jednotlivých textech. K němu se průběžně budeme vracet, nyní však ještě zůstaňme u pojmu nového umění. Pokud můžeme na základě Šklovského textu tvrdit, že nové umění pro formalisty znamenal v této chvíli futurismus, u marxistů odkazy k textům, které by nové umění představovaly, nenajdeme. Stejně tak postrádají i jasnější charakteristiky toho, jak by mělo ideálně vypadat: „Zatím žádné revoluční umění neexistuje. Existují prvky tohoto umění, existují náznaky a pokusy o něj, a co

⁶⁹ Then there comes the question of form. Within certain limits, this develops in accord with its own laws, like any other technology. Each new literary school—if it is really a school and not an arbitrary grafting—is the result of a preceding development, of the craftsmanship of word and color already in existence, and only pulls away from the shores of what has been attained in order to conquer the elements anew.“

⁷⁰ TROCKIJ, Lev Nikolajevič. *Literature and revolution*. London: Haymarket Books, 2005.

⁷¹ on the one hand, it adds something to the technique of art, heightening (or lowering) the general level of craftsmanship; on the other hand, in its concrete historic form, it expresses definite demands which, in the final analysis, have a class character

je nejdůležitější, existuje revoluční člověk, který formuje novou generaci k obrazu svému a který toto umění stále více potřebuje. Jak dlouho bude trvat, než se takové umění jasně projeví? To je těžké dokonce i odhadnout, protože tento proces je neuchopitelný a nevypočitatelný a my jsme omezeni na odhady, i když se snažíme časově vymezit hmatatelnější společenské procesy“⁷²(tam., s. 229–230). Pro marxisty je příznačný pohled do budoucnosti a úvahy nad otázkou, jak by v budoucnosti měla literatura vypadat. Ne nadarmo začíná A. Lunačarskij svůj text *Revoluce a umění* slavným Hegelovým výrokiem o Minervině sově, která vylétá až za soumraku.⁷³ Revoluce je prizmatem marxistů událostí, jež výrazně mění životní podmínky, což se v umění projeví až posléze, zato velmi výrazně a trvale: „...epocha buržoazie ve vlastním smyslu toho slova, začínající hluboko za vlády Ludvíka Filipa a pokračující až do války roku 1914, neposkytovala naprosto žádný nový obsah. Planulo v ní a bylo velké pouze to, co pramenilo z Francouzské revoluce. Sama Francouzská revoluce je jako podjaří holá, ale každé sémě a všechny květy pocházejí z ní“ (Lunačarskij, s. 145).

Problematika nového umění samozřejmě souvisí s principy literárního vývoje. Že jej marxismus chápe jako závislý na vývoji společensko-historickém, je zřejmé. Podstatná je však skutečnost, že zmiňovaní teoretikové považují za nutné, aby na sebe proletariát (případně i oni sami) vzal roli jakéhosi cenzora a stal se tak nejvyšší instancí. „Nikdo básníkům nezadává tematické úkoly a nikdo se k tomu ani nechystá. Račte psát, co vás napadne! Dovolte ale, aby vám nová třída, která se – ne bezdůvodně – pokládá za povolnou k budování nového světa, v tom či onom případě řekla: Převeďte-li světónázor Domostroje do jazyka akmémismu, nestanete se tím novými básníky“ (Trocký in Kosáková, s. 21). Tato skutečnost vzbuzuje pochyby, zda je samotný akt revoluce dostačující k vytvoření nové podoby umění. Když Lunačarskij píše o dopadu Velké francouzské revoluce na kulturu, který trval více než 100 let, zdá se, že byl tento vývoj nevyhnutelný. Přestože porevoluční nastavení nevydrželo dlouho, jeho ideály se otiskly do umění zásadním způsobem – ozývají se podle něj v dílech George Sandeové, Goetheho, Beethovena. Každý z nich se k ní neustále vrací, protože zkrátka nemůže jinak – revoluce navždy změnila řád světa a vědomí člověka. Stalo se tak přitom jaksi přirozeným způsobem, neboť revoluce je v tomto chápání abstrahována, nejsou to nové

⁷² There is no revolutionary art as yet. There are the elements of this art, there are hints and attempts at it, and, what is most important, there is the revolutionary man, who is forming the new generation in his own image and who is more and more in need of this art. How long will it take for such art to reveal itself clearly? It is difficult even to guess, because the process is intangible and incalculable, and we are limited to guesswork even when we try to time more tangible social processes.

⁷³ LUNAČARSKIJ, Anatolij. „Revoluce a umění“ in *týž Stati o umění: Estetika, kulturní politika, teorie literatury*. Praha: Odeon, 1975, s. 143–148. Původně byl text vydán v roce 1920.

materiální podmínky, které nastolila, ale její ideály, principy, co ovlivnilo myšlenkový a kulturní vývoj. V chápání dějinného vývoje se tak marxisté idealistickému principu zcela nevyhýbají, přestože na rozdíl od Hegela jsou pro ně nejzásadnější momenty zlomu.

Silné východisko marxismu v Hegelově myšlení pak také vysvětluje jakési tápání při snaze stanovit obrysy nového umění. Z principu dialektického uvažování je nemožné se v těchto úvahách obrátit na texty minulých dob, a pro nové umění bylo tedy třeba vymyslet zcela nová kritéria. Nejistota při jejich vymezení, případně jejich nepřilíčná přesvědčivost (viz Šklovského citát o soudobé situaci výše) jsou důsledky paradoxní situace, ve které se marxisté po Říjnové revoluci ocitli. Hegelova teorie se totiž opírá výhradně o příklady z minulosti, je hluboce ukotvena v historii. V okamžiku, kdy se nachýlí k reflexi doby, v níž vzniká, dochází paradoxně k myšlence *konce umění* – rozvoj ideje je již v tak pokročilé fázi, že není schopno ho reflektovat, tuto roli přebírají náboženství s filosofií.

Marxisté si přivlastnili historičnost Hegelovy teorie v tom smyslu, že umělecké dílo vnímají v širším kontextu historického vývoje, skrze který je interpretují, avšak na rozdíl od Hegela považují za hybatele této historie proletariát, potažmo sami sebe. Revoluce jako abstraktní idea zde ustupuje souboru pravidel diktovaných proletariátem, teoretiky či jednotlivými uměleckými skupinami. Své kořeny má často v čistě psychologizujících či biografických údajích, v čemž je patrný základ marxismu v materialismu. Tento přístup se zároveň vymyká dosavadnímu působení ruské literární vědy, jeho základy nenajdeme ani v sociální kritice 19. století – vzpomeňme naopak na Bělinského výrok, že ve zdařilém uměleckém díle by se autor měl naopak ztrácet. Připomíná více principy tzv. monolingvistické situace, kterou později popíše M. M. Bachtin, jenž ji bude klást do přímé opozice proti kultuře lidových vrstev.

Jestliže jsme marxistické texty označili jako normativně zabarvené, formalistická teorie byla oproti tomu charakterizována často jako čistě deskriptivní, a proto nepřilíš přínosná. Úzké spojení formalismu s lingvistikou se projevilo soustředěním se na jevy syntaktické, morfologické, fonetické. Zvukovou stránku jazyka považovali jeho stoupenci za podstatnější než stránku významovou a také vůči této jako prvotní a ji určující. Z tohoto důvodu je pro formalisty pojem nového umění analogický s ruským futurismem. Vznik a raná období obou jsou úzce propleteny, překrývají se zejména v postavě Viktora Šklovského, teoretika futuristického hnutí a jednoho z hlavních představitelů formalismu. Viktor Erlich dokonce chápe formalistické hnutí jako reakci na futurismus.⁷⁴ Šklovskij skutečně v roce 1919 hovoří

⁷⁴ Viz. ERLICH, Viktor. *Russian formalism*. Soughton: The Apple press, 1981, s. 50.

v první osobě plurálu a říká: „My futuristé jsme však vystoupili s novým heslem: ‚Nová forma vytváří nový obsah.‘ Vyvázáli jsme umění ze zajetí životních podmínek, které mají v tvorbě jen naplňovat formy, a mohou odtud být dokonce zcela vyhoštěny“ (Šklovskij, Úlla Úlla, s. 10). Futurismus představuje pro formalisty nové umění právě díky svému inovativnímu (revolučnímu) zacházení s jazykem, které dosáhlo nejvyšší fáze v tzv. zaumu, tedy podobě jazyka, kdy je díky radikální deformaci vnější podoby slova potlačen jeho standardizovaný význam a při recepci zaujímá hlavní místo právě jazyk samotný.

Zajímavou tezi představuje v knize Literární estetika Petr Zima, když píše: „Avantgarda, bylo by možné pokračovat, nemůže být kantovská, protože svou estetickou politickou angažovaností vylučuje nezainteresovanost a kontemplaci.“⁷⁵ Formalisté si patrně určitý rozpor mezi zaměřením na vnější stránku jazyka a politicky revolučního rozměru umění uvědomovali, a snad také proto vyvázáli umění z jeho vztahu k mimoestetické skutečnosti.⁷⁶ Využití zaumného jazyka však podle nás může sloužit jako most mezi Kantem a avantgardou, což se na následujících řádcích pokusíme osvětlit. Přestože v souvislosti s futurismem bývá často zmiňována snaha šokovat, soustředit estetický prožitek do prchavého okamžiku a spojovat ho pouze se zvukovou stránkou slova (tím vším bývá také vymezován proti symbolismu), máme za to, že zaumný jazyk ve skutečnosti ze své podstaty ke kontemplaci vybízí, díky čemuž také považujeme za ne zcela opodstatněné formalistické odvržení konceptu vnitřní formy.⁷⁷

Koncept zaumného jazyka je pro formalisty zcela klíčový. Vztahuje se k rozlišení praktického a básnického jazyka, přičemž označuje tu nejzazší podobu druhého zmíněného. Tyto dva jazyky jsou ustanoveny svými rozdílnými funkcemi. Zatímco praktický jazyk se používá s primárním cílem komunikace, v jazyce básnickém praktický cíl ustupuje do pozadí. Užití jazyka za rozličným účelem se projeví v jeho formě – v praktickém jazyce jsou jazykové složky (fonémy, morfémy, slova apod.) využity pouze jako prostředky dorozumění. V básnickém jazyce pak nabývají hodnoty samy o sobě. Poetický jazyk by tedy měl být ‚odpoután‘ od mimojazykové skutečnosti a fungovat na ní zcela nezávisle. „Potebňa nerozlišoval jazyk poesie

⁷⁵ ZIMA, Petr V. Literární estetika. Praha: Votobia, 1998, s. 99.

⁷⁶ Pro upřesnění dodejme, že zde mluvíme o rané fázi ruského futurismu, jehož představitelé se postupně často přichýlili více k marxistickému pojetí umění, jak je patrné z některých textů polemiky: „ruský formalismus sám sebe úzce spojoval s ruským futurismem, a v době, kdy poslední jmenovaný více či méně kapituloval před komunismem politicky, formalismus se ze všech sil staví do protikladu k marxismu teoreticky.“ TROCKIJ, Lev Davidovič Formální škola v básnictví a marxismus in Hana KOSÁKOVÁ (ed.) Formalismus v polemice s marxismem. Praha: AV ÚČL, 2017, s. 12; „Futurismus byl jedním z nejryzejších výdobytků lidské geniality. Byl to bod, který vyznačoval, kam až může postoupit porozumění zákonům svobodné tvorby. Nebije to prostě do očí, když se k němu nyní přivazuje šustící ocas novinového úvodníku?“ ŠKLOVSKIJ, Viktor. Úlla, úlla, Marťané. tamt., s. 11

⁷⁷ Viz zejména text Viktora Šklovského *Umění jako metoda* in *týž* Teorie prózy. Praha: Melantrich, 1993.

od jazyku prózy. Právě proto nevěnoval pozornost faktu, že existují dva druhy obrazu, a to obraz jako praktický prostředek myšlení, prostředek spojit věci ve skupiny, a obraz poetický, to je prostředek k zesílení dojmu [...]. Proto je nutno mluvit o zákonech spotřeby a ekonomie v jazyce básnickém nikoli na základě analogie s jazykem prozaickým, ale na základě jeho vlastních zákonů“ (Škovskij, Umění jako metoda, s. 13–14).

Futurističtí básníci, kteří *zaumnyj jazyk* využívali, například Velimir Chlebnikov či Alexej Kručonych, psali svou poezii především s ohledem na její zvukovou stránku, která zcela dominovala významové rovině. Jejich básně však dokazují, že teze o soběstačnosti jazyka, který může být ve své ‚básnické funkci‘ zcela rozložen na nejmenší možné komponenty, jež vystoupí do popředí, je při svém uvedení do praxe poněkud problematická stejně jako futuristicko-formalistické odvržení ‚vnitřní formy‘ slova. Texty psané v zaumném jazyce totiž na vnitřní formě naopak závisí. Slova připravená rozložením do dílčích komponentů o svůj původní význam celkově významovou složku neztrácejí, pouze nabývají nové významy. Tyto významy sice zpravidla nejsou jednoznačné, ale jasně odkazují k mimojazykové realitě. Činí tak na základě tří komponentů slova, které razil Potebňa, jejich role jsou však převrácené. Místo spojení vnější formy a významu, které v mysli splynou ve formu vnitřní, se při poslechu vnější formy pomocí asociací a zkušeností v mimojazykové realitě zrodí v mysli recipienta ‚vnitřní forma‘, pomocí níž nalézá pro daný zvuk význam. Jazyk tedy není zbaven své denotační funkce, pouze arbitrárnosti v denotačním procesu. I ve svých ‚nejzaumnějších‘ polohách zůstává ukotven ve vztahu k mimojazykové realitě. Rozrušení jeho ustavené podoby nemůže tento svazek zpřetrhat, pouze otevírá nové cesty, kterými se recipient může při dekodování reality ubírat. Jak tedy chápat Šklovského tezi o formě, která vytváří obsah? Tato otázka nás vrací k výše předjímanému problému samotného pojmu *forma*. Přestože se jedná o termín zcela ústřední, postrádá přesnou definici, a to jak u formalistů, tak u Potebni, kde je zejména vnitřní forma charakterizována velmi nejasně. K vnitřní formě a jejímu vztahu k futuristické poezii a formalistickým tezím se vrátíme ještě jednou v kapitole o Pavlu Medvěděvovi. Nyní se krátce dotkneme formalistického chápání formy. Bachtin označil ve své rané studii *Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě* formalisty za materialisty, neboť jejich izolované vnímání jazyka z něj činí ‚pouhý‘ materiál. Formu chápe Bachtin jako spojení materiálu a obsahu, nikoliv jako rovinu uměleckého díla obsahu opoziční či od něj oddělitelnou. Je tedy ve formalistickém pojetí jazyk čistě materiální záležitostí? Pojem formy naznačuje, že by měl být přítomný nějaký tvar, kompozice jednotlivých částí (jak je tomu právě u Kanta), ovšem formalistická teorie dojde k takové koncepci až v textech Jurije Tyňanova,

kteřý zdůrazní vztah jazyka jednotlivého díla k dalším dílům a podá tak způsob čtení, který bude postupovat od nejmenších komponentů (fonémů) k největším (epochy literárního vývoje), a bude tudíž spíše připomínat strukturalistický přístup. Šklovskij však tento způsob myšlení nesdílí. Zdálo by se, že forma je pro něj opravdu záležitostí čistě materiální, jazykovou (odtud jeho antipatie k pojmu vnitřní formy, jež je ze své podstaty čistou abstrakcí). Je přítomná ve všech jazykových projevech, ovšem pouze v jazyce básnickém dominuje nad obsahem. Že tento výklad však není dostačující, se podle našeho názoru projeví, pokud se podíváme na způsob, jakým Šklovskij řeší otázku literárního vývoje. Zcela totiž opomíjí vývoj jazyka coby matérie (např. hláskových změn) a omezuje se na konstatování, že se „nové formy objevují, aby vystřídaly formy staré“⁷⁸. Pojem forma tak v raných textech Viktora Šklovského odkazuje spíše k jednotlivým způsobům zacházení s jazykem a vede nás k představě formalismu jako metodologie. Proti tomu se však výrazně ohradil Boris Ejchenbaum, když v roce 1926 napsal: „formální metoda [...] překračuje hranice toho, co se nazývá metodologií a přeměňuje se ve zvláštní vědu o literatuře jako specifické řadě faktů“ (Ejchenbaum, s. 83)⁷⁹. Z Ejchenbaumova textu však vyplývá, že to není pojem formy, kolem kterého byla tato ‚zvláštní věda‘ utvořena, nýbrž princip účelu. Cituje text Lva Jakubinského *O zvucích básnického jazyka*, kde jsou položeny základy rozlišení jazyka praktického a básnického, a to ne na základě proměny formy, ale na základě přítomnosti, či absence praktického účelu jazykového vyjádření. Specifický účel se samozřejmě projevuje znatelně na rovině jazykové (tedy formální), ale sama forma není soběstačným principem, pouze vnějším projevem konkrétního záměru autora. Ejchenbaumův text (stejně jako texty Viktora Šklovského) tuto skutečnost zmiňují jakoby mimochodem – zajímavá je v tomto ohledu zejména Šklovského studie *Umění jako metoda*, kde mluví o „zákonu ekonomie“, jímž se řídí prozaický jazyk. Skutečnost, že tento zákon je ve skutečnosti záležitostí mluvčího, však nezmiňuje.

Pokud tedy chceme chápat formalismus jako soběstačnou vědu, musíme do jeho centra podle našeho názoru postavit právě princip účelu. Pojem formy nás totiž vždy dovede pouze k jeho metodologické podobě.

Nedostatečná síla formy jako samostatného principu se ukazuje také v pasážích týkajících se literárního vývoje. Šklovskij vidí literární vývoj jako pevný řetěz, ve kterém je podoba

⁷⁸ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Úlla, úlla, Martané* in Hana KOSÁKOVÁ (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: AV ÚČL, 2017, s. 10.

⁷⁹ EJCHENBAUM, Boris. „Teorie ‚formální metody‘“ in *týž Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, 2021, s. 82-109.

jednotlivých komponentů (článků řetězu) odvozena pouze od podoby komponentu předchozího: „nové formy objevují, aby vystřídaly formy staré“⁸⁰ (Šklovskij, Úlla, úlla, s. 10). Toto tvrzení jednak postrádá osvětlení vzniku prvotních literárních forem, jednak se v něm opět ztrácí princip či hnací síla, která tento vývoj motivuje. Proč nové formy střídají formy staré? Protože formalisté odmítají přímou závislost literárních proměn na změnách historicko-sociálních, odpověď leží pravděpodobně na úrovni obecného vkusu a pocitu zastarání či vyčerpanosti staré formy. Tento model nás však nakonec také vede mimo dílo samotné – ke čtenářům či spisovatelům, v jejichž vědomí se tato vyčerpanost realizuje. Zaměření na formu a její proměny v rámci literárního vývoje považujeme za produktivnější než hledání souvislostí s mimoestetickou rovinou, ovšem tyto souvislosti podle nás nelze v určitých případech (poetika undergroundu, ztracené generace a nakonec i futurismu) popřít.

Jistou souvislost mezi literaturou a mimoliterární sférou zastával již zmiňovaný Jurij Tyňanov. Ve svém textu *O literární evoluci* (1927) představuje koncept literatury jako určitého systému, který má své dílčí komponenty, a zároveň vstupuje do vztahu se systémy jinými (sociálním, výtvarným), přičemž tento vztah se v něm projeví *literárně*, tedy především změnou jazyka: „S literaturou vstupuje (život) do korelace především svou řečovou stránkou. [...] Korelace literární řady s řadou životní se uskutečňuje i v řeči, literatura má ve vztahu k životu řečovou funkci“ (Tyňanov, s. 197). Tyňanov zároveň zdůrazňuje právě funkci určitých prvků, jež se mění v jednotlivých systémech, přestože jejich vnější forma zůstává stejná. Při zkoumání slova je tedy nutné vzít v potaz jeho kontext, a to nejen kontext díla, kde se slovo nachází, ale také kontext celého systému literatury a v neposlední řadě i živého jazyka: „Každý prvek na jedné straně okamžitě vstupuje do korelace s řadou podobných prvků jiných děl, jež jsou samostatnými systémy, a dokonce i jiných řad, na straně druhé zaujímá vztah k ostatním prvkům daného systému (autofunkce a synfunkce)“ (tamtéž, s. 191). Zdůrazňováním mimoliterárního kontextu a jeho vlivu na literární formu se Tyňanov poněkud vzdaluje ‚nejčistšímu‘ formalismu a jeho tezi o naprosté soběstačnosti literatury, ovšem naopak vykazuje jisté podobnosti s myšlením M. Bachtina. Mimo zdůrazňování kontextu slov a literárních děl je to také vnímání literatury jako stratifikovaného systému, jehož různé části (např. próza a poezie) se od sebe mohou značně lišit.

Z tohoto důvodu také Tyňanov rozlišoval tzv. genezi a evoluci literatury: „Historická studia se přitom podle úhlu svého pohledu dělí přinejmenším na dva hlavní typy: na studium geneze

⁸⁰ ŠKLOVSKIJ, Viktor. Úlla, úlla, Marťané in Hana KOSÁKOVÁ (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*. Praha: AV ÚČL, 2017, s. 10.

literárních jevů a na studium evoluce literární řady, literární proměnlivosti.“⁸¹ Přestože jeho primárním zájmem jsou samozřejmě principy evoluce, studium geneze je podle autora vposled vlastně jeho součástí: „moment geneze má při studiu literární evoluce svůj význam a ráz“ (s. 190). Skutečnost, že Tyňanovův text představuje jakýsi krok k pomyslnému středu, je zřejmá, pokud jej porovnáme s obdobnou pasáží z textu B. Ejchenbauma: „Formální škola zkoumá literaturu jako řadu specifických jevů a literární dějiny konstruuje jako specifický konkrétní vývoj literárních forem a tradic. Otázku geneze literárních jevů (jejich vazby s fakty životní empirie a ekonomie, s individuální psychologií či fyziologií autora atd. atp.) vědomě odmítá, ale nikoliv proto, že by byla zcela bezobsažná, ale proto, že uvnitř jedné řady nic nevysvětluje.“⁸²

1.4. Shrnutí

Ani „formalismus“ ani „marxismus“ nepředstavují v době polemiky zcela ucelený literárněvědný směr. V obou případech jsou patrné jednak rozdíly mezi jednotlivými vědci, jednak časový vývoj jejich myšlení, který zde nemáme prostor přesněji mapovat. Pokusíme se zde alespoň krátce shrnout dosavadní teze těchto myšlenkových proudů, a to především ve vztahu k jejich „předchůdcům“.

Marxistické myšlení se vyznačovalo svým zájmem především o obsahovou stránku literárního díla, téma jazyka v marxistických textech nenajdeme. Tato skutečnost je zajímavá, pokud se vrátíme k Hegelově teorii, konkrétně k pasáži týkající se vztahu formy a obsahu. Jak již bylo řečeno, ideální umění má podle Hegela určitý obsah, který vyjadřuje co nejpravdivěji skutečnost, přičemž by měl společně s formou a materiálem tvořit dokonalý a neoddělitelný soulad. Hegel také na základě formy rozlišuje několik druhů umění. Jednotlivým formám pak přisuzuje vždy jeden specifický způsob vyjadřování lidského sebevědomí. Tyto způsoby jsou analogické s etapami vývoje umění (architektura je pro něj uměním symbolickým, malba romantickým apod.) Literaturu (poezii) považuje v tomto smyslu za nejuniverzálnější typ umění, který může jako jediný být dokonale uplatněn v jakékoliv fázi historického vývoje. Toto rozlišení vzbuzuje otázku, zda jej lze vztáhnout na samotnou literaturu – i v jazyce přece lze pociťovat odlišné typy forem, různorodosti jeho matérie. Nabízely by se zejména aspekty různých literárních druhů a žánrů, u kterých lze vnímat cosi jako odlišnou materialitu, například

⁸¹ TYŇANOV, Jurij. *O literární evoluci* in Literární fakt. Praha: Odeon, 1988, s. 190.

⁸² EJCHENBAUM, Boris. K otázce „formalistů“ in Hana KOSÁKOVÁ (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2017, s. 61.

v základním rozlišení stavební jednotky *verš vs. věta*. Od básně očekáváme určitý typ obsahu jen na základě toho, že se jedná o báseň a hodnotíme ji podle odlišných kritérií. V historii literatury byly také literární žánry, vyznačující se pevnou formální strukturou, spojené se specifickým obsahem (elegie, sonet, haiku). Postupem času se pravidla a konvence začaly porušovat, přesto nelze zpochybnit, že v procesu tvoření textu bude forma tvarovat obsah výrazným způsobem. Například určité slovo bude nahrazeno synonymem pro zachování rýmu, případně bude zvolen kratší výraz pro zachování metra v básni, povídka bude mít jinou dějovou strukturu než román apod. Právě tímto směrem se podle našeho názoru ubírá Bachtinova teorie románu, o které pojednáme v následující kapitole a kterou (stejně jako Hegelovu estetickou teorii) chápeme jako dichotomii formy a obsahu, jednu z velkých otázek marxisticko-formalistické polemiky.⁸³

Se vztahem formalistů a myšlením I. Kanta je situace poněkud komplikovanější, protože oni sami se k jeho estetické teorii explicitně nehlásili. Spojuje je nicméně přesvědčení o absenci praktického účelu uměleckého díla. Kant definuje formu estetického objektu jako „účelnou“, tedy spojenou s určitým řádem, tvarem, pravidly. Formalistické chápání formy nepovažujeme za zcela vyjasněné, ale chápeme jej více jako akt zaměření se na jazykovou stránku literárního díla a zkoumání specifického nakládání s tímto materiálem. Jazyk pro formalisty (na rozdíl od symbolistů) existuje především ve své vnější (zvukové, vizuální) poloze, jejíž nezávislost na obsahu zdůrazňují. Vnitřní formu, tedy spojení obsahu a formy vnější, odmítají coby princip básnického jazyka. Pojem formy zde tedy vyvstává ve dvou možných významech: v prvním z nich je pojmenováním pro uspořádání materiálu, v druhém odkazuje spíše k momentu vnímání uměleckého díla a má blíže k pojmu *gestaltu*.

Moment, který byl pro celou polemiku zásadní, můžeme pojmenovat jako vztah literatury a ne-literatury (společenské situace, ostatních druhů umění). Ten na sebe váže všechny další zásadní otázky. Formalisté hájili nezávislost literatury na vnějších faktorech, marxisté byli přesvědčeni

⁸³ Stejným způsobem lze uvažovat o samotném jazyce, který lze (zvláště v jeho zvukové artikulaci) taktéž považovat za rozrůzněnou množinu materiálů. Tak s jazyky nakládal Hegelův současník a přítel, již zmiňovaný Wilhelm von Humboldt. Jazyk považoval za „*vnější projev ducha národů; jejich řeč je jejich duch, jejich duch je jejich řeč, totožnost obojího nikdy nelze myslet dostatečně*“⁸³ – v úzké návaznosti na Hegelovu koncepci pro něj tedy byla řeč zhmotněním božské ideje. Toto přesvědčení se jistě jeví jako značně problematické, ale nikoliv ojedinelé, nelze opomenout například dlouhodobé přesvědčení, že pouze latina je hodna tematizace teologických úvah. In HUMBOLDT, Wilhelm. O rozdílnosti stavby lidského jazyka a jejím vlivu na duchovní rozvoj lidského rodu. in Lukáš BOROVIČKA (ed.) „*Světový názor*“ od Humboldta k Eagletonovi: *Komentovaná antologie textů k dějinám pojmu*. Praha: Academia, 2016, s. 26.

o jejich souvislosti. Proč je možné Bachtinovy koncepty chápat jako syntézu těchto protichůdných názorů se pokusíme ukázat v následující kapitole.

2. Koncepty Michaila Bachtina jako možný průnik obou přístupů

V úvodu této práce jsme předeslali, že recepce textů Michaila Bachtina a jeho kroužku je ve vztahu k formalisticko-marxistickému sporu značně nesourodá. Pro různé autory představuje Bachtinovo myšlení buď průnik obou směrů, nebo pokračování jednoho z nich a kritiku druhého. Následující kapitola se pokusí přinést odpověď na otázku, *které rysy v Bachtinově díle jej jednak umožňují reflektovat jako silně vázané na formalisticko-marxistický spor, a zároveň znemožňují jeho situování na pevnou pozici v rámci polemiky.*

Důležitým faktorem ve vytvoření představy o Bachtinově myšlení jako vypořádání se s marxisticko-formalistickým sporem je jistě jejich blízká časová návaznost. Michail Michailovič Bachtin se narodil v roce 1895, v roce 1929 vydal první ze svých zásadních prací – *Problémy tvorby Dostojevského*, později přepracovanou a v Česku vydanou pod názvem *Dostojevskij umělec*.⁸⁴ Do diskuze nad rolí umění však vstoupil již dříve, jeho nejstarší známá publikovaná práce *Iskusstvo i otvetstvennost* (Umění a odpovědnost) je z roku 1919.

V raných Bachtinových textech nalezneme také přímé odkazy na polemiku – v řadě svých textů otevřeně s některými zástupci obou směrů (Lunačarskij, Ejchenbaum, Šklovskij).

Zároveň je však nutné zmínit, že chápat Bachtinovo myšlení jako reakci na spor formalistů a marxistů je velmi redukcující. Sám Bachtin by se pravděpodobně proti takovému nazírání svého díla ohradil. Polemiku totiž chápal jako metodologický spor, v němž chyběla ucelená a systematická estetická koncepce: „Metodologický spor [...] se nedá překonat vytvořením nové metody [...], ale jedině systematicko-filozofickým zdůvodňováním faktu a svébytnosti umění v kontextu lidské kultury” (Bachtin, 1980, s. 392).⁸⁵ O toto „systematicko-filosofické” pojetí literatury se právě Bachtin pokoušel, a jeho texty proto mají výrazně odlišnou povahu od těch, jež patří do oblasti formalisticko-marxistické polemiky. Namísto řešení dílčích problémů předkládají pokus o komplexní a celistvé pojetí umění. Nelze přemýšlet nad jedním tématem či pojmem, aby k jeho plnému výkladu nebylo zapotřebí pojmů a výkladů dalších. Bachtinovo myšlení tvoří silně provázaný celek, který chceme (a musíme) respektovat.

Následkem toho je struktura této kapitoly jakýmsi hybridem, který vznikne, pokud uvažujeme o Bachtinově myšlení ve vztahu k formalisticko-marxistickému sporu, a zároveň se pokusíme

⁸⁴ *Problemy poetiki Dostojevskogo*, Moskva, 1929, upr. 1963; Praha: 1971

⁸⁵ BACHTIN, Michail Michailovič, Daniela HODROVÁ (ed). *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. (Studie byla původně zveřejněna v roce 1924)

v co největší možné míře zachovat jeho svébytnost. Bude nás proto zajímat především Bachtinovo řešení otázek literárního vývoje, vztahu formy a obsahu a souvislosti mezi uměním a skutečností. Přesné rozlišení otázek naznačené v první kapitole (povaha, funkce, vývoj literatury, plus metodologie) se nám však zdá neproduktivní (přestože je budeme mít na paměti) především z toho důvodu, že všechna tato témata jsou v Bachtinově myšlení velmi úzce provázána s úvahami o jazyce. Těm proto věnujeme první podkapitolu, po níž následuje shrnutí Bachtinova chápání literatury, zejména jeho konceptu *vícehlasí*. Třetí se týká rané studie *Problémy materiálu, formy a obsahu*, která reaguje na zásadní momenty formalisticko-marxistického sporu.

Při recepci Bachtinova díla vycházíme především z knihy *Román jako dialog*⁸⁶, která v sobě soustřeďuje šest rozsáhlých studií, jež představují téměř celý vývoj Bachtinova myšlení (nejmladší je z roku 1924, nejstarší přepracovaná verze z roku 1970). Texty fungují zároveň jako zástupci nejdůležitějších konceptů jeho teorie. Vedle toho se opíráme i o knihy *Dostojevskij umělec a Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, v nichž Bachtin rozvinul své dva zásadní pojmy vícehlasí a karnevalu na interpretaci konkrétních literárních textů.

2.1. Bachtinova teorie jazyka

Bachtin svým zaměřením přesahoval pole literární vědy, zabýval se zejména kulturologií, některé jeho texty by se daly také označit za věnující se filosofii jazyka. Všechny tyto disciplíny spolu v celkovém Bachtinově myšlení úzce souvisí. Pokud se zabýváme otázkami literatury, velmi brzy zjistíme, že bez vyložení Bachtinova chápání jazyka budeme moci říct jen velmi málo. Zásadní je pro tento text pak otázka vztahu literatury a skutečnosti, v níž hraje jazyk zcela zásadní roli. Proto se nyní pokusíme vyložit základní Bachtinovy poznatky na poli jazykovědy.

Sám Bachtin by se pravděpodobně proti názvu této podkapitoly ohradil. V samotném jádru jeho úvah totiž stojí kritika konceptu *jazyka*, naopak zdůraznění koexistence množství *jazyků*. Mnoho svých prací⁸⁷ Bachtin otevírá zevrubnou kritikou soudobé stylistiky, která má přitom

⁸⁶ BACHTIN, Michail Michailovič, Daniela HODROVÁ (ed). *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

⁸⁷ např. Promluva v románu in *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 40–187; dále Polyfonní román F. M. Dostojevského a jeho interpretace v kritické literatuře in *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 9–65.

vždy základ v jediné výtce: při úvahách nad literárními texty vychází z pojetí jazyka jako teoretického a neměnného systému (*langue*).⁸⁸ Pro Bachtinovy úvahy je naopak zásadní živá promluva (*parole*). Pokud má být pohled na jazyk nosný (například pokud si klade za cíl konstrukci stylistické analýzy), musí být pohledem parolovým, pohledem na jazyk: „v jeho konkrétní a živé celistvosti, nikoli jazyk jako specifický předmět lingvistiky, k němuž se dospívá za oprávněného a nezbytného pomnutí některých stránek konkrétní existence slova” (Bachtin, 1971, s. 246).

V důsledku orientace na *parole* vyvstává v úvahách o jazyce role kontextu, pro Bachtina zcela zásadní. Jazyk je třeba zvažovat v jeho sociálním rozměru, neboť uvnitř společnosti se jazyk formuje, a odráží tudíž její proměny a stavy.

Se sociálním chápáním jazyka je pro Bachtina zcela zásadním způsobem spojena teze, že jazyk je ve své podstatě nástrojem moci, *slovo je světonázor*. Pomocí jazyka se zmocňujeme reality, ovládáme ji. Určité jazyky legitimizujeme, další zakazujeme či jejich existenci dovolujeme pouze kdesi na periferii. Ty se tak ocitají ve znevýhodněném postavení v nikdy neutuchajícím boji o opanování jazykového (a tím i mimojazykového) světa.

Nyní, když jsme si představili premisy, s nimiž Bachtin k tématu jazyka přistupuje, přejděme k nejzásadnějším pojmům a tezím, u kterých sledujeme v Bachtinově myšlení výraznou souvislost s otázkami literatury.

Podle Bachtina v nejstarší evropské civilizaci, jejíž jazyk se nám zachoval, starověkém Řecku, panovalo tzv. monologické vnímání světa. Tak tomu bylo až do momentu „zlomu v dějinách evropského lidstva, které opustilo uzavřený, k jiným hlasům hluchý a planý polopatriarchální stav a vstoupilo do nového klimatu, charakterizovaného mezinárodními a mezijazykovými styky a vztahy” (Bachtin, 1980, s. 14). S největší pravděpodobností se oním *zlomem* myslí emigrace části řeckého obyvatelstva do kolonií Malé Asie, kde se ocitla v kontaktu především s kulturou Perské říše, dále pak fénickou či egyptskou. Při pozdějším návratu do oblasti pevninského Řecka se pak tyto kontakty výrazně propsaly i do literatury. K domněnce, že Bachtin zde odkazuje právě na tuto událost, nás vede skutečnost, že v některých dějepisných příručkách je toto časové období charakterizováno velmi podobně, jako důkaz narušení řeckocentralistické představy o světě jsou vykládány například Hérodotovy *Dějiny*.⁸⁹

⁸⁸ Budeme používat tento termín, přestože Bachtin ho nikde nezmiňuje a hovoří pouze o *abstraktním systému jednotného jazyka* (např. viz Román jako dialog, s. 49)

⁸⁹ Viz DOBIÁŠ, Dalibor. Dějepisectví řecké a římské in též *Dějepisectví starověké*. Praha: Historický klub, 1948, s. 53–158.

Zdůrazněme, že je to právě zničení do té doby panující jednotné představy o světě (ne prostá koexistence různých národních jazyků), co mělo značný vliv na proměnu lidského vnímání skutečnosti, změnu společnosti a způsobu, jakým v ní jazyk funguje a vposled i na značnou proměnu literatury (o tom více dále). Nově vzniklou situaci, kdy je doposud jednotný jazyk/světónázor nahrazen množstvím různých jazyků, jež spolu vstupují do rozličných vztahů, pojmenovává Bachtin termínem plurilingvismus. Ten slouží jako podmínka ke vzniku **vícehlasí**.⁹⁰

S nástupem *plurilingvismu* se zásadně mění také samotný vztah mezi slovem a jeho předmětem, jazykem a realitou. S rozpadem jazyka na jednotlivé jazyky vyvstává jakási disproporce mezi množstvím těchto jazyků a jednou realitou, kterou je třeba pojmenovat. Dosavadní vztah, kdy jeden jazyk pojmenovával jednu skutečnost (čímž se jí i zmocňoval), mizí. Mezi slovo a jeho předmět najednou vstupují jiná slova, která začínají o *nadvládu nad předmětem bojovat*.

Nutno však poznamenat, že vícehlasí je pojem vícevýznamový. Tato polysémie se váže v první řadě na jeho ‚dvojitou existenci‘ – funguje jako koncept jak v rámci lingvistiky, tak v literární teorii. V druhé řadě pak ovšem nabývá různých významů podle toho, co Bachtin vlastně míní výrokem *jednotlivé jazyky*.

Jen v oblasti lingvistiky lze pojem vícehlasí chápat dvojným způsobem. Jedním z Bachtinových důležitých pojmů je *vnitřní dialogičnost*.⁹¹ Tento pojem předpokládá samozřejmě existenci jakési dialogičnosti vnější. Přestože sám Bachtin takový pojem nevyužívá, zdá se, že s ním pracuje. My opozici *vnitřní a vnější vícehlasí* použijeme pro osvětlení dvou odlišných způsobů, kterými se v jazyce vícehlasí realizuje.

Vnější vícehlasí je jasně rozpoznatelné ve zvukové stránce slova, spadají do něj např. morfologické změny v dialektech územních, lexikální výrazy profesních slangů apod.

⁹⁰ V originále *разноречие* (*raznorečie*), jinak také *heteroglosie*, *polyfonie*, *plurilingvismus*. Daniela Hodrová zvolila ve svém překladu výraz *různořečí*. Přestože v práci vycházíme jinak z jejího překladu, v tomto případě se nám zdá z několika důvodů lepší pojem *vícehlasí*, proto ho budeme používat v tomto textu. Jeho užití zdůvodňujeme následovně: v první opozici více x různě se přikláníme k *více*, protože za základ Bachtinovy koncepce považujeme poukázání na pouhou koexistenci hlasů, již je obtěžkán každý předmět, kterého se chce slovo nově zmocnit, jejich vzájemná odlišnost není nijak důležitá, může být dokonce téměř neznatelná. I v druhé části slova se nám zdá vhodnější zdůraznění hlasu, protože Bachtin několikrát zdůrazňuje roli jazyka jako určitého individuálního světónázoru, výraz hlas je přitom těsněji propojen s představou jednotlivého subjektu. V citacích pak zachováváme doslovné překlady: u Daniely Hodrové (*Román jako dialog*) *různořečí*, u Jiřího Honzika (*Dostojevskij umělec*) *polyfonie*.

⁹¹ Vztah významů *dialogičnost* a *vícehlasí* je komplikovaný především kvůli nejasnému vymezení druhého z pojmů. *Vícehlasí* lze chápat jako situaci, v níž je *dialogičnost* možná, v určitých momentech se však pojmy zdají být zaměnitelné.

Oproti tomu realizace vnitřního vícehlasí, jímž se Bachtin zabývá o poznání více, nemusí být jednoznačně patrná, mnohem více zasahuje zrod samotné výpovědi, působí na úrovni vědomí účastníků komunikační situace. „Silou stratifikující a diferencující obecný jazyk je předmětně-smyslový a výrazový, tj. intencionální moment, a nikoli ony lingvistické znaky (lexikální zabarvení, sémantické odstíny apod.) žánrových jazyků, profesionálních žargonů [...]. Tyto vnější znaky, sledované a fixované lingvistikou, nelze pochopit a prozkoumat bez pochopení jejich intencionální zvýznamnosti” (Bachtin, 1980, s. 69–70). Jazyk je tedy třeba zkoumat vždy v jeho „aktuálním zaměření na předmět” (tamt., s. 70), protože rozvrstvení jazyka spočívá v „jeho nasycení určitými (a tudíž zároveň omezujícími) intencemi a akcenty” (tamt., s. 70). Jazyk se tak nachází ve stavu absolutní rozvrácenosti, je rozkouskován mezi jednotlivé intence, jež se sebou navzájem bojují. Neexistuje žádná jeho část, která by nebyla některou z intencí ‚přivlastněna‘ a tím pádem neexistuje ani neutrální jazyk. Každé slovo podle Bachtina zavání kontextem – profesí, směrem, stranou, člověkem, dobou a vedle toho i mnohem méně znatelnou intencí. Mluvčí si tedy musí slova sám přivlastnit, před jejich pronesením nejsou v neutrální rovině, ale „v cizích ústech” (tamt., s. 71).

Opozice vnitřní/vnější dialogičnost však nevyčerpává vícevýznamovost pojmu *vícehlasí*. Další význam vyvstane, pokud se vrátíme k Bachtinově kritice soudobé stylistiky a její interpretace tezí F. de Saussura, která v opozici langue-parole jasně upřednostňuje langue. Jazyk byl pro dosavadní stylistiku dvojí: „systém jednotného jazyka na jedné straně a individuum promlouvající tímto jazykem na straně druhé” (tamt., s. 49). Promluva individua je tedy vposled pouhou více či méně osobitou realizací abstraktního systému jazyka.

Pro Bachtina je to ovšem jinak. Parole je onou primární sférou bytí jazyka, v níž se teprve realizuje síla, která ho prostupuje, langue mu je vposled snahou o návrat k monolingvismu, a tedy jakési umělé zasahování do přirozené struktury jazyka, jíž je právě vícehlasí. S jistou nadsázkou lze tedy říct, že tento význam pojmu vícehlasí označuje samotný jazyk či řeč.

Bachtinův boj se saussurovskou jazykovědou je bojem ideologickým, je to boj proti centralizaci a hierarchizaci, tedy návratu k monolingvismu. Langue totiž funguje jako řád, který strukturuje a tím přemáhá zdánlivě chaotickou a jinak neuchopitelnou parole. Jazykové normy ustanovené langue postulují jedinou opravdovou, původní a správnou podobu jazyka (či v bachtinovském slovníku *jeden jazyk*), oproti němuž jsou ostatní jazyky pocíťovány příznakově, a tudíž jako dodatkové, méněcenné. Kodifikací (kterou samozřejmě provádí privilegované vrstvy společnosti) je zároveň langue chráněn před „nájezdy stále útočnějšího různorečí” (tamt., s. 50) Protože každý z jazyků je vposled světovým názorem, kodifikace jednoho z nich s sebou nutně přináší nastolení jediné platné ideologie.

Tyto dvě tendence – centralizující (jazykové normy, pravidla) a decentralizující (jazyková rozrůzněnost) fungují jako dvě hybné síly, které proti sobě v jazyce neustále navzájem působí. Individuální promluva je pak pro Bachtina nikoliv otiskem subjektu do abstraktního centralizovaného systému jazyka, ale „průsečíkem dostředivých a odstředivých tendencí“ (tam., s. 51). Jednotlivé promluvy jsou rozkročeny mezi „zapojením [sebe sama] do normativně centralizujícího systému jednotného jazyka“ a mezi různorečím, kterému „vychází vstříc a zapojují se do něj“ (tam., s. 52). Teprve kombinace těchto dvou složek určuje podobu jednotlivé výpovědi – jinými slovy – promluva je vždy závislá na svém kontextu. Teprve ten ji vytváří v jejím celku – z tohoto důvodu pro Bachtina nemá smysl rozdělování obsahu a formy (viz dále).

Promluva tedy musí být např. gramaticky správná, s největší pravděpodobností v jednom určitém jazyce. Odráží se v ní však také množství slov se stejným významem, z nichž vybírám. Tento výběr je dán situací, ve které promlouvám, podle mluvčího, adresáta výpovědi, záměrů, výpovědí předešlých apod. Protože „každá výpověď se účastní ‚jednotného jazyka‘ (tvoří součást jeho dostředivých sil a tendencí) a zároveň se účastní sociálního a historického jazykového sporu (odstředivých, diferencujících sil), podílí se na různorečí“ (tam., s. 52), jednotlivé výpovědi musí být chápány jako obsahující uvnitř sebe několik různých jazyků.

Tím se vracíme k onomu centrálnímu pojmu *vnitřní dialogičnost*, který odkazuje k existenci vícehlasí uvnitř jednotlivých promluv, ovšem nejen zde. Vícehlasí zachvacuje také samotné předměty, mimojazykovou realitu, čímž podstatným způsobem proměňuje vztah skutečnosti a jazyka oproti monolingvistické situaci, kdy byla jedna výpověď vztahena k jednomu předmětu, o němž vypovídala. Pokud byl vztah mezi předmětem a výpovědí, jazykem a realitou jakkoliv problematický, tyto problémy pramenily z předmětu samého – především z disproporce mezi jím samým a jeho jazykovým odrazem – lze např. pociťovat nedostatečnost výpovědi pro vyjádření předmětu. S nástupem plurilingvismu se ovšem toto schéma značně problematizuje, vztah jazyka a reality se stává komplikovanějším a ústí v otázku, zda je v této situaci možný.

Podle Bachtina totiž jak předmět, tak výpověď opanuje značné množství předchozích výpovědí, potenciálně jsou v obou obsaženy také výpovědi budoucí. Výpověď tedy místo toho, aby se k předmětu vztáhla a tím se jej zmocnila, „nachází [...] předmět, na který je zaměřena jako předmět, o kterém se už mluvilo, s kterým už se polemizovalo, který už byl hodnocen“

(Bachtin, 1980, s. 55). Výpověď se tedy musí vypořádávat s jinými výpověďmi, které nelze od předmětu oddělit. Výpověď o něm je ve skutečnosti výpovědí o nich.

Tyto hlasy obklopující předmět a pronikající do něj ztěžují novým výpovědím a jazykům proniknout blíže k němu, ke skutečnosti, pojmenovat ji a tím si ji přivlastnit.

Vztah jazyka a reality se proto značně komplikuje, hranice obou se stávají nejasnými. Mimojazyková realita se podstatným způsobem propisuje do jazyka a jeho projevů – výpovědí, řečí, žánrů (viz vnější vícehlasí). Zároveň je také nutně skrze jazyk demonstrována, prosycuje jazyk v jeho celku. V tomto procesu se však utkává s aktivní silou jazyka, jíž je vícehlasí, které znemožňuje výpovědi předmět bezproblémově pojmenovat. Bachtin otázku, zda jazyk odráží mimojazykovou skutečnost, řeší dvojitým způsobem: v poznámce pod čarou zmiňuje tzv. boj s prosloveností předmětu, který spočívá v ideji návratu k původnímu, prvobytnému vědomí, k předmětu o sobě. Stopy této ideje podle něj nalezneme v rousseaismu, naturalismu, impresionismu, akméismu, dadaismu, surrealismu a podobných směrech.⁹² (Bachtin, 1980, s. 56) Vedle toho pro něj tento problém řeší *románový žánr*, neboť pouze jemu se daří odrážet tento boj (z něj totiž vyvstává a je s ním sjednocen – viz dále) a odrážet tak vlastně skutečnost, jíž je právě zápas výpovědí o předměty.

2.2. Román a vícehlasí literární

V první řadě je důležité zdůraznit, že v centru Bachtinových úvah o literatuře stojí žánr románu. Ten je pro něj hybatelem literárního vývoje, má ze všech žánrů nejužší spojení s parole a nejuvěrněji tak odráží jeho podobu. Díky těmto specifickým vlastnostem byl podle Bachtina román literární teorií ze všech žánrů nejméně pochopen, dosud se zcela ignorovalo jeho specifické zacházení s jazykem i ojedinělá struktura.

Abychom mohli osvětlit základní charakteristické rysy románového žánru a podrobněji se jim věnovat na následujících stranách, je třeba se krátce vrátit k situaci ve starověkém Řecku, tematizované částečně již v předchozí kapitole. Tam jsme se zabývali především situací jazykovou, pro větší přehlednost jsme ponechali stranou, jak těsně souvisí plurilingvismus s proměnami v literatuře.

⁹² Máme za to, že stejnou snahou se vyznačoval i futurismus, neboť zaumný jazyk by v představách formalistů měl vztah dosavadní mezi jazykem a realitou zcela rušit. Jednotlivé jazykové komponenty získávají hodnotu samy o sobě, odpoutávají se zcela od mimojazykové skutečnosti. Procesem dekonstrukce slova na jeho jednotlivé složky se až do ztracena oslabuje jeho původní význam a vyvazuje se tím pádem i z vícehlasí. Formalisté by však patrně nesouhlasili s tvrzením, že se rozložené slovo nově reality zmocňuje a vrací se tak k prvotní, monolingvistické situaci. Podle našeho názoru však k tomuto procesu dochází (viz třetí kapitola a otázka vnitřní formy).

Literární a jazykovou situaci je třeba chápat jako související – stejné tendence, které se objevují na prostoru jazyka, mají své místo také v literatuře. Nejen slova a výpovědi běžné komunikace, ale také literární žánry jsou pro Bachtina spojeny s jistými světonázory a společenskými vrstvami.

V období monolingvismu podle Bachtina dominuje evropské literatuře zcela jasně žánr eposu, který odráží stávající, značně homogenní všeobecné povědomí a potvrzuje ho pomocí utváření národního mýtu jakožto jediné platné pravdy. Je žánrem literatury vysoké, tvořené v legitimizovaném literárním jazyce, který je vlastní pouze vládnoucím vrstvám. Tematicky je pak epos zaměřen na minulost – a to ne na minulost v běžném slova smyslu, Bachtin v této souvislosti užívá výraz *absolutní minulost*, čímž označuje minulost bájnou, k níž se nelze po běžné časové ose dostat.⁹³ I strukturálně je epos zcela nerozčleněný: „V eposu existuje jen jeden, jednotný a jedinečný horizont” (Bachtin, 1980, s. 108). Tedy hledisko postavy není nijak zpochybňováno vypravěčem (případně výstavbou textu), ani čtenářem (společností) a ani vzájemně mezi sebou nevstupují do konfliktu.

Dominantní postavení eposu ostatní žánry nijak nezpochybňují, neboť pro monolingvistickou epochu je příznačná tzv. *žánrová harmonie*, v níž „se všechny žánry v takzvané velké literatuře (tj. v literatuře vládnoucích sociálních vrstev) do určité míry harmonicky doplňují a celá literatura jako souhrn žánrů představuje víceméně zaokrouhlený organický celek vyššího řádu” (Bachtin, 1980, s. 8). S určitými žánry jsou pevně spojeny určité způsoby zobrazování témat i určité literární postupy a prostředky, které se mezi sebou nijak nemísí. Tato skutečnost se podle Bachtina odráží i na velkých starověkých poetikách (Aristotelově, Horatiově, Boileauvě), které žánr románu neberou v potaz, neboť v té době ještě „vede [...] neoficiální existenci za prahem velké literatury” (tamtéž, s. 8).

Přes tuto prozatímně periferní pozici románu je již s příchodem plurilingvismu položen základ pro jeho budoucí dominanci, která ovšem nastane až v 19. století. Již v antice však existují texty, které autoritu jediné možné pravdy zpochybňují, a jež proto považuje Bachtin za předchůdce románu. Řadí je do sféry *spúdogeiloion* (v překladu vážnosměšné).⁹⁴ Zcela zásadní jsou v tomto ohledu prostředky, které k subverzi využívají – *parodie* a *dialogičnost*. To budou později vlastnosti románu, které Bachtin ustaví jako zásadní a přetaví jejich esenci v literárněvědné termíny *vícehlasí* a *karneval*. Tyto žánry vznikají na konci klasické antiky

⁹³ V této souvislosti je zajímavé tvrzení Ferdinanda Steibnize v jeho úvodu k překladu antických řeckých básní, že vládnoucím společenským vrstvám byla zpřístupněna i tato absolutní minulost, neboť svůj původ odvozovaly právě od Bohů a bájných hérojů (viz *Řecká lyrika*. překl. STIEBNITZ, Ferdinand. Praha: SNKLHU, 1954).

⁹⁴ V *Dostojevskij umělec* přeloženo jako vážně žertovné, uvádíme překlad D. Hodrové.

a v období helénismu, patří sem zejména sokratovský dialog a menippská satira. Přestože jsou vnitřně velmi rozrůzněné, spojuje je „karnevalový pocit světa” (Bachtin, 1971, s. 146), který má základ ve folkloru.

Tato skutečnost je velmi důležitá, neboť linie literatury, jež vyvrcholí románem, se tu ustavuje jako lidová a je tudíž v opozici vůči žánrům ‚oficiálním‘, jejichž kánon byl nastolen společenskými elitami. Do lidové tvorby tedy monologické tendence pronikají zdaleka nejméně a může se zde naopak zcela volně realizovat přirozené jazykové vícehlasí. To se v různých žánrech realizuje různými způsoby – sokratovské dialogy jsou doslovným literárním zpodobněním dvou hádajících se hlasů, z nichž každý zastává také jiný názor, menippská satira na svém prostoru spojuje řadu různorodých prvků, typické je pro ni: „využívání žánrově různorodých vložek [jež] zesiluje bohatství stylů a tónů” (Bachtin, 1971, s. 161). Při kontaktu s ostatními žánry menippea působí také obdobně jako román, vyznačuje se „vnější tvárností a pozoruhodnou schopností vstřebávat do sebe příbuzné malé žánry, a naopak se zas sama stávat součástí jiných velkých žánrů” (Bachtin, 1971, s. 163).

V těchto žánrech se však dialogičnost nerealizuje ve svém plném potenciálu, to nastane až v románu. Díky této skutečnosti můžeme uvažovat nad dialogičností ve vztahu k rovinám obsahu a formy, které zde Bachtin chápe patrně ještě jako rozdělené. Zejména v sokratovském dialogu je princip dialogičnosti totiž podle našeho názoru přítomen pouze ve formální rovině – Sokratovi jeho partneři v rozhovoru sice odporují a předkládají své vlastní, jiné, snadno odlišitelné světonázory, které se však v průběhu ukazují jako nesprávné, protože je sami opouští. Výsledná esence sokratovských dialogů je tak podle našeho názoru monologická.

Vznik románového žánru je vedle plurilingvistického tvůrčího vědomí podmíněn také užíváním písma. Proto samotný román vzniká až v okamžiku, kdy jsou již ostatní žánry dotvořeny. S jeho příchodem se však drasticky mění jejich uspořádání a celkové dosavadní fungování. Román se totiž „s ostatními [žánry] špatně sžívá. Bojuje za vedoucí postavení v literatuře a tam, kde vítězí, se ostatní, už zestárlé žánry rozkládají” (Bachtin, 1980, s. 8). Dekonstruktivní rys povahy románového žánru vyvěrá právě z jeho souvislosti s ‚živým‘, ‚nízkým‘, zkrátka neoficiálním jazykem, do něhož nijak nezasáhly centralizační tendence typické pro žánry vysoké. Při konfrontaci těchto dvou jazyků – jednoho ustrnulého, mrtvého a až na výjimky nepoužívaného s přirozeným, všem známým jazykem, vychází románové různorečí vítězně. „V sousedství románu jako vládnoucího žánru začínají konvenční jazyky rigorózních, na kánonu lpějících žánrů znít jinak než za časů, kdy román ještě nepatřil do velké literatury” (tam., s. 9). Tento střet má nakonec za následek i zánik žánrů psaných ‚mrtvým jazykem‘, případně jejich odsun na periferii.

V oblasti literárního vývoje však románové vícehlasí není pouze silou destruktivní. Jeho bytostné spojení s neuzavřeným a stále se vytvářejícím jazykem totiž dalo vzniknout zcela specifické románové struktuře. Ta se vyznačuje značnou fluiditou, díky které je do sebe schopna již existující žánry zapojovat. Tomuto procesu říká Bachtin *romanizace*. „Román paroduje ostatní žánry (a to právě jako žánry), usvědčuje jejich formy a jazyk z falešné konvenčnosti, některé žánry vytlačuje, jiné naopak zapojuje do své struktury a přitom jim udílí nový smysl a akcent” (tamt., s. 9). Romanizace je tak vposled silou obrozující, neboť teprve pod jejím vlivem se literární vývoj uvádí do pohybu. Ona destrukce, narušení dosavadní ‚žánrové harmonie‘ totiž cílí na podobu literatury, jež je výsledkem mocensky nevyrovnaného stavu, který uměle stanovil kánon literárních textů a žánrů. Oproti tomu román spojený s živým, neustrnulým a neustále se proměňujícím jazykem nižších vrstev skrze tento vícehlasý jazyk otevírá literaturu živějším tématům, mnohem častěji čerpá ze soudobého dění, stává se aktuálním – a poukazuje tak na neaktuálnost zbývajících žánrů: „vážně žertovné žánry nejsou založeny na ústní tradici a nedovolávají se jí, jsou naopak vědomě založeny na praktické zkušenosti [...] a na svobodném výmyslu; jejich vztah k ústní tradici je ve většině případů hluboce kritický, někdy až cynicky demaskující. Zde se tedy poprvé objevuje obraz takřka zcela nezávislý na podání, obraz vycházející z empirie a ze svobodného výmyslu. To znamenalo úplný převrat v dějinách literárního obrazu” (tamt., s. 147).

Nutno však konstatovat, že se vznikem románu tendence kanonizovat určité texty a zastavit tak literární vývoj nemizí, jak ve své studii *Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie* předkládají Aleida a Jan Assmannovi.⁹⁵ I v moderní, plurilingvistické situaci tedy lze rozpoznat monolingvistické tendence. Tato skutečnost nás nutí přehodnotit vztah plurilingvismu a monolingvismu. Z Bachtinových textů by se mohlo zdát, že první zmiňovaný je přirozeným překonáním druhého – jakýmsi přirozeným stavem, k němuž jazyk i literatura (a také společnost) nutně dospěje. Zdá se však, že se jedná spíše o vztah dialektický a že literární vývoj je výsledkem jejich zápasu, nikoliv realizace vícehlasí.

Dualita, spojení destrukce, smrti či zániku a obnovení, zrodu či obrození náleží podle Bachtina také karnevalu. Oba pojmy jsou celkově velmi úzce provázané, a to takovým způsobem, že vyvstává otázka, zda se ve skutečnosti nejedná o jeden a týž rys románové struktury. Koncept karnevalu v sobě totiž spojuje hned několik rysů, které Bachtin zároveň přisuzuje vícehlasí

⁹⁵ ASSMANNOVÁ Aleida a Jan ASSMANN. „Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie“ in PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Michal WÖGERBAUER (eds.) *Nebezpečná literatura: Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012, s. 21-51.

a chápe je jako zcela zásadní pro celek románu – jsou to zejména neuzavřenost, parodie, lidovost, demokratizace. K jejich rozlišování přispívá zejména smíchový aspekt, který se zdá být vlastní především karnevalu.

Největší pozornost konceptu karnevalu věnuje Bachtin ve svém díle *Francois Rabelais a lidová smíchová kultura středověku*⁹⁶, kde dokazuje návaznost Rabelaisova díla *Gargantua a Pantagruel* na karnevalovou část kultury. Bachtinovu interpretaci Rabelaise zde podrobněji představovat nebudeme, avšak samotný koncept karnevalu tento rozbor daleko přesahuje.

Právě v karnevalu se totiž realizuje neoficiální kultura. Lid v karnevalu nachází možnost vyjádřit své vědomí, jíž se mu jinde nedostává, neboť oficiální svátky přímo vycházely z nastavené společenské nerovnosti a potvrzovaly ji. Karnevalové formy tak fungují jako jejich temní dvojníci: „tlumočily docela jiný, výrazně neoficiální, mimocírkevní a nestátotvorný aspekt světa, člověka a lidských vztahů; vytvářely jakoby na druhé straně vši oficiality jiný svět a jiný život. [...] Jde o jakousi současnou existenci dvou světů” (tamt., s. 12). Tento druhý svět⁹⁷ se stával zároveň útočištěm, v nespravedlivém světě představoval „ideální realitu” (tamt., s. 17). Karneval tedy nutně není pojmem estetickým, mnohem více je pro Bachtina „(dočasnou) formou samého života” (tamt., s. 14).

Zobrazení života však není realistické, právě naopak. Organizujícím principem karnevalu je prvek hry, který v sobě spojuje zesměšnění, hyperbolu, bláznovství a šílenství, tedy „zvláštní životní formy, zároveň reálné a ideální. Pohybují se na hranici života a umění jakoby v zvláštní mezisféře” (Bachtin, 2009, s. 15). V neposlední řadě je pak karneval nezavršený a skýtá tedy nekonečné možnosti: „Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé” (tamt., 14). Tato hra tedy vposled představuje možnost prolnout zcela sféru reality a ne-reality. „Za karnevalu hraje tedy sám život a hra se na čas stává životem. V tom je specifická podstata, osobitý způsob jeho existence” (tamt., s. 15).

S folklorním rysem jeho povahy je spojen také další důležitý aspekt: silná demokratičnost karnevalu. Nemá jeviště, které by od sebe oddělovalo herce a diváky, jedny vyvyšovalo, druhé

⁹⁶ BACHTIN, Michail Michailovič a Jaroslav KOLÁR (překl) *Francois Rabelais a lidová smíchová kultura středověku*. Praha: Argo, 2009.

⁹⁷ Oba světy tvoří provázanou jednotu, jeden nelze uchopit bez druhého. Kdysi, v dobách prvotních společenství, „v podmínkách předtřídního a předstátního společenského zřízení” (Bachtin, 2009, s. 13) existovaly tyto dva světy na jedné rovině, byly stejně „oficiální”. Společně s vytvořením státu však nemohly nadále zůstat na stejné rovině a smíchový svět se tedy posunul do „pozice neoficiálního aspektu” (tamt.)

snižovalo: „Vytváří se volný familiární kontakt, který nezná žádné distance mezi lidmi” (tamt. s. 22).

Ze všech představených vlastností karnevalu, které dohromady tvoří karnevalový pocit světa, se rodí zvláštní typ řeči, kterou je *pouliční karnevalová řeč*. Ta jednak tvoří opozici vůči oficiálnímu jazyku z čistě formálního hlediska: „Familiární pouliční řeč se stala jakýmsi rezervoárem, v němž se hromadily rozmanité řečové prvky zapovězené v oficiálním jazykovém stylu a vykázané z něho” (Bachtin, 2009, s. 23). Zároveň v sobě také odráží onen karnevalový světonázor: „odmítající všecko hotové a završené, všechny nároky na nezvratnost a věčnost, musel se vyjadřovat v dynamických a proměnlivých [...] hravých a nestálých formách” (tamt., s. 17), což z ní vposled činí jinou řeč, jiný jazyk.

Karneval se tedy polemicky vztahuje ke světu oficiálnímu – převrací ho, nafukuje ale především jej *zesměšňuje*. Karnevalový smích a s ním spojená karnevalová parodie se značně liší od satirického smíchu a parodie moderní.⁹⁸ Je zcela univerzální, tedy zasahuje všechno a všechny, včetně těch, kdo se smějí, stejně jako sám karneval je v tomto ohledu silně demokratický a nikoho ze smíchu nevyklučuje, dále je ambivalentní stejně jako velká část karnevalových obřadů, která v sobě spojuje smrt a obrození.⁹⁹ Stejně tak parodované není popírané – mísení vysokých a nízkých prvků vychází z již zmiňovaného smazávání hranic, ve slově se realizuje „karnevalová mezaliance, karnevalové křížení čehokoli s čímkoli” (Bachtin, 1971, s. 168), začíná *hra* s nastoleným pořádkem. Popření světa je okamžitě vystřídáno jeho obnovením, parodií se vposled obnovuje smír s reálným světem.

Karnevalový smích ovšem nelze brát na lehkou váhu – je naplněn ideologií, a není tudíž prostředkem čisté neškodné zábavy – je ambivalentní i v tomto ohledu – skýtá potenciál ničit, přestože je zahalen do žertovné masky.

V určitém ohledu by se tato ambivalence karnevalového smíchu dala interpretovat jako rozkol mezi formou a obsahem, kde vedoucí postavení získává forma. Jak jsme již zmiňovali – karneval se stává prostředkem pro svobodné vyjádření lidu a tím jeho světonázor legitimizuje. Stejně tak je tomu i s karnevalovým smíchem, v němž může volně zaznívat *kritika*, jejíž existence by v jiných formách promluvy byla stíhána, potlačena, uvnitř karnevalu je však zcela legitimní: „Tato riskantní parodie je podána v podobě smíchu a veselého pouličního vyvolávání, jehož jazyk a styl se důsledně zachovává. Proto také mohla taková parodie

⁹⁸ Konec karnevalové kultury je pro Bachtina spojen s koncem renesance. Nutno však říct, že karnevalový pocit světa přebývá dále, mj. právě v literatuře.

⁹⁹ Bachtin v této souvislosti zmiňuje například obřad svrhávání a nastolování krále, který chápe jako silně charakteristický pro celé karnevalové myšlení: „zrcadlí v sobě samu podstatu karnevalového pocitu světa – patos ustavičné změny a proměny, ustavičného zmaru a obnovy” (DU, s. 169)

beztrestně projít. Komediantský vyvolavač nebyl obviňován z kacírství, ať si žvanil cokoli, jen když nevybočil z tóniny veselých bláznivín. Rabelais z této tóniny nevybočuje. Smíchový aspekt světa byl legalizován” (Bachtin, 2009, s. 162).

Karneval coby „druhá kultura” existuje od prvopočátků státu zhruba až do období klasicismu, poté se mění „v pouhou literární tradici” (tamt., s. 180).

Není příliš překvapivé, že podle Bachtina se *karnevalová literární tradice* realizovala právě v žánru románu. Za nejvýraznějšího představitele karnevalové románové tradice považuje Françoise Rabelaise, ovšem její stopy sleduje až k dílu Fjodora Michajloviče Dostojevského¹⁰⁰. Zatímco Rabelais společně např. s Gogolem z karnevalu čerpají velmi nápadným způsobem – Gogol skrze využívání postav z folkloru, Rabelais ve specifickém zobrazování tělesnosti, oba také přejímají karnevalový smích a způsob řeči, která se demonstruje „dvojsmyslnými, hádankovitými slovy”¹⁰¹ (Bachtin, 1980, s. 384), Dostojevskij na tuto tradici navazuje zcela ojedinělým způsobem.

Trochu hyperbolicky můžeme tvrdit, že Rabelais, Gogol a další s karnevalem zachází jako s artefaktem. Dostojevskij však karneval neuchopuje jako předmět, je pro něj spíše úhlem pohledu, ze kterého nazírá svět: „Karnevalizace není vnějškové a neměnné schéma, jež by se dalo nasazovat na hotový obsah, ale neobyčejně pružná forma uměleckého vidění, svým způsobem heuristický princip, umožňující odhalovat nové a dosud neznámé skutečnosti” (Bachtin, 1971, s. 229). Tento způsob vztahování se ke karnevalu je podle Bachtina nejvhodnější, neboť přejímá z karnevalu to nejdůležitější: pocit, že „nic konečného se na světě ještě nestalo, poslední slovo světa a o světě ještě nebylo řečeno, svět je otevřený a svobodný, ještě všechno je před námi a vždycky před námi bude” (Bachtin, 1971, s. 228). Právě v tomto ohledu se teprve karneval může plně propojit s decentralizačními tendencemi v jazyce a vytvořit něco, co nazveme *literární vícehlasí* a co Bachtin charakterizuje následovně: „Karnevalizace umožnila vznik otevřené struktury velkého dialogu” (tamt., s. 244). Literární vícehlasí samozřejmě do velké míry odráží vícehlasí jazykové: i ono je ve výsledku konfrontací různých světónázorů, což se realizuje odlišnými způsoby – propojováním různých (vysokých i nízkých) stylů, případně formálně přiznaným dialogem. Ovlivňuje však do jisté míry také obsah románu: „V Dostojevského světě se musí všichni a všechno navzájem znát a vědět o sobě, musí spolu navazovat vzájemný kontakt, setkávat se tváří v tvář a dávat se spolu do řeči. Všechno se musí

¹⁰⁰ Z hlediska obsahu např. ve využívání motivu šílenství jako přechodného, neměnného stavu, který zjevuje skutečnou pravdu o světě.

¹⁰¹ BACHTIN, Michail Michailovič. Rabelais a Gogol in týž, Daniela HODROVÁ (překl). Román jako dialog. Praha: Odeon, 1980, s. 378–389.

v sobě navzájem zrcadlit a navzájem dialogicky objasňovat. Proto všechno rozdělené a vzdálené musí být za každou cenu svedeno na jedno „místo“ v prostoru a v čase. Právě proto je pro Dostojevského tak nezbytná karnevalová ‚svoboda‘ a karnevalová koncepce prostoru a času“ (tamt., s. 244). Zcela revoluční rys Dostojevského vícehlasí pak leží v samotné struktuře románu.

Stěžejní vlastností vícehlasí je totiž nakonec *boj*. Jak jsme již nastínili v předchozí kapitole, jednotlivé hlasy/světónázory se spolu utkávají o vládu nad předměty, tedy skutečností. Jiné to není ani v literatuře – také zde různé hlasy, nejčastěji ztělesněné postavami, reprezentují odlišné světónázory. Oproti skutečnosti je tu však jeden podstatný rozdíl. Nad všemi hlasy a názory románu stojí vposled jeden hlas – hlas autorův. Boj mezi jednotlivými hlasy je tedy bojem řízeným, o jehož výsledku je předem rozhodnuto.

Žánr románu před Dostojevským se, ať v něm bylo vícehlasí přítomno sebevíc, od této „poslední významové instance“ neodpoutal. Boj byl pouze zdánlivý, ostatní hlasy a světónázory byly pro autora *objekty*, s jejichž pomocí konstruoval sdělení vlastního světónázoru. „Poslední významová instance, vyžadující čistě předmětné pojetí, je ovšem v každém literárním díle, ale ne vždy ji tvoří přímé autorovo slovo. Autorovo slovo může vůbec chybět a být kompozičně nahrazeno slovem vypravěčovým; v dramatu pak nemá vůbec žádný kompoziční ekvivalent [...]. Poslední významová instance – autorův záměr – není vyjádřena přímým slovem, ale pomocí cizích slov, určitým způsobem vytvořených a umístěných jako slova cizí“ (tamt.).

Revolučnost Dostojevského přístupu spočívá v tom, že poslední významovou instanci, tedy autorské hledisko, ze struktury románu zcela vyřadil. „Dostojevskij autora i vypravěče spolu se všemi jejich hledisky i se všemi jejich popisnými, charakterizačními a vůbec blíže určujícími výpověďmi o hrdinovi přesunul přímo do hrdinova zorného pole a tím konečně komplexní realitu hrdinova života proměnil v materiál hrdinova sebevědomí“ (tamt., s. 68). Tento krok mohl učinit jen v návaznosti na další změnu v románové struktuře, již bylo učinění postav ‚vševědoucími‘. Vševědoucnost hrdinů neznamena, že by byli chytřejší nebo komplexnější než hrdinové tzv. monologických románů, ale že se z toho, co dříve bylo objektem, stává nyní subjekt: „Dostojevskij nezobrazoval ‚chudého úředníčka‘, ale sebevědomí chudého úředníčka. To, co v Gogolově zorném poli existovalo jako souhrn objektivních znaků, skládajících dohromady fixní hrdinův sociálně charakterologický portrét, to se u Dostojevského ocitá přímo v hrdinově zorném poli a proměňuje se v předmět jeho sebemučivého vědomí“ (tamt., s. 66). V centru zobrazování tak již nestojí jednotlivé postavy, jejichž světónázory by ve výsledku podávaly obraz světónázoru autorova. Dostojevského označuje Bachtin za autora *idejí*, neboť

ty jsou tématem jeho textů: „Dostojevskij uměl jedinečně zobrazovat cizí ideu, cizí myšlenku, a to tak, že uchovával všechnu její významovou plnost, ale zároveň si také uchovával vůči ní odstup, nepřijímal ji za svou a nespojoval ji s projevy své vlastní ideologie” (Bachtin, 1971, s. 115).

Takovým způsobem se tedy hrdina dostává na dřívější úroveň autora. Ten už hrdinovo vědomí nemůže pojímat jako pouhý objekt, může s ním ‚pouze‘ vstupovat do dialogu. Aby ovšem tento dialog mohl nastat, mezi oběma vědomými – autorským i vědomím postavy – musí existovat určitý distanc, nemohou splývat v jedno, protože taková situace by se rovnala monolingvismu.

Proměna postav a struktury románu jsou ve svém základu spojeny opět s proměnou vztahu k jazyku. Bachtin ve své monografii o Dostojevském podává ucelený systém jistých typů slov, která se v literatuře (i jazyce) objevují. Základem je rozdělení slov do tří skupin: 1) slovo přímé, pojmenovávací, zacílené ke svému předmětu 2) slovo jako objekt 3) slovo orientované na cizí slovo.¹⁰² „Bezprostředně přímé, plně významové slovo je zacíleno ke svému předmětu a je poslední významovou instancí v rámci daného kontextu. Objektální slovo je rovněž zacíleno pouze k předmětu, ale zároveň je samo předmětem cizího autorského zacílení. Avšak toto zacílení neproniká dovnitř objektálního slova, zmocňuje se ho jako celku, a neměnic jeho smysl a tón, podřizuje to slovo svým úkolům. [...] Ale autor může využít cizí slovo pro svůj účel i tím, že vloží nové významové zacílení do slova, které už své vlastní významové zacílení má a uchovává si je. Přitom takové slovo, jak je jeho úkolem, musí být vnímáno jako cizí. V jednom slovu tu máme dvě významová zacílení, dva hlasy. Takové je parodické slovo, taková je stylizace, takový je stylizovaný skaz. A zde přecházíme k charakteristice třetího slovního typu. [...] Stylizace předpokládá styl, tj. předpokládá, že onen úhrn stylistických postupů, jež reprodukuje, měl kdysi přímou a bezprostřední významovou samostatnost, že tvořil poslední významovou instancí. [...] Vždyť pro toho, kdo stylizuje, je důležitý úhrn postupů cizí řeči právě jako vyjádření zvláštního hlediska. Kdo stylizuje, pracuje s cizím hlediskem. Proto určitý objektální stín padá právě na samo hledisko, jež se tak stává stylizovaným” (Bachtin, 1971, s. 255–256). V rámci třetí podskupiny – slova orientovaného na cizí slovo – pak existuje ještě třetí typ, který Bachtin nazývá aktivním. V něm slovo, které se má stát objektem, klade odpor – různými variantami tohoto typu jsou např. skrytá vnitřní polemika či dialog. A právě v této třetí podskupině leží těžiště Dostojevského práce s jazykem

¹⁰² Podrobné schéma nabízí Bachtin na stranách 268–269 v knize Dostojevskij umělec. Praha: Československý spisovatel, 1971.

(a potažmo i se světonázory ostatních vědomí–postav). Následkem jejich povýšení na úroveň autora se jejich výpověď nemůže stát jeho objektem, předmětem pro parodii či formování vlastního světonázoru: „Autorovo slovo není s to ze všech stran obsáhnout, obemknout a zvnějška dovršit hrdinu a jeho slovo. Autorovo slovo se k němu může pouze obracet. Všechna určení a všechna hlediska pohlcuje dialog, všechna jsou účastna při jeho formování. Dostojevskij nezná slovo neosobní, které by se nevměšovalo do hrdinova vnitřního dialogu, a pouze nezaujatě a objektivně formovalo dovršený obraz. ‚Neosobní‘ slovo, vtiskující jeho osobnosti definitivní podobu, je pro jeho záměry nepotřebné” (Bachtin, 1971, s. 337). A v tomto ohledu je také Dostojevskij podle Bachtina prvním autorem *opravdového vícehlasí*.

Nastíněné schéma také leží v centru Bachtinovy teze, že próza pracuje s jazykem zcela odlišným způsobem než poezie. Své stanovisko dovádí tak daleko, že při zkoumání specifické poetiky prózy se podle něj vyjevuje skutečnost, že „*kategorie tradiční stylistiky i sama koncepce básnického slova, z níž vyvěraly, jsou v případě románové promluvy nepoužitelné*” (Bachtin, 1980, s. 42). Jazyk poezie totiž tvoří slova přímá, zaměřená na svůj předmět. Veškeré problémy tohoto jazyka pramení jen a pouze z předmětu (ten může mluvčí pociťovat jako jazykem nesdělitelný, nevyčerpatelný). Jazyk románu je oproti tomu – alespoň ve své nejčistší podobě, tedy v polyfonním románu – zaměřen na jiná sdělení a spadá tak do třetí kategorie. Tyto rozdíly ve vztahu k jazyku pak mají svůj původ opět v genealogii obou literárních útvarů. Románový jazyk, jazyk deklasovaných vrstev pozvedá k boji s oficiálním jazykem svou jedinou zbraň – parodii. Ta se v průběhu času ukazuje jako zcela destruktivní. Směšnost je totiž vposled uchopením oficiálního jazyka ne jako aktivní síly, ale naopak jako předmětu. Tímto zpředmětněním přichází oficiální jazyk o svoji moc, stává se hříčkou, ornamentem, s nímž lze manipulovat zcela volně – a netřeba se ho už bát.

V této kapitole jsme se pokusili osvětlit nutnou provázanost pojmů karneval a literární vícehlasí a ukázat jejich fungování v románu. Obojí – přestože se různými způsoby realizuje uvnitř románového světa a v jeho jazyce – zasahuje také románovou strukturu, což je rys zdaleka nejdůležitější. Obojí je zároveň v tradici románového žánru přítomné již u jeho předchůdců v antice (tedy v sokratovském dialogu a mennipské satíře), ovšem až v díle F. M. Dostojevského se oběma těmito prvky dostává plného využití. Realizovat se mohly naplno až v 19. století, v éře kapitalismu, která do velké míry zničila předchozí pevné sociální struktury a dosud pevně odděleným společenským vrstvám umožnila setkání: „*Kapitalismus*

stejně jako kdysi „kuplíř“ Sokrates na athénském tržišti svádí dohromady lidi a ideje”¹⁰³ (Bachtin, 1971, s. 229).

2.3. Vztah formy a obsahu

V úvodu této kapitoly jsme předeslali, že uvažování nad Bachtinovými texty pouze prizmatem formalisticko-marxistického sporu nepovažujeme za produktivní. Předchozí dvě podkapitoly jsme proto věnovali ‚nezávislému‘ výkladu Bachtinových konceptů. Ve své rané fázi však Bachtin na spor mezi marxisty a formalisty explicitně reagoval, a to zejména ve studii *Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě* z roku 1924,¹⁰⁴ jíž je věnována tato podkapitola.

Uvedli jsme, že obsah, forma a materiál jsou základní pojmy polemiky. Kategorie formy a obsahu, o kterých hovořili účastníci formalisticko-marxistického sporu, rozšiřuje Bachtin o pojem *materiálu*. Není to ovšem materiál ve smyslu marxistickém.¹⁰⁵ Bachtin tento pojem naopak vztahuje k formalistickému hnutí, jehož teorii nazývá *materiálovou estetikou*. Je to označení pejorativní, které poukazuje na skutečnost, že formalismus zcela opomíjí významovou složku slova a tím z jazyka činí *pouze* materiál. S ním lze sice v díle zcela volně nakládat, ale jazyk v takové podobě není pro Bachtina *živým jazykem* a jeho analýza tím pádem není pro výklad estetického celku příliš produktivní. K formalistickým závěrům typu „materiál je formou v umění uspořádán takovým způsobem, aby vzbuzoval pocity libosti a příjemné stavy psychofyzického organismu” (Bachtin, 1980, s. 395) musí nakonec formalismus vždy dospět, protože v podstatě nemá jinou cestu. Bachtinův názor na formalistickou – či zde vhodněji morfologickou – metodu je velmi podobný tomu, jenž zastával Lev Trockij.¹⁰⁶ Pro oba představuje dílčí metodu, která při analýze uměleckého díla „může být dokonce užitečná, pouze však při studiu techniky umělecké tvorby” (tamt., s. 394).

¹⁰³ Mimo časový předpoklad kapitalistické éry Bachtin také uvažuje nad předpokladem místním – Ruskem. Před nástupem kapitalismu byly v Rusku společenské vrstvy absolutně nepropojené. Teprve se zrušením nevolnictví a následným zchudnutím šlechty se začaly propojovat zejména v prostředí měst. Konkrétně v Rusku je však začátek kapitalistické éry poměrně zbrklý a chaotický – v podstatě představuje reakci na zákon o zrušení nevolnictví. Následkem toho se „odbýval ještě za neporušení existence mnoha nejrůznějších sociálních mikrokosmů a skupin, jejichž individuální uzavřenost nebyla jako na Západě oslabována pozvolným a postupným nástupem nového řádu” (DU, s. 30).

¹⁰⁴ Bachtin, Michail Michailovič. *Problém obsahu, materiálu a formy ve slovesné umělecké tvorbě*. in týž, Daniela HODROVÁ (překl.) *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 389–445.

¹⁰⁵ Tedy označení pro základní látku světa a lidského vývoje.

¹⁰⁶ „Budou-li metodologické postupy formalismu přivedeny do zákonných mezí, mohou přispět k vyjasnění umělecko-psychologických specifik formy (její ekonomičnosti, energičnosti, kontrastnosti, hyperboličnosti apod.” (Trocký in Kosáková, s. 13)

Problém *materiálové estetiky* spočívá podle Bachtina především v jeho de-kontextualizačním nazírání jazyka i estetického díla. Při analýze jednotlivých textů zcela opomíjí jednak kontext zbytku umění, jednak kontext, jehož dílo nabývá ve svém vztahu k recipientovi. První z těchto kontextů, kontext celé estetické sféry nejenže formalisté opomíjejí, ale v podstatě jeho koncept zcela dekonstruují. Pro Bachtina je zcela zásadní, aby se koncept estetického jako celku vybudoval na jeho vztahu k dalším dvěma složkám – etičnu a noetičnu. Tyto tři pojmy zastupují tři různé způsoby, jakými se člověk může vztahovat ke skutečnosti:¹⁰⁷ skrze jednání (etika), poznání (noetika) a uměleckou tvorbu (estetika). Tyto složky dohromady tvoří systematickou filosofii, uvnitř níž je teprve možné definovat každou jednu z nich. Samotná sféra umění je pak pro Bachtina navíc součástí „celku kultury, ve kterém umění zaujímá nejen svébytné, ale zároveň nezbytné a nezastupitelné místo” (Bachtin, 1980, s. 391). Jen na základě vyhotovení komplexního filosofického systému, uvnitř kterého vymezíme roli estetického, lze tedy podle Bachtina o umění uvažovat. Formalismus však žádný takový systém nezkonstruoval, a je proto nucen nacházet svou oporu v lingvistice, a to v lingvistice *lingvové*. Následkem této skutečnosti se texty formalistů věnují především *materiálu* umění a vykazují tendenci „pojmut uměleckou formu jako formu daného materiálu, jako určitou kombinaci v rámci přírodovědně a lingvisticky konkrétního a zákonitého materiálu” (tam., s. 393).

Vedle opomíjení celku estetického ve formalistickém uvažování také absentuje kontext vnímání díla. „Estetická analýza se nesmí zaměřovat bezprostředně na dílo v jeho emocionální a pouze prostřednictvím poznání uspořádané danosti, ale na to, co dílo znamená pro estetickou činnost umělce a vnímatele na dílo zacílenou. Objektem estetické analýzy je tudíž obsah estetické činnosti (vnímání) zacílené na dílo” (tam., s. 397). Bachtin tedy zdůrazňuje silně roli recipienta, z čehož plyne požadavek strukturu díla nahlížet „teleologicky jako strukturu realizující estetický objekt” (tam., s. 398). Samotný pojem estetického objektu pak odkazuje k existenci díla v procesu jeho recepce. Výraz estetický objekt staví Bachtin do opozice k pojmu *vnější dílo*, když formalistům vytýká: „Materiálová estetika není s to vysvětlit podstatný rozdíl mezi estetickým objektem a vnějším dílem, mezi vnitřní členitostí vztahu uvnitř estetického objektu a mezi členitostí materiálu a vztahy uvnitř díla. Všude jeví tendenci tyto momenty směřovat” (tam., s. 397). Estetický objekt tedy vzniká až při aktivitě recipienta, vzbuzuje v něm estetický prožitek, jehož vyvolání je uzpůsobena struktura díla.

¹⁰⁷ V tomto rozdělení je patrný ještě vliv filosofie I. Kanta stejně jako v teleologickém uspořádání struktury estetického objektu (viz dále).

Estetický objekt se pak v průběhu studie ukazuje jako zcela zásadní pojem. Právě uvnitř něj dochází ke spojení formy, obsahu a materiálu, které jsou ve struktuře díla přítomny, ovšem k jejich aktivnímu spojení, zdá se, dochází až v okamžiku konfrontace s vědomím. Formalismus tuto skutečnost podle Bachtina zcela opomíjí a „nekriticky pojatou teleologickou kompozici díla prohlašuje přímo za uměleckou hodnotu, za estetický objekt” (Bachtin, 1980, s. 399). Vztah formy a obsahu se dále vyjasňuje v dalším bodu Bachtinovy kritiky formalismu, v němž mu vyčítá *směšování kompozičních a architektonických forem*. Kompoziční formy působí ryze na úrovni materiálu, tedy abstraktního systému jazyka, jsou to např. literární druhy. „Kompoziční formy pořádající materiál mají teleologický, služební, jakoby neklidný charakter. Posuzují se z čistě technického hlediska – nakolik adekvátně realizují architektonický úkol” (tamtéž, s. 401). Oproti tomu formy architektonické představují způsob zpracování určitého tématu, právě v nich se obsah a forma snoubí v harmonickém celku: „Architektonické formy jsou formami psychofyzické hodnoty člověka jakožto bytosti estetické [...] formami události v jejím individuálně životním, sociálním a historickém aspektu apod.; představují už dosažené, už realizované, ničemu neslouží, jsou zklidněné a soběstačné – jsou to formy svébytného estetického bytí” (tamtéž, s. 400). Architektonické formy tedy zobrazují člověka v kontextu celého filosofického systému, jehož nutnost byla zdůrazněna na začátku kapitoly, i proto jsou nadřazeny formám kompozičním a na rozdíl od nich vstupují do estetického objektu: „Architektonická forma podmiňuje volbu formy kompoziční: tak kupříkladu forma tragédie (forma události, částečně osobnosti – tragický charakter) si vybírá adekvátní kompoziční formu – formu dramatickou. To ovšem neznamená, že by architektonická forma existovala v hotové podobě a mohla se realizovat mimo formu kompoziční” (tamtéž, s. 401). Bez rozlišení obou forem se nelze propracovat k hlavní otázce literární estetiky, kterou je styl. Forma literárního díla je pak pro Bachtina spojením těchto dvou dílčích forem (kompoziční a architektonické), tedy spojením materiálu a obsahu, respektive v obou z nich se forma realizuje: „na jedné straně skutečně materiální, plně realizovaná v materiálu, na druhé straně prostřednictvím hodnotového momentu vyvádí za hranice díla jako uspořádaného materiálu, jako věci” (tamtéž, s. 404).

Formalismus přitom zohledňuje pouze formy kompoziční, architektonické nechává stranou, čímž dále přispívá k oproštění díla od jeho kontextu. Zaměření na materiál, tedy zaměření na jazyk v jeho languovém rozměru je pro Bachtina zcela fatálním nepochopením těžiště literárního díla, neboť žádná z vlastností slova vymezeného lingvisticky (tedy fonetická, morfologická, syntaktická) nevstupuje do estetického objektu: „Etická událost vzpomínání a

pokání se esteticky ztvárnila a završila v této básni [...] v žádném případě se však v básni neztvárnila slova, fonémy, morfémy, věty a sémantické řady” (tam., s. 425). Reflexe těchto vlastností začíná přicházet v potaz až při tzv. sekundární vědecké analýze, „když vyvstane otázka, jakým způsobem a jakými momenty mimoestetické struktury díla je daný obsah uměleckého vnímání podmíněn” (Bachtin, 1980, s. 425).

Kontext vyvstává také na rovině obsahu, který sice vychází z mimoestetické sféry, ale v ní mění radikálním způsobem svou podobu: „skutečnost poznání a etického jednání vstupující do estetického objektu jako poznaná a zhodnocená a podrobující se v něm konkrétní intuitivní syntéze, individuaci, konkretizaci, izolaci a završení, tj. všestrannému uměleckému ztvárnění za pomoci určitého materiálu” (tam., s. 410). Obsah díla je pro Bachtina kombinací složek etické a noetické, přičemž obě specifickým způsobem zpracovává, ohýbá a zdobí složka estetická, např. jejich určité části zvýrazňuje, či naopak potlačuje. Zároveň také tyto dvě složky musí v estetickém objektu splývat: „Obsah nemůže mít čistě poznávací charakter a úplně postrádat moment etický: dokonce lze říci, že etickému momentu patří v obsahu primát. Ve vztahu k čistému pojmu a čistému soudu se umělecká forma nemůže realizovat; čistě poznávací moment zůstane v uměleckém díle osamocený jako nevstřebaný prozaismus. Všechno poznané musí být uvedeno do vztahu k světu realizovaného lidského konání, podstatně spjato s jednajícím vědomím, neboť to je jediná cesta, kterou může poznané vejít do uměleckého díla” (tam., s. 414). Úkolem estetické složky díla je tedy zmocnit se těchto dvou složek, přičemž je to úkol velmi nesnadný, ne vždy možný, a to zvláště v případě etického rozměru: „Transkripce etického momentu představuje obtížný úkol, v některých případech – například v hudbě – naprosto nerealizovatelný” (tam., s. 418).

Zdaleka nejkomplikovanější je pro Bachtina otázka formy, která je souběžně vztažena ke zbývajícím dvěma složkám uměleckého díla: „Umělecká forma je formou obsahu, která se plně realizuje v materiálu, jako by k němu byla přirostlá” (tam., s. 431). Z tohoto důvodu se tedy musí zkoumat ve dvou směrech – jednak ve svém vztahu k obsahu jako forma architektonická „hodnotově zaměřená na obsah” (tam., s. 431) a jednak jako kompoziční forma – ve vztahu k materiálu, zde se studuje technika formy. V druhém případě se ovšem forma musí pojímat nikoliv jako forma materiálu, ale jako „forma realizovaná v materiálu” (tam., s. 431), což zdůrazňuje přesah, který má pojem formy nad materiálem.

V Bachtinově studii se centrálním problémem stává vztah těchto dvou forem – architektonické a kompoziční – tedy vztah materiálu a obsahu. Za zcela zásadní považuje otázku: „jakým způsobem se forma, realizující se plně v materiálu, stává v nemenší míře formou obsahu,

hodnotově se k němu vztahuje [...] – jakým způsobem kompoziční forma, tj. uspořádání materiálu, realizuje formu architektonickou, tj. sjednocení a uspořádání noetických a etických hodnot?“ (tamt., s. 432). Její řešení opět nalézám v aktivitě recipienta, v jeho aktivní úloze při nazírání estetického objektu: „Forma se odvěčňuje, dematerializuje a přesahuje meze díla jako uspořádaného materiálu pouze tehdy, když se stává výrazem hodnotově určené tvůrčí aktivity esteticky činného subjektu [...]. Ve formě nalézám sám sebe, svou produktivní hodnotově tvarující aktivitu, živě vnímám pohyb, jímž vytvářím předmět, a to nejen v prvotní tvorbě, nejen při vlastním výkonu, ale i při vnímání uměleckého díla: musím v určité míře prožít sebe sama v úloze tvůrce formy, abych vůbec mohl realizovat umělecky významuplnou formu jako takovou“ (Bachtin, 1980, s. 432). V tom se podle Bachtina liší umělecká forma od formy poznávací, ta nemá „autora-tvůrce: nacházím ji v předmětu, nepocítuji v ní ani sebe sama, ani svou tvořící aktivitu“ (tamt., s. 432). Věda tedy nemá autora–tvůrce, ten je „konstitutivním momentem umělecké formy“ (tamt., s. 432).

Vztah formy, obsahu a materiálu je tedy následující: „Abych mohl formu [realizovanou v materiálu] esteticky prožít, musím ji prožít jako svůj aktivní hodnotový postoj k obsahu“ (tamt., s. 433). Ovšem pokud si formu od obsahu odmyslíme, ztratí se tím estetické vnímání díla: „Pokud něco pouze vidíme nebo slyšíme, nevnímáme ještě uměleckou formu: ze spatřeného, slyšeného, pronášeného je třeba učinit výraz vlastního aktivního hodnotového postoje. Do spatřeného, slyšeného, pronášeného je nutno vstoupit jako tvůrce a takto přemoci materiální povahu formy, danou mimo tvůrčí proces, překonat věčnost formy“ (tamt., s. 433). V této představě aktivního spoluutváření formy již vlastně zaznívá později rozvinutý koncept vícehlasí: když čtu či poslouchám básnické dílo, jeho výpověď „do jisté míry činím tuto výpověď svou vlastní výpovědí o někom jiném, přisvojuji si rytmus, intonaci“ (tamt., s. 433), ale především „zaměřuji svou aktivitu na obsah, obemykám její, formuji a dávám mu konečný tvar [...]. Stávám se aktivním ve formě a prostřednictvím formy zaujímám hodnotovou pozici mimo obsah jako noeticko-etickou intenci [...]. Forma je tudíž výrazem aktivního hodnotového postoje autora–tvůrce a vnímatele k obsahu. Všechny momenty díla, v nichž můžeme vnímat sami sebe [...] je nutno zahrnovat pod pojem formy“ (tamt., s. 434).

Doposud Bachtin kladl důraz na roli vztahu literárního díla a kontextu, stojícího vně něj. Úloha formy však, zdá se, spočívá právě v oslabení vztahu obsahu literárního díla a reality. Způsob, jakým se forma stává tvořící silou završující obsah, spočívá v její funkci „vyvázání či izolaci obsahu“ (tamt.). Tato izolace „neruší poznání a etickou zhodnocení izolovaného obsahu“ (tamt.), obsah díla se zkrátka „jeví jako fragment, vytržený formou z celistvé otevřené události bytí [...]. Proto celkově působí obsah jako svrchovaný, zklidněný, završený“ (tamt.). Izolací se

potlačují věcné momenty díla a do hry naopak vstupuje jeho *fikčnost*, která posiluje úlohu recipienta: „ve fikci zřetelněji vnímám sám sebe jako subjekt aktivně vymýšlející předmět” (tamt., s. 435). Díky aktu izolace se také „materiál koncencionalizuje [...], slovo, výpověď přestávají žít v očekávání a touze po něčem skutečném, co se nalézá mimo ně [...], promluva vlastní silou převádí završující formu v obsah” (tamt., s. 436).

Jednota „všech formotvorných kompozičních momentů, ale především jednota slovesného komplexu díla [...] nespočívá v tématu, v tom, co se říká, o čem se mluví, ale v tom, jak se to říká” (tamt., s. 438). Není to jednota události, předmětu, ale „jednota aktu, jímž je rámován, obemykán, zahrnován předmět i událost” (tamt., s. 438). „Jednota formy je jednotou aktivního hodnotového stanoviska autora–tvůrce. Uskutečňuje se prostřednictvím promluvy [...], ale vztahuje se k obsahu. Tento promluvou, jedině promluvou zaujatý postoj se stává produktivním a tvůrčím způsobem završuje obsah, a to tím, že jej izoluje a činí neskutečným [...]. Izolace je prvním krokem formujícího vědomí, tím prvním, čím forma obdařuje obsah a co jí umožňuje pokračovat v onom už čistě pozitivním, obohacujícím obdarovávání” (tamt., s. 442).

Forma, obsah a materiál jsou tak složky díla bytostně provázané, jedna bez druhé nemůže existovat. Vzhledem k estetickému bytí díla, tedy jeho existenci jako *estetického objektu* však nejvýrazněji vyvstává složka formy, protože je to právě ona, kdo jinak neuspořádaný obsah a materiál pořádá do určité struktury, jejímž výsledkem je estetické působení. Forma tak ale nečiní sama od sebe, vzniká v podstatě až při procesu vnímání estetického díla, neboť jejím spolustvořitelem je recipient.

Zcela stěžejní koncept dialogu, který prostupuje celé Bachtinovo myšlení, se tak objevuje již na jeho počátku, právě v souvislosti s relací obsahu a formy, které pojí „svěbytný, dialogický souvztah” (tamt., s. 444).

2.4. Bachtinovo myšlení ve vztahu k formalisticko-marxistickému sporu

V předchozích podkapitolách jsme se věnovali představení základních Bachtinových konceptů takovým způsobem, aby vyvstala v co nejvyšší možné míře jedinečnost jeho myšlení. V této závěrečné podkapitole se je pokusíme nahlédnout na pozadí sporu formalistů a marxistů.

Pokud hledáme v Bachtinově myšlení souvislosti s formalisticko-marxistickou polemikou, dá se tvrdit, že jeho koncepce navazuje především na její ideové předchůdce.

Držme se struktury předchozí kapitoly a začněme Bachtinovým pojetím jazyka. Netřeba se dlouze vracet k předloženým rozdílům mezi způsobem, jakým pojímá fenomén jazyka Bachtin a jakým ho nazírají formalisté – je v podstatě analogický s rozlišením F. de Saussura na *langue* a *parole*. Formalistické oproštění jazyka od jeho společenského kontextu a jejich důraz na formu má, jak známo, základ v myšlení A. A. Potebni, od něž tuto autonomii formální stránky slova převzali, ovšem důrazně kritizovali jeho koncept vnitřní formy. Bachtin formalistickou kritiku vedenou tvrzením, že na základě vnější formy slova „v nás nevznikají jasné vizuální představy” (Bachtin, 1980, s. 426) odmítl, ovšem Potebňovu vizi podrobil záhy své vlastní kritice. Základním stavebním kamenem díla jsou podle něj jisté koncepty, tedy veličiny náležící mimoestetické rovině. Umělec nakládá s „eticko-estetickými hodnotami a operuje s nimi esteticky odpovědně” (tam., s. 427). Do díla vstupují „hodnotové významy slov, nikoliv jejich jazykové tvary“ (tam., s. 428). Mnohem více než Potebňa (a o poznání více než formalisté) tak posouvá těžiště díla směrem k jeho významu.

Daniela Hodrová přesto spatřuje v Bachtinově myšlení jistou návaznost na Potebňovu teorii vnitřní formy.¹⁰⁸ Ta podle ní zdůrazňuje roli individua v procesu pojmenovávání. Člověk „mobilizuje své vědění a vybírá z něho na základě dílčí shody příznak, jímž nový jev označuje; zvolený příznak postihuje pouze určitý aspekt nového objektu vyjádření, zastupuje souhrn jeho kvalit, tj. je jeho vnitřním znakem či vnitřní formou” (Hodrová, s. 449). Ve vnitřní formě tedy „nápadně vynikne zorný úhel hovořícího, jeho individuální stanovisko vůči světu” (tam.). Zorný úhel hovořícího lze jistě v Bachtinově myšlení spatřit zejména v jeho stěžejním konceptu vnitřní dialogičnosti, kterou Hodrová chápe jako navázání na Potebňovu tezi. „Funkci vnitřní formy slova, jeho oscilaci mezi starým a novým významem Bachtin tedy rozšířil na rozdíl od Potebni z oblasti geneze nových výrazů na veškerou oblast živého a zainteresovaného „nazývání” věcí, řečové aktivity: vztah slova a významu v ní nikdy neustrne, probleskují v něm nové a nové hrany” (tam., s. 451). Nutno však poznamenat, že na rozdíl od Potebni Bachtin silně zdůrazňuje sociální a historickou podmíněnost tohoto zorného úhlu, *kontextuální* rozměry řečové aktivity. V tomto ohledu vyvstává otázka, nakolik je vlastně tvořivost subjektu, která je mu bezesporu vlastní v Potebňově uvažování, přítomná u Bachtina. Mnohem více než produkt imaginace či tvořivosti totiž nazírá Bachtin individuální promluvu jako *průsečík* dvou sil působících v jazyce. Tvořivý aspekt je spojený se vztahováním se k vícehlasí a využití jeho aspektů, jako to dělá podle Bachtina Dostojevskij. V běžné mluvě se však vnitřní dialogičnost

¹⁰⁸ HODROVÁ, Daniela a Vladimír SVATOŇ. „Literatura a problém tvůrčího subjektu“ in BACHTIN, Michail Michailovič, Daniela HODROVÁ (ed.) *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 445-467.

zdá být spíše silou, která promluvu pevně (přestože u různých subjektů a v různých kontextech různorodě) určuje.

Role subjektu však pro Bachtina vyvstává velmi silně v uvažování nad estetickým dílem. Zde se vnímající subjekt stává spoluvůrcem formy, neboť v ní rozpoznává teleologické strukturální uspořádání obsahu a materiálu: „[estetický objekt se] realizuje až estetickou činností zaměřenou na kompozici, přestože tato kompozice sama k ní teleologicky směřuje” (Wutsdorf, s. 471)¹⁰⁹. V tomto ohledu je patrná Bachtinova návaznost na filosofii I. Kanta a jeho koncept *účelnosti formy*, která ovšem nenáleží formě předmětu samého, ale vyjevuje se až ve vnímání subjektu.

Potebňovo myšlení zároveň Hodrová klade do souvislosti s koncepcí W. von Humboldta, konkrétně s jeho tezí, že jazyk je „energie, proces, což znamená, že k němu nepatří jen všechny hotové výrazy, nýbrž i výrazy možné, virtuální, dosud neražené” (tamt., s. 449). Tato charakteristika je jistě podobná Bachtinově koncepci vícehlasí jako síly, která zachvacuje předměty i jazyk, čímž ovlivňuje jednotlivé výpovědi. Rozdíl oproti Potebňovi vnímáme právě v přisouzení tvořivé síly samotnému individuálnímu subjektu, kdežto u Bachtina i Humboldta se zdá, že onou kreativní silou je jazyk sám.

Roli individuality v Bachtinově myšlení zároveň Daniela Hodrová ve svém doslovu k dílu *Román jako dialog* klade do souvislosti s V. G. Bělinským a generací 40. let, která silně zdůrazňovala roli individuality v běhu dějin: „Člověk se musil povznést k názoru, že společenská situace mu není předem dána, ale vytvářena kontinuem nesčíslných lidských akcí a že on sám činí chybu, včleňuje-li se prostě do daných systémů a podřizuje-li se daným kritériím jednání, místo aby uplatňoval svou reálnou vůli” (Hodrová, 1980, s. 446). Průvodním jevem tohoto postoje bylo podle Hodrové zaměření na roli individua: „V oborech, kde se zdálo, že člověk je pasivním nástrojem nebo uživatelem, např. v teorii vědy nebo ve filosofii jazyka” (Hodrová, s. 447). „Člověk ve vědě tedy nepodává jen pasivní popis přirozeného světa, ale konstruuje specifické struktury vztahů mezi abstrahovanými objekty” (tamt., s. 448).

Bachtinovo myšlení sice s individuem pracuje, ale ve značně pasivním smyslu, jako s výsledkem sociologicko-historických tendencí, které není s to ovlivnit. Mnohem více než zaměření na individuum chápeme Bachtinovu teorii jako zaměření na individualitu, tedy na maximální zohlednění všech specifických rysů určité promluvy. Bachtinova „odstředivá tendence“, která vede směrem od jednotného jazyka, nakonec samozřejmě končí u jednotlivce,

¹⁰⁹ WUTSDORF, Irina. „Umělecký text jako fenomén překračující hranice: Koncepce konstituce smyslu u Michaila Bachtina a v pražském strukturalismu“ in *Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z druhého kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Praha: ÚČL AV, 2001, s. 471-481.

kteřý ovšem postrádá tvůrčí rozměr. Vícehlasí sice předpokládá aktivní odpověď druhého člověka, ovšem společně s Tomášem Koblížkem chápeme toto očekávání jako zaměřené na sociálně podmíněné vědomí. „Druhým‘ se především míní ‚jiný jazyk‘ jakožto řeč nasycená v odlišném hodnotovém kontextu“ (Koblížek, Intertextualita, 2009).

Za nejvýraznější považujeme Bachtinovu návaznost na filosofii G. W. F. Hegela, zejména v otázce vztahu formy a obsahu. Jak jsme uvedli v předchozí kapitole, pro Hegela byly tyto dvě složky citelně provázány, obsah se realizoval *uvnitř* formy, a to tak, aby jedno od druhého bylo neoddělitelné, dohromady tedy tvoří kompaktní harmonii. Tato představa pro Hegela vyústila v předpoklad, že určitá forma lépe vyjadřuje určitý obsah. Máme za to, že tuto koncepci dále rozvinul Bachtin ve své teorii žánru. Zatímco Hegel chápe literaturu jako jednu z materiálních realizací formy (vedle např. hudby, sochařství atd.), Bachtin v důsledku svého pojetí jazyka jako bytostně rozrůzněného a neuzavřeného uplatňuje tuto Hegelovu koncepci na literaturu samotnou: „Sám jazyk literatury je z tohoto hlediska pouze jedním z mnoha jazyků různorečí a také on se uvnitř vrství na jazyky (žánrové, směrové apod.)“ (Bachtin, 1980, s. 51). Bachtin tedy přejímá Hegelovu tezi, že určité formy jsou vhodněji uzpůsobeny k vyjadřování určitých obsahů. Na rozdíl od Hegela však nepojímá určité formy (v Bachtinově případě žánry) nutně vývojově, tedy spějící k ideálnímu stavu, ale souběžně, jsou více než stadiem *ideje* podmíněny svou příslušností k určité společenské vrstvě a celkovým sociálním nastavením. Bachtinova žánrová teorie tak představuje uplatnění Hegelova konceptu na fenomén jazyka, přičemž Bachtin s ní patrně operoval v celku svého estetického uvažování: „Transkripce etického momentu představuje obtížný úkol, v některých případech – například v hudbě – naprosto nerealizovatelný“ (Bachtin, 1980, s. 418). Harmonie formy a obsahu se vedle žánrové teorie objevuje také v Bachtinově rozlišení kompozičních a architektonických forem: „Architektonická forma podmiňuje volbu formy kompoziční: tak kupříkladu forma tragédie (forma události, částečně osobnosti – tragický charakter) si vybírá adekvátní kompoziční formu – formu dramatickou. To ovšem neznamená, že by architektonická forma existovala v hotové podobě a mohla se realizovat mimo formu kompoziční“ (tamtéž, s. 401).

Ve vztahu literatury a mimoliterární sféry musíme zvážit několik Bachtinových konceptů. To, že literatura není pro Bachtina zcela autonomní oblastí, jsme již naznačili na začátku této podkapitoly. Nyní se krátce věnujme tomu, jaký typ vztahu tedy mezi uměním a skutečností podle Bachtina je. V této oblasti opět rezonuje pojem vícehlasí a myšlenka, že v plurilingvistickém světě každé tvůrčí vědomí přichází do kontaktu se skutečností jako „s něčím už zhodnoceným a nějak uspořádaným, k čemu musí odpovědně zaujmout své

hodnotové stanovisko” (tamt., s. 405). Tato úvaha nakonec vede Bachtina k pochybování, zda je nám skutečnost o sobě dostupná. Problém vztahování se ke skutečnosti pak neleží pouze v její „proslovenosti“, ale vůbec ve způsobu, jímž se k ní vztahujeme, jenž z ní nutně dělá skutečnost subjektivní: „žádnou skutečnost o sobě, žádnou neutrální skutečnost do protikladu k umění klást nelze: vždyť už jen tím, že o skutečnosti mluvíme a stavíme ji vůči něčemu do protikladu, skutečnost nějak charakterizujeme a hodnotíme; je nutno si ujasnit vlastní stanovisko a pochopit skutečný směr, který sleduje naše hodnocení. Tuto myšlenku lze stručně vyložit následovně: skutečnost lze postavit do protikladu k umění pouze jako něco dobrého nebo pravdivého ke kráse” (tamt., s. 406). Opozice umění a skutečnost je tak pro Bachtina do velká míry falešná, neboť je nevnímá ani jako stejné kategorie (viz jeho rozdělení na etično, noetično, estetično). Přesto je pro Bachtina ve výsledku pouto mezi skutečností a uměním velmi silné, protože estetické dílo *žije a realizuje* se až v cizím vnímání, ve skutečnosti, nikoliv samo o sobě. Z toho důvodu umění na společnost působí, stejně jako ze společnosti čerpá: „Živoucí a významné je dílo pouze ve světě právě tak živém a smysluplném – ve smyslu noetickém, sociálním, politickém, ekonomickém, náboženském” (s. 405).

Vztah literatury a skutečnosti však není tak jednoduchý (minimálně v rané fázi Bachtinova myšlení), značně jej totiž oslabuje tzv. *izolační funkce* která vytrhává slovo z jeho přirozeného stavu kontextu, čímž zdůrazňuje jeho fikčnost. Izolační funkce je záležitostí formy, je to způsob, kterým *završuje obsah*. Dá se tak tvrdit, že *izolační funkce* je vůbec Bachtinův ‚nejformalističtější‘ koncept¹¹⁰, a pokud lze někde odhalit spojení mezi oběma teoriemi, pak by to bylo zde. Zdá se nicméně, že v pozdější fázi Bachtinova myšlení je pro něj síla izolační funkce překonána literárním vícehlasím, plně se realizujícím v polyfonním románu, který přirozené kontexty jednotlivých slov naopak zdůrazňuje.

V souvislosti s otázkou vývoje literatury kritizuje Bachtin otevřeně formalistické hnutí, když říká: „Materiálová estetika nedokáže vyložit a zdůvodnit dějiny umění“ (Bachtin, 1980, s. 402). Bachtinovo pojetí vývoje literatury je dějinné a zcela jistě v souvislosti s vývojem jiných aspektů společnosti: „Historie nezná izolované řady” (tamt.). Musí se určit jejich vzájemné působení, pak teprve vzniká historický přístup. V této oblasti se tak Bachtin jasně přiklání k hegelovsko-marxistické linii. Nelze ovšem zcela jednoznačně odpovědět na otázku,

¹¹⁰V pasáži o izolační řadě Bachtin reaguje na Šklovského studii Umění jako metoda, v níž představil koncept *ozvláštnění*, tedy vyvázání jazyka z jeho běžných funkcí. Bachtin se Šklovským, zdá se, souhlasí, ovšem ozvláštnění/izolace je pro něj záležitostí formy, nikoliv materiálu: „*izolační funkce, neprávem většinou zahrnované pod pojem materiálu: ozvlášťňuje se slovo tím, že se rozbije jeho obvyklá významová řada [...] izolace vskutku spočívá ve vytržení předmětu, hodnoty a události z nutné noetické a etické řady*” (Bachtin, s. 435).

zda dějinný vývoj chápe Bachtin idealisticky, nebo materialisticky. Proměna monolingvistického nastavení v pluringvistické vypadá na první pohled jako založená na materialistických proměnách – mezikulturních stycích, vrcholí pak v období kapitalismu, kdy se bortí dosavadní společenské nastavení carského Ruska. Naopak pojmy vícehlasí a karnevalu, jež na literární vývoj působí, se však v Bachtinově podání zdají být mnohem více *věčnými idejemi*. O karnevalu Bachtin hovoří jako o *pocitu světa*, vícehlasí je v jednom ze svých významů síla přítomná v jazyce, vědomí člověka i samotné skutečnosti, kterou zachvacuje bez ohledu na společenské nastavení (v jeho důsledku se mění pouze její volné využívání).

Pro Bachtina bylo zcela zásadní chápat umění a literaturu v rámci filosofického celku, o což se snažil a což se zároveň podle něj nepovedlo ani marxismu, ani formalismu. Pro psychologickou i materiálovou estetiku je podle něj typická snaha o „naprostou empirizaci estetického objektu“ (Bachtin, s. 429), ať už jako slova, či jako psychologického prožitku, ze strachu před mystickou či metafyzickou podstatou. Více než jako syntézu formalismu a marxismu nazíráme Bachtinovo chápání literatury jako průnik kantovské a hegelovské estetiky. Z Hegela Bachtin čerpá jeho dějinný přístup k umění, ale především zaměření na problém formy a obsahu, který rozvádí plně ve své teorii žárnu. Návaznost na Kanta pak spatřujeme ve zdůraznění úlohy vnímajícího subjektu.

3. Pavel Medvěděv: Formální metoda v literární vědě

Následující kapitola je zaměřena na analýzu textu *Formální metoda v literární vědě*, který vyšel v roce 1928 v Leningradě. Jako jeho autor byl uveden Pavel Nikolajevič Medvěděv, literární teoretik a člen Bachtinova krouĝku. Autorství textu bylo od tě doby několikrát zpochybněno, text je pěripisován buď M. M. Bachtinovi, ěi chápán jako věsledek kolektivní práce.¹¹¹

V typickěm duchu pracě Bachtinova krouĝku začíná tato studie zevrubnou kritikou dosavadní literární vědy, v níĝ spatřuje celou řadu problěmů. V první řadě je to (ne)vymezení jejího pěedmětu, které se odrážěí v těsně spolupracě literární vědy s jinými vědeckými odvětvěmi – ať uĝ se jedná o pěírodní vědy (pozitivismus), ěi filosofii (idealismus). Tento problěm se promětá i do odlišné metodologie – snaha po vytvořění věsobjímajících teoriě se stěídá (ale nepotkává) s konkrětněí analýzou jednotlivých uměleckých děl. Krizi těchto dvou vládoucěích směřů – idealismu a pozitivismu – pak mŮže pěkonat jen dialektický materialismus, který onu „syntězu filosofického světověho názoru s plnou konkrětností historického zkoumání“ (Formální metoda v literární vědě, s. 15) nabízí, ěi pěesněji řečeno má potenciál ji nabědnout, pěiěemĝ tak zatím neuěinil. Nachází se teprve v raně fází svěho věvoje a postrádá „rozpracovaně sociologické uěení o specifických zvláštěnostech materiálu, forem a cílů kaĝdě oblasti ideologické tvorby“ (tamtěĝ, s. 11), které by se mělo podle Medvěděva stát základem poetiky. Kromě ‚mláděí‘ marxistické literární teorie považuje Medvěděv za pěíěinu těto skuteěnosti, zdá se, také formalisticko-marxistickou polemiku – ze strachu, aby nebyli oznaěeni za formalisty, ěi z potřeby vymezit se proti formalistickěmu hnutí, se marxistiětěí teoretici totiĝ dosud obávali zkoumat literární dílo v jeho *specifiěnosti*, tedy jako jev jedineěný, řídící se svými vlastními zákony. Syntetizující moment tedy dosud nenastal, coĝ má *Formální metoda v literární vědě* změnit a pěiněst tím pěíslušné základy pro metodologii marxistické poetiky.

¹¹¹ Nejasnost v tomto ohledu odrážěí také různé podoby jednotlivých vydání. ěeský pěeklad Jiřěího Honzěíka z roku 1980 uváděí jako autora pouze Bachtina, na titulní straně anglickě verze v pěekladu Alberta Wehrleho se objevují obě jměna. Problěmy s identifikací autorství jsou pěíznaěné pro celou řadu textů tzv. Bachtinova krouĝku. Neomezují se pěitom pouze na proces psaní textu, ale vŮbec na základní koncepty. Pěíslušníci krouĝku se scházeli během 20. let nejděívě ve Vitebsku, později v Leningradě a podněty k mnoha myšlenkám vyvstaly podle věeho pěávě z jejich společných diskusěí. Pro některě vědce se tak stává otázkou, zda texty Bachtinova krouĝku není vhodné rámovat coby kolektivní práce (viz MEDVĚDĚV, Jurij a Darija MEDVĚDĚVA. „The scholarly legacy of Pavel Medvedev in his dialouge with Bakhtin“ in Craig BRANDIST, David SHEPARD, Galin TIHANOV (eds.) *The Bakhtin's Circle in the Master's absence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, s. 24-44. Poznámky k autorství zejména str. 28–29.)

3.1. Ideologie mezi námi

První část textu *Předmět a úkoly marxistické literární vědy* je tedy nástinem nového, produktivního přístupu k literatuře, který v pojetí autora/autorů¹¹² textu představuje poměrně komplikovaný systém, v jehož centru stojí pojem *ideologie*. Ideologie je zde revidována jako fenomén materiální povahy, což z ní nakonec činí záležitost sociální komunikace: „Velmi rádi si představujeme ideologickou tvorbu jako nějakou niternou záležitost chápání, postihování a pronikání a nepozorujeme, že ve skutečnosti je zcela a úplně rozvinuta zevně – pro oko, pro ucho, pro ruce, že není v našem nitru, ale mezi námi“ (tamt., s. 17). Ideologie je realizována skrze předměty, bez nich nemůže existovat. ‚Ideologické předměty‘ jsou však předměty jedinečné povahy a je nutné je odlišovat od předmětů zbývajících – fyzikálních a přírodních, výrobních nástrojů a spotřebních výrobků. Medvěděv má za to, že neideologické věci se vyčerpávají praktickým cílem, zatímco věci ideologické „odráží, zprostředkovávají a interpretují bytí“, pročež představují onen *zvláštní druh* věcí. Do oblasti ideologických věcí spadají objekty umění, náboženství nebo vědy, přičemž umění se od ostatních odlišuje specifickým vztahem významu, formy a materiálu, které jsou v něm (a pouze v něm) neoddělitelné. Umění se tak jako jediné vyčerpává již samotnou svou realizací – zatímco např. v oblasti vědy je význam přenositelný a slouží jako podklad k dalšímu výzkumu. Ideologické věci pak společně tvoří tzv. ideologické prostředí, které zase svým působením formuje individuální vědomí. Samo ideologické prostředí tedy stojí jako jakýsi prostředník mezi bytím (kterým je utvářeno) a individuálním vědomím (které utváří).

Literatuře pak v oblasti umění náleží další specifikum, které by se dalo nazvat (sebe)reflexí. Mimo proces interpretace bytí, který je společný všem oblastem ideologie, interpretuje literatura také ony další interpretace – etiku, politiku, náboženství a odráží tak celek, jehož je sama součástí: je „ve svém obsahu odrazem a interpretací odrazu a interpretace ostatních ideologických sfér.“ (s. 28)

Předložené schéma řeší základní problém formalistického i dosavadního marxistického přístupu, kterým je rozdělování formy a obsahu; ozývá se v něm Hegelův koncept uměleckého díla jako jejich nerozpojitelné jednoty. Hegelova transcendentní idea, k níž se umělecké dílo vztahuje, je v tomto systému nahrazena pojmem *bytí*, jehož podstata není zcela vyjasněna. V anglickém překladu je definice ideologických věcí jako „významových, odrážejících a interpretujících bytí“ (Formální metoda, s. 20) přeložena jako „signify, reflect, and refract

¹¹² Dále v textu spojujeme autorství studie se jménem Pavla Medvěděva. Činíme tak především s ohledem na čtenářské pohodlí a na zřetelnější oddělení od textů, na které se soustředila předchozí kapitola, jejichž autorem je prokazatelně Bachtin.

reality” (Formal Method, s. 10). Zdá se tedy, že *bytí* se rovná marxistickému pojmu *základny* a lze ho chápat čistě materiálně. Pokud tomu tak je, kategorie ideologických věcí jako opozitní vůči věcem zbývajícím se podle našeho názoru stává problematickou – stejně jako umělecké texty, náboženské ikony a politické organizace přece „*odráží a interpretují bytí*”, také výrobní nástroje či spotřební výrobky.

Medvědév dále upřesňuje svou definici ideologických předmětů jako předmětů vyznačujících se svou *znakovou* povahou. Vztah mezi označujícím (materiálem) a označovaným (bytím) je specifický v každém druhu ideologického předmětu a projevuje se jako „zvláštní formy organizace ideologického materiálu, které se zásadně liší od každé výrobní techniky a které na ni nelze redukovat” (FM, s. 20). Popis či přiblížení oněch ‚zvláštních forem‘ se však v textu neobjevuje. Domníváme se, že Medvědév tím narážel na neutilitární povahu ideologických předmětů. Soudíme tak na základě jeho vymezení se jednak proti ‚utilitaristickému pozitivismu‘, který v textu reprezentuje definice Gottfrieda Sempera, jenž za umělecké dílo považoval „mechanický produkt, tvořený praktickým cílem, surovým materiálem a technikou“ (FM, s. 19), jednak také proti Aloisi Rieglovi, který se Semperem polemizoval a umělecké dílo měl za zápas ‚uměleckého chtění‘ a materiálu. Z Medvěděvova materialistického přístupu plyne, že ideologické předměty se nemohou odlišovat abstraktní vazbou k transcendentnu. Rozdíl ve formě materiálu musí spočívat v rozdílné funkci těchto předmětů. Charakteristika ideologických předmětů tak, zdá se, vychází z myšlení I. Kanta a jeho konceptu ‚účelnosti bez účelu‘, jenž se projevuje ve specifické struktuře ideologických předmětů. Politické organizace, vědecké práce či náboženská uskupení nejsou bezúčelné, ovšem podle Medvěděva se patrně nejedná o účel praktický, nýbrž ideologický.

V každém druhu se pak ona specifická struktura realizuje jiným způsobem, v oblasti umění ji představuje nerozpojitelnost materiálu a obsahu, jež vede k vyčerpání obojího v momentu realizace uměleckého díla, a tudíž nepřenositelnosti těchto složek (viz výše). Charakterizace uměleckého díla coby konečného, uzavřeného a vyčerpaného je pro Medvěděvovu koncepci příznačná (viz dále – jeho teorie žánru). Vedle nápadné odlišnosti od Bachtinova pojetí struktury románu (srovnání se věnujeme v závěru kapitoly) vzbuzuje především otázku, co přesně má autor na mysli onou vyčerpaností. Patrně se nerovná jedinečnosti uměleckého díla, neboť pak by se vztahovala i na předměty z oblasti např. vědecké. Z popisu se zdá, že se jedná spíše o popření možnosti vydělit část uměleckého díla bez toho, aniž by zůstala neporušena, tedy o jakousi *vnitřní* završenost uměleckých předmětů. V tomto ohledu se podle nás prokazuje patrně největší slabina Medvěděvova systému, kterou je nezohlednění odlišnosti materiálu

ideologických předmětů. Právě na materiálu totiž vposled závisí možnost vydělení, či nevydělení obsahu mnohem více než na příslušnosti k uměleckému prostředí.

Za nejasnou lze považovat nakonec i charakteristiku samotné literatury coby jediného odvětví umění, jemuž náleží schopnost ‚interpretovat ostatní interpretace‘. Různé umělecké disciplíny totiž interpretují ideologické prostředí (viz. např. futurismus ve výtvarném umění a literatuře). Literatura tak není podle našeho názoru rozhodně jediným druhem umění, pro něž by byla tato schopnost charakteristická.

Zbývá ještě vyjasnit Medvědévovo pojetí vztahu literatury k základně (tedy materiální sféře či skutečnosti). Jejich relace je kauzální povahy, ovšem je zároveň komplikovanější než např. Lunačarského teze o literatuře coby *odrazu* skutečnosti. Medvěděv zdůrazňuje svébytnost literárního prostředí, do kterého skutečnost nevstupuje jako skutečnost, ale jako literární prvek – izoluje se tím a odtrhává od svého původního, čistě pragmatického bytí. Literatura ale zároveň neexistuje ve vzduchoprázdnu, ona sama je (ve své materiální podobě, která je, jak jsme stanovili na začátku, pro ideologii nezbytná) součástí oné základny, tudíž je sama materiální skutečností. Dochází proto k následujícímu procesu neustálého zrcadlení a transformace, lomení: „Sociální význam odtržený od skutečnosti, izolovaný od jejich pragmatických vazeb a tvořící obsah díla, se pod jiným zorným úhlem, v jiné sociální kategorii znovu přimyká ke skutečnosti s jejími vazbami, a to právě jako složka uměleckého díla, které je jako specifická sociální skutečnost neméně reálné a neméně působivé než ostatní sociální jevy” (FM, s. 39). Jinak řečeno: román se „zúčastní sociálního života a působí v něm právě jako román” (tamt.). Tyto procesy Medvěděv pojmenovává jako vnější a vnitřní faktory. „Každý vnější faktor působící na literaturu vyvolává v ní čistě literární efekt a tento efekt se stává určujícím vnitřním faktorem dalšího literárního vývoje. A tento vnitřní faktor se stává vnějším faktorem pro ostatní ideologické sféry, které na něj zareagují svým vnitřním jazykem; a tato reakce se zase stane vnějším faktorem pro literaturu” (FM, s. 44). Absence pojmů vnitřních a vnějších faktorů představuje pro Medvěděva zároveň jedno z hlavních úskalí jak formalismu, tak marxismu. V podstatě se dá říct, že každý ze směrů se zabýval jedním z těchto faktorů, ale ani jeden z nich se nevěnoval jejich vztahu, respektive procesu proměny vnějšího faktoru na vnitřní a naopak: „Formalismus nemůže připustit, že by se vnější sociální faktor ovlivňující literaturu mohl stát vnitřním faktorem literatury, faktorem jejího imanentního vývoje. A právě v tom je formalismus protikladný marxismu. Avšak právě o to se nevedla polemika” (s. 92). Marxisté opomíjeli specifika ideologického prostředí, do něhož literární prostředí spadá, a vztah materiální základny a literatury pro ně fungoval na principu *odrazu*. Formalisté pak ideologické prostředí stejně jako sociálně-ekonomické prostředí taktéž

nezohlednili, protože podle Medvěděva naprosto nemohli spolehlivě vysvětlit principy literárního vývoje – a je to právě v pracích týkajících se této problematiky, kdy poprvé dochází k revizi formalismu jako uceleného systému.

3.2. Medvěděvova kritika ruského formalismu

Medvěděvův text se postupně zabývá všemi oblastmi formalistické teorie, ovšem začíná u problematiky *slova*. K této strategii má, zdá se, dva důvody. Jednak text postupuje od ‚nejmenšího k největšímu‘, otázku vymezení slova střídá problematika struktury literárního díla a studie končí principy literárního vývoje. Podstatnější je však skutečnost, že *slovo* stojí pro ruské formalisty v centru jejich teorie a plně se od něj odvíjí definice literatury. Jak je patrné z první podkapitoly, Medvěděv přesné vymezení literární oblasti považuje za stěžejní úkol marxistické poetiky a kritika formalistického pojetí slova je tak potažmo argumentem proti využívání lingvistiky v daném procesu.

Jak známo, specifikum literatury podle ruských formalistů spočívá v jejím charakteristickém zacházení se slovem, které se v literatuře zbavuje své významové (ideologické) složky a funguje zejména jako stavební prvek. Oproštěním slova od jeho významu se literární slovo stává nezávislým na skutečnosti a sama literatura je tak oblastí zcela autonomní. Proces literárního vývoje pak funguje na principu automatizace či vyčerpanosti formy, která je v daném okamžiku nahrazena jinou.

Formální metoda v literární vědě porovnává tyto teze ruského formalismu s formalismem evropským,¹¹³ který pro Medvěděva představuje jakousi umírněnější a lépe promyšlenou verzi formalismu. V našem textu se tomuto srovnání budeme krátce věnovat především z hlediska *vnitřní formy*, která je v rámci evropského formalismu důležitým konceptem, přičemž ruský formalismus se proti ní zásadně vymezil.

3.2.1. Evropský vs. ruský formalismus: otázka vnitřní formy

Podle Medvěděva vznikl evropský formalismus vznikl jako reakce na směry panující do té doby, a to na idealismus a pozitivismus. Přestože byly jinak diametrálně odlišné, oba přístupy chápou umění jako *vyjádření* či *zobrazení* (v případě pozitivismu je otiskem reality, v případě idealismu materializací transcendentní ideje či vztahu k ní), protože se oba zaměřují především na obsah díla, na jeho ‚předmět‘, a hodnotí proto umění především z hlediska jeho

¹¹³ Ucelená „západoevropská formalistická škola“ o níž Medvěděv hovoří, neexistovala. Jedná se spíše o neokantiánství.

„realističnosti“, tedy schopnosti díla vyjádřit něco jemu vnějšího. Evropský formalismus je reakcí na jejich krizi: „vyčerpaly se naturalistické tendence, které převládaly v předešlém období. V kontrastu k této prošlé cestě, teď už vyhrazené pouze epigonům, nesmírně ostře vynikly a mohly se uplatnit stavebné úkoly umění“ (FM, s. 58)¹¹⁴.

Západoevropskou orientaci na výstavbu díla, reprezentovanou především německými mysliteli a umělci (Konradem Fiedlerem, Adolfem Hildebrandem), charakterizuje její chápání díla jako uzavřeného celku: „Každá část má svůj význam nikoliv ve vztahu k něčemu mimo dílo (k přírodě, skutečnosti, ideji), ale jedině ve významové struktuře tohoto celku. To znamená, že každá složka uměleckého díla má především čistě stavebný význam v díle jako v uzavřené, na ničem nezávislé výstavbě“ (tamt., s. 62). Potud je chápání díla totožné s texty ruského formalismu. Západoevropští autoři však zdůrazňují specifickou materialitu uměleckého díla, která podstatným způsobem organizuje celou jeho výstavbu: „Dílo je uzavřený, prostorový organismus. Je součástí reálného prostoru a je organizováno jako určitá jednota právě v něm“ (tamt., s. 63). Pokud tedy mluvíme o ‚architektonice‘¹¹⁵ uměleckého díla, nemluvíme o nějakém abstraktním principu, ovšem o něčem, co je samo do velké míry určeno svou materiální realizací. Jednotlivé složky uměleckého díla jeho tvůrce komponuje podle dané materie (např. plocha obrazu odporuje přenesení trojrozměrnosti reálného prostoru). Dílo je tak ‚jedinečným předmětem‘, který nikdy není jen technickým zobrazením reality. Zobrazovaný předmět je jednou ze stavebních složek jeho celistvé jednoty – a je hodnocen ve vztahu k ní. Dalším důsledkem pojetí umění jako materiálně realizované kompozice určitých složek se stává orientace formalismu na subjekt. Hodnotí se ‚gestaltqualität‘ estetického objektu, tedy to, co je subjektem poznatelné a pociťované. V tomto ohledu lze spatřit návaznost gestaltismu na myšlení Immanuela Kanta, jehož koncept ‚účelnosti bez účelu‘ operuje na základě předpokladu existence a priori daných struktur v lidském vědomí, kterým uzpůsobujeme nahlížené předměty.

‚Západoevropští formalisté‘ tak nepovažují literaturu za zcela autonomní, sama složka obsahu má pro ně sice v první řadě stavební funkci, ale obsah jako takový berou v potaz a přiznávají tak dílu i ‚zobrazovací rozměr‘, přestože má pro ně až sekundární význam. Co více, sama forma či výstavba uměleckého díla je v pojetí evropských formalistů ideologická: „Toto chápání formy kladla [formalistická evropská metoda] do protikladu vůči zjednodušeně realistickým názorům na formu jako na nějaký okrasný, dekorativní doplněk obsahu zbařený vlastního

¹¹⁴ Jako druhý předpoklad vzniku formalismu uvádí text ‚objevení‘ neevropského umění, jež se řídilo zcela jinými způsoby výstavby uměleckého díla.

¹¹⁵ Pojem A. Hildebranda odkazující k výstavbě díla, ke vzájemnému vztahu jeho složek.

ideologického významu” (FM, s. 67). Dílo tak nevystupuje z oblasti ideologie, v teoriích evropského formalismu se do ní ‚paradoxně‘ zapojuje ještě silněji – totiž jako celek. Tímto krokem také evropský formalismus překonává dosavadní dělení formy a obsahu. Gestaltismus a s ním spojené zaměření na subjekt pak vede západoevropské formalisty k uznání konceptu vnitřní formy, ovšem „ne v humboldtovské tradici, ale spíše v tradici goethovské” (tamt., s. 72). V tomto významu vnitřní forma spojuje „materiální konkrétnost s plností ideálního významu a s proměnami individuálního prožitku” (tamt., s. 72). Zatímco vnější forma vykazuje účelovou technickou organizaci, vnitřní forma „spojuje zdácnivě nesourodé prvky jednotícím postojem autora” (tamt., s. 294).

Goethovsko-herderovské chápání vnější a vnitřní formy lze tedy vztáhnout také na výtvarné umění a má spíše kompoziční (či architektonický) rozměr. Lze ji chápat analogicky k Hildebrandovu výkladu naznačenému výše.

Pro ruské formalisty byla však formujícím momentem vnitřní forma tradice humboldtovsko-potebňovské, která je o poznání komplikovanějším, nepřiliš jasně definovaným pojmem vztahujícím se v první řadě k oblasti jazyka. Krystalizace ruského formalistického hnutí je charakterizována odvržením *vnitřní formy*. Medvěděv za hlavní rozdíl mezi formalismem evropským a ruským považuje mylné přesvědčení ruských formalistů: „že určitá složka díla nabývá stavebného významu jedině za cenu ztráty významu ideologického“ (tamt., s. 67).

Protože pojem vnitřní formy patří v rámci celé polemiky k těm nejméně srozumitelným, věnujeme mu následujících pár řádků.

Psali jsme, že Alexandr Potebňa odlišil v ruském myšlenkovém prostředí jako první básnický jazyk od prozaického. Učinil tak na základě definice prozaického jazyka jako jazyka prakticky zaměřeného, oproti tomu jazyk básnický charakterizoval coby ‚myšlení v obrazech‘.

Musíme zmínit, že vztah pojmů *obraz* a *vnitřní forma* není zcela vyjasněn. John Fizer, autor knihy *Alexandr A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry*, je považuje za zcela zaměnitelné. „Obraz, vnitřní forma, reprezentace nebo symbolismus – ať už budeme způsob, pomocí něhož se se jazyk snaží vyvolat pocit hmatatelné skutečnosti, nazývat jakkoliv – má pro básnický text zásadní význam.”¹¹⁶ (Fizer, s. 40). Oproti tomu pro Petra Steinera představuje rozdíl mezi nimi základ jeho definice vnitřní formy: „Co podle něj [Potebni] zajišťovalo vjemovou totožnost předmětu (již nazýval jeho ‚obrazem‘), byla stálost některé z jeho základních vlastností, jež si ponechávala svou stejnost, byť by se sám předmět

¹¹⁶ *Image, internal form, representation, or symbolism—whatever one chooses to call the mode by which language seeks to evoke the sense of tangible realities—is of central importance to the poetic text.*

měnil v závislosti na kontextu. Jazyk se chová podobným způsobem, motivuje-li příznačná vlastnost předmětu jeho pojmenování, tj. byl-li předmět pojmenován podle této vlastnosti. Ačkoliv se v tomto případě myšlení a jazyk shodují, přesto se zde nejedná o skutečnou vnitřní formu. To, co tu spojuje vnější formu s významem, je pouze jeden smyslový obraz. Vnitřní forma je však vždy něco více, cosi, co zastřešuje celou množinu takových obrazů. Řečeno slovy samého Potebni: „Není to obraz předmětu, nýbrž obraz obrazu, tedy představa“ (Steiner, s. 142–143). Z předložených citací vyplývá, že se zde jedná o více než o prostý zmatek v pojmech. Steinerův výklad chápe vnitřní formu jako pojem nadřazený pojmu obrazu. Z jeho výkladu se zdá, že vnitřní forma je dynamický princip (takřka humboldtovská energie), prostupující *básnický* jazyk, který ho odlišuje od jazyka prozaického. Zatímco s obrazy „evokujícími pocit hmatatelné skutečnosti“ se setkáváme i v běžném prozaickém jazyce, pouze v jazyce básnickém jsou tyto obrazy využívány jako „stavební materiál“. (Symbolistický) básník nebude pracovat s odkazy ke skutečnosti (jako prozaik), ale se smyslovými obrazy. Od nich se liší svým **tvůrčím** rozměrem, konkrétně schopností „skloubit vnější formu s významy, které původně náležely odlišným smyslovým výrazům“ (Steiner, s. 143). Fizer pak, přestože pojmy zaměňuje, chápe vnitřní formu jako „lingvistickou danost“¹¹⁷ (Fizer, s. 43), která „by neměla být zaměňována s jinou reprezentací, která je více známá než definovaná a která je stejná jako vjem, emocionální obraz nebo souhrn atributů“¹¹⁸ (tam.).

Veškeré úvahy o vnitřní formě se zároveň zdají oscilovat mezi oblastí lingvistiky a psycholingvistiky, mezi nimiž je náročné rozlišovat. Podstatná se tato skutečnost jeví v otázce *místa působení* vnitřní formy. Tvzení, že je záležitostí lingvistickou, a působí tedy *uvnitř* jazyka, odporuje Fizerův výklad Potebňovy teorie. Podle něj je totiž možné označit moment vzniku vnitřní formy, který ovšem není totožný s momentem vzniku jazyka, ale s přechodem od mytického k básnickému pojetí jazyka v mysli člověka. V první, mytické fázi „označující a označované fungovalo jako sémantická substituce nebo inverze“¹¹⁹ (tam., s. 42). Mezi jazykem a realitou tedy nebyl rozdíl: A (označující) = X (označované). Postupem času se však vztah mezi označujícím a označovaným mění na *přirovnání*, čímž mezi nimi vzniká mezera. V novém vztahu je označující (jazyk) chápán jaksi druhořadě, neschopný pojmut realitu v její

¹¹⁷ linguistic given

¹¹⁸ should not be confounded with „another representation that is more known than defined, and that is the same as perception, emotional image, or an aggregate of attributes.“

¹¹⁹ The signifier and signified functioned as a semantic substitution or inversion.

celistvosti, a tudíž A (označující/obraz) < X (označované/význam).¹²⁰ Skutečnost v její úplné celistvosti tudíž nemůže jazyk postihnout – přesto se o to neustále snaží, a to právě ve své poetické poloze skrze vnitřní formu. Díky procesu, který pojem vnitřní formy reprezentuje, pronikáme hlouběji ke skutečnosti a poznáváme ty její aspekty, které nám při běžném, prozaickém užívání jazyka zůstávají skryty: „V tomto ohledu je vnitřní forma křížovatkou starého a nového. Jako ‚nejbližší etymologický význam slova‘ představuje minulost jazyka, avšak jako *tertium comparationis*, jež generuje figurativní transformaci slova, je i zprostředkovatelkou budoucnosti” (Steiner, s. 143). Estetický prožitek je tedy spojen s procesem *poznávání*, neboť poukazuje na disproporci mezi významem a jeho zobrazením. Symbolistická snaha o osvobození slova tedy sleduje stejný cíl jako ta formalistická – vyvázat slovo z konvencionalizovaného užívání a poukázat na jeho *existenci o sobě*. V obou přístupech pak k tomuto procesu dochází zejména v umělecké literatuře, pročez jakási soběstačnost slova je určujícím rysem básnického jazyka. Pro symbolismus je stěžejní moment označování, který v básnickém jazyce vyvázáním slova z běžného užívání posílí jeho formální moment, díky čemuž pak – na základě působení vnitřní formy – vyvstane v této nově pocíťované formě nový obsah: „Pojem symbolu měl za úkol spojit stavebnou plnovýznamovost slova s jeho zřetelně smyslovou ideologickou významností. Slovo u symbolistů nic nezobrazuje a nevyjadřuje, ale **označuje**. V tomto ‚označování‘ byla na rozdíl od zobrazování a vyjadřování, jež proměňují slovo v konvenční znak pro cosi vůči němu vnějšího, zachována veškerá materiální plnost slova a zároveň se jím povyšoval na nejvyšší míru jeho smyslový význam” (FM, s. 79). Formalistické ‚vzkříšení slova‘ je tradičně chápáno jako radikálnější, evokaci nového významu zde nahrazuje jeho úplné vytlačení: „pokud se chce umělec zabývat živou formou, živým, nikoli mrtvým slovem, rozbíjí ho a deformuje v touze dát mu tvář“¹²¹ (Šklovskij, *Vzkříšení slova*, s. 70). Jinými slovy – pokud chceme jazyk vyvázat ze zaběhnutého užívání a poukázat na možnost jeho samostatné existence, je třeba zbavit jej té jeho části, která ho poutá k realitě – jeho významu. Sama forma (zvuková stránka) se ukazuje jako dostatečný princip k výstavbě literárních děl.

Šklovského text *Vzkříšení slova* (pův. 1914) slouží Medvěděvovi jako jasně opozitní vůči symbolistickému uvažování, my se však domníváme, že zde lze rozpoznat s Potebňou a symbolisty mnohem více shodného než rozdílného. V první řadě Šklovskij (stejně jako

¹²⁰ Potebňova představa o vývoji vztahu jazyka a literatury vykazuje jisté podobnosti s Bachtinovou. Zatímco Bachtin však nejstarší monolingvistickou situaci hodnotí jako nepřírozenou, negativní, Potebňova vnitřní forma je v podstatě snahou o návrat k tomuto sjednocení.

¹²¹ when the artist wants to deal with living form, with the living—not the dead—word, he breaks it up and distorts it in his desire to give it a face. in ŠKLOVSKIJ, Viktor. „The Ressurrection of the word“ in Alexandra BERLINA (ed.) *Victor Skhlovskij: A Reader*. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 63-73.

Potebňa) spojuje estetickou hodnotu jazyka s jeho etymonem, tudíž zde nutně operuje význam stejně jako forma. Konvenční, mrtvá podoba jazyka podle něj selhává ve vytvoření „zážitku z obrazu“¹²² (tam., s. 66), protože v ní zcela převažuje význam. Šklovského popis soudobé situace je tak do jisté míry analogický s Potebňovým ‚mytickým stavem‘ jazyka, kdy se označující rovná označovanému. Pokud je pro Šklovského cílem jazyka zprostředkovat „zažívání obrazu“, není možné se významu zcela zbavit. Také v jeho popisu procesu ožívání jazyka futuristickou poezií sice jasně dominuje práce s vnější formou, ale význam (přestože význam jiný/nový) neopomíjí. „Jazyk poezie není srozumitelný, ale polo-srozumitelný“¹²³ (tam., s. 71), píše Šklovskij o futuristické poezii, která podle něj navazuje na dlouhou tradici polo-srozumitelného básnického jazyka, a dodává: „Je to proto, že takový polosrozumitelný jazyk, který je neobvyklý, působí na čtenáře obrazněji“¹²⁴(tam.).

Pokud Medvědév kritizuje formalismus z toho důvodu, že „vzkříšení slova znamenalo, že ze slova má být odstraněn jeho ideologický význam“ (FM, s. 81), lze se domnívat, že tak činí právě z důvodu ztráty *ideologie*, tedy obecného základu. Symbolistické pojetí vztahu formy a významu ve slově lze podle našeho názoru považovat za velmi podobné tomu, jak ho předkládá v této své rané studii Šklovskij, a není zcela jasné, proč se tak stejné kritiky nedostává i symbolismu.

3.3. Formální metoda v poetice

Třetí část textu je kritikou základních koncepcí ruského formalismu. Nepříliš překvapivě považuje Medvědév za základní problém materialistickou povahu formalistické metody, tedy zaměření na jazyk, což vede k opomíjení formy a obsahu.¹²⁵ „Základní složky umělecké výstavby a jejich stavebný význam byly tedy definovány ve zvláštním systému básnického jazyka jako jeho složky“ (FM, s. 105). Medvědév se na záležitost výstavby dívá zcela obráceně – neexistuje nic jako specificky básnický jazyk, který se odlišuje od jazyka běžného, každá část jazyka může být využita jako nositelka umělecké funkce. To, která vlastnost bude využita, pak

¹²² experience of image

¹²³ the language of poetry is not comprehensible but semi-comprehensible

¹²⁴ This is because such semi-comprehensible language, being unusual, appears more image-sated to the reader.

¹²⁵ Přestože z předchozích pasáží je tato skutečnost evidentní, krátce ještě zdůrazněme, že pojem *formy* má pro ruské formalistické hnutí a Bachtinův kroužek zcela odlišný význam. Formalistická koncepce chápe formu jako záležitost lingvistickou, na úrovni slova se rovná jeho vnější fonetické stránce a morfologickému členění. V díle označuje pořádání materiálních složek a řídí se tak podle syntaktické výstavby (na úrovni vět) či výstavby analogické, například podle formalistické koncepce syžet pořádá fabuli obdobným způsobem, jako syntaktická pravidla pořádají slova ve větě. Pro Bachtina a Medvěděva je forma záležitostí díla jako celku. Pořádá jak jeho materiál (jazyk), tak obsah (významovou složku) do celistvé, jednotné struktury. Obdobně rozdílné jsou i další zásadní pojmy – materiál je pro bachtinovce jazyk, pro formalisty naopak všechno, co jazykem není.

závisí na jednotlivém díle, směru či autorovi. Koncepce básnického jazyka, jak ji popsali formalisté (tedy převažování formy nad obsahem), je příznačná pouze pro futurismus.¹²⁶ Podle Medvěděva oproti tomu jazyk nabývá ‚básnickosti‘ až v konkrétní výstavbě literárního díla. Ona básnickost pak nenáleží jazyku, ale právě této výstavbě, tedy *formě*, kterou lze v rámci Medvěděvova myšlení chápat jako kontext, který je utvářen dalšími kontexty (ideologickým a vposled socioekonomickým prostředím, viz schéma výše). „Avšak od výpovědi, od jejích forem a konkrétní organizace se nelze odpoutat, aniž zároveň ztratíme příznaky poetičnosti. Tyto příznaky náleží totiž formám organizace jazyka v rámci konkrétní výpovědi nebo básnického díla. Jedině výpověď může být krásná a stejně tak jediné výpověď může být upřímná nebo falešná, odvážná nebo zbabělá atp. Všechna tato vymezení se vztahují pouze k organizaci a výpovědi děl v souvislosti s oněmi funkcemi, jež plní v jednotě sociálního života, ale především v konkrétní jednotě ideologického obzoru“ (tamt., s. 113). Výstavbu literárního díla tedy určuje její složitě strukturovaný kontext.

Kromě mylné orientace formalistické poetiky na jazyk, která vede k představě, že „lingvistická složka jazyka a stavebná složka díla jsou nezbytně shodné“ (tamt., s. 114), spatřuje Medvěděv problém také ve skutečnosti, že centrální pojem *básnického jazyka* není formalisty definován ve své podstatě, ale pouze jako vymezení k jazyku prozaickému (praktickému). Máme za to, že tato skutečnost sama o sobě není nutně škodlivá či negativní, jak Medvěděv předestírá, vyvozuje z ní ovšem závěry, které nás ještě jednou vrací k problému vnitřní formy a jejího odvržení formalistickým hnutím.

Formalistická koncepce básnického jazyka je podle Medvěděva především negací jazyka praktického – v tom slova smyslu, že básnický jazyk nic netvoří, ale pouze narušuje již existující principy jazyka praktického.¹²⁷ V této skutečnosti vidí Medvěděv hlavní rozdíl mezi formalistickými principy ozvláštňení, zaumného jazyka ad. a Potebňovou koncepcí vnitřní formy, která obsahuje tvůrčí rozměr jazyka, tedy to, „čím se jazyk rozšiřuje“ (FM, s. 120). My se v tomto bodě musíme ptát po povaze tohoto rozšíření. Pravděpodobně se tím myslí proces přiřazování nových významů vnějším formám, což je definice vnitřní formy podle Steinera. Pak lze ovšem v tomto ohledu vznést stejnou námitku směrem k vnitřní formě, ani ona ‚nic nevytváří‘ v pravém smyslu toho slova, pouze přesouvá významy a vrství je na různé vnější formy. Co více, máme za to, že zaum pracuje na stejném principu. Vytržením formy z její

¹²⁶ V tomto ohledu se vrací Medvěděvův výrok z poslední kapitoly, že formalismus je třeba kritizovat jako ucelený systém. Zatímco coby teoretický popis funguje futurismus velmi dobře, jako ucelená literární teorie vykazuje podle něj podstatné mezery.

¹²⁷ Z tohoto důvodu nazývá poněkud posměšně formalismus nepřímou metodou.

konvenční podoby forma o význam nepřichází, zůstává v důsledku ideologická. V popření této skutečnosti spočívá podle nás největší úskalí formalistických tezí a na tomto místě tak souhlasíme s Medveděvem. Vezměme například báseň Alexeje Kručonycha *Dyr, bul, schyl* coby autora těsně spojeného s formalismem a jednoho z hlavních představitelů nejzazších podob zaumného jazyka.

Dyr bul schyl

ubeš schur

skum

vy so bu

r l èz¹²⁸

Báseň se stala předmětem různorodých interpretací. Již tato skutečnost je silným argumentem proti tvrzení o existenci čisté formy, a tedy i proti jejímu absolutnímu odpojení od obsahu. Jak celek básně, tak jednotlivá slova v recipientovi evokují určité významy (*dyr* např. připomíná německé *dürr*, případně *der*, *bul* anglické *bull*, *schyl* české *šel* či ruské *шёл*). Pro znalce těchto jazyků může tak vyvstat při četbě obraz jdoucího býka, důsledkem nahromadění tvrdých, disonančních hlásek býka spíše se řítícího. Slova mohou také fungovat jako onomatopoeia, *ubeš schur* někomu může připomínat zvuk větru v korunách stromů apod. Předložené výklady nejsou samozřejmě univerzálně platné, jsou ovšem možné, neboť významy, tedy odkazy k mimojazykové realitě zůstávají ve formě přítomné vždy.

Symbolistické vytržení slova z konvenčního zacházení se děje na rovině významu – plnovýznamové slovo přichází o svůj původní, konvenční (prozaický) význam, zůstává mu jeho forma, jež získává obsah nový – a to na základně vnitřní formy. Formalistické vytržení slova porušuje konvenci, narušuje formální stránku slova, čímž slovo přichází o svůj původní význam, ale získává význam nový – tvrdíme, že taktéž na základě vnitřní formy. Pokud je totiž vnitřní forma schopností jazyka nalézat nové významy pro vnější formy a funguje na základě disproporce mezi označujícím a označovaným, zaum je její výraznou realizací s tím rozdílem, že vztah obou složek se převrací, A (označující) > než X (označované).

¹²⁸ Přepis fonetické verze básně do latinky v originále: Дыр бул щыл / убъ ш щур / скумвы со бу / р л эз

3.4. Medvěděvovův návrh interpretace literárních děl: pojem sociálního hodnocení jako překonání duality materiálu a významu

V centru celého Medvěděvova uvažování o literatuře stojí problém *výstavby* uměleckého textu. Způsob, jakým je podle něj tato výstavba organizována, jsme vyložili výše – scelující forma pořádá materiál a obsah do celistvé jednoty. Vedle toho však Medvěděv zavádí pojem *sociální hodnocení*, které spojuje jedinečnost promluvy či díla (která náleží rovině jazykové) s věčností jejího významu. Snahu o nalezení principu, který dané složky spojuje, považuje za základ poetiky a spatřuje ji např. v koncepci vnitřní formy.

„Sociálním hodnocením nazýváme právě tuto historickou aktuálnost, uvádějící v jednotu jedinečnou existenci promluvy s obecností a plností jejího smyslu, individualizující a konkretizující smysl a ozřejmující zvukovou existenci slova ‚zde‘ a ‚nyní‘“ (FM, s. 158). Jedná se tedy o situační kontext, který určuje jak předmětné zaměření promluvy, tak její podobu, a funguje tak jako pojítka mezi těmito složkami a zároveň jako klíč k interpretaci dané promluvy. V oblasti literatury se jedná o pojem zdánlivě analogický literárnímu prostředí a vztah mezi obojím není zcela vyjasněn. Dá se však předpokládat, že literární prostředí je sociálnímu hodnocení nadřazené. Oběma pojmy je pak „podřazena“ také forma, respektive je pojmem jiné oblasti. Formu v Medvěděvově pojetí chápeme jako stavební (textovou) složku díla, zatímco literární prostředí i sociální hodnocení jsou pojmy vnětetové (kontextové), na jejichž základě se konstruuje podoba díla, včetně jeho formy.

Skrze pojem literárního prostředí se Medvěděv pravděpodobně snaží vyřešit problém vztahu literatury a mimoliterární sféry. Tím, že mezi tyto dvě roviny vloží třetí, která „transformuje“ záležitosti neliterární do podoby literárních zákonů, uznává jejich jistou závislost, ale zároveň se vymezuje proti kladení rovnítka mezi dané roviny a ponechává tak prostor pro zkoumání čistě jazykových (ne obsahových) jevů.

Literární prostředí tak vykazuje jisté podobnosti s konceptem *literárního pole* Pierra Bourdieho, zejména v ohledu jeho semiautonomní povahy.¹²⁹ „vliv ‚vnějšku‘ podléhá ‚lomivému účinku‘, spočívajícímu v tom, že cokoli do pole ‚zvnějšku‘ přichází, je při vstupu do něj modifikováno a proměněno v literární problém“¹³⁰ (Šebek, s. 17). Proces lomení je v

¹²⁹ Viz. BOURDIEU, Pierre. „Za vědu o dílech“ in též *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998, s. 41-57.

Další důležitý princip fungování literárního pole – hromadění a přesuny kulturního kapitálu necháváme v tomto ohledu stranou.

¹³⁰ ŠEBEK, Josef. „Literatura jako mikrosvět. Pierre Bourdieu a postbourdieovské přístupy“ in též *Literatura a sociálně*. Praha: Karolinum, 2019, s. 16-110.

Medvěděvově textu přenositelný na problematiku vnitřních a vnějších faktorů (a především proměnu vnějších na vnitřní a obráceně). Literární prostředí je tak souborem literárních děl, časopisů, autorů, ale také kritiků, teoretiků a čtenářů, kteří se všichni dohromady podílí na jeho neustálém přetváření. Chápeme jej jako soubor různých konvencí, trendů, názorů (postulovaných ať už v teoretické, nebo umělecké rovině), proti nimž je možné se vymezit, či se do nich zapojit a které jsou vedle tohoto stálého boje ještě neustále obměňovány impulsy zvenčí. Literární prostředí je tedy pojmenováním pro specifický způsob, jakým fungují literární zákony (obecná teorie geneze literárních děl, jejich vztah ke skutečnosti atd.). *Sociální hodnocení* je pak spojeno vždy s jedinou konkrétní promluvou (jíž je v případě literatury literární dílo) a představuje tak jeho bezprostřední kontext, ve kterém mimo vnitřní faktory literárního pole působí také daná konkrétní situace, jež do oblasti literárního prostředí nespadá (např. jazykovou vybavenost konkrétního autora). „Sociální hodnocení spájí minutu doby a aktuálnost dne s úkolem historie, určuje historickou podobu každého činu a každé promluvy, její individuální, třídní a dobovou podobu” (FM, s. 159). Pokud se sociální hodnocení odvíjí od ‚minuty‘ a je podle Medvěděva jediným klíčem k pochopení promluvy, interpretace literárního díla se značně komplikuje. Na co je třeba podle něj zaměřit pozornost při interpretaci literární díla? Pokud je sociální prostředí tím, co promluvu určuje, dá se zpětně odvodit ze samého textu/promluvy? Jinými slovy – vede nás text vždy mimo sebe? Odpověď na tuto otázku se zdá být kladná, ovšem ne v takovém smyslu, jak by se v tomto okamžiku mohlo zdát. Klíč k interpretaci literárního díla neleží ve ‚skutečnosti‘ (či slovníkem Medvěděva v základně), jako je tomu u ostatních promluv, ale právě v analýze těchto zbývajících promluv, v analýze způsobu, jakým se o základně hovoří, jakým se k ní ostatní promluvy vztahují.¹³¹ Literatura je totiž nakonec vždy záležitostí v první řadě jazykovou, její základní součástí je

¹³¹ Obdobnou myšlenku najdeme také ve studii *Slovo v životě a v poezii*, která je v českém vydání k textu *Formální metoda v literární vědě* připojena. Text *Slovo v životě a slovo v poezii* nepřináší mnoho nových myšlenek, jsou v něm naznačeny základy sociologické poetiky, kterým se v podrobnější podobě věnuje první část *Formální metody v literární vědě*. Obsahuje nicméně tezi, že promluva neodráží situaci, v níž je pronesena, ale rozvíjí ji, vychází z ní a „mimoslovní situace naopak vstupuje do promluvy jako nezbytná konstruktivní součást její významové výstavby” (FM, s. 236). Tato formulace nám pro vyjádření vztahu literatury a skutečnosti připadá jako nejsrozumitelnější.

Ve srovnání s *Formální metodou v literární vědě* je pak *Slovo v životě a v poezii* ještě o poznání blíže ranému marxistickému myšlení. Literatura je zde zkrátka sociálním faktem – což je názor přetrvávající i v dalších letech, později je však definován na základě svého odlišení od ostatních sociálních jevů, zde není jeho specifičnost nijak tematizována: „Sociální povahy je i umění, neboť mimo umělecké sociální prostředí, jež na ně působí zvnějška, se v něm uvnitř přímo odráží. Zde nepůsobí jeden cizorodý objekt na jiný cizorodý objekt, ale jeden sociální výtvar působí na jiný, rovněž sociální výtvar” (tamt., s. 230).

slovo.¹³² Ve slově samotném je pak uloženo toto sociální hodnocení a autor pak slova volí, spojuje, vrství či s nimi jinak pracuje právě na základě tohoto jejich hodnocení; v tomto ohledu je tak sociální hodnocení materiálem. Silně přitom evokuje Bachtinův koncept vícehlasí, také zde jednotlivé formy nabývají stále nových významů, které se rodí v procesu komunikace a formu slova tak následně ‚zatěžují‘.

Nesmíme však zapomínat, že literární dílo – mimo to, že odráží další promluvy – je samo promluvou a sociální hodnocení je v něm tak patrně podle Medvěděva přitomno také jako onen pojící celek: „Básnické dílo stejně jako každá konkrétní promluva je tedy reálně nerozrušitelnou jednotou smyslu a skutečnosti na základě jednoty sociálního hodnocení, která jím proniká zdola nahoru” (FM, s. 163). Výběr materiálu a jeho následné pořádání společně se smyslem do určité formy v celku literárního díla je procesem, který je podmíněn sociálním hodnocením a jehož výsledek se tak stane pro další promluvy znovu materiálem. Také zde je nápadná podobnost s konceptem vícehlasí, ale s tím rozdílem, že pro Bachtina má vícehlasí i kvalitativní rozměr, je jakousi ideální formou, k níž literatura směřuje, přičemž není vlastní každému literárnímu dílu. Z Medvěděvova výkladu se však zdá, že je *sociální hodnocení* naprosto nezbytným (a tudíž všeobecným) principem pro vznik literárního díla.

V souvislosti s pojmem sociálního hodnocení se Medvěděv také letmo dotýká otázky „služebné role“ literatury, která jí někdy byla přisuzována marxistickými teoretiky. V principu je jeho výklad následující: zatímco jinde pořádá sociální prostředí promluvu směrem ke světu, v literatuře je jeho role dovršena v promluvě samotné: „Skutečnost promluvy zde neslouží žádné jiné skutečnosti” (FM, s. 165). Přestože Medvěděv tedy staví ve svém systému literaturu dovnitř *ideologického prostředí*, její *funkce* pro něj zůstává čistě estetická.¹³³

¹³² Připomeňme v tomto ohledu také Medvěděvovu definici literatury ze začátku textu jakožto jediného umění, které interpretuje ostatní interpretace. Přestože je tato formulace v rámci prvotního nástinu systému zavádějící, lze se domnívat, že tím míní právě její jazykovou povahu. Spíše než jediným odvětvím umění, které interpretuje interpretace, bychom tak mohli literaturu označit jako jediný druh umění, pro nějž je interpretace materiálem. Pro ostatní druhy umění bude ve stejném procesu interpretační moment náležet rovinně obsahu.

¹³³ Srov. Slovo v životě a slovo v poezii: „Charakteristický rys estetické komunikace spočívá tedy v tom, že se plně realizuje vytvořením uměleckého díla [tzn. je soběstačná – neusiluje o vytvoření politické organizace či ideologických forem] a jeho ustavičným znovuvytvářením v aktivně spolupracujícím vědomí tvořivého vnímatele a že nemá zapotřebí dalších objektivací. Ovšem ani tato osobitá forma komunikace není izolovaná, ale je součástí jediného proudu sociálního života, odráží v sobě společnou ekonomickou základnu a existuje ve vzájemném působení a ovlivňování s jinými formami komunikace” (FM, s. 233).

4. Valentin Vološinov a marxistická lingvistika

Poslední člen Bachtinova kroužku, kterým se v této práci budeme zabývat, je Valentin Nikolajevič Vološinov. Jeho kniha *Marxismus i filozofija jazyka* [*Marxism and the philosophy of language*]¹³⁴ se co do témat a argumentů velmi podobá pracím dvou předešlých teoretiků, Vološinov je však řeší primárně v oblasti jazykovědy. První dvě části knihy neobsahují takřka nic, čeho jsme se již nedotkli ve vztahu k Medvěděvovi či Bachtinovi, proto je zde jen velmi krátce shrneme.

4.1. Jazyk, znak, ideologie

Obdobně jako to Medvěděv činil s literární vědou, Vološinovův text představuje pokus o přehodnocení dosavadních principů lingvistiky. Také pro něj stojí v centru jeho myšlení pojmy ideologie a znaku; úvahami o jejich vztahu se kniha otevírá. Dochází také ke stejnému závěru jako Medvěděv, když tvrdí: „Bez znaků není ideologie“¹³⁵ (Vološinov, s. 9). Pokud jsme však Medvěděvův výklad znaku kritizovali pro jeho příliš úzké a nepřesné vymezení, u Vološinova tak učinit nemůžeme – jeho text tento pojem výrazně rozšiřuje a přibližuje jej dnes běžnému chápání, založeném do velké míry na poststrukturalistickém pojetí. Znakovost pro něj nenáleží jen oblastem ideologické sféry (tedy umění, vědy a náboženství), znakem se může stát naprosto cokoli: „Znaky jsou také konkrétní materiální věci; a jak jsme viděli, jakýkoliv produkt přírody, technologie či spotřeby se může stát znakem, přičemž v tomto procesu nabyde významu, jenž překračuje jeho původní konkrétnost. Znak neexistuje jednoduše jako součást reality – reflektuje a lomí jinou realitu“¹³⁶ (tamtéž, s. 10). Tento rozdíl je patrně způsoben odlišným cílem obou publikací. Jak připomíná v doslovu k anglickému vydání *Marxismu a filosofie jazyka* Irwin R. Titunik, Medvěděvova kritika formalismu je založena na otázce specifikace literárního díla,¹³⁷ což ho nutí k vytvoření velmi podrobného schématu, v jehož rámci je nutné definovat odlišnosti všech jeho komponentů.

Kromě tohoto rozdílu jsou pak první části obou publikací téměř totožné: sdílí představu o nutném ústředním postavení pojmu ideologie, která je pro oba záležitostí kolektivní

¹³⁴ Původně vydáno v Leningradě v roce 1929, o rok později vyšla přepracovaná druhá edice. V této práci vycházíme z jejího anglického překladu od Ladislava Matějky a I. R. Titunika: VOLOŠINOV, Valentin. *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973.

¹³⁵ Without signs there is no ideology.

¹³⁶ Signs also are particular, material things; and, as we have seen, any item of nature, technology, or consumption can become a sign, acquiring in the process a meaning that goes beyond its given particularity. A sign does not simply exist as a part of a reality-it reflects and refracts another reality.

¹³⁷ TITUNIK, Irwin Robert „Appendix x 2“ in VOLOŠINOV, Valentin. *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973, s. 178.

a objektivní, neboť se manifestuje skrze znaky, jež mají materiální povahu. Individuální vědomí je pro oba výsledkem nekonečného dialektického procesu základny a nadstavby, proto se také zde dočkáme kritiky dosavadního opačného chápání tohoto vztahu: „Všechny ideologické akcenty, přestože jsou produkovány hlasem individua (jako je tomu v případě slova), případně v nějakých situacích individuálním organismem, jsou sociálními akcenty, které si nárokují pochopení společenství a jen díky tomuto pochopení jsou využívány jako společenský materiál“ (s. 22).

Slovo je pro Vološinova „ideologickým fenoménem par excellence“¹³⁸ (s. 13), neboť je univerzální (je jedinou ‚ideologickou věcí‘, která zasahuje všechny oblasti ideologie – pokud nemůže jiné ideologické věci nahradit, doprovází je). Na úrovni jazyka se také podle Vološinova nejvýrazněji demonstruje komplikovaný vztah základny a nadstavby. Stejně jako u Medvěděva a Bachtina ho nelze chápat jako „násilnou“ kauzalitu, nefunguje na principu odrazu, neboť slovo (coby znak) skutečnost neodráží přímo, ale lomeně. Také Vološinov si uvědomuje nepoměr mezi počtem těchto lomů a jedním jazykem, který je ve slově přítomen, jako to charakterizuje pojem vícehlasí – přestože Vološinov používá pro označení tohoto pojmu výraz *přízvuk/akcent* (accent): „Různé třídy tak budou používat jeden a tentýž jazyk. V důsledku toho se v každém ideologickém znaku protínají různě orientované přízvuky“¹³⁹ (s. 23). Znak je proto vždycky dialektický, což se projeví nejvýrazněji v momentu společenské krize či revolučním zlomu – jindy dominuje jednotné vnímání znaku, etablované vládnoucí třídou.

Lingvistika však podle Vološinova nesmí zapomínat, že znak (i všechny jeho komponenty) vytváří jeho specifický kontext. Z tohoto důvodu odmítá rozdělování rovin formy a obsahu (přičemž obsah nazývá tématem): „Téma ideologického znaku a forma ideologického znaku jsou neoddělitelně spjaty a lze je od sebe oddělit pouze abstraktně. Je to nakonec stejný soubor sil a stejné materiální předpoklady, co uvádí k životu jak jedno, tak druhé“¹⁴⁰ (s. 22). Tento ‚soubor sil‘ je samozřejmě dialog, a to v nejširším významu tohoto pojmu, s nímž pracuje také Bachtin.

Samostatný Vološinovův přínos spočívá v uplatnění dialogického principu na oblast psychologie. Naše vědomí, které nazývá vnitřní řeč (inner speech), funguje na principech

¹³⁸ Ideological phenomena par excellence

¹³⁹ Thus various different classes will use one and the same language. As a result, differently oriented accents intersect in every ideological sign.

¹⁴⁰ The theme of an ideological sign and the form of an ideological sign are in- extricably bound together and are separable only in the abstract. Ultimately, the same set of forces and the same material prerequisites bring both the one and the other to life.

rozhovoru. Skrze tuto tezi se Vološinov vztahuje ke vztahu znaku a individuálního vědomí. Dialogickou (tedy komunikační) povahu vnitřního znaku považuje za důkaz, že veškerá ideologie (stejně jako psychologické procesy individuálního vědomí) je vposled záležitostí sociální komunikace. Dalo by se tak říct, že ve Vološinovově pojetí se tedy do určité míry stává dialog ‚gestaltem‘, nutnou podmínkou našeho vnímání.¹⁴¹

Druhou část knihy věnuje Vološinov přehledu dosavadních přístupů lingvistiky, které zde nazveme humboldtovským a saussurovským. Pro první z nich je jazyk kreativním aktem, jenž má svůj původ v individuálním vědomí. Druhý jej nazývá jako nehybný „systém fonetických, gramatických a lexikálních forem“¹⁴² (Vološinov, s. 52). Vološinov staví vlastní teorii na obou těchto přístupech, přičemž z prvního přebírá chápání jazyka jako neustále se měnící energie. Pojetí jazyka jako uceleného systému tedy odmítá, ovšem ze Saussurova slovníku si vypůjčuje pojem *langage* (řeč, v anglickém překladu *language-speech*), který chápe jako jazykovou interakci. Tento pojem pak ustanovuje jako základní jednotku lingvistiky: „Realitou *langage* není abstraktní systém jazykových forem, ani izolovaná monologická výpověď, ani psychofyzilogické akty její realizace, nýbrž sociální událost verbální interakce imponující ve výpovědi nebo výpovědích. Základní realitou jazyka je tedy verbální interakce“¹⁴³ (s. 94). Princip dialogu tedy stojí v základech psychologie i lingvistiky. Je všeobecným principem, který má však materiální povahu, protože je záležitostí teprve a pouze interakce ve společnosti: „Podstatou jazykové reality je [pro Vološinova] činnost, proces, nikoliv ustálený systém, ale tato činnost není svou podstatou subjektivní, nýbrž kolektivní“ (Horálek, s. 49).

4.2. Přímý, nepřímý, polopřímý diskurz a intertextualita

Všechny dosud shrnuté teze můžeme najít do velké míry také u Bachtina či Medvědova, proto jsme se jim nevěnovali podrobněji. Teprve ve třetí části knihy přechází Vološinov k lingvistické analýze, kterou zaměřuje na tzv. přímý, nepřímý a polopřímý diskurz (*direct, indirect, quasi-direct discourse*)¹⁴⁴, což jsou formy tzv. ohlašované/zaznamenávané řeči (*reported speech*). Zaznamenávaná řeč je podle Vološinovovy definice řeči někoho jiného v naší vlastní řeči. Stejně jako dialog i zaznamenávaná řeč se týká procesu, kde „slova reagují

¹⁴¹ Vliv gestaltové teorie připomíná ve své knize také Craig Brandist. Viz BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Theory, Culture and Politics*. Londýn: Pluto Press, 2002.

¹⁴² system of the phonetic, grammatical, and lexical forms

¹⁴³ The actual reality of language-speech is not the abstract system of linguistic forms, not the isolated monologic utterance, and not the psychophysiological acts of its implementation, but the social event of verbal interaction impemented in an utterace or utternaces. Thus, verbal interaction is the basic reality of language.

¹⁴⁴ V ruštině Косвенная речь, прямая речь, Несобственная прямая речь

na jiná slova“ (s. 116). Na rozdíl od dialogu je však hierarchickou strukturou, která rámuje různé promluvy do jednoho kontextu, přestože v něm může být patrná autonomie původní výpovědi: „Autorova výpověď při začleňování druhé výpovědi vnáší do hry syntaktické, stylistické a kompoziční normy za účelem její částečné asimilace – tedy její přizpůsobení syntaktické, kompoziční a stylistické podobě autorského výroku, přičemž se zachovává (byť jen v rudimentární podobě) původní autonomie (v syntaktickém, kompozičním a stylistickém smyslu) zaznamenávané výpovědi, která by jinak nemohla být plně uchopena“¹⁴⁵ (s. 116).

Vološinovy úvahy se výrazně podobají Bachtinovým tezím o dialogičnosti promluv, zejména jeho dělení slovu *orientovanému na cizí slovo* (viz výše). Máme ovšem za to, že se v nich ještě silněji objevují momenty zásadní pro koncept intertextuality, za jehož předchůdce je Bachtin považován. Vološinov se mnohem podrobněji věnuje odlišným typům struktur, v nichž se realizuje proces zaznamenávání řeči, přičemž odlišné struktury mají samozřejmě odlišné ideologické odstíny – od přímého diskurzu, v němž je patrná snaha zachovat co nejsilněji autonomii zaznamenávané výpovědi (citace), přes její zesměšnění (parodie). Nejzajímavější je v tomto ohledu polopřímý (quasi-directive) diskurz, v němž autorská a zaznamenávaná výpověď zcela splývají a není možné jednu rozlišit od druhé. V Bachtinově pojetí dialogičnosti, na který navázala Julia Kristeva, se neustále zdůrazňuje její subverzivní rozměr – zejména ve spojení s karnevalem působí jako zpochybňování jedné pravdy, jednoho vládnoucího hlasu. Několikrát jsme zdůrazňovali, že proces boje je pro Bachtina zásadní, vyjevuje se v něm existence množství různých hlasů, a tedy různých názorů. Také Kristeva zdůrazňuje, že karnevalové svátky „tlumočily docela jiný, výrazně neoficiální, mimocírkevní a nestátotvorný aspekt světa, člověka a lidských vztahů; vytvářely jakoby na druhé straně vší ofiциality jiný svět a jiný život [...]. Jde o jakousi současnou existenci dvou světů“ (Kristeva, s. 12). Vološinovův polopřímý diskurz tento silně vědomě rušivý rozměr nemá. Stejně jako Bachtin s ním operuje zejména v souvislosti s románovou strukturou (rozdělením autorského [dnes bychom spíš řekli vypravěčského] hlasu a hlasu postavy). Na rozdíl od Bachtina zde však není přítomná podvrtná síla karnevalu, jedná se sice o dialogickou strukturu: „autor se dostává na úroveň své postavy a jejich vztah je dialogizován.“¹⁴⁶ (s. 157), ale ne nutně konfrontační. Ve výsledku tak není tak možné rozlišit, kde začíná promluva vypravěče a končí promluva

¹⁴⁵ The author's utterance, in incorporating the other utterance, brings into play syntactic, stylistic, and compositional norms for its partial assimilation—that is, its adaptation to the syntactic, compositional, and stylistic design of the author's utterance, while preserving (if only in rudimentary form) the initial autonomy (in syntactic, compositional, and stylistic terms) of the reported utterance, which otherwise could not be grasped in full.

¹⁴⁶ Thereby the author is put on a level with his character, and their relationship is dialogized.

postavy. Nepřímý diskurz tak připomíná ještě širší pojetí intertextuality, o kterém píše Roland Barthes v *Rozkoši z textu*: „A právě to je intertext – nemožnost žít mimo nekonečný text, ať už je tím textem Proust, noviny, televizní obrazovka“ (Barthes, s. 33).¹⁴⁷

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008.

Závěr

Na začátku této práce jsme si položili otázku, zda a případně jak v sobě texty Bachtinova kroužku spojují formalistický a marxistický přístup.

Jako syntetizující moment lze jistě chápat Bachtinův přístup k jazyku. Stejně jako formalisté ho považuje za základní jednotku literatury. Na rozdíl od nich je však toho názoru, že v materiální realizaci slov je nutně přítomna ideologie. Pro Bachtina tedy stejně jako pro Hegela neexistují pojmy formy a obsahu jako oddělené. Výstavba literárního díla by pak měla v ideálním případě tyto složky komponovat tak, aby si uvnitř díla byly rovnocenné a žádná z nich neměla dominantní postavení. Lze zde tedy mluvit o jakési hegelovské harmonii všech komponentů.

Otázku literárního vývoje Bachtin řeší ne zcela jednoznačným způsobem. Zásadní je pro něj zlom v antice, znamenající přechod od plurilingvismu k monolingvismu. Od té doby se zdá, že vícehlasí (a potažmo román) fungují jako hybné síly literárního vývoje, který spěje k jejich úplné realizaci. Vícehlasí má samozřejmě také ideologický rozměr, je demokratické a nehierarchické a lze ho tak chápat jako jazykovou podobu absolutní ideje rovnosti. Podstatná je zde skutečnost, že vývoj literatury je ve svém jádru na rozdíl od formalistických i marxistických teorií literárního vývoje idealistický.

Medvěděvovo pojetí literatury je do velké míry podobné tomu Bachtinovu. Oba považují za základ literárního díla *slovo*, a to slovo parolové. Pojetí jazyka jako součásti ideologie jim umožňuje překonat rozpojení formy a obsahu. Plyne z něj také pojetí literatury jako jedinečného druhu umění, v němž je ideologická složka přítomná ve všech třech jeho komponentech – formě, materiálu i obsahu. Nakonec určuje také vztah obou autorů k formalismu jako ke směru, jehož přínos spočívá především v odmítnutí abstraktního idealismu a v zaměření *dovnitř textu*.

Dá se nicméně tvrdit, že Medvěděv je ve své koncepci formalistickému hnutí o poznání blíže než Bachtin, a to především díky pojmání literárního díla jako uzavřeného celku.

Tato Medvěděvova tendence je patrná zejména v problematice žánru a v jeho definici literatury jako takového druhu umění, jež interpretuje ostatní interpretace.

Podívejme se nejprve na druhé zmiňované: v textu naší práce jsme došli k názoru, že dané Medvěděvovo tvrzení odkazuje k *materiálu* literatury, tedy k jazyku, který již sám o sobě představuje určitou interpretaci reality (výklad tohoto tvrzení coby interpretačního procesu na rovině obsahu totiž literaturu od ostatního umění neodlišuje). ‚Interpretace interpretace‘ je ve své podstatě stejným jevem jako Bachtinovo *vícehlasí*. Oba tyto koncepty vychází

z předpokladu, že v literatuře je přítomná ‚skutečnost‘ nejen jako základ pro její obsah, ale uvnitř jejího materiálu. Bachtinovo vícehlasí však předpokládá v uměleckém díle jakousi větší otevřenost jeho struktury. Vícehlasí má zřetelně politický rozměr – směřuje k demokratizaci názorů, z nichž ani jeden není (v ideálním případě) převažující, správný či konečně platný. Krátce připomeňme, že Bachtin považoval Dostojevského za spisovatele, který dovedl vícehlasí nejdále z toho důvodu, že se vzeprl zpředmětnění slova (a tím i myšlenky) a povýšil hlediska postav na pozici, kde dosud stálo hodnotící hledisko autorské: „Autorovo slovo není s to ze všech stran obsáhnout, obemknout a zvnějška dovršit hrdinu a jeho slovo. Autorovo slovo se k němu může pouze obracet. Všechna určení a všechna hlediska pohlcuje dialog, všechna jsou účastna při jeho formování” (Bachtin, 1971, s. 337). V procesu interpretace jsou však síly rozloženy jinak než v dialogu, interpretující má nad interpretovaným převahu. Pravda, tato moc mu nezůstává navždy, v průběhu času (nejčastěji patrně hned v okamžiku publikace, která znamená vstup na úroveň základny) se samo stává pro další díla předmětem interpretace. Ovšem tento proces je nakonec mnohem více příbuzný s formalistickým konceptem *vyčerpanosti*. I zde se autoři/směry/literární díla vymezují (či navazují) na to, co zde již bylo. Medvěděvovův systém tak postrádá de-hierarchizující, subverzivní rozměr vícehlasí, který je v Bachtinově myšlení spojen s pojmem karnevalu, s nímž přichází až později. Stejný rozdíl můžeme pozorovat při srovnání Bachtinova díla s Vološinovovým.

Tento rozdíl se projevuje ještě zřetelněji v otázce žánru. Ten je totiž pro Medvěděva *uzavřeným* celkem: „Žánr je typický celek umělecké promluvy, přitom celek podstatný, uzavřený a rozřešený” (FM, s. 168). Uzavřenost pro něj znamená uzavřenost vnitřní, tematickou. Vychází z předpokladu, že jednotlivé žánry se orientují na jednotlivé části skutečnosti, které tematizují kompletně. „Určité formy skutečnosti slova jsou spjaty s určitými formami slovem postihované skutečnosti. V poezii je toto sepětí organické a všestranné, neboť v ní je možno dospět k podstatné uzavřenosti promluvy. Žánr je organická jednota tématu a přesahování tématu” (tam., s. 173). Podobu žánru pak formuje právě jeho vztah ke skutečnosti, který se propisuje do jeho formální stránky: „lyrické žánry disponují prostředky formujícího pojetí skutečnosti a života, jež jsou nedostupné nebo nejsou v takové míře dostupné novele či dramatu” (tam.). V Medvěděvově pojetí žánru se tak ozývá Hegelova představa o určitých formách, které lépe vyjadřují určitý obsah. Nad touto skutečností je tedy třeba se krátce pozastavit, protože pro Hegela jsou sice obě složky nerozpojitelné, ovšem obsah má v jeho teorii prvenství z toho důvodu, že umění přikládá mimoestetický úkol: „komunikovat a

vyjadřovat pravdu“¹⁴⁸ (Houlgate, s. 363), jinými slovy zobrazuje stav vztahu lidstva a ideje. Jak víme, v Medvěděvově systému pojem ideje odpadá a je vystřídán materiálním bytím. ‚Formy skutečnosti‘ tak znamenají především určité sociologické jevy (např. óda je psaná vznešeným jazykem, protože se užívá při oslavách a podobně). Zároveň však Medvěděv považuje žánr i za prvek přítomný uvnitř lidského vědomí. „Proces vidění a chápání skutečnosti a proces její umělecké realizace ve formách určitého žánru nesmíme od sebe odtrhovat“ (FM, s. 174). Tímto krokem Medvěděv činí syntézu Hegelova a Kantova přístupu k otázkám o formě uměleckého předmětu. Zároveň se tím však jeho vlastní teorie dostává do úskalí. Pokud jsou žánry a priori uloženy ve vědomí člověka v podobě určitých struktur, je třeba předpokládat přítomnost transcendentního principu, kterou Medvěděv odmítá. Pokud existenci takového principu popřeme, základem této myšlenky se stane *pocitování* určité formy jako vhodné, tedy princip, pro který Medvěděv kritizuje formalistické teorie.

Srovnáme-li Medvěděvovu teorii žánru s Bachtinovou, patrný je především rozdíl v roli, kterou v nich hraje román. Troufáme si tvrdit, že Bachtinova teorie ve skutečnosti není teorií žánrů, ale teorií románu. Ten je s ostatními žánry srovnáván, přičemž z tohoto srovnání vychází vítězně, neboť pouze jemu náleží schopnost zobrazovat věrně skutečnost. Skutečnost tu přitom neznamená materiální základnu, ale princip vícehlasí, který lze v Bachtinově výkladu chápat jako princip transcendentního rozměru. Tato jedinečnost románu pak vychází právě z jeho ‚otevřené‘ struktury, ze schopnosti do sebe pojímat nejen různorodé prvky reality, ale také zapojovat do sebe další žánry.

Ve srovnání s Bachtinem se tedy Medvěděvův text ukazuje jako bližší formalistické teorii¹⁴⁹, a to zejména díky svému pojmání literárního díla jako uzavřeného celku. Jeho kritika formalistických konceptů jim má sama někdy blízko, jak si všímá v předmluvě k anglickému vydání také Wehrle¹⁵⁰: „díky autorově nestabilní pozici, blízké novokantovství, se tato kritika ne vždy trefuje do černého.“ (s. XVI).

Co se týká místa Medvěděvova textu v prostoru formalisticko-marxistické polemiky, máme za to, že jako zásadní se zde vyjevuje pojem vnitřní formy. Paradoxně je to právě tento koncept, který podle nás spojuje formalistické¹⁵¹ teze, symbolismus a Medvěděvovo myšlení, přičemž ho souběžně vzdaluje ortodoxnímu marxismu. Spojení materiálu s obsahem je pro všechny tři

¹⁴⁸ to communicate and articulate truth

¹⁴⁹ Vůbec nejbližší pak západoevropské formalistické teorii.

¹⁵⁰ thanks to the author's unstable position, close to neo-Kantianism, this criticism does not always hit the mark

¹⁵¹ Konkrétně mluvíme o textu Viktora Šklovského *Vzkříšení slova*, na který se Medvěděv ve svém textu odvolává především.

zásadní, rozdíl spatřujeme především ve skutečnosti, že zatímco pro Medvěděva a symbolisty je toto spojení záležitostí poznání, pro Šklovského má především estetický rozměr.

Viktor Erlich vyděluje v ruském literárním marxismu 20. let tzv. strukturalistický marxismus, který se snažil o syntézu společenské analýzy literárního faktu s vnitřní analýzou textu. Podle této definice se k proudu dá zařadit i kniha *Formální metoda v literární vědě*. V tomto textu jsme se snažili poukázat na ty prvky Medvěděvovy teorie, které takové označení umožňují.

Valentin Vološinov předkládá lingvistickou teorii založenou na velmi obdobných principech. Také pro něj stojí v centru jeho myšlení pojem ideologie, kterým členové kroužku směřují k překonání dichotomie formy a obsahu a ustanovení jejich nutné jednoty. Zavedením tohoto pojmu se pak částečně ruší také ostré rozdělení umění a ne-umění. Ideologická sféra stojí mezi nimi – sama je podmíněna existencí společnosti, ale nerovná se jí, funguje podle vlastních zákonů. K podobnému názoru, zdá se, začali na konci 20. let docházet někteří formalisté. Zejména Tyňanovova představa literárního vývoje jako jedné z řad, které spolu navzájem korelují, se zdá být myšlení Bachtinova kroužku nejbližší: „Slovesný projev tohoto druhu [kniha] se navíc nevyhnutelně orientuje i podle předchozích projevů v téže oblasti, a to jak projevů téhož autora, tak i projevů autorů jiných. Nevyhnutelně vychází z nějakého konkrétního stavu věcí zahrnujícího vědecký problém nebo literární styl. Tištěný verbální projev se tak jakoby zapojuje do ideologického kolokvia velkého rozsahu: na něco reaguje, něco namítá, něco potvrzuje, předjímá možné reakce a námitky, hledá oporu atd.“¹⁵² (Vološinov, s. 95).

Bachtinův kroužek tak spojuje jednoznačně zájem o živý jazyk, což je zároveň jeho styčný bod s formalistickým hnutím. Formalistické oživení slova však pochází od básníků a je založeno na rozbití zvukové vnější formy. Pro členy Bachtinova kroužku nemůže jazyk nikdy ve skutečnosti zemřít či ustrnout, protože jeho základem je obrozující dialog.

Za nejdůležitější považujeme shodu Bachtinova kroužku a formalismu v otázce funkce literatury, která je pro obě skupiny primárně estetická. Tuto otázku zároveň považujeme ve dvou naznačených myšlenkových liniích za zásadní. Zatímco například v otázce vztahu formy a obsahu můžeme sledovat kroky k pomyslnému středu v Hegelově reakci na Kanta (kdy uznává, že je to právě forma, která způsobuje estetický prožitek), či v uznání zásadní role formy

¹⁵² Moreover, a verbal performance of this kind also inevitably orients itself with respect to previous performances in the same sphere, both those by the same author and those by other authors. It inevitably takes its point of departure from some particular state of affairs involving a scientific problem or a literary style. Thus the printed verbal performance engages, as it were, in ideological colloquy of large scale: it responds to something, objects to something, affirms something, anticipates possible responses and objections, seeks support, and so on.

Trockým, v oblasti funkce literatury jsou oba přístupy od začátku zcela protichůdné. Skutečnost, že členové Bachtinova kroužku se blíží více jejímu chápání jako „bezúčelné“, nás vede k jejich zařazení blíže formalismu. Pokud by se dalo v této souvislosti hovořit o syntetizujícím momentu s marxistickou teorií, představovalo by ho patrně Bachtinovo vícehlasí, jakožto ideologicky rámovaný princip, reprezentující hodnoty demokracie a rovnosti. Vícehlasí v jeho pojetí představuje jakýsi přirozený stav, k němuž lidstvo i jazyk postupně spěje. V takové koncepci pak odpadá potřeba apelace na samotné autory (typická pro raný marxismus i Bělinského), kteří by měli svá díla demokratickými učinit. Specifický ideologický náboj se v pojetí Bachtinova kroužku realizuje zároveň nejen na úrovni obsahu, ale také formy. Pojem formy zároveň členové kroužku rozšiřují vedle jejího významu coby technického pořádání materiálu na strukturu vědomí (viz Vološinovův dialog přítomný v lidském vědomí). Tento krok vykazuje jisté podobnosti s Potebňovým konceptem vnitřní formy, přestože pro kroužek vzniká tato forma až skrze sociální kontakt. Potebňovu teorii zde zároveň chápeme jako poměrně blízkou formalismu, pokusili jsme se ukázat, že s ní některé formalistické koncepty (přes její oficiální završení) ve skutečnosti souvisí.

Za největší přínos Bachtinova kroužku považujeme jednoznačně jeho lingvistické teorie, zejména zdůraznění role kontextu pro formu i význam jednotlivých slov, což je zároveň rozměr opomíjený oběma předcházejícími přístupy.

Seznam literatury

Prameny:

BACHTIN, Michail Michailovič, Daniela HODROVÁ (ed.) *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BACHTIN, Michail Michailovič. *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2009.

BACHTIN, Michail Michailovič. *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství, 1980.

BACHTIN, Michail a Pavel Medvedev. *Formal Method in Literary Scholarship*. London, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.

VOLOSHINOV, Valentin. *Marxism and the Philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973.

Literatura:

ASSMANNOVÁ Aleida a Jan ASSMANN. „Kánon a cenzura jako kulturně-sociologické kategorie“ in PAVLÍČEK, Tomáš, Petr PÍŠA a Micahel WÖGERBAUER (eds.) *Nebezpečná literatura: Antologie z myšlení o literární cenzuře*. Brno: Host, 2012, s. 21-51.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008.

BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič. *Stati a recenze 1834–40*. Praha: SNKLHU, 1956.

BĚLINSKIJ, Vissarion Grigorjevič. *Stati a recenze 1846–48*. Praha: Odeon, 1973.

BENNET, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Routledge, 2003.

BOURDIEU, Pierre. „Za vědu o dílech“ in též *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998, s. 41–57.

BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Theory, Culture and Politics*. Londýn: Pluto Press, 2002.

CASSIER, Ernst A. „Structuralism in modern linguistics“ in *WORD*, ročník 1, č. 2, s. 22. [online] dostupné z: <https://doi.org/10.1080/00437956.1945.11659249>

DOBIÁŠ, Dalibor. „Dějepisectví řecké a římské“ in též *Dějepisectví starověké*. Praha: Historický klub, 1948, s. 53–158.

EJCHENBAUM, Boris. „Teorie ‚formální metody‘“ in též *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, 2012, s. 82–109.

ERLICH, Victor. *Russian Formalism*. Soughton: The Apple press, 1981.

FIZER, John. *Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry*. Harvard: Harvard University Press, 1986.

HODROVÁ, Daniela a Vladimír SVATONĚ. „Literatura a problém tvůrčího subjektu“ in BACHTIN, Michail Michailovič, Daniela HODROVÁ (ed.) *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 445-467.

HOULGATE, Stephen. „G. W. F. Hegel: Survey of thought“ in Michael KELLY (ed.) *Encyclopedia of aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 360-375.

HORÁLEK, Petr. „Pokus o marxistickou semiologii“ in též *Filosofie jazyka*. Praha: Univerzita Karlova, 1967, s. 46–50.

HUMBOLDT, Wilhelm. „O rozdílnosti stavby lidského jazyka a jejím vlivu na duchovní rozvoj lidského rodu“ in Lukáš BOROVIČKA (ed.) *„Světový názor“ od Humboldta k Eagletonovi: Komentovaná antologie textů k dějinám pojmu*. Praha: Academia, 2016, s. 25-45.

KANDA, Roman. *Český literárněvědný marxismus: Kapitoly z moderního projektu*. Brno; Praha: Host; UČLAV, 2021.

KANT, Immanuel. „Úvod“; „Analytika krásna“ in též *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 15–82.

KARÁSEK, Jindřich. „Hegel a Kantovi předchůdci“ in týž *Kantova analogie estetické zkušenosti*. Praha: OIKUMENE, 2004, s. 17–29.

KOBLÍŽEK, Tomáš. „Intertextualita: genealogie a smysl pojmu“ *iliteratura* [online] 2009, dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/24407-intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>

KOSÁKOVÁ, Hana (ed.) *Formalismus v polemice s marxismem*, Praha: AV ČR, 2017.

KRISTEVA, Julia a Josef FULKA (překl). „Slovo, dialog, román“ in táž *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj, 2000, s. 22–41.

LUNAČARSKIJ, Anatolij. „Literatura a revoluce“ in týž *Stati o umění: Estetika, kulturní politika, teorie literatury*. Praha: Odeon, 1975, s. 143–148.

MEDVĚDĚV, Jurij a Darija MEDVĚDĚVA. „The The scholarly legacy of Pavel Medvedev in his dialouge with Bakhtin“ In Craig BRANDIST, David SHEPARD, Galin TIHANOV (eds.) *The Bakhtin's Circle in the Master's absence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, s. 24–44.

MEREŽOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič, překl. Jiří HONZLÍK „O příčinách úpadku a nových směrech v současné ruské literatuře“ in *Zlato v Azuru: lyrika ruského symbolismu*. Praha: Odeon, 1980, s. 30–35.

PAROLEK, Radegast. *Klasická ruská literatura*. Praha: Svoboda, 1977.

PELÁN, Jiří. „Vladimír Svatoň: literatura prizmatem binárních opozic“ in *Česká literatura*, 62/2020, s. 92–96.

STEINER, Petr. *Ruský formalismus: Metapoetika*. Brno: Host, 2011.

SLÁDEK, Ondřej. „Dialektika – spojnice mezi českým strukturalismem a marxismem? Několik poznámek o dialektice u Jana Mukařovského“ in *Bohemica Literarria*, 2021, č. 2, s. 90–110.

STIEBNITZ, Ferdinand. (ed.) *Řecká lyrika*. Praha: SNKLHU, 1954.

SVATONĚ, Vladimír. „Kritika jako cesta za prohloubením: M. M. Bachtin a ruská formální škola“ in též *Proměny dávných příběhů: O poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 65–81.

ŠEBEK, Josef. „Literatura jako mikrosvět. Pierre Bourdieu a postbourdieuovské přístupy“ in též *Literatura a sociálně*. Praha: Karolinum, 2019, s. 16–110.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. „Umění jako metoda“ in též *Teorie prózy*. Praha: Melantrich, 1933, s. 9–27.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. „The Resurrection of the word“ in Alexandra BERLINA (ed.) *Victor Shklovskij: A Reader*. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 63–73.

TITUNIK, Irwin Rorbert. „Appendix 2: The Formal Method and the Sociological Method (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov) in Russian Theory and Study of Literature“ in VOLOŠINOV, Valentin. *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973, s. 175-200.

TROCKIJ, Lev Nikolajevič. *Literature and Revolution*. London: Haymarket Books, 2005.

TYŇANOV, Jurij. „O literární evoluci“ in též *Literární fakt*. Praha: Odeon, 1988, s. 189–202.

WEHRLE, Albert. „Introduction“ in BACHTIN, Michail a Pavel MEDVEDEV. *Formal Method in Literary Scholarship*. London, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.

WENZEL, Christian Helmut. *An Introduction to Kant's Aesthetics: core concepts and problems*. New Jersey: Blackwell publishing, 2005.

WUTSDORF, Irina. „Umělecký text jako fenomén překračující hranice: Koncepce konstituce smyslu u Michaila Bachtina a v pražském strukturalismu“ in *Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z druhého kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. Praha: ÚČL AV, 2001, s. 471–481.

ZIMA, Petr V. *Literární estetika*. Praha: Votobia, 1998.