

**"STARÁ" A "NOVÁ" KOMPARATISTIKA:  
PRAGMATISMUS A RUSKÝ MAXIMALISMUS U KARLA ČAPKA**

Ivo Pospišil

Již název této úvahy je podivný a je třeba jej komentovat. Pojmy "stará" a "nová" komparatistika vyjadřují pocítovaný rozpor mezi klasickou fází srovnávací literární vědy, jak se vytvářela zhruba od období pozitivismu až po morfologické údobí, od genetické a kontaktologické etapy k typologii, a novými přístupy. Je asi na čase přestat se zaklínat komparatistikou jako takovou a vidět především její vývoj a nutnost jejích nových poloh. V první vývojové fázi pracovala komparatistika s kategorií "vlivu": literatury se dělily na "velké" a "malé", vlivné a vlivy přijímající. Převládala kontaktologie, tematologie, studium migrace motivů a syžetů, ale současně se již tvořila představa o srovnávání literárního tvaru v souvislosti s dílem Alexandra Veselovského, ruskou formální školou, českým formismem, strukturalismem a eidologií Franka Wollmana<sup>2</sup>. Tato druhá fáze sice již dávno není na badatelském výsluní, ale přesto se vyskytuje nadále souběžně s dalšími, novějšími přístupy. Krize imanentních metod a prosazení fenomenologie a později hermeneutiky a komunikační estetiky, resp. dekonstruktivismu, změnily dosavadní autorско-centristické chápání artefaktu: do popředí se dostává recepce, vnímání až po dekonstruktivistickou diktaturu čtenářství. Kategorie "vlivu" byla oslabena již v morfologických přístupech - nyní je programově vytlačována na okraj komparatistiky. Připomínáme v tomto kontextu známou slovenskou diskusi o pojmu "vliv", která probíhala na stránkách časopisu Slavica Slovaca v roce 1980.<sup>3</sup> Odstraňování "vlivu" z komparatistiky bylo spojeno s řadou faktorů: s posuny v metodologii, která spěla k protežování čtenářství a ke komunikativnímu pojetí literárního díla, ale také s odmítáním krajního determinismu ve filozofii a se vzestupem tzv. malých literatur. Je ostatně charakteristické, že k nahrazení produkční estetiky estetikou recepce (řečeno slovy Jaussovými) dochází sice v německé hermeneutice, ale v komparatistice byl posun ke čtenáři realizován mimo jiné na Slovensku v pojmu "vstřícný (ústretový) pohyb přijímajícího prostředí" a nijak nepřekvapí, že otcem jedním z otců se stal Dionýz Ďurišin. Tato "komunikativní fáze" komparatistiky však není poslední: právě Ďurišin pochopil, že jednou z možných cest z komparatistické klaustrofobie je její rozšíření na typologii kultury - tuto fázi bychom tedy mohli nazvat kulturologickou komparatistikou (směřování k různým druhům umění, což v praxi provádí řada literárních vědců a jiných uměnovědců,

znakové chápání srovnávací metody apod.). Není bez zajímavosti, že centrum komparatistiky v rámci bývalého Československa se od 80. let přenáší na Slovensko, když se tam již dříve přeneslo - alespoň zčásti - centrum genologické. Budování kulturologické komparatistiky jde ruku v ruce s posuny uvnitř imanentních metod: povšimněme si, jak se ke kulturní typologii od klasického strukturalismu a semiotiky postupně propracovávají Jurij Lotman a D. S. Lichačov.<sup>4</sup>

V komparatistice jsou přímými signály tohoto posunu pojmy "biliterárnost" a "polyliterárnost", které médiem autora překračují hranice jedné národní literatury - mimořádné postavení tu má sovětský projekt dějin světové literatury, u jehož počátků byla Irina G. Něupokojevová<sup>5</sup>, která ve svém metodologickém kompendiu mluví o generální literatuře, ale také o příbuzných literaturách, zónových komplexech a literárních společenstvích. D. Ďurišin, jehož tým spolupracuje s Ústavem slavistiky a balkanistiky Ruské akademie věd, přišel s myšlenkou tzv. zvláštních meziliterárních společenství - návaznost na "ústretový" pohyb recepčního prostředí je evidentní. Nejsou ona "osobitná" literární společenství, například bývalé česko-slovenské, kanadské, belgické, jihoafrické apod. znakem nějakého hlubšího celosvětového procesu nebo nejsou - na druhé straně - klíčem k pochopení zdánlivě nepochopitelných společenských pohybů konce tisíciletí? Je pak zřejmé, že Ďurišin musí znovu zopakovat cíle I. Něupokojevové - tedy projekt dějin světové literatury.<sup>6</sup> Ďurišin si současně uvědomuje, jaký mezní úkol si dává, uvědomuje si jeho postavení na hranici lidských možností. Koncepte zvláštních meziliterárních společenství míří současně do šířky i do hloubky, ale míří jednoznačně od autora a jeho textu k vyšším obsahovým syntézám, které v 70. letech analyzoval tzv. Šaboukův tým, jehož vědecká aktivita, výsledky, podněty a objektivní úloha v kulturně politickém klimatu doby zůstávají nespravedlivě nedoceny, stejně jako řada prací dnes již zesnulého Sávy Šabouka. Rozvírající se "núžky" literární komparatistiky jsou teď už zřetelnější: mezi praktickou komparatistikou, která se stále opírá dilem o pozitivismus, dilem o imanentní metody a již hrozí sterilní opakování a nebezpečná rutina, a teorií, která se musí vyrovnávat s úskalím přílišné abstrakce a odtržení od materiálu. Podobné problémy řeší dnes i jinde. Například Siegfried Schmidt, profesor textové teorie v Bielefeldu a nyní v Siegenu, po léta usiluje o koncipování tzv. empirické literární vědy, která vychází z hermeneutiky a zdůrazňuje otevřenost textu dalším podnětům. Jeho práce *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* (2 díly, 1980 a 1982), již jsme si povšimli v metodologické části naší monografie *Rozpětí žánru* v polovině 80. let (vyšla pro oběti různého druhu až vlastním nákladem roku 1992) a zejména publikace *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (1989) dokládají postupnou systémovou emancipaci "literatury", ale současně její propojenost s dalšími systémy - nikoli neoprávněné lze za tím vidět stopy Mukařovského tzv. strukturálních řad - inspirace českým strukturalismem je tu (při vší orientaci na hermeneutiku) patrná... Časopis *Poetics* vydávaný

v Amsterodamu jako orgán empirického výzkumu literatury (jeho editorem byl řadu let právě S. Schmidt) sleduje cestu k "nové" literární vědě konce tisíciletí.<sup>8</sup>

Určitou možností, jak tuto bipolaritu překonat, je opětovný pohyb k autorovi a dílu v tom smyslu, že se zkoumá úloha vnějších podnětů ve vnitřní výstavbě artefaktu. Nejde tedy o návrat k "vlivu", ale o hledání impulsů a inspirací, které působily na uspořádání, event. restrukturalizaci uměleckého díla. V souvislosti s utvářením literárního žánru jsem použil pojmu "rozpětí"<sup>9</sup> - ovšem i autor má své rozpětí a při jeho testování se často ocitá na rozhodujících křižovatkách: kam se nakonec vydá a v co vyústí jeho váhání je do značné míry určeno souhrnem či konfliktem vnějších podnětů a vnitřních potřeb. V určitém smyslu jde o inovaci Ideengeschichte na straně jedné a o návrat k autorovi na straně druhé, o jakýsi - abychom parafrázovali Šklovského (který ovšem mluvil o literárním příběhu) - "návrat míče do hry".

Jako mimořádně zajímavá se nám z tohoto hlediska jeví osobnost Karla Čapka a sváry probíhající v jeho na první pohled vyrovnaném, racionálně ztvárněném dile. Je to téma, které zjevně přesahuje literárněvědnou bohemistiku a je - snad trochu paradoxně - hodno pozornosti rusistů. Paradoxně proto, že Čapkova anglosaská inspirace je známá: byla a je stavěna naodiv, ať pozitivně či negativně. Karel Čapek (1890-1938) patřil ke generaci české inteligence, která už mohla vycházet z úspěšných výsledků národního obrození a hledat podněty zejména mimo tradiční německý okruh, i když sám Čapek - jak známo - studoval v zimním semestru 1910-11 na filosofické fakultě University Friedricha Wilhelma v Berlíně (v létě pak na Sorbonně). Na jedné straně francouzská literatura, jejíž moderní větve zprostředkoval českému čtenáři a zejména přicházející básnické generaci, na druhé straně americký pragmatismus a tzv. ruské téma byly ony okruhy, jimiž v českém prostředí kompenzoval působení německé filosofie a literatury. *Francouzská poezie nové doby* vznikala z větší části v roce 1916 uprostřed a pod tlakem války (jak píše sám Čapek v doslovu k novému vydání, které se objevilo pod názvem *Francouzská poezie* roku 1936 u Borového): "Hrál jsem si s češtinou, nutě ji do těžkých hlavolamů formy i smyslu, a přitom s radostí nejpohnutější, s počitkem a vědeckostí jsem si uvědomoval, jak je nosná a hojná, pružná a nevyčerpatelná, tvárná..."<sup>10</sup>, opakuje K. Čapek roku 1936 slova z prvního vydání roku 1920. A Vítězslav Nezval v slavné předmluvě uvádí: "Nikdy před Čapkovým zásahem do poesie neznel v české řeči řákový tón (hoví konkrétně o Fortově básni Světélka - ip)."<sup>11</sup> Poezii Baudelaira, Verlaine, Rimbauda, Corbiera, Mallarmého, Moréas, De Régniera, Le Roy, Forta, Apollinaira, Vildraca, Romainse a dalších však Čapek natrvalo opouští a vrací se k ní jen jako ke vzpomínce na mládí.

V roce 1910 rozebírá Čapek v semináři u Arna Nováka grotesku v moderní německé literatuře, v letech 1911-12 píše u Arnošta Krause práci o Faustovi (text se nedochoval) a konečně v roce 1914 čte v semináři prof. Krejčího práci o pragmatismu a souběžně píše studii *Poměr estetiky a dějin umění*,

kteřá vyústila v disertaci z r. 1915 *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*. Seminární práce o pragmatismu vyšla poprvé pod názvem *Pragmatismus čili Filosofie praktického života* v r. 1918 u Topiče jako 34. svazek řady populárně naučné četby *Duch a svět*, podruhé pak v r. 1925. Opíráme se zde o nejnovější souborné vydání Čapkových univerzitních studií z r. 1987.<sup>12</sup> Rok před čtením práce o pragmatismu se Čapek v pojednání *Směry v nejnovější estetice* (1913) zamýšlel nad estetickým relativismem a k tzv. harmonii poznamenává: "Cit harmonie je nejsložitějším estetickým citem: je to konfúzní myšlenka všech vnitřních i zevních, donekonečna jdoucích vztahů, jež vykazuje krásný předmět."<sup>13</sup> A ve zmíněné disertaci se dosti jednoznačně staví proti "estetice produkce" a mluví o porozumění a vcitění. I když za tím citíme Diltheyovu duchovnědu, mnohá ze slovních vyjádření anticipují leccos z Gadamera a Jausse. Groteska, Faust, harmonie krásna, pragmatismus a překládání francouzské moderny - někde v tomto kadlubu se rodí - řečeno velmi rusky - "prokleté otázky", na něž Čapek odpovídal testováním francouzské moderny, ruského extrémismu a anglosaské praktičnosti a odpovídal opuštěním poezie a svárem plurality s monocentrismem. Americký pragmatismus a ruský mravní maximalismus nepřestávají v jeho díle žít a dokonce se stávají novými, byť protikladnými, nosníky, na nichž jeho dílo spočívá.

V práci o pragmatismu, který sleduje od prvního podnětu Charlese Peirce z roku 1878 až k zralým pracím Williama Jamese (1842-1910 - *Základy psychologie*, 1890, *Vůle věřit*, 1897) a Johna Deweye (1859-1952 - *Psychologie*, 1896, *Studie z logické teorie*, 1903, *Jak myslíme*, 1920), Čapek ukazuje jako klíčový spor mezi empirismem a racionalismem.<sup>14</sup> Přesně v roce vydání Čapkovy seminární práce vychází v USA nový spis Johna Deweye *Reconstruction in Philosophy*, česky pak roku 1929 pod názvem *Rekonstrukce ve filosofii* (v českém doslovu Josefa Schütznera je přímo uveden pojem "přestavba" a snad bychom mohli užít i slova "obnova"). Dewey v návaznosti na utilitarismus Jeremyho Benthama a jeho "greatest happiness principle" vychází z konstatování krize moderního člověka a světa, který spočívá v převaze "nabývacích pudů" na úkor tvořivých.<sup>15</sup> Utilitarismus je Deweyovi blízký, ale odmítá jeho jednoznačnost, jednosměrnost, jeden cíl, což už prý neodpovídá různorodosti moderního světa. V tomto smyslu bych mohl odkázat na pasáže o utilitarismu a kronice ve svém *Labyrintu kroniky*.<sup>16</sup> Jakým Čapkovým potřebám vycházela teorie pragmatismu vlastně vstří? Je to strach z propasti, kterou před lidstvem otvírá moderní relativismus v přírodních vědách a v moderní literatuře: ona nejistota, v níž člověk nenachází záchytný bod. Explicitně to vykládá v 9. kapitole své seminární práce před tzv. Patarem dodatků, jimiž byla práce později doplněna: "Naivní radost z práce a úspěchu, zdravé praktické spoléhání na činný život zajiště nemá zapotřebí takové filozofie; nejsou to snad zrovna úpadek a tiseň praxe, jež vyvolaly tuto filozofii?"<sup>17</sup> Patero dodatků jen prohlubuje jeho pochopení pragmatismu jako dílčí odpovědi na otázky, které si sám klade: pragmatismus není nová definice pravdy, ale nová definice filosofie, je spojením

skepse a nadšené energie, rozumu a vůle a představuje především novou podobu individualismu. Zde se už začínáme dotýkat čtveřice antinomických pojmů, které z Čapkova díla vyčnívají: individualismu kontra kolektivismus a totalita kontra pluralita. Totální krize společnosti, věd a umění, jak se projevila v období "konce století", otevřela před Čapkem řadu nových cest: moderní poezii, relativistickou filozofii, ale také "prokleté otázky" ruské literatury vlekoucí na sám pokraj lidského rozumu. Mohli bychom se na tomto místě zmínit o polemickém trojúhelníku Shakespeare - Lev Tolstoj - Orwell, o němž jsme již pojednali jinde.<sup>18</sup>

Alexander Matuska v dosud v mnohém nepřekonané knize o Čapkově člověku proti zkáze (česky 1963) poukazuje již na počátku na složitou strukturu uměleckých jevů, které do Čapkova díla vstupovaly. Přitom je to právě Matuska, kdo se zmiňuje (snad ještě kromě O. Maleviče a S. Nikolského) o ruském tématu v Čapkově díle, které jde ruku v ruce se sklonem k francouzské kultuře a anglosaskému myšlení - nepodceňujme však ani německou myšlenkovou tradici, která je v lecčems bližší ruskému maximalismu, zejména touhou po sepětí jednotlivého a obecného, člověka a kosmu (nedochovaná seminární práce o Faustovi to ostatně nepřímou dokládá). Zatímco vlivné linie německého myšlení směřovaly k racionálnímu uchopení velkých systémů, podstatnou ruskou tradicí bylo transcendentní pojetí vztahu člověka a kosmu: na jedné straně uzavírání systému, hledání určujícího činitele, spojující články (apriorní ideje, absolutní idea), na straně druhé rozvíření systému, jeho destrukce, směřování na sám pokraj rozumu, k propastem (kolikrát se jen toto slovo v ruské literatuře u rozmanitých generací opakuje!). V souvislosti s tématem Čapek a ruská literatura se tradičně uvádějí Tolstoj, Dostojevskij, Čechov, Andrejev a Gorkij a ovšem stať *Literární poznámky o lidskosti* (1911), kde se píše přímo o Dostojevském.<sup>19</sup> Zmiňuje se o Božích mukách (1917) a Trapných povídkách (1921).

Vskutku, tyto povídky jsou poměrně raným uměleckým obrazem sváru mezi racionalitou a iracionalitou, absolutní pravdou a relativními pravdami, ať už jde o *Šlápěj a Elegii* rozvíjející téma rozumem neuchopitelného zjevení, tak *Lída a Milostná píseň* předvádějící záhady milostného citu, nebo *Hora* vtíravé připomínající Wellsova *Neviditelného* (*The Invisible Man*, 1897). Obdobné jsou koncipovány miniatury *Utkvění času*, *Ztracená cesta* nebo *Čekárna* či *Nápis*, v nichž se zdánlivě běžné jevy (bloudění, čekání nebo nápis nad postelí nemocného učiněný jeho vlastní rukou) ukazují jako záhadné a mučivé, trýznivé a účast vzbuzující. V Trapných povídkách sílí téma ublížení a uražení (*Uražený*), sociální a psychické deprese, skličivosti a lítosti (*Na zámku*, *Otcové*, *Tří*). Pro podrobnosti odkazujeme k naší stati z roku 1990, v níž se zabýváme vztahovým trojúhelníkem Dostojevskij - Čapek - Těndrjakov (viz poznámky). Noetická krize vyplývá z rozpornosti hodnoty a z nekonečné proměny hodnotového žebříčku: co je vysoko, klesá, co je nížko, stoupá, slabé se stává silným a silné slabé. Symbolem této noetické nejistoty je šlápěj; jev vágní i určitý zároveň, s nímž Čapek pracuje od Božích muk až po "kapesní povídky",

symbol, který vyrostl z dobové obraznosti a má protějšky jinde (viz J. Deml). Tato noetická nerovnost je tu vyjádřena vysokou frekvencí slova "tedy", které tvoří most od jedné výpovědi k druhé, ukazuje na to, že cíle výpovědi nebylo dosaženo, že bude mít a má své pokračování jinde, v jiných výpovědích ("Co tedy jste chtěl říci? ...jak je to tedy s tou duší... sedněme si tedy... To tedy mi vysvitlo...") - srovnajme s frekvencí slov "vdrug" a "vnezapno" u Dostojevského - oba vidí svět jako nehotový, jako polyfonní strukturu. Jestliže tento rys prózy Dostojevského objevil M. Bachtin, u Čapka byl tímto interpretem Arne Novák, který svůj příspěvek v Lidových novinách z 5. 12. 1934 o Obyčejném životě přímo nazval Román mnohohlasý.<sup>20</sup> Oba autoři však současně hledají etickou strukturu, která by tento noetický a ontický polyfonismus spoutávala: oba se přitom dostávají do kontaktu s křesťanstvím (Dostojevskij k ideálu teokracie, Čapek k antropomorfizaci religiálních východisek). Zatímco Dostojevskij tím vlastně jen prohlubuje noetickou i ontickou nejednoznačnost do kosmických rozměrů v Bratřech Karamazovových, Čapek tuto mnohost svádí do jednoho bodu, ukazuje na jednoduchost, ano, až děsivou jednoduchost principu, jímž se řídí úzkost vzbuzující mnohotvárnost člověka a světa.

V *Povídkách z jedné kapsy* a v *Povídkách z druhé kapsy* (1929) je toto napětí často překonáváno humorem, který však nijak neoslabuje relativnost předkládaných pravd (viz povídka *Jasnovidec*, v níž záměna dopisu bratrovraha s poznámkami státního zástupce vede k úlevné konstataci, ale pak se znovu otvírá do propasti, neboť státní zástupce má přesně ony vrahy vlastnosti). Jednoduchý, polidštěný princip (*Ukradený spis 139-VIII, odd. C; Básník*) má však za sebou vždy něco z iracionality, která se naplno rozevírá v povídce *SBírka známek*, jež představuje ideový a tvarový předstupeň trilogie: totiž v tématu životní dráhy a iracionality ve výběru možných cest.<sup>21</sup> Téma životních variant se pak naplno otvírá v *Hordubalovi* (1933), *Povětroni* (1934) a zejména v *Obyčejném životě* (1934), kde kontrast mezi životem na tiché železniční stanici a potenciálními možnostmi (básník, bohém) ústí až v úvahu o tom, že člověk se už biologicky rodí jako mnohost a teprve vývoj a okolnosti z něj udělají jedince: "Mohly se setkat dva jiné z miliónů zárodků, a byl by to jiný člověk; nebyl bych to potom já, nýbrž jakýsi neznámý bratr [...] A co, člověče, je-li ta mnohost osudů, která je v nás, zástupem těch možných a nenarozených bratrů? Třeba jen jeden z nich by byl truhlářem a druhý hrdinou; jeden by to přivedl daleko a jiný by šel jako žebrák u chrámových dveří [...] Možná, že to, co jsem prostě bral jako svůj život, byl náš život; nás, kteří jsme dávno žili a umřeli, i nás, kteří jsme se ani nenarodili a jenom jsme mohli být."<sup>22</sup> Právě tuto pasáž měl na mysli A. Matuška, když napsal, že v Čapkovi nachází "vábení nirvány". Polyvariantnost života je tu vystižena (stejně, ale jinak, než v Anně Kareninové) obrazem železnice, který má vztlakovou sílu symbolu (Z. Mathauser):<sup>23</sup> uzavřený, ale otvírající se prostor železniční stanice, křižovatka, výhybka.

Kladení "extrémních otázek" bylo Čapkovi vlastní: jeho díla jsou často uměleckou odpovědí na tyto otázky: nesmrtelnosti (Věc Makropulos), odpovědnosti za svět (Krankatit, Válka s mloky), relativity pravd (Povětroň). Problém plurality a totality, chaosu a řádu světa je markantní i v cestopisech. Kládou se tu krajní, šilené otázky na pokraji schopnosti lidského ratiá, ale zároveň jsou řešeny jako matematický příklad s otevřeným koncem. Čapek se jako velcí Rusové dotýká osudových problémů, ale často se s obavami zastaví a vrátí se jiným směrem, svine se, hroživé věci zlidští, antropomorfizuje (Krankatit, Válka s mloky) - chce se mi tu připomenout Leskovovu hrůzu z krajnosti, jak o tom svědčí jeho vlastní vzpomínky na psaní Lady Macbeth Mcenského újezdu - odtud pak šel k pevným i zlehčujícím bodům tradice, ke kronice a anekdotě. Vracíme se tak k naší antinomické čtveřici individualismus - kolektivismus, totalita - pluralita, jejíž složky se paradoxně prolínají: pragmatický individualismus může za jistých okolností přejít v totalitu, stejně jako kolektivismus, pluralismus se může nebezpečně dotýkat kolektivismu. V těchto souřadnicích můžeme pohlížet i na Čapkův vztah ke komunismu i na jeho bytostný zájem o osobnost T. G. Masaryka, obdivovatele pozitivismu a anglosaského praktikismu a současně autora Ruska a Evropy, který se svým životem a dílem pokusil na řadu těchto rozporů reagovat.

Čapkovo dílo vklíněné - poněkud laboratorně - mezi póly pragmatismu a ruské krajnosti - může tak být součástí řetězců a spojů, dvojic, trojúhelníků stmelovaných podobnou duchovní atmosférou, v nichž bychom deterministicky nehledali vlivy a nevytvářeli vyšší obsahové syntézy, ale sledovali složitý proces navazování. Tedy to, co se někdy nazývá "poetologická funkce umění", ona nekonečná se vinoucí linie postupů, návratů, opakování, ohlížení, stagnací, krizí a katarzí, která potvrzuje nezbytnost umění jako nezastupitelné lidské transcendence.

## POZNÁMKY:

- 1 SUS, O.: Geneze sémantiky, hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi. Masarykova univerzita, Brno 1992.
- 2 WOLLMAN, F.: K metodologii srovnávací slovesnosti slovanšské. Brno 1936.
- 3 Viz např. Slavica Slovaca 1980, č. 2 se statí A. Červeňáka Vplyv ako ontologický problém.
- 4 LOTMAN, J.: Fenomen kultury, in: Semiotika kultury, Trudy po znakovym sistemam X, Tartu 1978. J. Lotman: Roman A. S. Puškina "Jevgenij Onegin". Kommentarij. Posobije dlja učitelja. Leningrad 1980. D. S. Lichačev: "Slovo o polku Igo-reve" i kultura jeho vremeni. Leningrad 1978. D. S. Licha-

- čev: Poezija sadov: k semantike sadovo-parkovych stilej. Moskva 1982. Podrobněji srov. I. Pospišil: Rozpětí žánru. Brno 1992, s. 4 n.
- 5 NEUPOKOJEVA, I. G.: Istorija vseмирnoj literatury. Problema sistemnogo i sravnitel'nogo analiza. Moskva 1976. Postup od strukturalismu a sémiotiky ke kulturní typologii však nelze ztotožňovat s vyvozováním literatury ze společenských a kulturních struktur, jak to dělali a dělají medievalisté. V tomto smyslu jde spíše o zvláštní projevy kulturně historické školy. Takto se např. "stará" kulturní typologie Lichačovova liší od "nové", k níž došel skrze fázi strukturně sémiotickou.
- 6 Viz např. D. Ďurišín a kol.: Osobitné medzinárodné spoločenstvo 5, Bratislava 1992. D. Ďurišín: Čo je to svetová literatúra? Bratislava 1992. Viz také naše zamyšlení Hlubinnost a utopičnost literární vědy. Opera Slavica, v tisku.
- 7 D. ĎURIŠÍN: Čo je to svetová literatúra?, op. cit. s. 10.
- 8 Viz S. J. Schmidt: Media, culture: Media culture. A constructivist offer of conversation. Poetics 21 (1992), 3, North Holland, s. 191-210. Steven Tötösy de Zepetnek and Philip Kreisel: Urban English-Speaking Canadian Literary Readership: Results of a Pilot Study. Poetics 1992, 3, s. 211-238. S. J. Schmidt: Looking Back - Looking Ahead. Poetics 1992, 1-2, s. 1-4. Norbert Groeben and Margrit Schreier: The Hypothesis of the Polyvalence Convention: A systematic survey of the research development from a historical perspective. Poetics 1992, 1-2, s. 5-32. Artur Blaim: The Twain Shall Meet? Some Observations on Soviet Cultural Semiotics and Empirical Study of Literature and the Media. Poetics 1992, 1-2, s. 33-44. Pavel Petr: Kafka Criticism and Empirical Studies of Literature. Poetics 1992, 1-2, s. 45-56 aj.
- 9 Viz POSPIŠIL, I.: Rozpětí žánru. Brno 1992.
- 10 ČAPEK, K.: Francouzská poezie (Překlady). Praha 1936, s. 243.
- 11 Tamtéž, s. 13.
- 12 ČAPEK, K.: Univerzitní studie. Praha 1987.
- 13 Tamtéž, s. 77.
- 14 Tamtéž, s. 266.
- 15 DEWEY, John: Rekonstrukce ve filosofii. Praha 1929, s. 138.
- 16 Viz naši monografii Labyrint kroniky (Brno 1986) a sborník studií Od Bachtina k Solženicynovi (Brno 1992).
- 17 ČAPEK, K.: Univerzitní studie, op. cit. s. 314-315.
- 18 Shakespeare, Tolstoj a Orwell. Lidová demokracie, 29. 8. 1992, s. 4; viz dále naši stat Individualita a proud: Lev Tolstoj a moderna. Nitra, v tisku. Čes. překlad: G. Orwell: Lear, Tolstoj a šašek. Světová literatura 1992, 1, s. 147-156, přel. K. Hilská.
- 19 MATUŠKA, A.: Člověk proti zkáze. Pokus o Karla Čapka. Praha 1963, s. 39.
- 20 BACHTIN, M.: Problemy poetiki Dostojevskogo. Moskva 1963 (čes. Dostojevskij umělec. Praha 1971). Viz V. Kudělka: Boje o Karla Čapka. Praha 1987, s. 68-69. Na spojitosti



Čapka a Tolstého ve sféře drásavého sporu plurality pravd a touhy po jejich stmelení ukazují ruští čapkologové O. Malevič a S. Nikolskij - srov. naši stať Jedna česko-ruská literární spirála. Čs. rusistika 1990, 5, s. 257-265.

- 21 ČAPEK, K.: Kapesní povídky. Praha 1971, s. 248, 249.
- 22 ČAPEK, K.: Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Praha 1965, s. 339-340.
- 23 MATHAUSER, Z.: Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu. Praha 1988.