

Strategie smíru

Stavitele mostů, hledači rovnováhy, polemičtí opravci krajnosti

Jiří Trávníček

Otázka po tom, co je krása (díla), je svou ontologickou přímocí a srstí příliš radikální. Možná by bylo výhodnější ji poněkud „změkčit“ tím, že ji vykloníme do otázky po tom, kde sídlí krása, tj. jaký je její *modus vivendi*.

Terry Eagleton ve své proslavené příručce *Literary Theory. An Introduction* (Úvod do literární teorie, 1982, rozšířená verze 1996, č. 2005) soudí, že myšlení o literatuře ve svém vývoji víceméně kopíruje osu literární komunikace *autor – dílo – čtenář*. Pokud jde o moderní fázi oboru, tak není důvod ne-souhlasit. Na pozitivismus a biografické metody z druhé poloviny 19. století navazují od dvacátých po šedesátá léta 20. století dlílostředné postupy ruských formalistů, strukturalistů, představitelů Nové kritiky, německé školy imanentní interpretace a sémiotiků. Vznik Kostnické školy na konci šedesátých let 20. století pak ohašuje nástup metod orientovaných na čtenáře. Převvedeme-li tuto komunikaci a historickou osu do systematické perspektivy, tak máme co činit se třemi různými odpovědními na otázku, co je hodnotou (krásou) uměleckého díla. První odpověď je *heteronomistická* či *esencialistická* – krása nesídlí v díle samém, dílo je jen jakýmsi projekčním plánem, na které dopadají papský mající zdroj jinde. Druhá odpověď je *autonomistická* či *funkcionalistická* – krása sídlí v díle samém, v jeho tvaru, tj. v tom, jak jsou jeho jednotlivé složky uspořádány. V případě třetím máme co činit s odpovědí *apelativistickou* či *afektivní* – krása (hodnota) díla je dána účinkem, kterým působí na svého vnímatele. Důvod, proč třetí z nich byla dlouho upozadována, je možno hledat snad i v tom, že nemá tak výrazné otce-zakladatele jako první (heteronomistická) a druhá (autonomistická). Zatímco u první je to Platón a u druhé Aristotelés, třetí linie je v dějinách estetického myšlení roztroušena ve zlomcích, mj. myšlenky o účinku díla najdeme i u Platóna (např. v dialogích *Ion* a *Faidros*) a Aristotela (koncept *katharsis*). Na dobu, kdy je jí přiznáno plnoprávné paradigma, musí čekat do konce šedesátých let 20. století.

Možná by bylo výhodnější převést tři předchozí směry – jakožto odpovědi na otázku po kráse (hodnotě) díla – spíše na otázku. Snad tím lépe vynikne základní intence každého z nich. Heteronomisté: *Co dílo vyjadřuje?* Autonomisté: *Jak dílo je?* Apelativisté: *Jaký účinek dílo vyvolává?*

Petr V. Zima je toho názoru, že v moderní době, tj. zhruba od 19. století, máme co činit s dvěma liniemi: *hegelovskou* a *kantovskou*, tj. S konceptem heteronomistickým a autonomistickým v našem pojetí. Sám dokonce soudí, že vývoj literární estetiky je dán střety „mezi kantovskými a hegelovskými stano-

visky“, tj. mezi „pokusem odvodit jako sekundární jev z pojmového myšlení filosofie“ (Hegel) a stanoviskem, podle něhož se „umělecká díla nerodí v pojmovém diskursu“ (Kant).¹ Protiklad mezi Kantem a Hegelem se tak Zimovi jeví jako hlavní vývojový interval, neboť „vyjadřuje dva extrémní postoje, mezi nimiž moderní literární věda osciluje“.² V linii hegelovské estetiky podle Zimy upřednostňuje rovinu obsahu (významu), zatímco v linii kantovské je důraz kladen na rovinu výrazu. Myšlení, zejména v naší západní tradici, má rádo dichotomie. Proto se nelze Zimovi divit, že sáhl k modelu dvou soupeřících pozic či konceptů. Sáhl k němu i proto, aby se, v návaznosti na Bachtinu a Adorna, mohl pokusit podat vlastní pojetí, a sice koncept kriticko-dialogické literární vědy. Teze a antiuze potřebovala syntézu.

V této chvíli není tak úplně podstatné, jestli se dohodneme na – coby vývojově určujícím – modelu triadickém či dichotomickém. Náš úkol budíž ten, že si vedle sebe dáme několik osobností a jejich konceptů, v nichž – jako stěžejní motiv – zaznívá smíření protikladů, tj. pokus o překonání této dichotomické či triadické pozice.

Émile Hennequin (1859–1888). Pokračoval v linii svého učitele Hippolyta Taina, z něhož přijímal tři základní determinanty umění (rasu, prostředí a dobovou situaci), ale nikoli přímočaře: „Každá ze sil, jejichž účinek chtěl Taine měřit, existuje nepopíratelně, ale vliv jejich je buď záhadný, nebo proměnlivý“.³ Estopsychologii (vědeckou kritiku) chápe Hennequin jako metodu dovolující postoupit od spisovatelova díla k spisovatelovi jako člověku. Tato metoda se opírá o tři disciplíny: estetiku, psychologii a sociologii. Hennequin se tím chce vyhnout deterministické jednostrannosti, v níž je dílo redukováno na skutečnost jiného původu než estetického. Soudí proto, že nelze opomíjet hodnotu díla: „metoda estopsychologická jest ... tím plodnější, čím vyšší krásnější jsou díla, na něž ji užíváme“.⁴ Jeho estopsychologie se skládá ze sociologie, psychologie a estetiky; jde tedy o tři aspekty, které je nutno uplatnit v rámci jednoho rámce. Je otázkou, zda se francouzskému estetikovi skutečně podařilo dojít k syntéze, tedy zda nezůstalo pouze u prvního rozvržení k něčemu, na což už dále – kvůli autorově brzké smrti – nedošlo. Na každý pád je tento pokus cenný přinejmenším vývojově, a sice tím, jak dokázal zproblematizovat pozitivistickou (heteronomní) deterministickou rigiditu, a to především tím, že ji obhacuje o prvky autonomistické i – zcela nově – apelativistické.

¹ Zima, Petr V. *Literární estetiky* [1995], přel. Jan Schneider. Olomouc: Votobia, 1998, s. 15, 28 a 29.

² Tamtéž, s. 16.

³ Hennequin, Émile. *Vědecká kritika* [1888]. Přel. F. V. Krejčí. Praha: J. Pelel, 1897, s. 63.

⁴ Tamtéž, s. 37.

Michail Michajlovič Bachtin (1895–1975) si otázku po vztahu mezi autonomií a heteronomií estetických jevů pokládal ve svém díle nepřetržitě. Nejostřejší formulování ji však nalezneme v jeho nanejvýš empatické a konstruktivní polemice s ruskou formální školou (*Formální metod v literaturovědní* [Formální metoda v literární vědě], 1928). V kritice Šklovského, Tomaševského ad. zaznívá několikrát to, že formalisté chápou význam příliš úzce a že slovo či větu pojímají izolovaně od tématu. Bachtin soudí, že „neexistuje význam mimo sociální vazbu chápání, tj. mimo jednotu a vzájemnou koordinaci lidských reakcí na daný znak. Prosřednictvím, v němž se ideologický jev poprvé stává specifickým bytím a získává svůj ideologický význam, svou znakovost, je komunikace“.⁵ Ruský estetik chápe slovo jako součinnost tří činitelů: mluvčího (autora), posluchače (čtenáře) a toho, o kom se mluví (hrdiny). Jde tedy o integraci výrazu, reference i účinku. Je proto zákonité, že formalistické pojetí slova (jako výsledku tvůrčího postupu) připadá jako neúplné a abstraktně lingvistické. O uměleckém významu, tj. kráse a ošklivosti, rozhoduje „sociální duše“⁶ slova. Pojem „sociální duše“ je podnětným paradoxem zahrnujícím vnějškovost vnitřního, autonomií a heteronomií v jednom.

Theodor W. Adorno (1903–1969). V *Ästhetische Theorie* (Estetická teorie, 1970), která vyšla až po autorově smrti jako jakási suma i křaf, se německý estetik a spoluzakladatel Frankfurtské školy programově vyjadřuje k povaze uměleckého díla, k tomu, jak je založeno a čím je určena jeho rezonance. Adorno píše knihu, která je svým tématem obecně estetická, zatímco díky je to kniha programní. Jde o vášnivou (místy až patetickou) obhajobu moderního umění. Autor zdůrazňuje – v (nepřiznané) shodě s J. Ortega y Gassetem a H. Friedrichem – krajnost moderního umění, jeho anti-empirickou, ba anti-antropologickou povahu. V této souvislosti se Adorno zmiňuje o dvojím charakteru umění – autonomií a *fait social*. Umělecké dílo tak sice nezakládá shodu empirickou, ale zakládá realitu. Podle Adorna jsou umělecká díla „reálná jako odpovědi na problémy, jež se jim kladou zvenčí“.⁷ Adorno sice proklamativně polemizuje s Kantem, konkrétně s „vykastrováním hedomismem, potěšením bez potěšení“⁸, ale ve skutečnosti tak úplně Kantův požadavek „bezzájmového zalíbení“ nepouští. I on hlásá autonomií, jakkoli jako druhý pól požaduje společenské uskutečnění, přičemž za společenské pokládá konkrétní a jednotlivé. Nelze se zbavit podezření, že Kanta Adorno atakuje spíše emocio-

nálně či ideologicky než metodologicky: jde o protest vůči jednomu konceptu estetiky, aniž se bere v úvahu, že i sám polemik si z tohoto konceptu čerpá jeho výrazný výdobytek. Adornova koncepce je plná protimluví, apodiktických krátkých spojení, polemických šlehů do různých stran. Adorno vnějškově zůstává dvojití povahu uměleckého díla (svěbytnost i společenskou podmíněnost) – to říká hlas teoretického estetiky. Co do smyslu autorovy pozice však má výrazně navrch estetici programní, tedy ten, kdo se chce domoci toho, aby se na moderní umění (S. Becketta a A. Schönberga zejména) společenské zřetele nevztahovaly. Nebo – z jiné strany: jediné sociální, kterým jsou modernistická díla povinnována, je to, že nejsou povinnována ničím. Analýzu jejich fungování tak narázkuje programní negace. Autonomie a heteronomie se tak v Adornově konceptu nakonec nepropojují. Na metodologický koncept vlastně ani – pro sám program – ani nedojde.

Paul Ricoeur (1913–2005) zde musí být jmenován nejen sám za sebe, ale i jako synekdocha celé hermeneutiky, tedy směru, který se – ze své nejvládnější podstaty – snaží o metodologické smířovatelství, ať už to chceme nazývat „fúzí horizontů“ (díla a čtenáře, autora a čtenáře) či „předpoklady“ naplňovanými či vyvrácenými „realizacemi“ jednotlivých aktů čtení. Ricoeur sám pak v jednom svém období postřehl, že je možné najít soulad mezi „německy temnou“ hermeneutikou a „francouzsky jasným“ strukturalismem. Troufl si postavit most mezi rozuměním a vysvětlením, tedy mezi dvěma územími, která se od času W. Diltheye chápala jako zcela svébytná; každé z nich pod správou své metodologické autonomie. Interpretaci Ricoeur vyjímá z pole vysvětlení a dává metodologické autonomie. Interpretaci Ricoeur vyjímá z pole vysvětlení a dává francouzsky filosof jako pohyb od rozumění k vysvětlení a posléze jako pohyb od rozumění k rozumění. Rozumění jakožto mělký modus myšlení je tak vystaveno svému zpochybnění či aspoň zkoušce na území tvrdého modu myšlení; a až poté, co obstálo na „cizím“ území, se může opět vrátit k sobě samému. Ale metodologického zisku se dostává i vysvětlení: i ono musí obstát na konkrétním území jedinečné hermeneutické akce, tedy i ono potřebuje svou metodologickou čístoitu obhájit v konkrétní akci: „Pokud ho od těchto konkrétních procesů izolujeme, stává se čírou abstrakcí, artefaktem metodologie.“⁹

Pierre Bourdieu (1930–2002) je sociologem, což ho předurčuje k tomu, aby zastával pozice heteronomistické či přinejmenším apelativistické. S autonomistickými formalisty, kteří své silné zastání naší především ve francouzském strukturalismu šedesátých let 20. století, byl nucen svést nejednu polemiku. Vyrýkal jim, že ve svém pohrdání sociologií odnímají přijmout ja-

⁵ Bachtin, Michail Michajlovič. *Formální metoda v literární vědě* [1928]. Přel. Jiří Honzík. Praha : Lidové nakladatelství, 1980, s. 18.

⁶ Tamtéž, s. 243.

⁷ Adorno, Theodor W. *Estetická teorie* [1970]. Přel. Dušan Prokop. Praha : Panglos, 1997, s. 15.

⁸ Tamtéž, s. 23.

⁹ Ricoeur, Paul. *Teoria interpretácie: diskurz a prebýtok významu* [1976]. Přel. Zdenka Kalnická. Bratislava : Archa, 1997, s. 102.

koukoli společenskou podmíněnost, a tím i historický kontext. Soudil, že i nezávislost na historických podmínkách je výsledkem nějakého historického procesu či kontextu. A aby toto dokázal, soustředil se ve své nejlhší knize (*Les règles de l'art* [Pravidla umění], 1993) na francouzský parnasismus osmdesátých let 19. století, tedy na období, kdy umění mělo fungovat pouze jako účel sebe sama, bez zřetele k nějakému „vnějšímu“. Došel k závěru, že i zde platí sociální vztahy, resp. že i do samotného uměleckého či literárního pole prosakuji vztahy a napětí z pole sociálního a mocenského. Opozice mezi uměním a penězi, jež polarizuje pole moci, se podle Bourdieua na poli uměleckém odraží do opozice mezi uměním „čistým“ a uměním „komerčním“. To první je nadáno vyšší symbolickou mocí, ale pramálo moci ekonomickou; to druhé se šlepi do podoby jednak žánrů výnosných, což je bulvární divadlo, jednak do formy žánrů průmyslových, což je vaudeville, lidový román, kabaret a některé žurnalistické útvary. I to nejčistší umění – takto Bourdieu – je vtlačeno do sítě vztahů a determinací. Na jiném místě se francouzský sociolog zmiňuje o protikladu výkladů „vnitřních“ a „vnějších“. Ty první jsou pracovním nástrojem strukturalismu a oporu mu – podle Bourdieua – skýtá i logika univerzity. Jejich východiskem je víra, že to, co je literární, je dáno předivem mezi texty, ovšemže literárními. Francouzský sociolog sám pak prosazuje takovou analýzu kulturních děl, která je dána korespondujícím vztahem mezi dvěma homologickými strukturami: strukturou děl (žánrů, stylů, témat) a strukturou literárního pole – hybnou silou tohoto pole jsou *boje*; strategie těchto bojů jsou pak *postoje*; ty závisí na *dispozicích*. Pole jakožto síť napětí a možných strategií se do značné míry dědí z bojů předchozích, nevzniká nikdy nanovo. Boje se vedou o uchování pole v jeho stabilitě, nebo o jeho zvrácení. Odmítl-li Bourdieu strukturalisty pro jejich nechuť se zašpinit sociálním, odmítl na druhé straně i marxisty. Především proto, že k literatuře přistupovali s příliš přímochařím determinismem. Bourdieu jim vytká, že např. revoluce, ekonomické krize, změny v oblasti techniky promítají na literaturu přímočaře, nedbajíc na to, že literární (umělecké) pole má namnoze své vlastní zákony a vykazuje *lomivý* účinek.

Stephen Greenblatt (*1943) patří k hlavním představitelům amerického Nového historismu (*New Historicism*). Stejně jako mnoho jeho současníků, jejichž doba studia připadá do šedesátých let 20. století, vyrostl na metodách autonomistických; konkrétně na praktických Nové kritiky s jejím *close reading* (pečlivým čtením). Vyvořili si pojetí textu jako něčeho do sebe uzavřeného a svým způsobem nedotknutelného a v posledku posvátného. Tím byl dán i výběr, v němž se dávala přednost dílům jazykově inovativním, eventuelně takovým, v nichž je nějak obnažen sám postup. Tento přístup zdůrazňoval na literatuře její radikální „jinnost“, její nezávislost na všem ostatním. Samotná

odborná dráha Stephena Greenblatta se pak vine jako pokračování tohoto autonomistického stínu, ba polemika s ním, a nalezení stále pevnějších území na heteronomistické straně. Se svou akademickou minulostí svádí zápas o dosah reprezentace, tedy o to, zda je nutno literární texty ponechat jen jim samým, či zda je možno nalézt nějaké hodnotěné území, kde by se mohly setkat texty literární s jinými. Když se v roce 2000 – společně s C. Gallagherovou – ohlíží, odkud kam se ve svých zkoumáních posunul, dochází k tomu, že akcent na diskursi o „umění“ se změnil v akcent na diskursi o „znázornění“, dále pak šlo o posun z jeví ústředních k jevům okrajovým, jakož i o nahrazení „kritiky ideologie“ „analýzou diskursu“. Umělecké dílo se tak představitelem Nového historismu mění z autonomní, do sebe uzavřené struktury v textovou stopu minulosti. Přitom Greenblatt zdůrazňuje, že čtení literárních děl je možné i pro jiné účely než čistě estetické. A je to možné, aniž se ztratí specifická tohoto textů. Je to právě ona (tj. důraz na „jak?“), jež má také svou výpovědní hodnotu, v textech jiného druhu nepřítomnou.

Michal Glowiniński (*1934) vydává v roce 1987 studii „Od metod zewnętrnych i metod wewnętrznych do komunikacji literackiej“ (Od vnějších a vnitřních metod k literární komunikaci). V ní se snaží popsat dvě různé pozice v přístupu k dílu (metody „vnější“ a „vnitřní“) a zároveň hledá, kdy z tohoto rozdělení došlo. Stalo se tak na počátku 20. století v období antipositivistického obratu. Proti sobě s tak ocitly „historismus“ a „sociologismus“ na jedné straně a „estetismus“ a „formalismus“ na straně druhé. Přitom Glowiniński soudí, že současná doba (osmdesátá léta) „přikazuje revidovat ty názory, které podporovaly rozdělení na vnější a vnitřní metody v době, kdy bylo toto rozdělení formováno leni na vnější a vnitřní metody v době, kdy bylo toto rozdělení formováno a bylo znamením dvou různých metodologických forem“. ¹⁰ To vše už přestává platit – soudí Glowiniński –, neboť jsme vstoupili do nového paradigmatu. A tímto paradigmatem je literární komunikace. Tato teorie „nemůže tolerovat rozdělení na vnější a vnitřní metody, a v důsledku toho vyvává takovou koncepci literárního díla a takové nástroje jeho analýzy, které umožňují, abychom o něm hovořili jako o artefaktu *sui generis* i jako o společenském a historickém vytvoření“. ¹¹ V soukollí literární komunikace (literárního diskursu) – domnívá se dále Glowiniński – text ztrácí nároky být nadále imanentní. A protože literární polský teoretik – text ztrácí nároky být nadále imanentní. A protože literární komunikace „je jednou z forem společenské komunikace“, „společenské a historické prvky tvoří její prvek imanentní“. ¹² Vnitřek se manifestuje jen svým vnějškovým fungováním; sociální „vnějšek“ tak nelze vyloučit z analýzy

¹⁰ Glowiniński, Michal. „Od vnějších a vnitřních metod k literární komunikaci“ (1987). Přel. Petr Vidiák. In *Od poetiky k diskursu: Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Ed. Jiří Trávníček. Brno: Host, 2002, s. 182.

¹¹ Tamtéž, s. 186.

¹² Tamtéž, s. 187.

literárních pravidel, neboť je to on, kdo tato pravidla realizuje. Nebo řečeno z jiné strany: rozlišovat dualitu „vnějšku“ a „vnitřku“ ztrácí v této chvíli podstatu.

Shrňme a zobecníme. Prošli jsme si sedm teoretických autorit a dostali tak sedm různých odpovědí na otázku, kde „bydlí“ krása, tj. význam uměleckého díla. Přitom jsme si již na samém počátku nastavili selekční filtr a hledali tuto odpověď jen u takových autorit, u nichž je patrná snaha po smíru protikladných stanovisek, tj. po nalezení metodologicky produktivní rovnováhy. Co se nám ukázalo? Stranou ponechme Adorna, jehož smírování autonomie s heteronomií je pouze proklamováno. Jde o pokus apodiktický, tj. takový, jímž se nemá hledat nějaký most, ale zašitovat moderní umění. Pokus o programový smír „shora“ nalezneme u Hennequina a v menší míře i u Glowinského. Oběma autorům jde o jakousi čistou neutralitu. Jedná se tedy o nalezení takových metodologických modelů, jejich hlavním rysem by byla rovnováha. Ve všech ostatních případech (Bachtin, Bourdieu, Ricoeur a Greenblatt) máme co činit s pokusy, v nichž dochází k polemickému ataku jednoho pólu z pólu opakého. Bachtin heteronomisticky atakuje autonomistickou formální metodu; Bourdieu jako sociologický heteronomista polemizuje jak s autonomistickým strukturalismem, tak k ultraheteronomistickým marxismem; Ricoeur vystavuje „měkkou“ hermeneutiku metodologické zkoušce na poli „tvrdeho“ strukturalismu. A Greenblatt bojuje se svými východisky, ke kterým došel během svých studií, a snaží se svou autonomistickou minulost otevřít širším potřebám heteronomie. Odhlédneme-li od Adorna, máme co činit se dvěma strategiemi: „shora“ a „zboku“. Jako produktivnější se nám jeví strategie „zboku“ (Bachtin, Bourdieu, Greenblatt, Ricoeur). Zdá se, že tato strategie, založená na polemickém čtení cizí pozice, vyžaduje daleko více kriticky uvažovat i o pozici vlastní, o jejích jedностrannostech. V zrcadle „cizího“ se daleko lépe dají zahlédnout i slabá místa „vlastního“. Navíc vyrovnávání se s cizím vždy musí nějak procházet interpretací jakožto pokusem o porozumění druhému a je tedy daleko více fixováno na práci s materiálem, na jeho empaticko-kritické promyšlení.

I smír je nutno si vydobýt, interpretace si ho zaslouží. Hodnověrnější cesta ke smíru, jak se ukazuje, je ta hermeneutická než čistě teoretická.

Krásno jako součást dějin literatury

Dalbor Tureček

Zadání tohoto kolokvia otevírá dvojí možnost dopřívání: umožňuje soustředit se k jednotlivým „případovým studiím“, nebo nabízí možnost přihlídnout k základním metodologickým otázkám literární historie. V druhém případě je téma „imaginace a krásy v dějinách literatury“ postaveno do středu dotazování po podstatě literární historie, a tím je implikována řada zásadních otázek. Pro literárněhistorický model jsou z nich klíčové dva vzájemně související problémy: jak definovat specifičnost literatury jako základního „předmětu“ literární historie; jak a jaký zvolit základní pořádkující princip literárněhistorického výkladu jako utváření modelu proměn literatury v čase. V úvahách toto typu jistě může krásno sehrávat – a také sehrávalo – velmi podstatnou, ba klíčovou úlohu: letným ilustrativním odkazem může být od zlomu 18. a 19. století platné a podnes klasické vymezení slovesného umění jako oblasti „krásného písemnictví – beletrie“. Takový náhled může být více méně intuitivní a může se zároveň opírat o dva možné zdroje: buď je krásno konstitutivní, transhistorickou a identitu určující vlastností literárních děl, jejíž setrvalá přítomnost nám přímo vnucuje estetický úhel pohledu jako nezbytnou podmínku korektního uvažování; nebo je estetizující stanovisko především diskurzivní praktikou, způsobem, kterým jsme připraveni a schopni literaturu nahlízet a mluvit o ní. Obě možnosti se zřejmě budou v různé míře spolupodílet na výsledné podobě literárněhistorického psaní. V následujících několika odstavcích se pokusíme alespoň položit několik potenciálně souvisejících otázek.

Literární historie se musí především rozhodnout, jaký koncept krásna pro své potřeby využije. V těchto řádcích nejde o klasifikaci a hodnocení široké škály různých estetických koncepcí,¹ s ohledem na literárněhistorickou tradici se zejména nabízí rozhodnutí mezi dvěma zavedenými způsoby uvažování, tedy mezi všeobjímající, univerzalistickou a v podstatě romantickou představou krásna jako ústřední a cílové kvality nejen literárních děl, ale přístupu k univerzu vůbec,² na straně jedné a strukturalistickým konceptem estetické funkce, normy a hodnoty na straně druhé. Zejména strukturalistický model má v českém myšlení minulého století velmi pevné místo, a již proto se mu nelze vyhnout. Český strukturalismus položil důraz na dynamickou, vnitřně proměn-

¹ Z hlediska recepce estetiky se této problematice věnoval Hans Robert Jauss v knize *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1991.

² Na mysl tu máme zejména Schlegelův koncept univerzální poezie.