

K ČEMU JSOU ČLOVĚKU FIKCE

Iser, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: Perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav Petříček, doslov Martin Procházka. Praha : Karolinum, 2017, 377 s.

Daniel Soukup
Univerzita Karlova
daniel.soukup@ff.cuni.cz



Z literárněvědného díla Wolfganga Isera (1926–2007) byla zatím v češtině k dispozici nástupní kostnická přednáška *Apelová struktura textů* z roku 1969 (ve výboru *Čtenář jako výzva*, Host, 2001), jedno ze zakladatelských děl recepční estetiky, a dále dva přehledové texty o literární teorii: přednáška *Teorie literatury: aktuální perspektiva* z roku 1991 (ÚČL AV ČR, 2004), a zejména kniha *Jak se dělá teorie* (anglicky 2005, česky Karolinum, 2009). Nyní vstupuje do českého kontextu monografie *Fiktivní a imaginární* (německy 1991), jeden ze zásadních textů druhé fáze Iserova díla, kdy se jeho odborný zájem postupně přesunul od recepční estetiky k literární antropologii.

Impulzem k Iserovu zkoumání je reflexe postavení literatury v moderní společnosti. V minulosti literatura zastávala celou řadu funkcí („počínaje funkcí zábavy přes funkci informační a dokumentační až k užívání volného času“, s. 10), které se posléze historickým vývojem osamostatnily; literatura tak ztratila své výsadní postavení, ale přesto přetrvala, a to s novou naléhavostí vyvolává otázku po její funkci a jejím případném antropologickém ukotvení.

V předmluvě se Iser vymezuje vůči koncepcím spatřujícím v literatuře „reprezentac[i] společnosti“, protože podle něj mohou vycházet ze snahy legitimizovat literaturu v době její narůstající marginalizace a protože hrozí, že „literatura se zde může stát pouhým dokumentem“. Na druhé straně Iser kritizuje také hledání „literárnosti“ či „básnickosti“, jelikož může být pouhým „pseudonymem dalšího rozvíjení konceptu autonomie umění“ (s. 10). Tyto formulace nejsou zcela přesvědčivé. Upozornění na specifické riziko reprezentačního modelu nikterak nediskvalifikuje tento model jako takový; a není zřejmé, proč by koncepce autonomie umění měla sama o sobě být neadekvátní či defektní. V těchto stručných poznámkách nicméně Iser ještě nerozvíjí vlastní argumentační linii. Jedná se — podobně jako o několik odstavců dál, kde se s podobnou rázností vypořádává s kulturní, filozofickou, sociální, strukturální i historickou antropologií — spíše o efektní vytyčení pole, ve kterém se bude rozvíjet jeho vlastní zkoumání směřující k pojetí literatury jakožto „zrcadl[a] ustavičného sebe-překračování člověka“ (s. 11).

Hned v úvodu první kapitoly (Akty fingování) Iser představuje základ své koncepce: nahrazení tradičního protikladu fikce a skutečnosti triádou **reálného** (ve smyslu jakékoliv mimotextové skutečnosti zahrnující i „systémy smyslu, sociální systémy či obrazy světa stejně jako například jiné texty“ aj. — s. 17), **fiktivního a imaginárního**. Iser upozorňuje, že imaginární a fiktivní jsou běžné lidské zkušenosti, přičemž rozdílnost způsobů, jimiž se projevují, přibližně odpovídá protikladu „intencionálního a spontánního“ (s. 13). Spontaneita imaginárna je spjata s jeho neurči-



tostí (vyjevující se i v jeho všednodenních podobách — denní snění, sny, halucinace); naproti tomu intencionalita fiktivna (v běžné zkušenosti: lhaní, klamání) souvisí s určitostí — „[p]rotože fingování směřuje k nějakému vytčenému účelu, je třeba poddržovat cílové představy“ (s. 17–18). Iser se rozchází s podstatnou částí tradice v tom, že nehledá odpověď na otázku „co je“ fiktivno a imaginárno: fiktivno pojímá — v precizaci naší každodenní zkušenosti s ním — jako „intencionální akt“; a u imaginárna chce „vytknout způsoby jeho projevoování a činnosti“ (s. 17).

Fiktivno v Iserově triádě představuje střední člen, který v literárním textu zprostředkovává obousměrný pohyb mezi imaginárnem a reálnem, při němž nastává „irealizace reálna a zrealnění imaginárna“ (s. 18): reálno v aktu fingování ztrácí svou skutečnost a stává se znakem, kdežto imaginárno nabývá na určitosti a stává se tvarem. Takto dochází k ustavičnému „překračování hranic“ — tento pojem se v knize mnohokrát, až s jakousi nutkavostí, v různých kontextech opakuje a představuje jeden z klíčů k celé Iserově koncepci.

Následně Iser nastiňuje typologii tří aktů fingování podílejících se na literárním díle. Prvním z nich je autorská „selekce z existujících systémů světa“ (s. 19); literární dílo pro Isera není přímým odrazem skutečnosti, ale spíše projevem autorova postoje k ní. Dalším aktem je „kombinace textových prvků“ (s. 21). Do něj Iser zařazuje širokou škálu postupů — stylistických, narativních, intertextových — nicméně uvádí pouze několik stručných příkladů, jelikož jeho hlavní zájem se nesoustřeďuje na vnitřní fungování literárního díla. Konečně třetím aktem je „obnažování vlastní fiktivnosti“ (s. 27) — jemu se podrobně věnuje v druhé kapitole nazvané Renesanční bukolika jako paradigma literární fikčnosti.

Tato kapitola představuje (nepočítáme-li pozdější exkurz o Beckettově monologu *Imagination Dead Imagine*) jedinou část knihy, ve které se Iser podrobněji věnuje rozboru konkrétních literárních děl; nicméně jeho cíl je i zde spíše teoretický (lépe porozumět fikci) než interpretační. Zatímco starší teorie fikce se zaměřovaly na její statut (co je fikce) a současné teorie spíše na její užívání (jak funguje fikce v komunikaci), Iser se soustředí třetí, nejdůležitější otázku, která podle něj ve stávajících teoriích fikce zůstává nezodpovězena, totiž „proč vůbec fikce existují“ (s. 43).

Iserovým záměrem je ukázat, že „podmínky, jež statutu i užívání předcházejí“ (s. 43), se ukazují v sebereflexivním literárním diskurzu. Jeho výrazné vyzdvižení jedné dějinné podoby takovéhoho diskurzu — antické, a zejména pak renesanční pastýřské poezie (a nikoliv třeba postmoderního románu) — působí poněkud arbitrárně; jeho paradigmaticčnost je spíše postulována než argumentačně dovozena. Iser svou volbu odůvodňuje povšechným historicko-antropologickým argumentem: jelikož bukolická tradice „přínejmenším od Vergilia trvala půldruhého tisíciletí, mluví mnohé pro to, že dokázala vyhovět nějakým elementárním potřebám“ (s. 45); a dále tím, že renesanční bukolika představuje (podle něj velmi ojedinělý) „systém transcendingící žánry“: „Pastýři, jimž byla původně vyhrazena ekloga jako nižší žánr, pronikají do téměř všech druhů renesanční literatury, a dokonce prolamují systém žánrů, když v pastýřském románu vzniká nový *genus*, výslovně tematizující překročení stanovených hranic“ (s. 44).

Tematizaci umělosti a následně i fikčnosti nachází Iser už u antických tvůrců bukolické tradice: když Theokritos v 5. idyle líčí pastýřskou hru, „modifikuje pojetí míméze: předmětem míméze se namísto přírody stává cosi umělého“ (s. 48). V pasáži



o Vergiliově Arkádii se potom Iser přiklání k těm interpretům, kteří ji chápou nikoliv „jako duchovní krajinu, [...] nýbrž jako sebezprezentaci poezie“ (s. 48–49). U Vergilia — a v návaznosti na něj i u renesančních autorů — „pastýři fungují jako signál, dovolávající se smlouvy mezi autorem a čtenářem, [...] jež znamená, že pastýři neoznačují sami sebe, „nýbrž“ cosi jiného“ (s. 57). Kupříkladu pastýř Colin Clout — postava ze sbírky eklog *Pastýřův kalendář* Edmunda Spensera (1579) — tak „je jednou básník a jindy Spenser sám, jednou jen pastýř a jindy všechen anglický lid“ (s. 59).

V *Pastýřově kalendáři* podle Isera dochází k vyčerpání vergiliovské tradice. Pastýřský román, žánr rozvíjející se od konce 15. století nejprve v italské literatuře, totiž představuje podstatné novum: „[N]a rozdíl od eklogy [...] neklade svět pastýřů proti nějakému žitému světu, který je vně, nýbrž předvádí současně i historický svět a tematizuje překročení hranice mezi oběma znakovými systémy“ (s. 67). V *Arkádii* Jacopa Sannazara (vydáno 1504), zakladatelském díle žánru, jsou oba světy do sebe „vklíněny“ — a právě tím „vychází najevo jejich rozlišení a rozvíjí se hra vztahů“ mezi nimi (s. 72). V *Dianě* Jorge de Montemayora (1559) je již „hranice přesazena dovnitř umělého světa samého“ (s. 73), a to mimo jiné prostřednictvím vložených příběhů a písní. Montemayorovi pastýři tak „neutíkají před svým soužením, nýbrž transponují je do jiného média“ (s. 77): „Poezie, jež současně stupňuje i mírní bolest, neruší utrpení, avšak dovoluje vystoupit z toho, v čem je člověk uvězněn“ (s. 76).

Dovršením této vývojové linie pastýřského románu je podle Isera *Arkádie* (poprvé vydáno 1590; román existuje ve třech verzích) Philipa Sidneyho, a to především ve dvou směrech. Zaprvé, „pastýřský svět, jenž původně zahrnoval téměř vše, se smrštil pod tlakem expandující reprezentace politického světa“ (s. 79); pastýři jsou u Sidneyho „vytlačeni na okraj a fungují již jen jako signály fikce“ (s. 82). Zadruhé, *Arkádie* je „bezprecedentním zmnožením [...] zdvojování“ příznačného pro pastýřský román (s. 79).

Příkladem — jak Iser ukazuje ve vynikající hutné interpretaci — je scéna, kdy se princ Musidoros, převlečený za pastýře, dvoří ošklivé pastýřce Mopse, přičemž jeho skutečným cílem je získat lásku krásné princezny Pamelu. Díky masce pastýře „dosahuje více věcí naráz: klame Dametase“ (Mopsina otce), „vzbuzuje zájem u Mopsy, což ji dočasně odvádí od jejího úkolu, jímž je hlídat Pamelu, a Pamela začíná cosi tušit o jeho lásce“ (s. 87). Podvojně fungování Musidorovy masky spočívá v tom, že „nemůže být výlučně ani pastýřem, ani princem [...]. Jestliže maskou překročil svou osobu, která však stále řídí chování masky, je teď třeba, aby překročil masku směrem k osobě, jež se jako taková nesmí stát zjevnou, a tedy je možné ji vnímat jen pod podmínkou masky“ (s. 86).

Literární fikčnost, jak Iser zobecňuje v závěru kapitoly o renesanční bukolice, má tudíž „ek-statický charakter“: „Jakkoli v inscenování osoba vystupuje ze sebe, musí současně být i sobě přítomná, protože jinak by nebylo možné nic inscenovat. Výsledkem je ek-statický stav: osoba má sebe vně sebe samé.“ (s. 98) Toto (sebe)inscenující maskování vykazuje jisté podobnosti se sněním, ve dvou zásadních ohledech se však liší.

Prvním rozdílem je míra konkrétnosti. Iser zpochybňuje formotvorný potenciál individuálního snění (a v reinterpretaci Freuda a Ricoeura označuje snové symboly za produkty kolektivní „kulturní práce“) — oproti tomu zdůrazňuje „[z]ásadní význam“ toho, „že teprve v literatuře se forma, skrze kterou se manifestuje zakrývající odhalování, může stát konkrétní“ (s. 98). Zde ani jinde v knize není příliš zřetelné,



OPEN ACCESS

z čeho Iser postulovanou jedinečnost literatury vyvozuje. Zdá se totiž, že jeho koncepce je snadno — ba v některých aspektech možná ještě přílehavěji (divadlo či tanec jako sebeinscenování, film jako sen nabyvší tvaru) — aplikovatelná také na jiné druhy umění. Iser sám ostatně v dále nerozvíjené poznámce podotýká, že „ústředním paradigmatem pro manifestování duplicity“ (tj.: protikladu osoby a masky) je herec (s. 106).

Druhý rozdíl mezi inscenováním a sněním spočívá v odlišné míře volnosti — zde už si Iser připravuje půdu pro koncepci svobodné hry textu, do něž jeho teorie ústí: zatímco ve snu „je spící zajatcem svých obrazů“, v inscenování „se skrze ‚obrazy‘ masky osoba zmnožuje do svých mnoha možností“ (s. 98). Osoba ale, jak se ukazuje v Sidneyho *Arkádii*, není absolutním pánem svých masek: „[M]aska fragmentarizuje osobu, odděluje od ní vždy něco jiného [...]. Osoba sice diriguje maskování, přitom se však neustále člení, což celý proces dynamizuje: osoba může podoby masky zrušit, ale jen tak, že se vzápětí sama sobě ‚odcizí‘ v nějaké jiné“ (s. 101).

Ve třetí kapitole se Iser analyzuje „tematizovanou fikci ve filosofickém diskursu“ u vybraných autorů. Prvním z nich je Francis Bacon; jeho koncepce vychází z náhledu, že „příroda leží za lidským duchem, který si sám stojí v cestě. Namísto nezbytného spojení se zde otevřela trhlina, kterou je třeba překlenout“ (s. 119). Baconovské fikce (idoly) jsou falešná přemostění — „omyl[y] či sebeklam[y] ducha“, tedy jeho vlastní představy, které ovšem duch pokládá za reprezentace přírody (s. 129). Z moci idolů se lze vymanit uplatněním indukce a experimentu. Bacon se sice zaměřuje na kritiku fikcí, ale přesto se už u něj rýsuje jejich nepostradatelnost pramenící z „konflikt[u] mezi antropologií a teorií poznání. To, co je antropologicky účelné, často již není v souladu s premisami poznávání“ (s. 136).

Dále se Iser věnuje Jeremy Benthamovi, u něhož „dochází k proměně paradigmatu v hodnocení fikce“ (s. 140). Pozitivní ocenění fikce vychází z Benthamova svébytného rozvinutí empiristické tradice: „Lockova pasivní teorie vnímání je zde [...] doplněna o aktivní schopnost představování“ (s. 144). Podle Benthama jsou reálná tělesa sama o sobě nedostupná a vždy se „jeví jen v průvodních stavech“ (s. 150); a právě tyto průvodní stavy či modality (například klid nebo pohyb) Bentham pojímá jako diskurzivní „fikční entity“, tedy výkony obrazotvornosti, do nichž jsou reálná tělesa „zahalena“ (s. 151). Subjekt-objektové rozvržení zatím zůstává nedotčeno: „Polarita lidské vůle a reálných těles je pro Benthama zcela nezpochybnitelná“ (s. 155); ale mezi oba póly se vsunula mezioblast fikce, „která konkuruje s jistotou vědění, ba neustále se ji snaží překročit“ (s. 159).

Oba tyto póly se ještě více rozestupují u Hanse Vaihingera (*Filosofie jako by*, 1922); v jeho pojetí se již „lidské pocítování a beztvará realita ocitají v [...] téměř naprosté disjunkci.“ Realita je u něj „přítomna pouze skrze náraz pocitu“, a tudíž „je nevnímatelná“ (s. 164). Konsekventním završením této linie je potom konstruktivistická koncepce Nelsona Goodmana (*Způsoby světatorby*, 1978), v níž už „namísto daných fakt existují pouze vytvořené verze“ světa (s. 186). Tím „se fiktivno vymaňuje ze vztahu k reálnu a ocitá se ve vztahu s možným“ (s. 185), neboť „neexistuje nic vně verzí světa“ (s. 188). Zatímco „tam, kde se ještě nepochybuje o danosti věcí“ (tedy u Benthama a v oslabené míře ještě u Vaihingera) „při vyjasňování fikce nehraje žádnou roli umění“ (s. 202–203), stává se pro Goodmana umělecké dílo přímo exemplifikací světatorby.



Čtvrtá kapitola se zaměřuje na zkoumání imaginárna, jež je vedle fiktivna „druhou podmínkou literárního textu“ (s. 205). V úvodu kapitoly Iser zdůrazňuje jednak terminologickou („fantazie/imaginace/obrazotvornost“, s. 205), jednak obsahovou rozrůzněnost dosavadních snah o pochopení smyslu imaginárna: „[J]ednou má podobu rozletu (fantazie), jednou světa obrazů a jindy je to schopnost předvádět v řadě představ cosi nepřítomného (obrazotvornost)“ (s. 205).

Imaginace se tradičně chápala jako duševní mohutnost, byť „od Aristotela až na práh novověku [...] jen jako mohutnost podřízená“ (s. 212). Dovršením této tradice je známé rozdělení na primární imaginaci (*primary imagination*), sekundární imaginaci (*secondary imagination*) a fantazii (*fancy*), které v návaznosti na dřívější autory rozpracoval S. T. Coleridge (*Biographia Literaria*, 1819). Coleridgeovo pojetí imaginace je ještě „těsně svázáno se sebezakládáním subjektu“ (s. 232): právě subjekt uvádí imaginaci do pohybu. Ale podle Iserovy interpretace se Coleridge rozešel s tradicí v tom, že „namísto diferenciaci jediné ‚základní síly‘ ducha“ u něj „dominuje diference“ (s. 224) — to znamená (domýšlí Iser na základě několika roztroušených Coleridgeových poznámek), že základ imaginace je „nezbadatelný“ (s. 223), a proto ji lze postihnout jen v jejích různorodých projevech. Ty však přesto mají cosi společného, totiž oscilační pohyb **hry** — „mezi duchem a přírodou (*primary imagination*), mezi destrukcí a budováním (*secondary imagination*) a mezi kombinováním a rozvazováním (*fancy*)“ (s. 229).

Historický zlom v chápání imaginace přichází podle Isera se Sartrem (*Imaginárno*, 1940), kdy imaginace „již není myšlena spolu se subjektem“ (s. 233). Sartre rozlišuje dva základní akty vědomí, vnímání („uchopování resp. pojetí existujícího předmětu“, s. 234) a představování — při něm „je předmět kladen [buď] jako nepřítomný, anebo jako neexistující“ (s. 234). Zásadní přitom je, že Sartre už nechápe imaginaci (představování) jako duševní mohutnost — v jeho pojetí „představa není nic jiného než vztah [...] vědomí k předmětu“ (cit. na s. 233). Proto nyní „na místo imaginace jako schopnosti přicházejí četné podoby imaginárna“ (s. 233). Třetí koncepcí, kterou Iser rozebírá, je „radikální imaginárno“ Cornelia Castoriadis (*Imaginární instituce společnosti*, 1975), jež představuje jednak globalizaci imaginárna (to není „obrazem něčeho“, ale vše předcházejícím „tvořením *ex nihilo*“ — cit. na s. 248), jednak jeho socializaci: podle Castoriadis se totiž nejen psýché, ale i společnost (v Castoriadisově terminologii: „sociálně-historično“) stává „tím, čím jest, teprve skrze imaginárno“ (s. 249).

Zásadní význam má pro Isera protiklad **svobodné a instrumentální hry** imaginárna, který nachází v Castoriadisově teorii, a to nejnázorněji v „interferenci“ mezi „představami [psýché] a jejím nepředstavitelným počátkem [...]. Instrumentální ráz má toto hraní proto, že duše by chtěla dospět ke svému počátku [...]. Svobodnou hrou je tento pohyb tím, že duše má sebe samu v ustavičném přesahování [...]“ (s. 261)

V závěrečném oddílu čtvrté kapitoly, nazvaném Souhra fiktivního a imaginárního, Iser na základě dosavadních úvah formuluje vlastní jádro své koncepce. Fiktivno a imaginárno se podle něj navzájem potřebují: „herní prostory“ otevřené fiktivnem jsou totiž samy o sobě prázdné, kdežto samotné imaginárno postrádá tvar: „Fiktivno [...] takto vnucuje imaginárnu jistou formu, současně je však médiem jeho vyjevoování. [...] Intencionalita totiž to, k čemu míří, nedokáže sama stvořit“ (s. 274). Imaginárno se nedokáže samo aktivovat, „nýbrž musí být uvedeno do pohybu zvnějšíku, ať prostřednictvím subjektu (Coleridge), vědomí (Sartre) anebo prostřednictvím psýché a sociálně-historična (Castoriadis)“ (s. 264). Od těchto instancí se fiktivno jakožto



spouštěč imaginárna odlišuje ve dvou podstatných ohledech: jednak svou podvojností (viz kapitola o renesanční bukolice), jednak tím, že hra imaginárna aktivovaného fiktivně nesměřuje „k uskutečňování předem daných cílů“, a je tudíž „neporovnatelně variabilnější“ (s. 267).

V páté kapitole (Hry textu) Iser zkoumá podoby tohoto herního pohybu v literárním díle; za tímto účelem přebírá typologii hraní francouzského filozofa a sociologa Rogera Cailloise (*Hry a lidé*, 1958). Čtyři základní typy her vymezuje Caillois následně: „Ve hrách typu *agón* se hráč spoléhá jedině na sebe, snaží se a překonává se. Ve hrách typu *alea* spoléhá na všechno možné, jen ne na sebe, podrobuje se působení moci, které nerozumí. U kategorie *mimikry* si představuje, že je někým jiným, a vymýšlí si fiktivní svět. U kategorie *illinx* uspokojuje hráč svou touhu porušit stabilitu a rovnováhu vlastního těla, uspokojuje touhu uniknout tyranii svých obvyklých vjemů, vyprovokovat zmatek ve vlastním vědomí“ (cit. na s. 311–312).

Tyto čtyři kategorie Iser reinterpretuje jako hry textu, jež se v něm „v různých poměrech kombinují [...]: *agón*, pokud dominují konflikty; *alea*, pokud je nezbytný generátor náhody; *mimikry*, pokud dochází k imitování a klamání; a konečně *illinx*, pokud text čelí snaze o subverzi a převrácení“ (s. 315). Takto vytčená typologie se jeví být produktivní jednak pro literární interpretaci, jednak coby možný organizující princip literárněhistorického výkladu — obě tyto možnosti jejího využití na několika příkladech zběžně naznačuje i sám Iser.

Fiktivní a imaginární představuje bezpochyby zásadní počín jakožto brilantní teoretický výkon i jakožto jeden ze zakládajících textů literární antropologie. Nicméně antropologické důsledky své koncepce Iser spíše jen nastiňuje, navíc v porůznu roztroušených pasážích. Například v závěru kapitoly o renesanční bukolice Iser (s odvoláním na úvahy filozofa a sociologa Helmutha Plessnera o dvojnictví) odmítá „struktur[*u*] subjektu, která — řečeno terminologií idealismu — staví proti sobě *homo noumenon* a *homo phenomenon*“ a která podle něj přetrvává ještě i v marxismu a psychoanalýze. Proti tomu staví Iser koncepci „člověk[*a*] jako dvojník[*a*] sebe sama“, který je „diferenciálem svých rolí, jež jsou navzájem zaměnitelné a mohou se navzájem utvářet“. Rozehrávané role člověku „umožňují [...] být vždy i něčím jiným vzhledem k dané roli“ (s. 105).

Návazně v závěru kapitoly o imaginárnu Iser načrtává eventualitu, že „by člověk byl ‚plenum‘ svých možností [...], nebyl [by] totožný s žádnou z nich, nýbrž vždy by se pohyboval mezi nimi“ a „jako on sám by se sobě nikdy nemohl zpřítomnit“ (s. 282–283). Nejsouvisleji pak tuto myšlenku Iser rozvíjí v epilogu knihy, kde je představeno „inscenování jako antropologická kategorie“. Nutnost literárního inscenování zde Iser vyvozuje právě z této „excentrické pozice člověka“, kvůli níž „člověk nemůže mít sebe sama“ (s. 352); a navíc z toho, že obdobně nedostupné jsou i „kardinální momenty lidské existence: počátek a konec“ (s. 352–353). Věren modernistické ortodoxii Iser odmítá mýtus a náboženství jakožto iluzivní výkladová schémata, která degradují empirii: „Čím určitěji mytické a náboženské výklady vládnu počátkem a koncem, tím pomíjivější je to, co se odehrává mezi nimi: život“ (s. 353). Naproti tomu literární inscenování — ubrání-li se pokušení utopie — „pouze umožňuje pohlédnout do nepřístupného“ a „rozvíjí to, co je uzamčeno v kardinálních tajemstvích“ (s. 353).

Tajemství původu a konce — podobně jako záhada Já — tak ukazují, že inscenování „plní svou funkci nejuplněji tam, kde vědění a zkušenost jako způsoby odhalo-

vání světa narážejí na svou mez. [...] Inscenování sice není kategorie poznávání, avšak je to antropologický modus, který může stát na stejné rovině jako vědění a zkušenost, pokud umožňuje spatřit, co je vědění a zkušenosti odepřeno“ (s. 354). To je nesmírně ambiciózní nárok, udržitelný asi jen v případě, že by byl zbaven své partikularity — připomeňme, že Iser má na mysli výhradně **literární** inscenování. Nejen takováto tvrzení (sotva aplikovatelná výlučně na literaturu), ale především celkové vyznění knihy přivádějí k závěru, že Iserova koncepce se navzdory deklarovanému autor-skému záměru blíží spíše obecné teorii umění — anebo že se přinejmenším takové-muto čtení produktivně otevírá.

