

Kdysi dávno znamenala *literatura* především poezii. Román byl moderním výstřelkem příliš se blízcím biografii nebo kronice na to, aby byl pravou literaturou; byl populární formou, která nemohla aspirovat na nejvyšší mety lyrické a epické poezie. Ve dvacátém století však román poezii zastínil tím, co píše spisovatelé, i tím, co čtou čtenáři, a od šedesátých let začal narativ převažovat rovněž ve výuce literatury. Lidé poezii studují nadále — často se to vyžaduje —, ale romány a povídky se staly základem učebních plánů.

Není to jen výsledkem preferencí široké čtenářské obce, jejíž příslušníci s radostí sáhnou po příbězích, avšak zřídka kdy čtou básně. Z kulturního hlediska přisuzují narativu stále častěji ústřední význam teorie literatury a teorie kultury. Tvrdí, že hlavně prostřednictvím příběhů se snažíme porozumět věcem, ať už uvažujeme o svém životě jako o vývojovém procesu, ubírajícím se určitým směrem, nebo když si sami uvědomujeme, co se odehrává ve světě. Vědecká vysvětlení uchopují věci tak, že je podřídí určitým zákonitostem — kdykoli bude existovat *a* a *b*, nastane *c* —, ale v životě tomu tak obvykle není. Život se neřídí vědeckou logikou příčiny a následku, nýbrž logikou příběhu, kde rozumět znamená představovat si, jak jedna věc ústí v druhou, jak mohlo k něčemu dojít: jak se Maggie dostala k tomu, že prodává v Singapuru software, jak se stalo, že dal Jiřímu jeho otec auto.

Prostřednictvím možných příběhů se snažíme pochopit události; filozofové dějin dokonce tvrdili, jak jsem uvedl ve druhé kapitole, že se historická vysvětlení neřídí logikou vědecké kauzality, nýbrž logikou příběhu: rozumět Francouzské revoluci znamená pochopit narativ, který ukazuje, jak jedna událost vyústila do druhé. Narativní struktury jsou všudypřítomné: Frank Kermode poznamenává, že když říkáme, že tikající hodiny dělají „tik-tak“, přisuzujeme tomuto zvuku fikční strukturu, neboť činíme rozdíl mezi dvěma fyzicky totožnými zvuky, přičemž *tik* je začátek a *tak* konec. „Tik-tak jako zvuk hodin je pro mě modelem toho, co označujeme jako osnova (*plot*), uspořádání, které zlidštuje čas tím, že mu dává formu.“

Teorie narativu<sup>1)</sup> („naratologie“) je aktivní odnoží literární teorie a literární věda se opírá o teorie narativní struktury: o pojmy osnovy (*plot*), různých druhů vyprávěče, narativních technik. Poetika narativu, jak ji také můžeme označovat, se pokouší porozumět komponentům narativu a zároveň analyzuje, jak jednotlivé narativy dosahují svých účinků.

Narativ však není jen akademickým tématem. Člověku je od přírody vlastní touha poslouchat a vyprávět příběhy. U dětí se již ve velmi útlém věku rozvíjí něco, co bychom mohli označit jako základní narativní kompetenci: když se dožadují příběhů, poznají, kdy je zkusíme podvádět a nedotáhneme vyprávění do konce. První otázka pro teorii narativu by tak mohla být, jaká implicitní znalost o základním tvaru příběhů nám umožňuje rozlišovat mezi příběhem, který má „správný“ konec, a příběhem, kde nakonec věci zůstávají viset ve vzduchu? Teorie narativu by tedy mohla být pojata jako pokus o vyložení, ozřejmění této narativní kompetence, stejně jako je lingvistika pokusem o ozřejmění jazykové kompetence: tedy toho, co mluvčí určitého jazyka nevědomky vědí proto, že tento jazyk zná. V tomto případě může být teorie pojímána jako výklad intuitivního kulturního vědění či rozumění.

1) Disciplína zabývající se *narativem* se častěji v českém prostředí nazývá *teorie vyprávění*. (Pozn. J. H.)

Jaké jsou elementární požadavky na příběh? Aristotelés říká, že nezákladnějším rysem narativu je osnova (*plot*),<sup>3)</sup> že dobré příběhy musí mít začátek, střed a konec, přičemž rytmus jejich organizace je zdrojem požitku, který skýtají. Co však vytváří dojem, že určitá řada událostí má tento tvar? Teoretikové nabízejí různá vysvětlení. V zásadě však osnova (*plot*) vyžaduje transformaci. Musí existovat výchozí situace, změna obnášející určitý zvrat a rozuzlení, které danou změnu charakterizuje jako příznakovou. Některé teorie vyzdvihují typy paralelismu, které produkují uspokojivé osnovy (*plots*), jako je posun od jednoho vztahu mezi postavami k jeho protikladu nebo od obavy či předpovědi k jejich naplnění či negaci; od problému k jeho vyřešení či od křivého obvinění nebo dezinformace k jejich uvedení na pravou míru. V každém z těchto případů nacházíme souvislost mezi vývojem v rovině událostní a transformací v rovině tematické. Pouhý sled událostí příběh nevytváří. Musí existovat konec, který se zpětně vztahuje k začátku — podle některých teoretiků konec, který naznačuje, co se stalo s touhou vedoucí k událostem, o nichž se v příběhu vypráví.

Pokud je narativní teorie pojednáním o narativní kompetenci, musí se zaměřovat také na schopnost čtenářů identifikovat osnovy (*plots*). Čtenáři jsou schopni rozpoznat, že dvě díla jsou verzemi téhož příběhu; jsou schopni sumarizovat osnovy (*plots*) a diskutovat o adekvátnosti toho, jak je osnova (*plot*) sumarizována. Neznamená to, že se vždycky shodnou, ale je pravděpodobné, že neshody odhalí nemalou míru společného rozumění. Teorie narativu ustavuje existenci určité strukturní úrovně — tedy toho, co běžně označujeme jako „osnovu“ (*plot*) — nezávislé na jakémkoli konkrétním jazyku či médiu reprezentace. Na rozdíl od poezie, která není pro překlad příliš vhodná, je osnova (*plot*) možné při překladu z jednoho jazyka či média do

druhého zachovat: němý film nebo komiks může mít stejnou osnovu (*plot*) jako povídka.

Nicméně zjišťujeme, že uvažovat o osnově (*plot*) může-  
me dvěma způsoby. Z jednoho úhlu je osnova (*plot*) způsobem, jak formovat události, aby z nich vznikl opravdový příběh: autoři a čtenáři formují z událostí osnovu (*plot*) ve snaze věcem porozumět. Z jiného úhlu je osnova (*plot*) formována narativy, když stejný „příběh“ prezentují různými způsoby. Sled jednání tří postav může být tedy zformován (autory i čtenáři) do elementární osnovy (*plot*) o heterosexuálním milostném vztahu, v němž mladík usiluje o ruku dívky, přičemž jejich touze brání nesouhlas otce, nicméně určitý zvrat ve vývoji událostí umožní mladým milencům dát se dohromady. Tuto osnovu (*plot*) se třemi postavami lze v narativu prezentovat z hlediska trápící se hrdinky, rozhněvaného otce či mladíka, případně z pohledu vnějšího pozorovatele, který z těchto událostí není příliš moudrý, nebo vševědoucího vypravěče, který je schopen popsat nejniternější pocity každé postavy nebo který si od tohoto dění zachovává kritický odstup. Z tohoto úhlu je osnova (*plot*) či příběh daností a diskurs je její rozmanitou reprezentací.

Tři roviny, jimiž se zde zabývám — události, osnova (*plot*) (či příběh) a diskurs — fungují jako dvě opozice: mezi událostmi a osnovou (*plot*) a mezi příběhem a diskursem.

události/osnova (*plot*)  
příběh/diskurs

Osnova (*plot*) či příběh je materiál, který je prezentován, řazen prostřednictvím diskursu (různých verzí „tétož příběhu“) na základě určitého hlediska. Avšak osnova (*plot*) sama je již formováním událostí. Osnova (*plot*) může ze svatby učinit šťastný konec příběhu nebo jeho začátek — případně ji učinit zvratem uprostřed příběhu. Čtenáři se však ve skutečnosti setkávají s diskursem textu: osnova (*plot*) je něco, co čtenáři vyvozují z textu, přičemž představuje elementárních událostí, z nichž byla osnova (*plot*) sestavena, je rovněž čtenářovou dedukcí či konstrukcí. Pokud hovoříme o událostech, které byly zformovány v osnovu (*plot*), chceme tím vyzdvihnout smysluplnost a organizovanost osnovy (*plot*).

2) Podrobněji viz v Poznámce k dílu J. Cullera na s. 161.

3) Aristotelés minil *mythos*. V českých překladech *Poetiky* se objevují jako ekvivalenty k pojmu *mythos* výrazy *skladba událostí*, *příp. děj*. (Pozn. J. H.)

## PREZENTACE

V rámci teorie narativu tedy dochází k základnímu rozlišení na osnovu (*plot*) a prezentaci, příběh a diskurs. (Terminologie se u jednotlivých teoretiků liší.) Při konfrontaci s textem (termín, který zahrnuje rovněž filmy a další formy reprezentace) se jej čtenář snaží pochopit tak, že identifikuje příběh a následně vidí text jako jednu konkrétní prezentaci tohoto příběhu; identifikujeme-li „co se odehrává“, jsme schopni vnímat zbytek slovesného materiálu jako způsob zpodobení toho, k čemu dochází. Pak se můžeme ptát, jaký typ prezentace byl zvolen a co se tím na věci mění. Uplatňuje se zde mnoho proměnných, které jsou rozhodující pro účinky narativu. Narativní teorie věnuje značnou část svých aktivit zkoumání různých způsobů nazírání na tyto proměnné. Zde jsou některé klíčové otázky, které vymezují jednotlivé smysluplné alternativy.

*Kdo mluví?* U každého narativu se dle konvence hovoří o jeho vypravěči, který může stát mimo příběh, nebo být jeho součástí jako jedna z postav. Teoretikové rozlišují mezi „vyprávěním v první osobě“, při němž vypravěč vystupuje jako „já“, a tím, co je trochu zavádějícím způsobem označováno jako „vyprávění ve třetí osobě“, při němž se žádné „já“ neobjevuje — vypravěč není identifikován jako postava příběhu a o všech postavách se mluví ve třetí osobě, přičemž se označují jménem nebo jako „on“ či „ona“. Vypravěči v první osobě mohou být hlavními *protagonisty* příběhu, který vyprávějí; mohou být *účastníky*, vedlejšími postavami příběhu, nebo mohou být *pozorovateli* příběhu, jejichž funkcí není jednat, ale věci nám popisovat. Pozorovatelé v první osobě mohou být plně propracované postavy se jménem, minulostí a osobnostními charakteristikami, nebo nemusí být propracovány vůbec a mohou rychle zmizet ze scény, jakmile se vyprávění začne odvíjet, vytratit se poté, co příběh uvedou.

*Kdo mluví a ke komu?* Autor vytváří text, který čtou čtenáři. Čtenáři z textu vyvozují vypravěče, hlas, který mluví. Vypravěč se obrací na posluchače, kteří jsou někdy implikováni či konstruováni, jindy explicitně identifikováni

(zejména u příběhů v rámci jiných příběhů, kde se jedna postava stává vypravěčem a vypráví takový dílčí příběh dalším postavám). Obecenstvo vypravěče se často označuje jako *ten, jemuž se vypráví (narratee)*. Ať už jsou či nejsou *ti, jímž se vypráví*, explicitně identifikováni, narativ implicitně konstruuje obecenstvo prostřednictvím toho, co je v rámci jeho vyprávění považováno za samozřejmé a co je vysvětlováno. Dílo z jiné doby a místa obvykle implikuje obecenstvo, které rozpoznává určité odkazy a sdílí určité premisy, které moderní čtenář sdílet nemusí. Feministická teorie si zvláště všímá způsobu, jímž evropské a americké narativy často ustavují mužského čtenáře: čtenář je implicitně osloven jako někdo, kdo sdílí maskulinní hledisko.

*Kdo mluví a kdy?* Vyprávění může být situováno do doby, v níž k událostem dochází (jako je tomu v případě *Žárливosti* Alaina Robbe-Grilleta, kde na sebe vyprávění bere formu „teď se děje x, teď se děje y, teď se děje z“). Vyprávování může bezprostředně sledovat konkrétní události, jako je tomu v epistolárních románech (románech ve formě dopisů), například v *Pamele* Samuela Richardsona, kde každý dopis pojednává o tom, co se stalo do daného momentu. Nebo se může vyprávění začít odvíjet — což je snad nejčastější případ — po závěrečných událostech narativu, kdy se vypravěč ohlíží za celým jejich sledem.

*Kdo mluví a jakým jazykem?* Narativní hlasy mohou mít svůj vlastní charakteristický jazyk, jehož prostřednictvím ličí vše v příběhu obsažené, nebo mohou přijmout a reprodukovat jazyk druhých. Vyprávění, které vidí věci skrze vědomí dítěte, může k reprodukování vjemů dítěte užívat buď jazyka dospělých, nebo si vypůjčit jazyk dítěte. Ruský teoretik Michail Bachtin popisuje román jako bytostně polyfonní (vícehlasý) či dialogický spíše než monologický (jednohlasý): podstata románu spočívá ve způsobu inscenování různých hlasů či diskursů, a tedy střetů sociálních perspektiv a hledisek.

*Kdo mluví a s jakou autoritou?* Vyprávět příběh znamená uplatňovat určitou autoritu propůjčenou posluchači. Když vypravěč v *Emmě* Jane Austenové začne: „Emma Woodhouseová, hezká, bystrá a bohatá, s útulným domovem

a šťastnou povahou [...]“<sup>4)</sup> zaobírá se hned pochybnostmi, zda byla opravdu hezká a chytrá. Přijmeme toto tvrzení do té doby, než budeme mít důvod myslet si opak. Vypravěči bývají někdy označováni termínem *nespolehliví* (*unreliable*), když poskytují dostatek informací o jednotlivých situacích a zároveň poukazují na svou zaujatost, aby nás uvedli v pochybnost o svém vlastním výkladu události; případně mohou být označováni jako *nespolehliví*, když máme důvod pochybovat o tom, zda vypravěč sdílí s autorem stejné hodnoty. Když vypravěči dávají najevo, že příběh vyprávějí nebo že váhají, jak ho vyprávět, či dokonce staví na odiv skutečnost, že mohou rozhodovat o tom, jak příběh dopadne, hovoří teoretikové o *sebereflexivním vyprávění* (*self-conscious narration*). Sebereflexivní vyprávění klade do popředí problém narativní autority.

#### FOKALIZACE (ZAOSTRĚNÍ)

*Z pohledu koho?* V rozpravách o narativu je často řeč o „hledisku, z něhož je příběh vypravován“, avšak tento terminologický úzus nepřehledně směšuje dvě různé otázky: kdo mluví a čí pohled je prezentován? V románu Henryho Jamese *Co všechno věděla Maisie* se uplatňuje vypravěč, který sice není dítě, ale prezentuje příběh skrze vědomí děvčátka Maisie. Maisie není vypravěč, je popisována ve třetí osobě jako „ona“, ale v románu je mnoho věcí prezentováno z její perspektivy. Maisie například plně nechápe sexuální rozměr vztahů mezi dospělými ve svém okolí. Příběh je jejím prostřednictvím, použijeme-li termín vytvořený naratology Mieke Balovou a Gérardem Genetem, *fokalizován*. Události se dostávají do centra pozornosti právě prostřednictvím jejího vědomí či pozice. Otázka „kdo mluví?“ se tedy ptá na něco jiného než otázka „z pohledu koho se mluví?“ Z čí perspektivy jsou události zaostřovány a prezentovány? Původce fokalizace může, ale nemusí být totožný s vypravěčem. Existuje zde mnoho variant.

4) Jane Austenová: *Emma* (přeložila Eva Kondrysová), Praha, Svoboda 1982, s. 1.

1. *Časová*. Vyprávění může zaostřovat události skrze dobu, v níž se odehrávají, či dobu krátce nebo dlouho poté. Může se zaměřit na to, co původce fokalizace věděl nebo co si myslel v době události nebo jak věci viděl později, když měl k dispozici výhodu časového odstupu. Vypravěčka, která líčí, co se jí přihodilo jako dítěti, může tuto událost zaostřit prostřednictvím vědomí dítěte, kterým byla, přičemž se při takovém popisu omezí na to, co si myslela a co cítila v dané době, nebo může události fokalizovat skrze své vědění a rozumění v době procesu vyprávění. Samozřejmě může tyto perspektivy také kombinovat a oscilovat mezi tím, co věděla nebo cítila tehdy, a tím, co si uvědomuje nyní. Když vyprávění ve třetí osobě zaostřuje události prostřednictvím konkrétní postavy, mohou se při tom uplatnit podobné varianty, přičemž se vyloží, jak se takové postavě věci jevíly v dané době nebo jak jsou vnímány později. Volba časové fokalizace má značný vliv na účinky narativu. V detektivkách se například líčí pouze to, co původce fokalizace věděl v jednotlivých fázích vyšetřování, přičemž rozuzlení si až do vyvrcholení příběhu nechá pro sebe.

2. *Distance a rychlost*. Příběh lze zaostřit takřka pomocí mikroskopu nebo skrze dalekohled; buď se pomalu rozvíjí velký detail, nebo je rychle řečeno, co se stalo: „Vděčný panovník dal princovi svou dceru za ženu, a když král zemřel, princ se ujal trůnu a obrátně vládl po mnoho let.“ S rychlostí souvisí různá míra frekvence: můžeme se dozvědět, co se stalo při konkrétní příležitosti nebo k čemu došlo každý čtvrtěk. Nejprizmatičnějším je to, co Gérard Genette nazývá „pseudoiterativ“, v rámci něhož je něco tak specifického, že by k tomu opakovaně nemohlo docházet, prezentováno jako něco, co se pravidelně stávalo.

3. *Meze vědění*. Jednu krajní polohu představuje narativ, který může zaostřovat příběh prostřednictvím velmi omezené perspektivy — perspektivy „oko kamery“ či „mouchy na stěně“ —, kdy děj je líčen, aniž by nám bylo umožněno nahlédnout do myšlenek postav. I zde se mohou vyskytnout značné rozdíly v závislosti na míře rozumění, kterou implikují „objektivní“ či „externí“ popisy. Věta

„starý muž si zapálil cigaretu“ se tak zdá být zaostřena skrze pozorovatele obeznámeného s lidskými činnostmi, zatímco výrok „lidská bytost s bělavým porostem na horní straně hlavy ve své blízkosti podržela hořící dřívko, načež z bílé trubičky spojené s jeho tělem začal stoupat kouř“ se zdá být zaostřen skrze mimozemšťana nebo někoho, kdo je hodně „mimo“. Druhý extrém představuje proces, který bývá označován jako „vševědoucí vyprávění“ (*omniscient narration*), v němž je původce fokalizace jakási božská bytost, která má přístup k nejnějším myšlenkám a skrytým motivům postav: „Král byl tím pohledem nadmíru potěšen, ale jeho touha po zlatu ještě stále nebyla ukojena.“ Zdá se, že u vševědoucího vyprávění v zásadě neexistují žádná omezení toho, co je možno vědět a říci. Je běžné nejen u tradičních pohádek a pověstí, ale i v případech moderních románů, u nichž zásadní roli hraje rozhodnutí, co se ve skutečnosti sdělí.

Příběhy zaostřené primárně skrze vědomí jedné postavy se objevují ve vyprávění v první osobě: vypravěč sděluje, co si myslel či pozoroval; i ve vyprávění ve třetí osobě, v jehož souvislosti se často hovoří o „omezeném hledisku třetí osoby“, jako například v románu *Co všechno věděla Maisie*. Proces *nespolehlivého vyprávění* (*unreliable narration*) může být výsledkem omezení hlediska — když získáváme pocit, že vědomí, skrze něž dochází k fokalizaci, není schopno nebo ochotno rozumět událostem tak, jak by jim rozuměli kompetentní čtenáři.

Tyto a jiné varianty vyprávění a fokalizace se významně podílejí na určování celkového účinku románů. Příběh, v němž se uplatňuje vševědoucí vyprávění, ve kterém se podrobně popisují pocity a skryté pohnutky protagonistů a je zřejmé, jak se události nakonec vyvinou, může vyvolat dojem srozumitelnosti světa. Může například vyzdvihovat kontrast mezi tím, co lidé zamýšlejí, a tím, k čemu nevyhnutelně dochází („Nemohl tušit, že o dvě hodiny později ho přejezdí kočár a jeho plány přijdou vniveč“). Příběh vyprávěný z *omezeného hlediska* jednoho protagonisty může zdůrazňovat naprostou nepředvídatelnost budoucích událostí. Jelikož nevíme, co si jiné postavy myslí nebo co

dalšího se odehrává, může být všechno, co se této postavě přihodí, překvapením. Komplikace narativu se ještě zvětšují, jsou-li příběhy vkládány do jiných příběhů, takže z aktu vypravování určitého příběhu se stává událost v rámci příběhu — událost, jejíž důsledky a významovost se stávají předmětem hlavního zájmu. Příběhy v příbězích v příbězích.

## JAKÁ JE FUNKCE PŘÍBĚHŮ

Teoretikové vedou rovněž diskuse o funkci příběhů. V druhé kapitole jsem se zmínil, že narativně předváděné texty, tedy skupina, do které patří jak literární narativy, tak příběhy, které si lidé mezi sebou vyprávějí, se šíří proto, že jejich příběhy jsou vypravovatelné, že „stojí za to“. Vypravěči příběhů se neustále snaží odvrátit možnou otázku: „A co má být?“ Ale proč nějaký příběh „stojí za to“? Jaká je funkce příběhů?

Za prvé skýtají potěšení — potěšení, jak se dozvídáme od Aristotela, kterého dosahují tím, že napodobují život, jako i svým rytmem. Narativní vzorec, který vede k určitému zvratu, když například ten, kdo jinému jámu kopá, do ní sám padá, nebo když se karta obrátí, je zdrojem potěšení sám o sobě a mnohé narativy mají v zásadě tuto funkci: bavit posluchače tím, že vnášejí zvrát do známých situací.

Potěšení plynoucí z narativu se pojí s touhou. Osnovy (*plots*) vypovídají o touze, jakož i o tom, co ji potkává, nicméně sám běh narativu je hnán touhou v podobě „epistemofilie“, touhy po vědění: chceme objevovat tajemství, znát konec, nalézt pravdu. Pokud je hnací silou narativu „maskulinní“ potřeba panovat, touha odhalovat pravdu („holou pravdu“), co pak s věděním, které nám narativ ke splnění tohoto přání nabízí? Je toto vědění samo účinkem touhy? Teoretikové si takové otázky ohledně spojitosti mezi touhou, příběhy a věděním kladou.

Jak zdůrazňují teoretikové, funkcí příběhů je také poskytovat nám informace o světě, ukazovat nám, jak funguje, umožňovat nám — pomocí prostředků fokalizace — vidět věci z jiných výhodných pozic a rozumět pohnutkám

jiných lidí, které pro nás za obvyklých okolností zůstávají utajeny. Tím, že romány nabízejí možnost dokonale poznat druhé lidi, jak poznamenává prozaik E. M. Forster, kompenzují náš vlažný zájem o druhé v „reálném“ životě. Románové postavy

[...] jsou lidé, do jejichž utajených životů je nebo by mohlo být vidět: my jsme lidé, do jejichž utajených životů vidět není. A proto nás romány, i když jsou o lidech špatných, mohou potěšit; ukazují na větší srozumitelnost, a proto lepší zvládnutelnost lidského rodu, poskytují nám iluzi prozíravosti a síly.

Narativy vykonávají dozor prostřednictvím vědění, které prezentují. Romány západní tradice ukazují na potlačování aspirací a přizpůsobování tužeb sociální realitě. Mnohé romány jsou příběhem zhroucení mladických iluzí. Vyprávějí nám o touze, podněcují touhu, kladou před nás scénáře heterosexuální touhy a od osmnáctého století se nám s rostoucím úsilím snaží naznačit, že nacházíme-li svou pravou identitu, pak spíše v lásce, v osobních vztazích než ve veřejných aktivitách. Utvrzují nás v přesvědčení, že je možné „být zamilovaný“, a zároveň tuto myšlenku demystifikují.

Pokud se stáváme tím, kým jsme, prostřednictvím řady identifikací (viz osmá kapitola), jsou romány mocným prostředkem internalizace společenských norem. Narativy však rovněž poskytují způsob společenské kritiky. Odhalují prázdnotu pozemských úspěchů, zkaženost světa, jeho neschopnost splňovat naše nejušlechtilejší cíle. Odhalují nesnáze utlačovaných v příbězích, které prostřednictvím identifikací vybízejí čtenáře k tomu, aby jistě situace vnímali jako neúnosné.

Základní otázka pro teorii v oblasti narativu je konečně následující: Je narativ jednou ze základních forem vědění (poskytující vědění o světě skrze porozumění), nebo se jedná o rétorickou strukturu, která stejnou měrou věci prozrazuje jako zkresluje? Je narativ zdrojem vědění, nebo zdrojem iluze? Má za cíl prezentovat vědění, které je účinkem touhy? Teoretik Paul de Man podotýká, že jen blázen by pěstoval révu za světla slova „den“. Naopak pro nás je

skutečně velmi obtížné oprostít se od vnímání svého života skrze vzorce fikčních narativů. Implikuje výše uvedené, že ozřejmující a utěšující účinky narativů jsou iluzorní?

Abychom na tyto otázky mohli odpovědět, potřebovali bychom disponovat jednak vědění o světě, které by bylo *nezávislé* na narativech, jednak určitým východiskem pro to, abychom tyto poznatky mohli považovat za autoritativnější než poznatky poskytované narativy. Ptáme-li se, zda existuje takové autoritativní vědění oddělené od narativu, pak v otázce, je-li vyprávění zdrojem vědění nebo iluze, jde o totéž. Zdá se tedy pravděpodobné, že na tuto otázku nebudeme schopni najít odpověď, pokud na ni vůbec nějaká odpověď existuje. Musíme se místo toho neustále pohybovat mezi povědomím o narativu jakožto rétorické struktuře, která produkuje iluzi prozíravosti, a studiem narativu jakožto hlavního způsobu porozumění, který máme k dispozici. Koneckonců i narativ projevující se jako rétorika má strukturu narativu: je příběhem, v němž naše počáteční klamná iluze bledne v ostrém světle pravdy, z něhož vycházíme smutnější, ale moudřejší; rozčarování, ale poučení. Přestáváme tančit v kole a přemítáme o tajemství. Tak už to chodí.