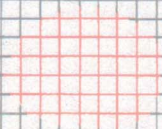


JIŘÍ HRABAL

FOKALIZACE

Analýza
naratologické
kategorie




Dauphin

Naratologická studie Jiřího Hrabala se zabývá kategorií fokalizace v rozsahu, s nímž o ní nebylo dosud nejen v českém kontextu takto souvisle pojednáno. Práce není pouhým heuristickým zachycením proměn pojetí a významů kategorie fokalizace. Hrabal nepředkládá pouze v humanitní historiografii obvyklý výklad „již ten a ten... a onen naopak...“. Z jednotlivých zmiňovaných či parafrázovaných pojetí fokalizace i z jejich vzájemné komparace vždy něco vyplývá. Studie je v tomto ohledu dostatečně analytická a pootevřená teoretizujícím abstrahováním, ale i domýšlením směrem k interpretační praxi. Nečteme výčet, ale příběh hledání jednoho políčka naratologické mozaiky. Tento rys činí ze čtení studie nikoli nudný, evidující výkon, ale kreativní a inspirativní pochod myšlenek a podnětů.

Scelující výklad o vývoji prvních vymezení fokalizace přechází v analytickou analýzu komplexních pojetí (Genette, Balová ad.), aby nakonec směřoval k návrhům vlastního řešení. Hrabalem navrhovaný koncept fokalizace je domyšlen a formulován uvážlivě, střídavě a analyticky i pojmově přesně. Na celém návrhu je patrné, že autor má s texty vyprávění dlouholetou interpretační zkušenost, která jej vede k rozhodnutí vyvarovat se ambiciózních řešení, jež by zahrnovala co nejširší využitelnost pojmu fokalizace, ale která by byla samoučelná z hlediska čtení a rozumění. Práce tedy hlavně v závěrečných pasážích přináší „objev“, něco, co z promýšlení a psaní vyplývá a co tu z hlediska využitelnosti před jejím napsáním ještě nebylo.

Petr A. Bílek

Jiří Hrabal (1973) – vystudoval obor filozofie a česká filologie na Filozofické fakultě v Olomouci, kde od roku 2001 vyučuje literárněteoretické disciplíny. V letech 2004–2006 působil rovněž na Filozofické fakultě v Záhřebu, krátce pak v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Zabývá se především naratologií, teorií interpretace textu a dějinami myšlení o literatuře. Překládá chorvatskou a bosenskou poezii a prózu (Miljenko Jergović, Tatjana Gromača, Adin Ljuca ad.), věnuje se rovněž ediční činnosti. Od roku 1998 je šéfredaktorem revue pro literaturu a filozofii *Aluze*.

FOKALIZACE

Analýza
naratologické
kategorie

JIŘÍ HRABAL

FOKALIZACE

Analýza naratologické kategorie

Dauphin

Recenzovali: Prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.
Doc. PhDr. Tomáš Kubiček, Ph.D..

Copyright © Jiří Hrabal, 2011
Czech editions © Dauphin, 2011
Cover Image © Galerie Mathieu, Lyon, 2007
ISBN 978-80-7272-390-4
ISBN 978-80-7272-348-5 pdf

OBSAH

PŘEDMLUVA	9
1. ÚVOD: OD HLEDISKA K FOKALIZACI	14
2. PŮVODNÍ KONCEPT FOKALIZACE GÉRARDA GENETTA	39
2.1. Pojem fokalizace	40
2.2. Vymezení pojmu fokalizace	42
2.3. Typologie fokalizace a kritéria diferenciacie	45
2.3.1. Narativ s nulovou fokalizací	48
2.3.2. Interně fokalizovaný narativ	51
2.3.3. Externě fokalizovaný narativ	54
2.4. Celek a část: změny ve fokalizaci v narativním textu	60
2.5. Dílčí závěr	67
3. KONCEPT FOKALIZACE V REDEFINICI MIEKE BALOVÉ	68
3.1. Balové kritika Genettova konceptu fokalizace	69
3.2. Nové vymezení pojmu	71
3.3. Vypravěč, fokalizátor, postava; typy fokalizace	73
3.4. Fokalizace a zobrazení	82
3.5. Balové pojetí fokalizace jako východisko pro kulturní naratologii	86
3.6. Dílčí závěr	98

4. DALŠÍ REVIZE A ÚPRAVY KONCEPTU	
FOKALIZACE	99
4.1. „Delegovaná“ fokalizace podle Pierra Vitouxa	99
4.2. Vliv tradice literární reprezentace na určení fokalizace podle Andrease Kablitze	105
4.3. Fokalizace v ich-formálním narativu podle Williamu F. Edmistonu	114
4.4. Kognitivistické pojetí fokalizace Manfreda Jahna	125
4.5. Role fokalizace při výstavbě fikčního světa podle Ruth Ronenové	136
4.6. Revidovaná a rozšířená typologie fokalizace Görana Nieragdena	144
5. K POUŽITÍ KONCEPTU FOKALIZACE V TEORII FILMOVÉHO NARATIVU	154
6. NÁVRH POJMU FOKALIZACE	162
6.1. Úvodní východiska a vymezení	162
6.2. Konstituce vypravěče	164
6.3. Vědoucnost vypravěče	173
6.4. Identifikace fokalizace	181
6.5. Možnosti výskytu fokalizace	186
6.6. Diferenciace kategorií: fokalizace – hledisko – perspektiva	189
6.7. Funkce fokalizace: ne-konvenční využití fokalizace	191
6.8. Dílčí závěr	196

7. ZÁVĚR	198
POUŽITÁ LITERATURA	201
SUMMARY	215
JMENNÝ REJSTŘÍK	216

PŘEDMLUVA

V literární historii a kritice, ale i v literární teorii se běžně setkáváme s pojmy, kterých se používá v různých významech, a naopak také s různými pojmy, jejichž význam je shodný nebo se jejich významy překrývají.

Důvodů, proč tomu tak je, může být několik: týž pojem nabývá nového vymezení se změnou teorie; změna vymezení pojmu může být způsobena změnou dílčího předpokladu, na kterém je teorie založena (a taková změna pak nemusí být příčinou proměny celé teorie, ale může ovlivnit vymezení konceptu); k rekonceptualizaci může dojít též při přenosu z jinotýžné oblasti; nového významu může koncept nabýt též nedůsledností při používání, ale také pod vlivem institucionálních či mocenských zájmů a podobně.

Ačkoli každá teorie musí nepochybně usilovat o přesnost svého pojmového aparátu, sémantická nestabilita teoretických pojmů provází každou teoretickou disciplínu, která má delší tradici. V případě literární teorie, potažmo naratologie, ale tento požadavek naráží na problém, se kterým se takzvané exaktní vědy utkávat nemusejí. Nejenže význam teoretického pojmu závisí na celkovém konceptuálním systému teorie, k němuž patří – to je, jak jsme uvedli, problémem jakékoli teoretické disciplíny. U exaktních věd však objekt zkoumání zůstává při zachování stejných podmínek zkoumání a téhož teoretického konceptuálního aparátu týž. Naproti tomu objekt zkoumání literární teorie, tedy literární dílo, vyvstává při každém dalším čtení a analýze znovu, je jedinečný. I při použití téhož konceptuálního aparátu je možné dospět při analýze literárního díla k rozdílným výsledkům, jelikož objekt zkoumání je proměnlivý a dějinně a kulturně podmíněný.

Dalším problémem je, že neexistuje shoda na tom, jakým typem objektu vlastně literární dílo je, a tedy ani na tom, co lite-

rární dílo je. Odpovědi na tyto otázky jsou rovněž kulturně a historicky determinovány a nelze k nim definitivně dospět žádným sebezpěšnějším a sebedůkladnějším výzkumem. Pojmový aparát literární teorie tedy není závislý jen na teorii, kterou teoretik užívá k deskripci a analýze nějakého objektu, ale také na tom, čím teoretik chce, aby literární dílo bylo. Tato proměnlivost a nenechavost literárního díla jakožto objektu zkoumání de facto znemožňuje ustavit nějaký stálý pojmový aparát, kterým by bylo možno literární dílo beze zbytku popsat a s jehož pomocí by bylo možno učinit jeho analýzu platnou jednou provždy. Nestabilita konceptuálního aparátu je tedy nezbytným důsledkem hledání odpovědi na otázku, čím pro nás literární dílo je.

Takový „osud“ je příznačný i pro pojem *fokalizace*. Sledujeme-li, jak se tohoto konceptu používá – od časopiseckých recenzí reflektujících současnou prozaickou tvorbu, literárněhistorických příruček, dílčích naratologických analýz konkrétních prozaických děl až po literárněteoretické či vyhraněně naratologické studie, kompendia či slovníky –, zjistíme, že v současné době nelze jednoznačně říci, co *fokalizace* v literární teorii či naratologii jednoznačně znamená. Navíc narazíme na celou škálu pojmů, jako jsou *hledisko*, *perspektiva*, *pozice*, *ohnisko*, *pohled*, *pole* a další, jejichž prostřednictvím se badatelé v oblasti narativní literatury evidentně snaží zachytit tentýž či příbuzný narativní jev. Některé z těchto pojmů konceptu fokalizace předcházely a ambicí teoretiků bylo nahradit je pojmem fokalizace. Je však zřejmé, že i tyto pojmy konkurují pojmu fokalizace v myšlení o literatuře nadále, existují vedle sebe, navzájem se překrývají a znejasňují.

Neustále se proměňující a bezbřezé bující literárněteoretický diskurz tedy znemožňuje podat jednoznačnou definici pojmu. Jediné, co můžeme udělat, je popsat, jak se tohoto pojmu používá, jak tento pojem vymezuje ten který teoretik, pokusit se zjistit, na jakých předpokladech jednotlivá vymezení konceptu fokalizace stojí a je-li tímto způsobem vymezený koncept uži-

tečný pro analýzu narativního textu; případně můžeme navrhnout takové pojetí fokalizace, které bude podle našeho mínění pro narativní analýzu užitečné. Právě o výše uvedené bychom se chtěli v této práci pokusit.

V první, úvodní kapitole se budeme věnovat nástinu vývoje naratologických pojmů, které předjímalý koncept fokalizace a jejichž prostřednictvím se literární teoretikové snažili pojmenovat příbuzné narativní jevy, které později pojmenovávají další teoretikové prostřednictvím konceptu fokalizace. Tahle kapitola má více výkladový charakter než kapitoly následující – jejím účelem je především ukázat, že se koncept fokalizace neobjevil v literárněteoretickém myšlení znenadání, že je výsledkem několik desetiletí trvajících úvah a diskusí.

Další kapitoly mají již analytičtější povahu, věnujeme se v nich důkladněji jednotlivým návrhům konceptu fokalizace, způsobům jejich vymezení, předpokladům, na nichž tyto pojmy stojí, i jejich užitečnosti pro analýzu narativní literatury. Druhá kapitola je analýzou prvotního vymezení konceptu fokalizace, jehož autorem byl Gérard Genette, třetí kapitola analyzuje vlivný návrh Mieke Balové, čtvrtá sleduje pozdější reprezentativní revize či rozpracování konceptu několika dalších teoretiků: Pierra Vitouxa, Andrease Kablitze, Williama Edmystona, Manfreda Jahna, Ruth Ronenové a Görana Nieragdena. V páté kapitole se zamýšlíme nad možností uplatnění konceptu fokalizace při analýze filmového narativu.

Výše uvedené kapitoly ústí do šesté kapitoly, která je pak naším vlastním pokusem navrhnout koncept fokalizace tak, aby jasně pojmenovával konkrétní narativní jev a napomáhal tak lépe objasnit, jak narativ funguje, a aby bylo možno jeho prostřednictvím lépe diferencovat různé typy narativu.

Jistě by bylo možné pokusit se rovněž srovnat vlivné konkurenční pojmy, které se od zavedení konceptu fokalizace počátkem sedmdesátých let dvacátého století i nadále používají, to však již přesahuje určené meze této práce.

V textu této knihy jsou obsaženy následující publikované studie či před akademickým fórem přednesené texty, které byly více či méně revidovány a uzpůsobeny celku a záměru práce: studie „Ideologie a fokalizace“ (HRABAL 2009b) je součástí kapitoly 3.5., zkrácená podoba studie „Koncept fokalizace v pojetí kognitivistické naratologie“ (HRABAL 2009a) tvoří kapitolu 4.4. a zkrácená verze studie „Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii“ (HRABAL 2008) dala vzniknout kapitole 5.; dále dvě přednášky „Co (všechno) vědí vypravěči?“¹ a „Využití fokalizace a nespolehlivého vyprávění pro mystifikační narativní strategie“² byly ve zkrácené a pozměněné podobě využity v kapitole 6.

Tato práce by nikdy nevznikla, nebýt přímé i nepřímé pomoci mnoha lidí: v první řadě studentů mých naratologických seminářů, kteří mi pomohli tříbit si názory a někteří i prostřednictvím jejich vlastních překladů seznámit se například s francouzsky či německy psanými texty. V této práci jsou citovány úryvky v češtině, které mnohdy vycházejí z nepublikovaných studentských překladů. Jména překladatelů zde neuvádím, nikoli však proto, že bych si chtěl přivlastnit cizí dílo, ale jednak proto, že jsem do citovaných překladů v mnoha případech zasahoval, a jednak proto, že překlady citovaných úryvků neprošly autorizací a nebyly primárně určeny k publikaci. Za případné nesrovnalosti v česky přeložených úryvcích přebírám proto odpovědnost. Výrazněji jsem využil překladu Genettova *Nouveau discours du récit*, který pořídil Martin Punčochář jako součást diplomové práce obhájené na Katedře bohemistiky FF UP v Olomouci. V tomto ohledu však patří největší dík germanistce Marii Krappmann, která mi zcela nezištně zpřístupnila ně-

1 Předneseno dne 24. března 2009 v rámci cyklu přednášek pořádaných Literárněvědnou společností na Filozofické fakultě UP v Olomouci.

2 Předneseno dne 16. března 2010 v rámci 6. ročníku mezinárodního sympozia *Česká kultura a umění ve 20. století*, jehož téma bylo *Mýtus – mystifikace – kontrafaktualní historie*.

kolik zásadních německy psaných studií, které nebylo možno opomenout.

Dále náleží poděkování kolegům ze záhřebské Filozofické fakulty, kteří mi několikrát poskytli, rovněž zcela nezištně, místo a klid na práci, a právě v Záhřebu jsem text této práce z velké části napsal. V neposlední řadě bych rád poděkoval Tomáši Kubíčkovi, který mi byl nápomocen jak osobně, tak prostřednictvím svých naratologických studií.

1. ÚVOD: OD HLEDISKA K FOKALIZACI

Vstupní kapitolu naší práce budeme věnovat „prehistorii“ konceptu *fokalizace*, tedy pojmům, které se objevovaly v myšlení o literatuře před zavedením konceptu fokalizace a jejichž prostřednictvím byly pojmenovávány narativní jevy shodné či příbuzné s těmi, pro jejichž označení byl koncept fokalizace počátkem sedmdesátých let dvacátého století utvořen. V možnostech této kapitoly je pouze povšimnout si těch návrhů pojmů – zejména pojmu *hlediska* –, jež podle našeho mínění představují důležité milníky na cestě vedoucí k zavedení konceptu fokalizace, je však zřejmé, že řadu dalších jsme museli pominout. Naším cílem je především ukázat, že se o těchto narativních jevech uvažovalo již před zavedením konceptu fokalizace a že se tyto úvahy odehrávaly vždy v určitém kontextu, který určoval následné vymezení pojmů a způsoby jejich užití.

Díličí a nesystematické poznámky a postřehy vztahující se k otázkám, které zvažujeme v souvislosti s pojmy hlediska či fokalizace, bychom nepochybně mohli nalézt v řadě teoretických spisů či úvah esejistické povahy, počínaje antickou epochou. Přímou identifikaci narativního jevu (či spíše narativních jevů, jak uvidíme), snahu o jeho pojmenování prostřednictvím teoretického konceptu a následné soustavnější rozvažování nad postupně se ustavujícím novým pojmem v rámci myšlení o literatuře lze však zaznamenat až od přelomu devatenáctého a dvacátého století. Živnou půdu přitom uvažování o hledisku našlo v první polovině dvacátého století zejména v oblasti (anglo-)amerického literárněkritického a literárněteoretického myšlení. Nutno podotknout, že tyto prenaratologické úvahy o hledisku nebyly analytické povahy, ale byly determinovány literárněkritickým, resp. esteticky hodnotícím přístupem k literatuře. Prvotní formulace pojmu hlediska se ustavují v rámci diskuse, v níž došlo k rozepři, zda je esteticky vhodnějším způsobem podání románového díla *telling* (podání

prostřednictvím vypravěče), nebo *showing* (přímé předvedení děje), a tahle diskuse, jež ve zpětném pohledu tvoří jeden z „leitmotivů“ (anglo-)amerického myšlení o narativní literatuře první poloviny dvacátého století, se nakonec ukázala být produktivní pro oblasti teoretického uvažování, jimž nebyla primárně určena.

Většina užití pojmu hlediska v myšlení o literatuře tedy původně nebyla důsledkem otázek plynoucích z analýzy narativu, tedy obecně řečeno důsledkem otázky, jak funguje narativ, ale vyplynula z literárněkritických posuzování, jako například: Je zdařilejším uměleckým dílem narativ, v němž je příběh zprostředkován vypravěčem, který události komentuje a hodnotí, nebo narativ, v němž je příběh nahlížen prostřednictvím postav? Hledal se tedy typ hlediska, jenž je nejvhodnější pro dosažení maximálního estetického účinku.

Někteří badatelé pak na tyto otázky začali poskytovat jednoznačné odpovědi a pro tyto odpovědi hledali podpůrné argumenty. Jejich díla pak měla mnohdy povahu „rad spisovatelům“, jak napsat umělecky hodnotný narativ. Eventuálně se ještě používalo pojmu hlediska v souvislosti s otázkami týkajícími se procesu tvorby díla, například jak se autorův pohled/hledisko promítá do díla apod. Je zřejmé, že v rámci literárněkriticky motivovaného diskurzu se nebylo možno dobrat k čistě analytickému pojmu.

Prvními texty, k nimž většina teoretiků zabývajících se problematikou hlediska odkazuje, jsou „předmluvy“ amerického romanopisce Henryho Jamese, shrnuté později do samostatné knihy *The Art of Novel: Critical Prefaces* (BLACKMUR 1962), a to i přesto, že první samostatnou ucelenou kapitulu, nazvanou „The Narrator. His Point of View“, věnoval pojmu hlediska jiný badatel, Selden L. Whitcomb, v knize *The Study of a Novel* z roku 1905 (WHITCOMB 1905). Již z názvu kapitoly je však zřejmé, že Whitcomb pojmem *hledisko* označoval pozici vypravěče, jejíž důležitost spatřoval především v tom, že

podle jeho názoru zaručuje koherenci narativního textu. Jeho koncept hlediska byl tedy ještě velmi vzdálen některým současným újeji specifikovaným pojetím hlediska, potažmo fokalizace. Z dějinného pohledu je však nutno poznamenat, že nejednoznačnost ve vymezení pojmu hlediska nebyla charakteristická jen pro období, kdy pojem začal pronikat do myšlení o narativní literatuře, ale provází literárněteoretický diskurz dodnes.

Zakladatelská role **Henryho Jamese** spočívá právě v tom, že tento romanopisec uvažující nad románovou tvorbou dokázal ve svých „předmluvách“ identifikovat a reflektovat právě ty specifické narativní jevy, jež se později staly předmětem úvah naratologů. V jeho případě nešlo ani tak o teoretickou reflexi, jako spíše o zpětně pojmenovaný výsledek tvůrčího autorského hledání, neboť, jak doznával, při své románové tvorbě se snažil nalézt způsob, jak prezentovat děj bez zprostředkujícího a komentujícího vypravěče, narušujícího iluzi reality, tedy vyprávět z hlediska jedné z postav, aniž by však šlo o ich-formové vyprávění, a navodit tak „pocit reálnosti [...], který] je podle mne největší předností románu“ (JAMES 2008: 115).

Pojem hlediska v naratologickém smyslu slova ale nepoužíval. Pokud se u Jamese objevuje výraz *point of view*, pak ve smyslu určitého ideologického či hodnotového postoje vypravěče či postavy. James označoval pozici, skrze niž je vyprávění vedeno, nesoustavně prostřednictvím vícero výrazů: jako *reflektor (reflector)* – tento jeho pojem pronikl do naratologického myšlení nejvýrazněji –, užíval však i pojmy další: *centre of consciousness*, *central intelligence* či *centre of interest*. Např. v předmluvě k románu *Roderick Hudson* uvádí, že „[v] *Roderickovi* je **centrum zájmu** [zvýraznil JH] umístěno v mysli Rowlanda Malleta a drama příběhu není než drama této mysli“ (BLACKMUR 1962: 16).

Za přímého následovníka Henryho Jamese je v uvažování o hledisku obvykle považován **Percy Lubbock**, který však ve svém ústředním díle *The Craft of Fiction* (LUBBOCK 1921)

používá pojmu hlediska jinak než James: „Celá spleť otázka metody v umění prózy je založena na otázce *hlediska* – tedy na otázce, v jakém vztahu je vypravěč vzhledem k příběhu.“ (LUBBOCK 1921: 251)

Již Kristin Morrisonová si ve svém článku „James’s and Lubbock’s Differing Points of View” (MORRISON 1961) všimla, že na rozdíl od Jamese, který pojmem hlediska označuje subjekt, jenž je nadán věděním o vyprávěném světě příběhu (*knower of the narrative-story*), zahrnuje Lubbock pod pojem hlediska i vyprávěcí subjekt, tedy toho, kdo mluví: *speaker of the narrative-words* (MORRISON 1961: 245). Tento sémantický posun v pojmu hlediska způsobil zmatení v konceptech a zapříčinil patrně i to, že Jamesův pojem reflektor začal být mylně chápán jako subjekt vyprávěcí, nikoli „pouze“ jako subjekt vnímající, resp. že postavy Jamesových románů, které nevyprávějí, pouze reflektují, začaly být označovány jako vypravěči. Takového omylu se dopouští například i Wayne Booth ve své *The Rhetoric of Fiction*, kde označuje postavu-reflektora Olivera Lyona z Jamesovy *povídky* „The Liar“ jako nespolehlivého vypravěče, ačkoli tato postava vůbec subjektem vyprávění není (BOOTH 1983: 347–353, srov. CHATMAN 2000: 147).

Morrisonová spatřuje důvod tohoto posunu ve významu pojmu hlediska v tom, že „[p]ro Jamese znamenal román hlavně obraz, který má být znázorněn; pro současné spisovatele a kritiky se díky Joycově a Faulknerově proudu vědomí stal důležitějším hlas, který má být vnímán“ (MORRISON 1961: 245).

I přes uvedené rozdíly však James i Lubbock preferovali též typ narativu, tedy ten, který odpovídal *showing*, nikoli *telling*. Důvod však k tomu měli zřejmě odlišný, jak upozorňuje Timothy P. Martin: „James věřil v dramatizaci fikce, protože zvyšuje iluzi reality, zatímco Lubbock věřil, že dramatizace očistí fikci od esteticky neuspokojivého hlediska.“ (MARTIN 1980: 28)

Dalším důležitým milníkem na cestě k formulaci koncep-

tu fokalizace je práce **Cleantha Brookse** a **Roberta Penna Warrena** *Understanding Fiction* (BROOKS – WARREN 1959), v níž tito autoři zavádějí pojem *narativní ohnisko* (*focus of narration*). Následující tabulka je typologií rozvedenou právě z tohoto pojmu:

	Události analyzované zevnitř	Události pozorované zvnějšku
Vypravěč je postavou v příběhu	Hlavní postava vypráví svůj příběh	Vedlejší postava vypráví příběh hlavní postavy
Vypravěč není postavou v příběhu	Analytický nebo vševědoucí autor vypráví příběh	Autor jakožto pozorovatel vypráví příběh

(Brooks – Warren 1959: 589)

Diference, která je v tabulce vyznačena horizontálně, udává, zda je ohnisko, z něhož je na příběh a jeho entity nahlíženo, umístěno uvnitř či vně fikčního světa, kdežto vertikálně vyznačená diference určuje, je-li narativní instance, tedy vypravěč, uvnitř či vně fikčního světa. Čtyřčlenná typologie tak vzniká kombinací dvou kritérií.

Brooks s Warrenem chtěli pojmem ohnisko vlastně označit tři fenomény: 1) *ohnisko zájmu* (*Focus of Interest*), 2) *ohnisko postavy* (*Focus of Character*) a 3) *ohnisko vyprávění* (*Focus of Narration*). U prvních dvou užití nemá pojem ohnisko nic společného s percepcí, pojmu je tam použito ve významu „upření pozornosti na“ (angl. *to focus*). Je-li vypravěč zaměřen na nějaký předmět či postavu, je tomu předmětu/postavě věnována zvláštní pozornost. Některá postava se pak dostává do popředí zájmu proto, že je na ni upřena pozornost („je fokusovaná“). Je tedy jakoby „sledována“ tím, že o ní vypravěč vypráví. Brooks a Warren zde správně nesměšují ohnisko postavy s hlediskem.

Některá postava může být protagonistou románu, stojí tedy v centru pozornosti, je jako postava „fokusována“, ale její „vědomí“ není tím, přes co je příběh filtrován. Ústřední postava nemusí být nutně spjata s percepcí, vědomím či dalšími funkcemi postavy při prezentaci diskurzu, přestože často s těmito funkcemi koinciduje. Zde je použito pojmu fokus/ohnisko v přeneseném smyslu slova, tj. ve smyslu jako je „ohniště centrem domu“, nikoli ve smyslu „mysli, skrze niž je nazírán svět“.

Až třetí typ ohniska – *ohnisko vyprávění* – významově posunuje tento pojem. Termín v tomto užití implikuje otázku: Kdo vidí příběh? (Srov. CHATMAN 1986: 192–193.) A právě Brooksovo a Warrenovo použití výrazu *focus* v tomto třetím významu inspirovalo Gérarda Genetta k zavedení konceptu *fokalizace*.

Významné místo v dějinách konceptu hlediska (a potažmo fokalizace) se tradičně přiznává rovněž studii amerického teoretika **Normana Friedmana** „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“ (FRIEDMAN 1955), která pokračuje v linii tradice amerického myšlení o literatuře počínající „předmluvami“ Henryho Jamese a pokračující Lubbockovým *The Craft of Fiction*.

Ještě v době, kdy Friedman píše svou studii, bylo běžné, že se při analýze narativní literatury sledovala míra přítomnosti autora v díle. „Přítomností autora“ se přitom rozuměly především příběhy komentující promluvy vypravěče stojícího mimo příběh (spíše výjimečně i vypravěče, který je jako jedna z postav součástí příběhu). Z autora, tvůrce díla, byla tedy učiněna entita narativu, vypravěčská instance. Friedman uvažuje nad hlediskem v narativu v době, kdy mezi badateli vrcholí pře o to, zda je zdařilejší román vyprávěný autorem, který komentuje ze své „stvořitelské“ pozice dění uvnitř fikčního světa, nebo román, v němž autor přítomen není: „[S]ám příběh, veden skrze dojmy postav, je vypravěčem.“ (BEACH 1932: 15) Např. Bradford A. Booth ve své studii „Form and Technique

in the Novel“ popisuje viktoriánský román takto: „Naopak tím nejcharakterističtějším rysem viktoriánského románu je přítomnost autora, který je vždy připraven něco poznamenat, interpretovat postavy či napsat esej o kapustách a králících.“ (BOOTH 1950: 79)

Friedman se z tohoto způsobu uvažování nedokázal vymanit. I pro něj se stala „míra přítomnosti autora“ v díle rozhodujícím kritériem pro sestavení škály typů hlediska.

Přínos Friedmanovy studie spočívá v tom, že se mu podařilo povšimnout si osmi typů různě fungujících narativů: 1) komentátorská vševědoucnost, 2) neutrální vševědoucnost, 3) Já jako svědek, 4) Já jako protagonista, 5) mnohonásobná výběrová vševědoucnost, 6) výběrová vševědoucnost, 7) dramatický způsob a 8) kamera (FRIEDMAN 1955: 1169–1179). Nutno však konstatovat, že Friedmanova škála není škálou různých typů hlediska, ale výčtem osmi odlišných typů narativu, který je nezbytně neúplný (taxonomická neúplnost však v případě narativů nemůže být předmětem výhrad, neboť je nevyhnutelná – resp. časově podmíněná – vzhledem k neomezitelnosti prvků množiny) a v mnoha případech také velmi neprecizně popsány. Pokud bychom chtěli o Friedmanových osmi typech hovořit jako o osmi typech hlediska, pak by to znamenalo utvoření zcela nefunkčního naratologického termínu, neboť by prostřednictvím tohoto termínu byly označovány zcela odlišné narativní jevy.

Přílišná šíře Friedmanova pojmu hledisko je nutným důsledkem toho, jak se teoretik při zvažování různých typů hlediska táže a prostřednictvím jakých otázek se k výsledné škále osmi typů hlediska dobírá: a) „Kdo mluví ke čtenáři?“ (na tuto otázku nabízí odpověď: „autor ve třetí nebo první osobě, postava v první nebo zdánlivě v žádné osobě“); b) „Z jaké pozice příběh vypráví?“ (nabízená odpověď: „shora, z kraje, z centra, zepředu nebo se pozice mění“); c) „Jakou cestou vypravěč předává čtenáři informace?“ (nabízená odpověď: „autorovými slovy,

myšlenkami, představami, pocity; nebo slovy a činy postav; nebo myšlenkami, představami a pocity postav: jakou kombinací těchto tří možných prostředků vyjadřuje informace o psychickém stavu, prostředí, okolnostech a postavách“); d) „Do jaké vzdálenosti od příběhu umisťuje čtenáře?“ (nabízená odpověď: „blízko, daleko nebo mění vzdálenost“) (FRIEDMAN 1955: 1168–1169).

Každá z těchto otázek se táže po odlišném jevu a kupodivu žádná z nich necílí na jev, pro který bychom chtěli vyhradit termín fokalizace. Otázka a) a nabízené odpovědi na ni přináležejí k uvažování o kategorii *vypravěče*. Otázka b) zas patří k uvažování o *perspektivě* a tuto kategorii bychom řadili spíše do oblasti zkoumání *narativního prostoru*. Otázka c) je zmatečným tázáním se po způsobu podání a zahrnuje řadu dalších nevyslovených podotázek. Otázka d) pak má být podle našeho názoru kladena, zabýváme-li se kategorií *narativního adresáta*.

Viděno ze současné pozice, Friedmanova studie nepředstavuje výrazný pokrok v teoretickém poznání fungování narativu, natož specifického narativního jevu, který budeme označovat pojmem fokalizace. Friedmanova studie spíše předkládá škálu narativních možností, avšak dosti neuspořádaně a zmatečně.

V německém literárněteoretickém myšlení neměl nikdy pojem hlediska tak výsadní pozici jako v myšlení (anglo-)americkém a ani následnický koncept fokalizace nebyl do německé literární teorie začleněn v takové míře, jako je tomu například v oblasti francouzského či amerického myšlení o literatuře. Ansgar Nünning, jeden z předních německých teoretiků zabývajících se naratologií, ve studii „Point of view oder focalization? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung“ z roku 1990 dosti příkře konstatuje, že „tento koncept zůstává v německém myšlení nepovšimnut“ (NÜNNING 1990: 250).

Nutno podotknout, že Nünningovo tvrzení je až příliš ma-cešské, přestože se množství německy psaných studií zabý-vajících se koncepty hlediska či fokalizace jistě nemůže rov-nat počtu studií publikovaných v angličtině či francouzšti-ně. Nünning však zcela přehlídí například studii Andrease Kablitze „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“ (KABLITZ 1988), která je nepochybně hodná pozornosti; Nünning ji nechává nepovšimnutou, ačkoli vyšla pouhé dva roky před tím, než vydal svůj článek obsahující výše uvedené kritické konstatování (Kablitzovou studií se budeme podrobně zabývat v kapitole 4.2.).

I přesto, že v německém myšlení o literatuře tedy koncept hlediska nezapustil tak hluboké kořeny a nebyl terminologizo-ván tak hojně jako v tradici francouzské či (anglo-)americké, nelze v tomto stručném nástinu obejít dílo **Franze Stanzela**, pro nějž sice není koncept hlediska konceptem v rámci narato-logické konceptuální soustavy ústředním, avšak některých otá-zek s tímto pojmem spojených si všímá.

Roku 1955 vychází Stanzelova práce *Die typische Erzählsituationen in Roman* (STANZEL 1955), v níž Stanzel provádí rozlišení tří „vyprávěcích situací“: 1) autorské vyprávěcí situace (*auktoriale Erzählsituation*), 2) ich-formové vyprávěcí situace (*Ich Erzählsituation*) a 3) personální vyprávěcí si-tuace (*personale Erzählsituation*). První je označením pro er-formový narativ, který je produkován vyprávěčem stojícím vně fikčního světa, označovaným obvykle jako vševědoucí, druhá pro ich-formový narativ, kdy narativní instancí je jedna z po-stav, a třetí opět pro er-formový narativ, v němž sice postava není vyprávěčem, ale narativní informace jsou skrze ni filtro-vány.

Jak uvádí Tomáš Kubíček (KUBÍČEK 2007: 60), nesouhlas vyvolala Stanzelova kniha především tím, že výše uvedené vy-právěcí situace představila jako typologii románu a rozčlenění

románů na autorský, ich-formální a personální bylo považováno kritikou za až příliš schematické a zjednodušující.

V roce 1979 předložil Stanzel revizi a rozšíření své práce pod názvem *Theorie des Erzählens* (STANZEL 1988), která je nepochybně v rámci německé oblasti dodnes jedním z určujících naratologických děl. Stanzel sice tvrdí, že *Teorii vyprávění* napsal proto, že naratologie zaznamenala značný pokrok, ale je zřejmé, že se chtěl spíše vyrovnat s kritickými reakcemi na svou předchozí publikaci a že chtěl korigovat některá svá tvrzení a návrhy. Stanzel se tedy v *Teorii vyprávění* snaží precizovat svůj typologický kruh, sestavený z výše uvedených tří typů vyprávěcích situací. Zdůrazňuje ale, že se jedná o ideální typy, a u konkrétních děl je třeba brát v potaz plynulou propustnost mezi těmito typy, mezi nimiž nejsou pevné hranice. Těmto typům se podle Stanzela konkrétní narativní dílo vždy spíše přibližuje, než aby je beze zbytku naplňovalo.

Výše uvedené vyprávěcí situace jsou sestaveny z kombinace tří složek – *osoby, modu, perspektivy* –, z nichž každá je vymezena binární opozicí. *Osoba* je dána opozicí identičnost vs. neidentičnost existenciálních oblastí vypravěče a postav, *modus* opozicí vypravěč vs. reflektor a *perspektiva* opozicí vnitřní a vnější perspektiva. V autorské vyprávěcí situaci přitom dominuje externí perspektiva, v ich-formové vyprávěcí situaci dominuje první osoba a v personální vyprávěcí situaci pak reflektor (STANZEL 1988: 64–82).

Vzhledem k tématu naší práce nás na Stanzelově typologii vyprávěcích situací zajímá jednak opozice vypravěč vs. reflektor a jednak opozice vnitřní a vnější perspektivy.

Nelze si nepovšimnout, že Stanzel používal Jamesův pojem reflektor v pozměněném významu. Explicitně pak ve studii „Teller Characters and Reflector Characters in Narrative Theory“ uvádí: „Vypravěči v první osobě, kteří neverbalizují své myšlenky nahlas, kteří nekomunikují se čtenářem, ale pouze jakoby se svým vlastním já, jako například Molly Bloomová

v Odysseovi, jsou reflektori, ne vypravěči.“ (STANZEL 1981: 7) V Jamesově pojetí byl však reflektor postavou, která ani nepromlouvala v první osobě, ale ani nebylo její myšlení zaznamenáno jakožto „vnitřní řeč“ v první osobě. Specifikum Jamesova pojmu reflektor bylo, že se jedná o postavu, jejíž hledisko dominuje, ač není subjektem narativní promluvy, a tak tomu u Stanzela evidentně není.

Pohlédneme-li na Stanzelův typologický kruh, je však především zřejmé, že reflektor je umístěn do oblasti značně vzdálené od ich-formového vyprávění. Existuje ovšem mnoho narativů, které jsou utvořeny tak, že jde výhradně o zobrazené „myšlení“ postavy v první osobě.

Perspektivu chápe Stanzel ve smyslu možnosti/nemožnosti vypravěčova sdělení myšlenek, pocitů či nevyřčených úmyslů postav(-y): *vnitřní perspektivou* rozumí Stanzel takový typ narativu, jehož vypravěč tuto možnost má, kdežto v případě *vnější perspektivy* tuto možnost nemá.

Dorrit Cohnová v článku „The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“ tvrdí, že pojem perspektivy se u Stanzela překrývá s jeho pojmem modu a navrhuje, aby oblast perspektivy byla ze Stanzelova schématu vyňata, resp. sloučena s oblastí modu (COHN 1981: 174n). Ačkoli výše uvedené jevy, které chce Stanzel pojmenovat, spolu souvisejí, nejsou totožné, a proto s Cohnovou v tomto ohledu nelze souhlasit. Narativ s reflektorem(-y) totiž může fungovat zcela jiným způsobem, než narativ, v němž je konstituován vypravěč, který nejenže např. komentuje a hodnotí události, jež vypráví, ale současně též sděluje, co si postavy myslí. To je zcela jiný typ narativu než narativ s reflektorem, v němž je nám fikční svět podáván zprostředkovaně skrze postavu-reflektora.

Naše výhrada by směřovala spíše vůči užití pojmu perspektiva pro výše uvedený narativní jev. Podle našeho názoru je vhodnější vyhradit pojmu perspektiva místo v rámci kategorie *prostoru* (viz 6. kapitola).

Přestože u Stanzela nacházíme celou řadu podnětných analýz a dílčích postřehů, nelze popřít Nünningovu výhradu, totiž že „klasifikačním kritériím [Stanzelovy] typologie chybí nejen jasně vytyčené hranice, ale postrádají i jakoukoli systematiku“ (NÜNNING 1990: 254).

Typologii inspirovanou Stanzelovými vyprávěcími situacemi předložil švédský teoretik **Bertil Romberg**, který ve své knižní publikaci *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (ROMBERG 1962) přetransformoval tři Stanzelovy vyprávěcí situace ve tři typy narativu a doplnil je o čtvrtý typ – o *objektivní narativ* –, a utvořil tak následující typologii:

- 1) narativ s vševědoucím autorem
- 2) narativ s hlediskem
- 3) objektivní narativ
- 4) narativ v první osobě

Nejasnost kritériálního vymezení Rombergovy typologie je však zřejmá. Mísí totiž nejméně tři odlišná kritéria: neomezenost/omezenost podání narativních informací, objektivita/subjektivita sdělovaných informací, er-forma/ich-forma, tedy odlišná gramatická osoba. Lze si představit např. narativ, který by bylo možno přiřadit k typu 1) i k typu 4). Byl by to ich-formový narativ, jehož vypravěč by sděloval, co prožívají a nač myslí postavy, a nepochybně by tak nesl parametry narativu, který by Romberg označil i jako narativ s vševědoucím autorem. Rombergova typologie tedy není akceptovatelná z důvodu nedůslednosti kritériálního vymezení.

V oblasti francouzského myšlení o literatuře představuje významný příspěvek práce **Jeana Pouillona** *Temps et Roman* (POUILLON 1946). Pouillon se na rozdíl od Stanzela zabýval kategorií hlediska bez vztahu k ostatním naratologickým

kategoriím a vytvořil typologii hlediska, pro jejíž klasifikaci stanovil jednoduché (ve smyslu ne-kombinované) kritérium. Pouillon však neužívá pojmu hledisko, ale pojmu *pohled* (*vision*).³ V případě jeho typologie tedy není problematická jednodušnost kritériálního vymezení, tím je pouze typ pohledu, ale spíše jeho terminologická nejednoznačnost. Pouillon rozlišuje: 1) přehled (*vision par derrière*), 2) souhled (*vision avec*), 3) pohled zvnějšku (*vision du dehors*). Ačkoli Pouillonův termín *vision* sugeruje představu, že kritériálním vymezením jeho typologie bude určitý způsob či míra „vidění“, je jím spíše míra „vědění“ vypravěče.

Tuhle Pouillonovu tříkategoriální typologii přebírá s „menšími obměnami“, jak sám uvádí, **Tzvetan Todorov** ve studii „Kategorie literárního vyprávění“ z roku 1966 (TODOROV 2002) a formuluje ji následovně:

1) vypravěč > postava

2) vypravěč = postava

3) vypravěč < postava

(TODOROV 2002: 165–166)

Jednotlivé typy se mají podle Todorova odlišovat způsobem, jak je vnímá ten, kdo o nich vypráví. (TODOROV 2002: 165) Již tehle předpoklad vnáší do typologie nesrovnalosti: jednak ten, kdo vypráví, produkuje fikční svět, nelze tedy říci, že ho vnímá v okamžiku vyprávění; a jednak vnímat může ten, kdo nevypráví. Navíc Todorov pak při vymezení jednotlivých typů nehovoří ani tak o „vnímání“, jako spíše o „vědění“ (podobně jako Pouillon).

Pod Todorovův první typ – *vypravěč > postava* – mají být řazeny narativy, v nichž vypravěč ví, resp. sděluje více, než ví

3 Francouzská literárněvědná tradice disponuje zřejmě nejpočetnějším „seznamem“ pojmů konkurujících pojmu *hledisko*. Připomeňme ještě například Blinův pojem *pole* (*champ*), resp. *omezení pole* (*restrictions de champ*) (BLIN 1954), pomocí něhož bude později Gérard Genette ve svém „Discours du récit“ vymezovat svůj pojem fokalizace; definovaný pojem se u něj stane pojmem definujícím.

kterákoli postava; pod druhý typ – *vypravěč* = *postava* – pak narativy, v nichž vypravěč sděluje pouze to, co postava ví; a konečně pod třetí typ – *vypravěč* < *postava* – narativy, ve kterých vypravěč sděluje méně, než postava ví.

Stanovit „vědění“ jakožto kritériální určení je však problematické, a to ze dvou důvodů: a) není zcela jasné, co tento pojem označuje, často se ho při analýze narativu užívá různě (podrobně se tímto pojmem budeme zabývat v 6. kapitole); b) „vědění“ postavy je jiného řádu než „vědění“ vypravěče (zvláště jde-li o tzv. heterodiegetického vypravěče) a stěží lze tedy tohle „dvojí vědění“ srovnávat.

Todorovova typologie stojí na předpokladu, že každému narativu je inherentní vypravěč. Každý narativ tedy zahrnuje nějakou narativní instanci, která je nadána věděním. To je předpoklad, s nímž se neztotožňujeme a v 6. kapitole ho podrobíme kritice. Již odmítnutí tohoto předpokladu je dostatečné proto, abychom odmítli i celou Todorovovu typologii. Přesto zde dočasně přistupme na předpoklad, že ke každému narativu je nezbytné přistupovat tak, že je někým vyprávěn, abychom mohli poukázat na další Todorovovo pochybení, a to na nejasnost vymezení pojmu „vědění“ a odlišnost typu „vědění“, kterým může být nadána postava, a typu „vědění“, kterým může disponovat vypravěč.

Zvažme například první typ Todorovovy typologie, kdy vypravěč tzv. „ví“ více než postava. Vypravěč nemusí být omezen svou přítomností ve fikčním světě jako postava, která je entitou náležející příběhu, tedy fikčnímu světu, z něhož nemůže vystoupit a nemůže ho nahlédnout zvnějšku (to je konvence, na základě které fikci rozumíme a která sice může být porušena, ale zároveň je tomuto porušení rozuměno právě jako porušení konvence). Na rozdíl od postavy je vypravěč diskurzivní kategorií, prostřednictvím jeho výpovědi příběh nastává. Vyřčením výpovědi o nějaké entitě nastává její fikční existence. Je nesmyslné tvrdit, že akt utváření (fikční *creatio*), resp.

akt sdělení, je aktem zpravování o již uplynulé existenci, totiž že vypravěčovo sdělení nutně předpokládá vědění (více viz 6. kapitola).

V roce 1968 publikoval Tvetan Todorov ve slavném sborníku *Qu'est-ce que le structuralisme* studii nazvanou „Poetika“, kterou později upravil do podoby, jak ji známe z vydání z roku 1974 (TODOROV 2000). V tomhle revidovaném vydání již mohl vycházet ze znalosti Genettovy studie „Disourse du récit“, která byla publikována v roce 1972 a která bude pro naši práci klíčová. Todorov zde užívá Pouillonem zavedeného pojmu *pohled (vision)*, který vymezuje jako „hledisko, odkud pozorujeme předmět, a kvalitu tohoto pozorování (jeho pravdivost či nepravdivost, částečnost nebo úplnost)“ (TODOROV 2000: 41). Dále pak Todorov upřesňuje, že *pohled* se netýká percepce reálného čtenáře, jak by se mohlo z předchozí formulace zdát, ale percepce, která je „předváděna uvnitř díla“ (TODOROV 2000: 48).

Tvrdí, že fikční fakta jsou vždy podávána skrze určitou optiku, konkrétní hledisko, a pojem *pohled* chápe synekdochicky, má totiž zastupovat celou oblast percepce (TODOROV 2000: 47). V revidované verzi „Poetiky“ Todorov však nepředkládá typologii pohledu, pouze se zamýšlí nad kategoriemi, které takovou typologii umožňují. Poznává ale, že takové typologie sestavili Gérard Genette či Boris Uspenskij, a podotýká, že jejich jednotlivé typy pohledu jsou vymezovány prostřednictvím kombinace vícero odlišných charakteristik (TODOROV 2000: 48).

První kategorií, která podle Todorova umožňuje utvořit typologii pohledu, je *směr (direction)*. Čtenář, jemuž jsou k dispozici určitá vnímaná fikční fakta, se zaměřuje buďto na subjekt vnímání, nebo na objekt vnímání. Druhou kategorií je *vědění (science)*, u níž je třeba rozlišit *rozsah (étendue)* a *hloubku (profondeur)*. *Rozsahem* zde Todorov chce de facto postihnout rozlišení mezi znalostí „vnímatelných“ a „nevnímatelných“

informací. Vnímateľnou informací rozumějme takovou informaci, která je dostupná vnímání fikční bytosti (a pro Todorova zřejmě i vnímání vypravěče – sic!) analogicky k bytosti lidské (nevnímateľná informace je pro určitou postavu například nevyřčená myšlenka jiné postavy). Todorov pak rozlišuje krajní protipóly: a) *externí pohled*, tj. podání vnímateľných informací bez jakékoli dodatečné interpretace či „[vstupu] do hrdinova vědomí“, který v čisté podobě podle Todorova ani není možný (TODOROV 2000: 49), b) *interní pohled*, který je opakem pohledu *externího*. Nelze si nepovšimnout, že Todorov při definici externího pohledu (a potažmo i interního) mísí zcela odlišné narativní jevy: interpretaci narativní informace (není přítom ani jasné, zda se jedná o interpretaci, kterou pronáší či „myslí“ postava, nebo zda má interpretace povahu vypravěčova komentáře) a zobrazení myšlení postavy, které může nabývat rovněž velmi odlišných podob (srov. např. COHN 1978).

Velmi vágní je Todorovo vymezení *hloubky*: vymezuje ji pouze jako „stupeň pronikavosti“ (TODOROV 2000: 49) a uvádí, že „vypravěč se nemusí spokojit s ‚povrchem‘, ať už fyzickým nebo psychologickým, ale může chtít proniknout do podvědomých pohnutek postav a podat rozbor jejich myšlí“ (TODOROV 2000: 50). Srovnáme-li vymezení *rozsahu* a *hloubky*, zjistíme, že se kříží, neboť obě kategorie jsou definovány prostřednictvím míry zobrazení myšlí postav.

Dalšími kategoriemi, které podle Todorova mají napomoci určit dílčí typy pohledů, jsou *jedinečnost/mnohost* a *stálost/variabilita*. V případě těchto kategorií-opozic se jedná v zásadě o to, zda je v rámci jednoho narativu „viděna zevnitř“ pouze jedna postava, nebo všechny (což je podle Todorova případ vševědoucnosti), a zda je postava(-y) „viděná zevnitř“ dána tímto způsobem v průběhu celého narativu či nikoli.

Todorov zdůrazňuje ještě dva aspekty ovlivňující typ pohledu, a to zda jsou prezentované informace *pravdivé/nepravdivé* a *přítomné/nepřítomné*. Pokud jde o *pravdivost* narativních in-

formací, je zásadním Todorovovým nedostatkem, že nedomýšlí rozdíl mezi informací prezentovanou vypravěčem a informací prezentovanou postavou (srov. např. omylnost postav a nespolehlivost vypravěče u Chatmana – CHATMAN 2000: 145–150), a dále to, zda jde o informace ve fikčním světě vyřčené, myšlené apod. *Nepřítomnost* narativní informace může rovněž nabývat mnoha podob a nemusí zdaleka nezbytně souviset s *pohledem*, ale s celkovou narativní strategií a podobně.

Tzvetan Todorov v „Poetice“ předložil několik kategorií, které by podle něj měly posloužit k utvoření typologie pohledu. Sám pojem pohledu však vymezuje příliš široce a velmi nejasně vymezuje i dílčí kategorie, které by měly zakládat typologii pohledu. Mísí odlišné narativní jevy, nerozlišuje vnímání fikčních postav od vyprávění vypravěče, nerozlišuje „vnímání“ od „věděni“, a neposkytuje ani žádná pravidla, jak těchto jím znovu zaznamenaných kategorií (v době vydání „Poetiky“ samozřejmě běžně užívaných, avšak neterminologicky a nesystematicky) využít pro případnou typologii pohledu.

I další francouzští teoretikové, kteří se podíleli v šedesátých letech dvacátého století na zrodu a nebývalém rozkvětu naratologie, dokázali identifikovat narativní jevy, jež pak Gérard Genette začal označovat pojmem fokalizace. Lze například vysledovat, jak si Roland Barthes v jednom z kanonických textů naratologie, jímž je jeho „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“ (BARTHES 2002), uvědomuje nedostatečnost rozlišování na *ich*-formu a *er*-formu a navrhuje jako základní rozlišení *osobní* a *ne-osobní* systém vyprávění: „Mohou být například vyprávění, nebo alespoň epizody, napsané ve třetí osobě, a přitom mající ve skutečnosti povahu vyprávění v osobě první. Jak to rozhodnout? Stačí ‚přepsat‘ vyprávění (nebo pasáž) z *on* na *já*: pokud tato operace bude mít za následek jenom změnu gramatických osob, je jisté, že zůstáváme v systému osobním.“ (BARTHES 2002: 34) Narativy, o nichž Barthes výše hovoří, nejsou než narativy fokalizované, jak je však nazve až Gérard Genette.

Podněty tohoto typu bychom nepochybně našli i u mnoha dalších francouzských naratologů.

Podobně jako francouzská literárněteoretická tradice i tradice ruská nejprve „ohledávala“ narativní jevy označené později jako fokalizace. I z učebnicově pojaté *Teorie literatury* Borise Tomaševského (TOMAŠEVSKIJ 1970), jež by měla dbát na terminologickou jasnost, je zřejmé, že se její autor potýká s nedostatečným pojmovým aparátem. Když se například Tomaševskij pokouší o stručnou analýzu Hauffovy pohádky Kalif-čáp, uvádí: „Ve skryté formě je tak kalif vlastně vypravěčem, ve formálním neosobním vyprávění se čtenáři sděluje jen to, co věděl kalif, v pořadí, v jakém se to kalif dovídal.“ (TOMAŠEVSKIJ 1970: 136) Z tohoto úryvku je zřejmé, že Tomaševského pojmový aparát ještě nedokáže jasně diferencovat vypravěče, tedy mluvčího, a fokální postavu, tedy postavu, jejímž prostřednictvím – z jejíhož *hlediska* – je příběh podán.

Přelomovým rokem v oblasti ruské literárněteoretické tradice je pro konceptualizaci pojmu *hlediska* a jeho implantaci do ruské tradice rok 1970, kdy vychází jednak *Struktura chudožestvennogo těksta* Jurije Lotmana (LOTMAN 1990), jež obsahuje kapitolu věnovanou *hledisku*, a zejména pak *Poetika kompozicii Borise Uspenského* (USPENSKIJ 2008). Především tato Uspenského práce představuje významnou „kapitolu“ v dějinách konceptu *hlediska*. *Poetika kompozice* totiž patří k nemnoha studiím ne-západní provenience, které znatelně ovlivnily disciplínu s tak výrazně západocentristickou tradicí, jako je naratologie. Vedle tohoto díla vzešlého z dílny Moskevsko-tartuské školy se z děl vzniklých mimo oblast západní literární teorie zapsala do naratologického myšlení výrazněji snad jen *Morfologie pohádky* Vladimira Proppa (PROPP 1999).

V *Poetice kompozice* je pojem *hledisko* (*točka zrenija*) pojmem klíčovým. Uspenskij totiž z *hlediska* činí ústředí součást

kompozice uměleckého díla a sémantické pole, které má koncept hlediska pokrýt, je velmi široké. Tento pojem lze podle Uspenského uplatnit na veškerá umělecká díla, která nazývá „reprezentativní“ (USPENSKIJ 2008: 10), čímž rozumí ta, která sestávají ze zobrazujícího a zobrazeného. Například u výtvarných děl chápe otázku hlediska jakožto otázku perspektivy, v případě filmu jako otázku montáže, v případě divadla jako otázku divákova vidění scény, což jsou však jevy výrazně odlišné.

Uspenskij si v *Poetice kompozice* vytyčil jako svůj hlavní úkol posoudit „typologii kompozičních možností v souvislosti s problémem hlediska“ a předsevzal si prozkoumat, „jaké typy hledisek jsou v díle vůbec možné“ (USPENSKIJ 2008: 15). Je tedy zřejmé, že pojem hlediska u něj zdaleka není terminologicky vyprofilovaný, a tudíž jeho prostřednictvím Uspenskij neidentifikuje určitý, jakýmkoli způsobem specifikovaný, narativní fenomén. De facto vlastně ukazuje, jaká jsou pro tento pojem možná uplatnění.

Uspenskij navrhuje používat pojem hlediska na čtyřech úrovních posuzování: 1) ideologické, 2) frazeologické, 3) časoprostorové a 4) psychologické. Tohle rozlišení pak převzala při formulaci vlastní definice konceptu fokalizace Shlomith Rimmon-Kenanová (RIMMON-KENAN 2001). Nutno poznamenat, že Uspenskij však k tomuto rozlišení podotýká, že výčet rovin není „vyčerpávající, ani se neuchází o absolutní platnost“ (USPENSKIJ 2008: 16).

Hledisko v ideologické rovině chápe Uspenskij jako ideologický postoj ke světu určitého subjektu, resp. jako pozici, z níž určitý subjekt vyjadřuje v závislosti na svém statusu svůj světonázor na svět, který znázorňuje, či na svět, který ho obklopuje. Tato rovina je podle Uspenského „nejméně přístupná formalizovanému výzkumu“ (USPENSKIJ 2008: 19), a dokonce podle něj vyžaduje zapojení intuice při analýze. Takovým subjektem může být v nejobecnější rovině autor, který podle Uspenského

„hodnotí a ideologicky vnímá svět, který zobrazuje“ (USPENSKIJ 2008: 19). Uspenskij upřesňuje, že autorským hlediskem nemíní „systém autorova vnímání světa vcelku (nezávisle na daném díle), nýbrž hledisko, které zaujímá při organizaci vyprávění v určitém konkrétním díle“ (USPENSKIJ 2008: 22) – mohli bychom zde tedy pravděpodobně tuto pozici označit pojmem *implikovaný autor* v Chatmanově použití (CHATMAN 2000: 87).

Nositeli hlediska v ideologické rovině však mohou být rovněž vypravěč či postava. Je zřejmé, že hledisko v tomto smyslu si konstruujeme v těchto jednotlivých případech z odlišných dat. V případě, že (implikovaný) autor není totožný s vypravěčem, tak činíme z narativní strategie textu, v případě vypravěče z jeho komentářů či způsobu podání příběhu, v případě postavy z jejích přímých promluv, z jejího jednání, zobrazeného myšlení atp.

Mezi hledisky v ideologické rovině pak může některé z hledisek dominovat, u jiných typů narativu mohou být hlediska rovnoprávná (pak Uspenskij hovoří o polyfonním díle) (USPENSKIJ 2008: 21).

Hledisko ve frazeologické rovině Uspenskij chápe jako určitou „promluvovou masku“. Vychází z předpokladu, že „autor je osoba, které náleží veškerý zkoumaný text“ (USPENSKIJ 2008: 48), přičemž rozdíl mezi autorem jakožto tvůrcem textu a mluvčím narativní promluvy zde není pojímán jako kategoriální, ale pouze jako fakultativní. Autor díla pak může podle Uspenského hovořit sám za sebe (a v rámci frazeologické roviny již nelze přirovnávat Uspenského pojetí autora k Chatmanovu implikovanému autorovi, neboť ten podle Chatmana nemá „hlas“; CHATMAN 2000: 86), nebo jako někdo jiný, tedy vypravěč či postava díla, a může tedy užít nevládní, „cizí promluvy“ (USPENSKIJ 2008: 31). Tahle starobylá, ale zavádějící diferenciací má svůj původ již v III. knize Platónovy *Ústavy* (PLATÓN 1993: 131). Uspenskij ji sice

obohatit jednak o možné (nikoli však nutné) rozlišení autor vs. vypravěč a jednak o poznatek, že promluva nemusí mít pouze formu přímou a nepřímou, ale že „zcizení řeči“ má širší škálu – v zásadě se však jedná o stále týž chybný model analýzy fikce, který 1) nerespektuje diferenci autora jakožto tvůrce textu a mluvčího narativní promluvy, jak jsme již uvedli, a 2) upírá postavám jakožto fikčním entitám samostatnou fikční existenci a připisuje jim pouze existenci závislou, odvozenou a pojímá je jako dočasné inkarnace autora samého – Uspenskij např. doslova uvádí: „[A]utor se v některých případech úplně *převtělí* do oné postavy [...]“ (USPENSKIJ 2008: 79) Hledisko ve frazeologické rovině tedy Uspenskij zkoumá jako otázku zcizování autorského textu.

Hledisko v rovině časoprostorového určení sleduje Uspenskij jako míru shody časoprostorového určení vypravěče s jednou či více postavami. Je jen příznačné, že Uspenskij v případě této roviny směřuje zcela autora a vypravěče, konstatuje například: „[M]ísto vypravěče [se může] shodovat s místem určité postavy díla, takže autor v tomto případě jakoby vede reportáž z místa, kde se nachází daná postava.“ (USPENSKIJ 2008: 78) Permanentně inkarnovaný autor by musel být neustále přítomen v každé fikci obydlené postavami. Uspenského model analýzy fikce pojímající postavy jako inkarnace autora vykazuje na této rovině další paradoxy: zatímco v rovině frazeologické se autor „inkarnuje“ do postavy vždy, když postava mluví, v rovině časoprostorového určení tomu tak být nemusí: může tudíž nastat případ, kdy je autor do postavy „vtělen“ (frazeologická rovina) i „nevtělen“ (rovina časoprostorového určení). Uspenského zmatečný model analýzy fikce a jemu uzpůsobený pojmový aparát pak často vede k tomu, že Uspenskij k analýze užívá jazyka, který je více metaforický než teoretický a vykazuje podobnosti spíše s tvorbou fikce než s její analýzou: „[A]utor zdánlivě obchází pokoje v domě jeden za druhým a nahlíží postupně ke každé postavě.“ (USPENSKIJ 2008: 83)

Hledisko v psychologické rovině může být podle Uspenského obecně dvojí: 1) *objektivní*, kdy jsou události prezentovány jako *fakta*, a 2) *subjektivní*, kdy jsou události prezentovány „s odkazem na to či ono individuální vědomí“ (USPENSKIJ 2008: 106). Avšak typ objektivního hlediska dále Uspenskij neobjasňuje jako nezávislé podání faktů, ale tak, že v případě tohoto typu se „autor [...] situuje do svého vlastního *hlediska*, nikoli do *hlediska* knížete [tj. postavy]“ (USPENSKIJ 2008: 108). To je však nekorektní vymezení, neboť při vymezení objektivního hlediska používá Uspenskij pojmu hlediska v souvislosti s osobou autora a není přitom jasné, co hlediskem v tomto případě rozumí. Nepochybně však nelze mít týž pojem hlediska jak pro postavu, která je bytostí fikčního světa, tak pro autora, který je tvůrcem narativního textu, jehož čtením fikční svět nastává.

V rámci pojednání o hledisku v psychologické rovině rozlišuje Uspenskij dále hledisko *vnější* a *vnitřní* a tuto diferenci vymezuje odlišně od difference hlediska na objektivní a subjektivní. Za vnější hledisko označuje Uspenskij podání takových informací, které jsou dostupné běžnému lidskému vnímání (analogicky tedy i fikčním bytostem), za vnitřní hledisko pak označuje podání pocitů, myšlenek či prožitků, a to buď prožívající/myslící postavou samotnou, nebo „vševědoucím pozorovatelem, který má schopnost proniknout do [jejího] vnitřního stavu“ (USPENSKIJ 2008: 108). Diferenci hlediska na vnější a vnitřní však Uspenskij vyjímá z psychologické roviny, neboť ji chápe jako diferenci přesahující tuto rovinu. Vnější hledisko se vyznačuje absencí „výrazů vnitřních stavů“ nebo přítomností „slov-operátorů“, které převádějí slova popisující vnitřní stav do „roviny objektivního popisu“ (např. „zřejmě“, „jakoby“, „zdálo se“ apod.). Vnitřní hledisko naopak Uspenskij vymezuje prostřednictvím přítomnosti sloves, jež pojmenovávají smyslové jevy a myšlení („pomyslel si“, „zdálo se mu“, „vzpomněl si“, „pocítil“ apod.) (USPENSKIJ 2008: 110–113).

Výše uvedené dva typy hlediska Uspenskému dostačují k to-

mu, aby sestavil čtyřúrovňovou typologii kompozičního užití těchto typů hledisek: a) důsledně se uplatňuje vnější hledisko; b) důsledně se uplatňuje vnitřní hledisko; c) dochází ke střídání vnitřních hledisek (Uspenskij doplňuje k vnitřním hlediskům i *autorovo hledisko*, avšak není jasné, jak je na psychologické rovině definováno), přičemž z různých hledisek nejsou podány tytéž události; d) dochází ke střídání vnitřních hledisek (v tomto případě je podle Uspenského autorova pozice „ireálná – autor zaujímá hledisko vševidoucího a vševědoucího pozorovatele“), přičemž jsou z různých hledisek podány tytéž události (USPENSKIJ 2008: 114–126).

Až v samotném závěru Uspenského pojednání o hledisku v psychologické rovině se objevuje zmínka o „autorových znalostech“ (USPENSKIJ 2008: 127), které jsou podle tohoto teoretika ústřední, pokud jde o projevy hlediska v psychologické rovině. Uspenskij však o nich nepojednává, pouze konstatuje, že existují i taková omezení autorových znalostí, která nejsou spojena s hlediskem některé postavy.

Když Uspenskij uvažuje nad rovinami hlediska, tvrdí, že tyto roviny se mohou, ale nemusejí shodovat. To však není příliš překvapivé tvrzení, ani důsledek nutně plynoucí z výchozích tvrzení. Uspenskij totiž označuje pojmem hledisko odlišné narativní jevy, mezi kterými je sice souvislost, ale souvislost často výhradně arbitrární. Nehledě na to, že není příliš zřejmé, k jakému typu „shody“ by mělo dojít.

Jak vidno, koncept hlediska tedy Uspenskij používá v mnoha odlišných významech. Mnohovýznamové užití analytických pojmů však každou teorii poškozují, neméně i teorii literatury. Uspenskij navíc hovoří dále v *Poetice kompozice* i o hledisku v pragmatickém aspektu (USPENSKIJ 2008: 156–159), tedy o *hledisku čtenáře* (v souvislosti s hlediskem autora, což Uspenského pojetí autora ještě více znejasňuje), a užívá tak pojmu hlediska i v oblasti literární komunikace, tedy zcela mimo oblast narativních jevů, které nás zde zajímají.

Uspenského kniha zřejmě měla dílčí vliv už i na Gérarda Genetta, který vydává svou klíčovou práci „Dicours du récit“ v témže roce, kdy vychází v Paříži francouzský překlad Uspenského studie pod názvem *Poétique de la composition*. Je nicméně zřejmé, že otázky, které Genette v „Dicours du récit“ rozpracovává a systematizuje, byly již v šedesátých letech ve francouzském myšlení o literatuře alespoň v zárodečné podobě přítomny.

Stejně tak bychom na rozdíl od autora doslovu k českému vydání Uspenského díla Ondřeje Sládka nechtěli přeceňovat vliv Uspenského práce na následující diskusi o Genettově konceptu fokalizace a jeho revize a rekonceptualizace, které se posléze objevily. Sládek tvrdí, že Uspenského *Poetika kompozice* byla „jedním z výrazných impulsů pro přezkoumání Genettových východisek a metodologických postupů“ (SLÁDEK 2008: 267). Snad by bylo možné uvažovat o dílčích podnětech, které poukázaly na nesrovnalosti či „slepá místa“ v Genettově pojetí fokalizace, rozhodně však nelze tvrdit, že by *Poetika kompozice* zapříčinila revizi Genettových „metodologických postupů“.

Nepopíratelně výrazný vliv měla *Poetika kompozice* snad jen na Shlomith Rimmon-Kenanovou (RIMMON-KENAN 2001) a Wolfa Schmidu (SCHMID 2005). Rimmon-Kenanová, která přejala Uspenského čtyřúrovňové pojetí hlediska, jak jsme již uvedli výše, přeznačila tento termín na fokalizaci a de facto pojednala o fokalizaci v pojetí Mieke Balové v rámci oněch čtyř úrovní rozlišených Uspenským. Schmid zase nahradil pojem hlediska pojmem *perspektiva* a rozlišil – inspirován Uspenského čtyřmi úrovněmi hlediska – pět úrovní perspektivy (první dvě úrovně byly v Uspenského návrhu spojeny v jednu): prostorovou, časovou, psychologickou, ideologickou a jazykovou (SCHMID 1996).

Ze studií dalších teoretiků, kteří výrazně přispěli k uvažování o fokalizaci v postgenettovské diskusi, však neplyne, že by Uspenského *Poetika kompozice* sehrála nějakou výraznou iniciační úlohu při snahách o revizi Genettova konceptu.

Je překvapivé, že žádný významnější příspěvek k uvažování o hledisku nevzešel z prostředí českého strukturalismu, ačkoli hledisko by nepochybně bylo možno chápat jako součástí strukturní výstavby narativní literatury, jíž se český strukturalismus zabýval. Až v roce 1967 publikuje Lubomír Doležel studii „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction“ (DOLEŽEL 1967), kterou lze považovat za přípravnou fázi jeho pozdějších *Narativních způsobů v české literatuře* (DOLEŽEL 1993) a která více než o problematice hlediska pojednává o kategorii *vypravěče*.

Než se začneme podrobně zabývat konceptem fokalizace, je nutno zdůraznit, že zavedení pojmu fokalizace do naratologického uvažování neznamená naprosté vymizení pojmu hlediska z naratologického myšlení. Oba pojmy jsou používány nadále jako pojmy konkurenční, jejich sémantická pole se více či méně překrývají, ačkoli se zdá, že pojem fokalizace přeci jen v naratologii převážil. Přestože se v naší práci nebudeme primárně zabývat pojmem hlediska ani pojmy příbuznými, které pokrývají obdobné sémantické pole jako pojem fokalizace a jejichž návrhy se objevily až po zavedení pojmu fokalizace do naratologické konceptuální soustavy, nelze přehlížet, že takové koncepty existují. Jako příklady vlivných prací, jež nadále operují s konceptem hlediska, ač v různých pojetích, bychom mohli uvést například knižní studie Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs* (CHATMAN 2008) či *Dohodnuté termíny* (CHATMAN 2000), Susan Lanserové *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (LANSER 1981), Paula Simpsona *Language, Ideology and Point of View* (SIMPSON 1993) a řadu dalších.

2. PŮVODNÍ KONCEPT FOKALIZACE GÉRARDA GENETTA

V roce 1972 vydal francouzský literární teoretik Gérard Genette ve III. svazku svých *Figures* studii „Discours du récit“,⁴ v níž se na základě analýz převážně jediného díla, Proustova *Hledání ztraceného času*, pokusil navrhnout konceptuální aparát vhodný pro popis a analýzu narativní literatury. Tento text se vedle některých studií Rolanda Barthesa, Tzvetana Todorova, Algirdase Juliena Greimase, Clauda Bremonda ad. stal základním stavebním kamenem nově koncipované disciplíny: naratologie.

Na rozdíl od mnoha svých předchůdců či následovníků, kteří se zabývali teoretickou analýzou narativní literatury a pokusili se identifikovat různé jevy související s fungováním narativu a označit je pojmy, případně vytvořit komplexní konceptuální aparát, jenž by byl vhodný pro analýzu narativu (zde máme nyní na mysli především Franze Stanzela), navrhl Genette pojmy, které se postupně etablovaly jako základní a konstitutivní termíny naratologie. Představují tedy jakýsi univerzální jazyk naratologie, který byl v první fázi užíván především v literární teorii, později se však začal uplatňovat i v jiných disciplínách, zejména ve filmové teorii. A to navzdory tomu, že mnozí teoretikové nahlíželi či nahlížejí na Genettovy pojmy (nebo na jejich východiska) kriticky, snaží se je rekonceptualizovat, přeznačit pojmy vhodnějšími či je zcela odmítají. Pojem *fokalizace* je jedním z nich a patří nepochybně k těm nejzákladnějším a nejpodstatnějším. S trochou nadsázky by se snad dalo říci, že veškeré následující dějiny naratologie jsou *de facto* poznámkami k Genettově „Discours du récit“, ať už polemickými, nesouhlasnými, revidujícími či naopak rozvíjícími

4 V této práci vycházíme z anglického překladu Genettovy knihy – viz GENETTE 1980; stejně činíme i v případě Genettova *Nouveau discours du récit* – viz GENETTE 1988.

a potvrzujícími. Na výhrady svých oponentů Genette reagoval roku 1983 vydáním *Nouveau discours du récit*, v němž se snažil obhájit své teoretické návrhy, zpřesnit některá svá tvrzení či je nepatrně revidovat.

2.1. Pojem fokalizace

Genette, inspirován Tzvetanem Todorovem (TODOROV 2002), rozlišuje tři základní kategoriální oblasti, které nám umožňují charakterizovat elementární narativní fenomény: 1) *čas*, pojmenovávající vztahy mezi časem narativu a časem příběhu,⁵ jež lze zkoumat z hlediska posloupnosti, frekvence a trvání, 2) *modus*, označující způsoby narativní reprezentace (do této oblasti náleží i Genettem nově ustavený pojem fokalizace, kterým teoretik nahrazuje konkurenční pojmy užívané dříve) a 3) *hlas*, označující vztah verbální činnosti k subjektu vypovídání (GENETTE 1980: 31).

Pojem fokalizace Genette vůbec poprvé použil v eseji o Stendhalovi, který posléze zařadil do Figure II. (GENETTE 1969). Jak plyne z předchozí kapitoly, Genettův pojem fokalizace se neobjevil v teorii narativní literatury znenadání. Genette vyšel z kritického čtení teoretických úvah řady badatelů, kteří se zamýšleli nad tím, jak funguje narativní literatura, a určité narativní jevy se snažili uchopit prostřednictvím pojmů *hledisko*, *vyprávěcí situace*, *perspektiva* ad. a následně vypracovávali jejich více či méně rozsáhlé typologie. Ani jeden z těchto konceptů však Genette neuznal za vhodný pro svou naratologickou pojmovou soustavu. Všiml si totiž, že tyto typologie a klasifikace směšují kritéria, na jejichž základě se typologizující či klasifikující diferenciací provádějí, případně že se dopouštějí pochybení při analýze konkrétních narati-

5 Základní rozlišující dvojici *čas narativu* a *čas příběhu* přebírá Genette od Günthera Müllera – viz MÜLLER 1948.

vů (např. že označují jako vypravěče postavu, jíž nelze přiřadit žádnou nepřímou ich-formovou promluvu), případně že už i samy definice pojmů stojí na neopodstatněných předpokladech. Zásadním nedostatkem těchto návrhů bylo podle Genetta to, že směřovaly jevy, které Genette označil jako *modus* a *hlas*: tedy že nedostatečně rozlišovaly mezi pozicí, která orientuje narativní perspektivu, a zdrojem výpovědi, narativní instancí (GENETTE 1980: 186). Pojmy jako *vision*, *champ de vision* či *point de vue* se zdály být Genettovi příliš vizuální, francouzský výraz *focalisation* se mu jevil abstraktnější, a proto vhodnější (GENETTE 1980: 189). Genette chtěl termínem fokalizace uchopit celé spektrum percepce, nejen vizuální aspekt – tedy rovněž sluch, čich ad. Proto již v *Nouveau discours du récit* neformuluje otázku po fokální pozici jako: Kdo vidí? (oproti tázání se po vypravěči: Kdo mluví?) ale: „Kdo vnímá?“ či ještě přesněji: „Kde je ohnisko vnímání?“ (GENETTE 1988: 64) Přesto však z Genettových pojednání není zcela zřejmé, které z mentálních aktivit či aktivit jiné povahy by měl termín vnímání vlastně pojmut.

Přehlédneme-li ve stručnosti etymologii pojmu fokalizace, zjistíme, že latinský výraz *focus* značí *ohnisko*, jímž se rozumí jednak centrum, ale jednak také místo, z něhož jsou vysílány tepelné paprsky. Odtud pochází významový posun pojmu směrem k použití slova v optickém významu slova: zaostřováním/fokusací slunečních paprsků můžeme dosáhnout světla a tepla.

Z latinského *focus* vzniklo metonymický posunem francouzské *feu* či italské *fuoco* (tedy *ohně*).

Focal (*ohniskový*) ve francouzštině a angličtině je pozdějším derivátem výrazu *focus* v jeho optickém významu slova. Francouzské výrazy *focalisation* a *focaliser* (angl. *focalization* a *to focalize*) jsou rovněž pozdější terminologické neologismy – v případě angličtiny i nadbytečné, protože sloveso *to focus* i gerundium *focusing* již existovaly, a termín *focuser* by bylo možno snadno utvořit jakožto *nomina agentis* nebo v instru-

mentálním významu. (Když Genette prvně tento pojem použil, měl možná na mysli terminologický význam slova *focalisation* v lingvistice, ale není jasné, co by měl přinést naratologickému užití téhož slova.) (Srov. CHATMAN 1986: 198.)

Přestože měl být podle Genetta pojem fokalizace určitějším a sémanticky ohraničenějším termínem než hledisko, v následných užitích dalších teoretiků doznal značného konceptuálního rozklížení (viz následující kapitoly). I proto Genette přichází v *Nouveau discours du récit* s novým pojmem *foyer* (*ohnisko*) (GENETTE 1988: 66), který by měl být podle něj přesněji vymezený, jelikož jeho etymologie nenabízí takovou mnohoznačnost, jako je tomu v případě fokalizace. Francouzský výraz *foyer* byl odvozen z přechodového adjektivního tvaru *focarium*. Během desetiletí se však v konceptuálním aparátu naratologie již ujal a pevně zakotvil pojem fokalizace – bohužel možná i právě proto, že si našel některá užití, která Genette ani nezamýšlel. Termín *foyer* se Genettovi už prosadit nepodařilo, navíc jím opět označuje vícero významů, a neřeší tak ty nepodstatnější komplikace, které způsoboval pojem fokalizace. Pouze se tedy pokusil nahradit jeden pojem pojmem jiným s méně mnohovýznamovou etymologií.

2.2. Vymezení pojmu fokalizace

Genette pojem fokalizace dostatečně exaktně v žádném svém spise nevymezil. Nejurčitěji jej vykládá v *Nouveau discours du récit* jako „výběr narativní informace“, resp. jako „omezení pole“ (GENETTE 1988: 74). Tím, co/kdo narativní informace omezuje, je podle Genetta „situované ohnisko, tj. jakési hrdlo propouštějící informace, avšak pouze takové, k jejichž propouštění je oprávněno situací“ (GENETTE 1988: 74).

Dříve, než se budeme podrobněji zabývat pojmem *ohnisko*, je nutno se pozastavit u Genettova implicitního předpokladu,

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.