

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

Jiří Hrabal

Analýza pojmu fokalizace. Naratologická studie
Disertační práce

Školitel: doc. PhDr. Tomáš Kubíček, PhD.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Práce má rozsah 205 normostran, tj. 369 915 znaků.

V Olomouci dne:

Obsah

Předmluva5
1. Úvod: Od hlediska k fokalizaci9
2. Původní koncept fokalizace Gérarda Genetta29
2.1. Pojem fokalizace29
2.2. Vymezení pojmu fokalizace31
2.3. Typologie fokalizace a kritéria diferenciac34
2.3.1. Narativ s nulovou fokalizací36
2.3.2. Interně fokalizovaný narativ38
2.3.3. Externě fokalizovaný narativ41
2.4. Celek a část: změny ve fokalizaci v narativním textu45
2.5. Dílčí závěr50
3. Koncept fokalizace v redefinici Mieke Balové52
3.1. Balové kritika Genettova konceptu fokalizace53
3.2. Nové vymezení pojmu54
3.3. Vypravěč, fokalizátor, postava; typy fokalizace56
3.4. Fokalizace a zobrazení63
3.5. Implikace Balové pojetí fokalizace jako východisko pro kulturní naratologii66
3.6. Dílčí závěr75
4. Další revize a úpravy konceptu fokalizace76
4.1. „Delegovaná“ fokalizace podle Pierra Vitouxa76
4.2. Vliv tradice literární reprezentace na určení fokalizace podle Andree Kahlitzke81
4.3. Fokalizace v ich-formálním narativu podle Williama F. Edmista87
4.4. Kognitivistické pojetí fokalizace Manfreda Jahna96
4.5. Role fokalizace při výstavbě fikčního světa podle Ruth Ronenové	...104
4.6. Revidovaná a rozšířená typologie fokalizace Göra Nieragdena	...110
5. K použití konceptu fokalizace v teorii filmového narativu	...116
6. Návrh pojmu fokalizace	...124
6.1. Úvodní východiska a vymezení	...124
6.2. Konstituce vypravěče	...125

6.3. Vědoucnost vypravěče	...132
6.4. Identifikace fokalizace	...138
6.5. Možnosti výskytu fokalizace	...142
6.6. Diferenciace kategorií: fokalizace – hledisko – perspektiva	...144
6.7. Funkce fokalizace: ne-konvenční využití fokalizace	...146
6.8. Dílčí závěr	...150
7. Závěr	...151
Použitá literatura	...153
Resumé / Summary	...163

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 jinojazyčné 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 konceptů 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 konceptu 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 přes 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 v důsledku ani co literární dílo je. Odpovědi na tyto otázky jsou rovněž kulturně a historicky determinované a nelze k nim definitivně dospět žádným sebepřesnějším 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 bezezbytku 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 koncept *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 není možno v současné době 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 předchůdně formulované pojmy konkurují pojmu fokalizace v myšlení o literatuře směle dál, existují vedle sebe, navzájem se překrývají a znejasňují.

V neustále se proměňujícím a bezbřeze bujícím literárněteoretickým diskurzu tedy nelze jednoznačně definovat, co pojem fokalizace označuje. 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 užitečný pro analýzu narativního textu; případně můžeme navrhnout takové pojetí fokalizace, které bude podle našeho mínění pro narativní analýzu užitečné. Právě výše uvedené jsme si předsevzali jako hlavní úkol naší práce.

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, jaké 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 několika desetiletí trvajících úvah.

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 Edmistonu, Manfreda Jahna, Ruth Ronenové a Görana Nieragdena. V páté kapitole se zamýšlíme nad možnostmi 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.

Předkládaná disertační práce obsahuje následující publikované studie či před akademickým fórem přednesené texty, které byly více či méně revidovány a uzpůsobeny celku a záměru disertační práce: studie „Ideologie a fokalizace“ (HRABAL 2009b) je součástí kapitoly 3.5., zkrácená podoba studie „Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii“ (HRABAL 2008) tvoří kapitolu 4.4. a zkrácená verze studie „Koncept fokalizace v pojetí kognitivistické naratologie“ (HRABAL 2009a) 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 vlastních překladů seznámit se s cizojazyčnými texty. V tomto ohledu patří však největší dík germanistce Marii Krappmann, která mi zcela nezištně zpřístupnila několik zásadních německy psaných studií, které nebylo možno opomenout; dále poděkování náleží kolegům ze záhřebské Filozofické fakulty, kteří mi několikrát poskytli, rovněž zcela nezištně, místo a klid na práci, a právě v Záhřebu jsem text disertační práce z velké části napsal, a v neposlední řadě Tomáši

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 – kontrafaktuální historie*. Příspěvek bude publikován v 3. čísle t.r. v chorvatském literárněvědném časopise *Umjetnost riječi*.

Kubíčkoví, 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 shodné či příbuzné narativní jevy, 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 tyto úvahy se odehrávaly vždy v určitém kontextu, který určoval následné vymezení pojmů a způsoby jejich užití.

Dílčí a nesystematické poznámky a postřehy vztahující se k otázkám, které zvažujeme v souvislosti s koncepty 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) a snahu o jeho pojmenování prostřednictvím teoretického konceptu a následné soustavnější rozvažování nad postupně se ustavujícím novým konceptem v rámci myšlení o literatuře lze však zaznamenat až od přelomu devatenáctého a dvacátého století. Živnou půdou 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 jakýsi „leitmotiv“ (anglo-)amerického myšlení o narativní literatuře první poloviny dvacátého století, se nakonec ukázala produktivní pro oblasti teoretického uvažování, jimž nebyla primárně určena.

Většinová 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. Eventuelně 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 kapitolu, 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 úžeji 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** pro bádání o hledisku 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-formální vyprávění, a navodit tak „pocit reálnosti [...], který] je podle mne největší předností románu“. (JAMES 2008: 115)

Pojem hlediska ale v naratologickém smyslu slova 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“ (MORRISONOVÁ 1961) všimla, že narozdíl 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* (MORRISONOVÁ 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 Jamesova *Lháře* 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.“ (MORRISONOVÁ 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 konceptu fokalizace je práce **Cleantha Brookse a Roberta Penna Warrena** *Understanding Fiction* (BROOKS – WARREN 1959 [1943]), 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 1943: 589)

Diference, která je v tabulce vyznačena horizontálně, udává, zda-li 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. Čtyřlenná 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 jako by „sledována“ tím, že o ní vypravěč vypráví (ostatní na scéně nejsou). 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 „ohnišť 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 „přemluvami“ 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: „sám 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 neomezenosti 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 následovníký 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 macešské, přestože se množství německy psaných studií zabývajících se koncepty hlediska či fokalizace jistě nemůže rovnat počtu studií publikovaných v angličtině či francouzštině. Nünning však zcela přehlíží například studii Andrease Kablitzze „Erzählperspektive-Point of View-Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“ (KABLITZ 1988), která nepochybně je hodná pozornosti; Nünning ji nechává nepovšimnutou, ačkoli vyšla pouhé dva roky před tím, než vydal svůj článek obsahující výše uvedené kritické konstatování (Kablitzovou studii 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 terminologizován 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 naratologické konceptuální soustavy ústředním, avšak některých otázek s tímto konceptem spojených si všimá.

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-formální vyprávěcí situace (*Ich Erzählsituation*) a 3) personální vyprávěcí situace (*personale Erzählsituation*). První je označením pro er-formální narativ, který je produkován vypravěčem stojícím vně fikčního světa, a který bývá označován jako vševědoucí, druhá pro ich-formální narativ, kdy narativní instancí je jedna z postav, a třetí opět pro er-formální narativ, v němž sice postava není vypravěčem, ale narativní informace jsou skrze ni filtrovány.

Jak uvádí Tomáš Kubíček (KUBÍČEK 2007: 60), nesouhlas vyvolala Stanzelova kniha především tím, že výše uvedené vyprávěcí 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 prostupnost 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-formální vyprávěcí situaci dominuje 1. 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 *Odyseovi*, jsou reflektori, ne vypravěči.“ (STANZEL 1981: 7) V Jamesově pojetí byl však reflektor postavou, která ani nepromlouvala v 1. osobě, ale ani nebylo její myšlení zaznamenáno jakožto „vnitřní řeč“ v 1. 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 značně vzdálené oblasti od ich-formálního 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 (COHNOVÁ 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 vytýčené 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 3 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-formální 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 narodil 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 jednotnost kritériálního vymezení, tím je pouze typ pohledu, ale spíše jeho terminologická nejednoznačnost. Pouillonova 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 tříkateriální 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 tenhle 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 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.

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.

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 jakožto porušení konvence). Narozdíl 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 vytvořit 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. Vnímatelnou informací rozumějme takovou informaci, která je dostupná vnímání fikční bytosti (a pro Todorova zřejmě i vnímání vypravěče – sic!) analogicky k bytosti lidské (nevnímatelná informace je pro určitou postavu například nevyřčená myšlenka jiné postavy). Todorov pak rozlišuje krajní protipóly: a) *externí pohled*, tj. podání vnímatelných 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. COHNOVÁ 1978).

Velmi vágní je Todorovovo 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 mysli“. (TODOROV 2000: 50) Srovnáme-li vymezení *rozsahu* a *hloubky*, zjistíme, že se kříží, neboť obě kategorie jsou definovány prostřednictvím míry zobrazení mysli 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 nebo všechny (což je podle Todorova případ vševedoucnosti), 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 informací, 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 následně 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 apod.

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 „vědění“, 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 nebyvalém 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 *neosobní* 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 mnohých dalších francouzských naratologů.

Podobně jako francouzská literárněteoretická tradice nejprve „ohledávala“ narativní jevy označené později jako fokalizace i tradice ruská. 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 pohádku 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 pojmová soustava 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 tĕksta* Jurije Lotmana (LOTMAN 1990), jež obsahuje kapitolu věnovanou *hledisku*, a zejména pak *Poetika kompozicii* **Borise Uspenského** (USPENSKIJ 2008). Zejména tato Uspenského práce představuje významnou „kapitolu“ v dějinách konceptu *hlediska*. Uspenského práce totiž patří k nemnoha studiím ne-západní provenience, které zdatně ovlivnily disciplínu s tak výrazně západocentristickou tradicí jako je naratologie. Vedle tohoto díla vzešlého z dílny Moskevsko-tartuské školy se do naratologického myšlení z děl vzniklých mimo oblast západní literární teorie zapsala 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, která 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* vytýčil 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-KENANOVÁ 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 svůj světový názor na svět, který znázorňuje, či na svět, který ho obklopuje, v závislosti na statutu subjektu. 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), a 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 ne-vlastní, „cizí promluvy“ (USPENSKIJ 2008: 31). Tahle starobylá, ale zavádějící diferenciacce má svůj původ již v III. knize Platonovy *Ústavy* (PLATON 1993: 131). Uspenskij ji sice obohatil jednak o možné (nikoli však nutné) rozlišení autor vs. vypravěč a jednak o znalost toho, 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 diferencii 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: „[...] autor se v některých případech úplně *převtěl* 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 směšuje zcela autora a vypravěče, konstatuje například: „[...] místo 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: tudíž může nastat případ, kdy autor je do postavy „vtělen“ (frazologická rovina) i „nevtělen“ (rovina časoprostorového určení). Uspenského zmatečný model analýzy fikce a jemu uzpůsobený pojmový aparát pak často vede k tomu, že Uspenského analýza je činěna prostřednictvím jazyka, která je více metaforický než teoretický a vykazuje

podobnosti spíše s tvorbou fikce než s její analýzou: „[...] autor 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 v nejobecnější rovině 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 též 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 než diferenci 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 tomu, 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 poškozuje, 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, co vychází v Paříži francouzský překlad Uspenského studie pod názvem *Poétique de la composition*, nicméně je zřejmé, že otázky, které Genette v „*Dicours du récit*“ rozpracovává a systematizuje, byly již ve francouzském myšlení o literatuře šedesátých let alespoň v zárodečné podobě přítomny.

Stejně tak bychom narozdíl 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-KENANOVÁ 2001) a Wolfa Schmidta (SCHMID 2005). Rimmon-Kenanová, jak jsme již uvedli výše, která přejala Uspenského čtyřúrovňové pojetí hlediska, přeznačila 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: 61-61).

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 usilují o 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 [1978]) či *Dohodnuté termíny* (CHATMAN 2000 [1990]), Susan Lanserové *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (LANSEROVÁ 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.

Narozdíl od mnoha Genettových předchůdců či následovníků, kteří se zabývali teoretickou analýzou narativní literatury a pokusili se kvalifikovat a označit pojmy různé jevy související s fungováním narativu, případně vytvořit komplexní konceptuální aparát, jenž by byl vhodný pro analýzu narativu (zde máme nyní na mysli především Franze Stanzela), Genettem navržené pojmy 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 rozvíjejícími 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

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.

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 narativů (např. že označují jako vypravěče postavu, již nelze přiřadit žádnou nepřímou ich-formální promluvu), případně že už i samy definice pojmů stojí na neopodstatněných předpokladech. Zásadním nedostatkem těchto návrhů bylo podle Genetta to, že směšovaly 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

⁵ Základní rozlišující dvojici *čas narativu* a *čas příběhu* přebírá Genette od Güntera Müllera – viz MÜLLER 1968.

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 italský *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 focuse* i gerundium *focusing* již existovaly, a termín *focuser* by bylo možno snadno utvořit jakožto *nomina agentis* nebo v instrumentálním 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 vymezenějším 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, který 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, totiž že v narativním díle mohou být obsaženy pouze omezené informace o fikčním světě, případně – což se zdá být nakonec ještě více na pováženou – že některá narativní díla disponují neomezenými informacemi o fikčním světě.

Jakýkoli výběr či omezení totiž předpokládá, že je vybíráno z „něčeho“, resp. že je „něco“ omezeno. Genettovo vymezení fokalizace tedy implicitně předpokládá „pretextuální svět“, o němž nám něco (či všechno) sděluje vypravěč, podle toho, zda je obdařen větší či menší mírou vědění o tomto pretextuálním světě.

Vyprávění je tedy Genettem pojato jako zprostředkovávání informací o pretextuálním světě. Důsledkem tohoto předpokladu je další implicitní předpoklad, totiž že vypravěč musí o tomto světě *vědět*, aby informace mohl zprostředkovat.

Genette je tedy přesvědčen, že existují i případy narativu, kdy je nám tento textu předcházející svět zprostředkován absolutně, tj. ne-omezeně. To podle francouzského teoretika neznamena nic jiného, než že vypravěč ví o tomto světě vše. Genette je nucen – veden premisami svých úvah – postulovat kategorii *vypravěčské vševědounosti*, ač se zdá, že si uvědomuje její problematičnost. Sám totiž v *Nouveau discours du récit* poznamenává, že vševědounost je termín, „který je v čisté fikci doslova absurdní (autor nepotřebuje nic „vědět“, protože vše vymýšlí) a který by bylo vhodnější nahradit pojmem *úplná informovanost* – je-li poskytnuta čtenáři, činí jej ‚vševědoucím‘“. (GENETTE 1988: 74) Podle našeho názoru však náhrada pojmu *vševědounost* pojmem *úplná informovanost* nepřináší lepší řešení – nejde zde totiž ani tak o označení samo, ale o to, co je označováno: naše otázka vyvolaná pojmem *vševědounost* zůstává, pouze došlo k její transformaci v otázku: o čem má existovat *úplná informovanost*?

Zdá se, že Genette se při úvahách o narativu nechal svést analogií vypravěče k autorovi, založenou na mimetické představě autora napodobujícího skutečný svět (či díla již vytvořená) tak, že z něj vybírá, idealizuje a zobecňuje. To je samozřejmě velmi stará představa tvůrce, najdeme ji už u Aristotela a v dílčích postřezích i v dochovaných zlomcích některých předsokratiků a line se dějinami estetického myšlení až k dnešku. Analýza narativu má ale pramálo společného s teorií uměleckého tvoření. Nicméně je třeba vzít v potaz, jak jsme v předchozí kapitole

ukázali, že naratologie nevzniká na „neobdělaném poli“, její kořeny sahají do široce pojatého myšlení o literatuře, v němž se mísí nejrůznější způsoby uvažování o narativní literatuře, a podle našeho názoru zde Genette podlehl náhledu na narativní dílo z pozice umělecké tvorby, a jeho vymezení fokalizace je tedy postaveno už v samém počátku na chybném předpokladu.

Vraťme se však k pojmu ohniska – Genette hovoří též o *fokální pozici* (GENETTE 1988: 64) –, jehož prostřednictvím dochází k výběru narativní informace. Jaké povahy *ohnisko* je? Je to pasivní či aktivní činitel? Jakým způsobem výběr, resp. omezování, narativní informace činí a jak se tato zasahující činnost projevuje?

Jelikož pojem fokalizace zavedl Genette proto, aby odlišil zdroj vypovídání od zdroje vnímání (kdo mluví? vs. kdo vidí/vnímá?), mělo by z toho plynout, že ohniskem, které omezuje narativní informace bude vždy nějaký vnímající subjekt, tedy postava, případně vypravěč. Genette však tvrdí, že „[...] fokální pozice, pokud se vyskytuje, nemůže vždy být identifikována s osobou. [...] – a toto *ohnisko* může, ale nemusí být (ještě se k tomu vrátím) vtěleno do postavy.“ (GENETTE 1988: 64)

Není-li tedy vždy ohniskem postava, která je z podstaty své povahy nadána omezeným vnímáním v rámci fikčního světa, ani vypravěč (rozlišení na modus a hlas by ztrácelo opodstatnění), jak si takové informace propouštějící „hrdlo“ (jak Genette přeneseně ohnisko označuje) vymežit? Čím ne-personálně pojaté ohnisko informace omezuje, ne-li percepčními schopnostmi? Neoznačuje již takto pod-určený pojem jiný jev než ten, na něž se Genette tázal otázkou Kdo vnímá? (oproti Kdo mluví?) Domníváme se, že na scestí zde Genetta přivedlo pojetí vyprávění jako omezovaného/neomezovaného toku zprostředkujících informací o něčem předchůdně existujícím. Tento případ ohniska v typologii fokalizace označuje Genette jako *externí fokalizaci* – vrátíme se k němu podrobněji v kapitole 2.3.3. Podle našeho názoru se zde jedná o jev, který by bylo vhodnější označovat např. pojmem *perspektiva*, nikoli o fokalizace, která z podstaty svého založení souvisí s percepčními omezeními. Rovněž teoretikové jako Ruth Ronenová (RONENOVÁ 2006 [1994]) či Manfred Jahn (JAHN 1996) a další považují koncept za inherentně antropomorfní, tj. související s vnímáním.

I případech, že lze ohnisko ztotožnit s postavou, nevymezuje Genette způsob omezení toku narativních informací jasně, jak uvidíme níže (2.3.1. a 2.3.2.), při klasifikaci typologie fokalizace je pro Genetta určující někdy míra vědění, jindy zas percepční mohutnosti vypravěče nebo postavy.

2.3. Typologie fokalizace a kritéria diferenciacie

Gérard Genette tvrdí, že naratív obecně může být fokalizován trojím způsobem. Odpovídá tomu tříčlenná typologie, která vychází z typologií Jeana Pouillona a Tzvetana Todorova, jimž jsme se věnovali v 1. kapitole:

- 1) *nefokalizovaný naratív*, resp. *naratív s nulovou fokalizací* – události příběhu jsou prezentovány bez omezení, resp. „vševědoucím“ vypravěčem;
- 2) *interně fokalizovaný naratív* – události příběhu jsou prezentovány prizmatem jedné či vícero postav;
 - 2a) s *fixní fokalizací* (z pozice stále stejné postavy);
 - 2b) s *variabilní fokalizací* (z pozice dvou či vícero postav);
 - 2c) s *multiplicitní fokalizací* (táž událost je prezentována z pozice dvou či vícero postav);
- 3) *externě fokalizovaný naratív* – ohnisko, z něhož jsou události nahlíženy, se nachází se uvnitř světa příběhu, ale není totožné s žádnou z postav.

Stejně jako sám pojem fokalizace, tak i Genettova typologie fokalizace byla podrobena od sedmdesátých let už mnohé kritice (viz 3. a 4. kapitola). Oponenti Genettovi vytýkali zejména to, že jednotlivé typy nejsou utvořeny na základě stejného(-ých) kritéria(-í).

Je zřejmé, že vzhledem k námi výše vysloveným výhradám vůči samému konceptu fokalizace v Genettově pojetí, nemůžeme přijmout ani teoretickou typologii kritizovaného konceptu. Genettova typologie fokalizace má totiž i další nedostatky, které nejsou implikovány vymezením pojmu samého: jednak vychází z nejednotných rozlišujících kritérií a jednak není dostatečná, tj. nepostihuje existující možnosti (vznášet požadavek úplnosti by nebylo v případě proměnlivého a neuzavřeného předmětu zájmu korektní).

Zaměřme se nejprve na nejednotnost rozlišujícího kritéria. Genette se ve svém *Discours du récit* vyjádřil velmi ironicky k typologii Bertila Romberga (GENETTE 1980:188) a připodobnil ji k známé Borgesově typologii, kterou slavný romanopisec „cituje“ v textu *Fantastická zoologie*. Domníváme se však, že Borges by uznale pokyvoval hlavou nejen nad typologií Rombergovou, ale i nad typologií Genettovou.

První Genettovou nedůsledností je zařazení nulové fokalizace jako jednoho z typů fokalizace. Provedeme-li totiž diferenciaci fokalizace na nulovou fokalizaci (resp. nefokalizaci), na fokalizaci interní a na fokalizaci externí, činíme přibližně totéž, co bychom činili, kdybychom rozlišili jedoucí auta na auta nejedoucí a na auta s diesellovým motorem a benzínovým motorem. Uznává-li Genette, že ne každý narativ je nutně fokalizovaný (GENETTE 1988: 73) – což řada teoretiků počínaje Mieke Balovou popírá (viz 3. kapitola) –, pak se jeho diferenciaci fokalizace měla týkat samozřejmě jen fokalizovaných narativů, nikoli narativů nefokalizovaných.

Druhá Genettova nedůslednost plyne z toho, že teoretik přehlíží, je-li fokální pozice je totožná s pozicí narativní instance, či nikoli. Genette tak činí zřejmě proto, aby tyto dvě pozice striktně oddělil (Kdo mluví? vs. Kdo vidí?), avšak uvědomit si diferencii mezi *vyprávěním* a *fokalizací* neznamena, že je nutné – a že je to vůbec možné – uzávorkovat jednu z nich (v tomto případě narativní instanci) a zabývat se druhou (fokalizací) nezávisle na první.

Diferencovat narativy podle typu fokalizace bez ohledu na vyprávění nepovažujeme za vhodné, neboť výsledkem takového rozčlenění do typů jsou skupiny velmi různorodě fungujících narativů. Výpovědní hodnota takové typologie je pro poznání narativů pak velmi malá, podobně jako kdybychom si předsevzali rozlišovat narativy na psané v gramaticky přítomném čase a v čase minulém.

Genettova typologie nepostihuje, zda postava, která představuje zároveň *ohnisko*, je či není vyprávěcí. Jinak řečeno: je-li v narativu postava současně vyprávěčem příběhu, je zřejmé, že představuje rovněž ohnisko, neboť vyprávěcí postava, vypráví vždy nutně ze své pozice (je omezena svými percepčními schopnostmi a existuje v určitém tady-a-teď fikčního světa). O narativu vyprávěném postavou příběhu pak ztrácí opodstatnění prohlašovat, že je *interně fokalizovaný* – pokud bychom tak činili, zastíráme rozdíl, který stál u zrodu konceptu fokalizace: rozdíl mezi hlasem a modem. Genette si později tento nedostatek uvědomil a zmínil se o něm v *Nouveau discours du récit*: „[Z]de vskutku máme jeden z těch vzájemných vztahů mezi modem a hlasem, u nichž si kladu za vinu, že jsem jich nedbal [...] „homodiegetický narativ, následkem svého ‚vokálního‘ výběru, se podrobuje a priori modálnímu omezení, kterého se nelze vyvarovat jiným způsobem nežli porušením nebo pozorovatelným pokroucením“. (GENETTE 1988: 78) Žádné zásadní změny, které by se projevíly v celkové redefinici původního pojmu či v rekonstrukci typologie, z

toho však nevyvodil. Jediný důsledek, který Genettovo zjištění mělo, bylo, že tento jev označil za *prefokalizaci*.

Třetí nedůslednost se týká rozlišení na *fokalizaci interní* a *externí*: zatímco v případě interní fokalizace je ohnisko ztotožněno s postavou příběhu, a omezení narativní informace jsou tedy dána percepčními schopnostmi postavy a její přítomností v určitém čase a prostoru fikčního světa (což jsou konvence, na základě kterých rozumíme fikci, které lze samozřejmě porušit, ale těmto odchýlkám rozumíme jen na pozadí konvence), v případě externí fokalizace však není jasné, co ohnisko vymezuje, na základě jakého principu jsou tedy narativní informace omezovány či vybírány. Kritérium rozlišení na interní a externí fokalizací je tedy dáno tím, zda je ohnisko ztotožněno s postavou, nebo s pozicí uvnitř diegeze, kterou v důsledku Genettových kritérií nelze označit jinak než jako „ne-postavou“.

2.3.1. Narativ s nulovou fokalizací

Narativ s nulovou fokalizací, resp. *nefokalizovaný narativ*, podle Genetta představuje „klasický narativ“ (GENETTE 1980: 189). Není jasné, v jakém smyslu slova zde Genette používá výrazu „klasický“, výzkum dějinného vývoje narativní literatury zde však není naším úkolem, proto ponecháme Genettovu formulaci bez rozboru, ačkoli zamýšlel-li teoretik odkázat výrazem „klasický“ k určitému dějinnému období, pak je na místě zmínit alespoň naše pochybnosti.

Genette vymezuje nefokalizovaný narativ jako narativ, který je vyprávěn vševědoucím vypravěčem. Vševědoucí vypravěč pak má čtenáři přinášet „úplné informace“ o příběhu.

Co však znamená prezentovat příběh bez omezení? Kdy jsou v narativu obsaženy úplné informace? Na tyto otázky, vyvolané chybnou představou o fungování fikčního narativu, podle které existence fikčního světa nastává zprostředkováním informací o „pretextuálním“ světě příběhu, nelze poskytnout rozumnou odpověď. Za „úplnou informovanost“ jsou Genettem ve skutečnosti zástupně považována sdělení, která nepovažujeme za běžná z hlediska našeho konvenčního rozumění fikci, jako např. že vypravěč či postava vědí, nač myslí jiná postava, příp. že vědí, co se děje v jiném časoprostoru, než se právě nacházejí, nebo že vědí, jaká událost nastane v budoucnu apod. Tato sdělení považujeme za „neběžné informace“ proto, že naše rozumění fikci je utvářeno na základě zkušeností, které máme s aktuálním světem, v němž je jedinec omezen svými percepčními schopnostmi a přítomností v jedinečném časoprostoru.

Genette ani neurčuje, jaké množství těchto „neběžných informací“ musí narativ obsahovat, abychom jej mohli považovat za narativ s nulovou fokalizací. Pokud by stačila jediná, případně vícero informací jednoho druhu (což by bylo na místě, protože vypravěč by tím dostatečně prokázal schopnost disponovat neběžnými informacemi), například informace o myšlenkových pochodech jedné z postav, pak by mohlo mj. docházet k překrývání mezi jednotlivými typy fokalizace (postrádajícími společné jednotné kritérium diferenciaci), v tomto případě mezi typem nefokalizovaného narativu a interně fokalizovaného narativu.

Zásadním negativním důsledkem takto vymezeného typu narativu však je, že v případě, že se rozhodneme na základě přítomnosti nějaké „neběžné informace“ v narativu přistupovat k takovému narativu jako k narativu s vševědoucím vypravěčem, pak si oprávněně budeme moci položit otázku: proč nám vypravěč nesdělí informaci, která mi právě přišla na mysl, například zda Josef K. hovořil anglicky? Na tuto otázku však čtenář není nasměrován narativním textem samotným (který produkuje fikční svět, jenž je vzhledem k aktuálnímu světu nutně neúplný), její položení je však oprávněno pouze v důsledku postulované kategorie vševědoucí vypravěč, která sestává z neopodstatněných premis.

Podrobnou kritiku pojmu vypravěčské vševědoucnosti a následných implikací plynoucích z užívání tohoto pojmu v teorii literatury učiníme v 6. kapitole. Na tomto místě, kde je naším úkolem podrobit analýze Genettův koncept fokalizace, si dočasně vystačíme se zjištěním, že důsledkem chybného vymezení tohoto typu narativu (dle Genetta typu fokalizace – sic!) a nejasných kritérií je, že pod narativ s nulovou fokalizací můžeme zařadit narativy, které fungují zcela odlišným způsobem: na jedné straně například narativ, v němž jsou sdělovány myšlenky, záměry, touhy, sny ad. postav, nelze však přitom identifikovat žádnou vypravěčskou instanci/osobu, jíž by bylo možno připsat určité postoje, hodnocení, příp. předvídání budoucího odvíjení událostí příběhu (výpovědi jsou v er-formě). Na druhou stranu by se mezi narativy s nulovou fokalizací mohl řadit i narativ, kde je jasně identifikovaná vypravěčská osoba, která se metanarativně sebeprezentuje jako všemocný Vypravěč, který plně určuje a ovlivňuje dění příběhu a který například sděluje předem, jak s postavami v příběhu naloží, nicméně nám nesdělí nic o myšlenkách postav (výpovědi jsou v ich-formě). Lze tvrdit o druhém případě narativu, že je nefokalizovaný, tj. že jsou sdělovány úplné informace, když nevíme nic o myšlenkách a vnitřním životě postav?

Kategorii nefokalizovaný narativ tedy z výše uvedených důvodů nelze vymezit za pomoci pojmu vševědoucnosti. V 6. kapitole navrhneme způsob jiný. Genettova diferenciací nefokalizovaného a interně fokalizovaný narativ není v zásadě nic jiného než přeformulované rozlišení hlediska na „vševědoucí“ a „omezené“, jak je tradičně užíváno v angloamerickém myšlení o literatuře.

2.3.2. Interně fokalizovaný narativ

Jako *interně fokalizovaný narativ* Genette vymezil takový narativ, který sestává jen s omezených narativních informací. Omezení je dáno ohniskem, které představuje buď jedna, nebo vícero postav. Události jsou tedy prezentovány s ohledem na omezené možnosti, které má postava obývající fikční svět. Jak jsme již uvedli, Genette se nezabývá tím, zda fokální postava je či není současně i postavou vyprávěcí. Rozdíl si sice uvědomil, nepovažoval však za nutné vyvodit z něj nějaké závažnější důsledky: „[...]užil jsem] výraz, který je vzhledem k mým vlastním definicím poněkud heterodoxní, tedy ‚fokalizace na vypravěče‘, kterou prohlašuji za ‚logicky implikovanou vyprávěním v první osobě‘. Jde tu evidentně o omezení narativní informace na pouhé ‚vědění‘ vypravěče jako takového, tj. na informaci, kterou hrdina má v určitém okamžiku příběhu, který je dovršen prostřednictvím následné informace – celek zůstává k dispozici hrdinovi-vypravěči. Pouze hrdina může v určitém okamžiku příběhu zasluhovat *stricto sensu* termínu ‚fokalizace‘, v případě hrdiny-vypravěče jde o extradiegetickou informaci, v níž pouze identita gramatické osoby hrdiny a vypravěče nás opravňuje v širším smyslu používat termínu ‚fokalizace‘.“ (GENETTE 1988: 77)

Za interně fokalizovaný narativ tedy Genette považuje jednak *ich-formové* vyprávění postavy příběhu a jednak také vyprávění dodržující 3. osobu, avšak mající ohnisko v postavě, což se realizuje v *polopřímé* řeči. Interně fokalizovaný narativ tedy zahrnuje i takový typ vyprávění, které Barthes označila za vyprávěné v *osobním modu* (BARTHES 2002: 34; citováno v 1. kapitole). Interně fokalizovaný narativ je tedy typ vymežitelný na základě jazykových distinktivních rysů. Může jít buď o *ich-formový* narativ, kde vyprávěcí „já“ je součástí diegeze, nebo o narativ v *er-formě*, který však užívá prostředků časové i prostorové *deixe* vztažených k fokální postavě, nikoli k subjektu vyprávění, obsahuje *apelativní* a *expresivní* prostředky modifikované vzhledem k 3. osobě, *modální* výrazy a *kvalifikující* adverbia a

adjektiva, citově zabarvená substantiva a další výrazy subjektivní sémantiky, která odkazuje k fokální postavě.

Genette uvádí, že se s plně interně fokalizovaným narativem můžeme setkat jen málokdy, neboť takto v celku je realizován jen zřídka. Předpokladem pro interně fokalizovaný narativ totiž je, že fokální postava nebude nikdy charakterizována zvnějšku a že její myšlenky nebudou komentovány či hodnoceny vypravěčem. (GENETTE 1980: 192) Plně uskutečněna podle Genetta může být interní fokalizace pouze ve *vnitřním monologu*, nebo „v díle natolik mezním, jako je Robbe-Grilletova *Žárlivost*, kde je hlavní postava absolutně omezena [...] výhradně na svou fokální pozici“.(GENETTE 1980: 193)

Pro analýzu narativu není zanedbatelným problémem, ale naopak problémem závažným, že Genette nestanovuje, zda dílčí poddruhy interní fokalizace vztahovat k dílčímu úseku textu, či výhradně k celku narativ (podrobněji 2.1.4). Nejde o to, že každá typologie týkající literárních děl je nutně schematická, ale o to, že kritérium rozlišení na fixní a variabilní fokalizaci je touto vztažeností k celku podmíněno. Určitý úsek vytržený z textu může být označen za fixně fokalizovaný bez ohledu na celek textu, avšak variabilní fokalizaci lze identifikovat jen v rámci celku textu, případně vzhledem k dalším částem celku.

Zatímco tedy fixní interní fokalizaci určujeme na základě rozpoznání určitých jazykových znaků, variabilní interní fokalizaci identifikujeme jako součet rozpoznaných fixních interních fokalizací v rámci širšího celku. Jinak řečeno: variabilní interní fokalizace není nic jiného než soubor více než jedné fixně fokalizované části v rámci jednoho celku.

Zcela heteronomním podtypem vůči předchozím dvěma podtypům interní fokalizace je multiplicitní interní fokalizace, neboť je vymezena opět jiným způsobem: rozlišujícím kritériem pro vymezení tohoto podtypu není určující četnost fokálních postav – tedy jedna vs. dvě a více – jako v případě fixní a variabilní fokalizace, ale opakovanost týchž událostí, které jsou následně podány z pozic dvou či vícero fokálních postav. Jev, který se Genette snaží popsat prostřednictvím kategorie multiplicitní interní fokalizace, je ale týž, který popisuje ve svých analýzách časových aspektů narativu, a to frekvence. Není tedy důvod zahrnovat tuto otázku pod koncept fokalizace, neboť souvisí více s časovou výstavbou narativu než se změnami ohniska.

Na případu multiplicitní interní fokalizace se také ukazuje, jaké nedůslednosti způsobuje, že Genette při zkoumání fokalizace zcela opomíjí vyprávění: jako příklad multiplicitní interní fokalizace totiž uvádí Genette epistolární román *Prsten a kniha*. Avšak v tomto románu, jak upozornila již Míeke Balová, nedochází jen ke změně ohniska, ale i ke změně vypravěče. O týchž událostech tedy není vyprávěno více než jednou pokaždé z odlišného ohniska, ale pokaždé jiným vypravěčem.

Genettova typologie naopak neposkytuje vhodný typ, který bychom mohli nazvat např. jako *skupinová interní fokalizace*, kdy ohnisko je ztotožněno s více než jednou postavou současně. Tohoto nepříliš častého typu, který je však jazykově identifikovatelný, si lze povšimnout např. v části povídky Ireny Douskové „Huzárník“, která kromě tímto způsobem ztvárněné pasáže sestává z částí nefokalizovaných i interně fokalizovaných, a to prostřednictvím dvou hlavních postav Šimona Paschkelese a Maryšky, a rovněž z častých dialogických komponentů:

„Zařali mu sekýru do hlavy se stejnou samozřejmostí, s jakou ji den co den zatínali do těl prastarých stromů. Nechali ho ležet u cesty, *doba byla divná, čert ví, jestli by se za to dočkali od vrchnosti díky. Dneska se hned se vším musí na soud. I se smradlavým Židem. Ještě by s tím nakonec mohli mít opletačky.*

Ta malá děvka jim utekla, tak ať. I když kdo ví, jak to vlastně všechno bylo. Věřit se jí moc nedalo. Ať táhne, mrcha, zpátky do vsi se už jistě neodvází. Rozvážným, trochu těžkopádným krokem spravedlivých pokračovali k cestě k domovu.“ (DOUSKOVÁ 2004: 54)

Pasáž, která je fokalizována prostřednictvím několika postav (tří mužů), kteří však nejsou vyprávěcími subjekty (výpovědi nejsou v 1. osobě plurálu), jsme vyznačili kurzívou. Přechází se k ní z nefokalizovaného narativu (uvnitř větného celku) a v následujícím odstavci se opět narativ mění z fokalizovaného na nefokalizovaný. Ohnisko připisujeme postavám třech mužů na základě následujících jazykových znaků:

- 1) *Dneska se hned se vším musí na soud.* – Časová deixe odkazuje k časoprostoru postav tří mužů, nikoli k časoprostoru vyprávěcího subjektu;
- 2) *smradlavý Žid; malá děvka; mrcha* – Původcem hanlivých hodnotících označení není vypravěč, jejich původci jsou postavy-tři muži;
- 3) *I když kdo ví, jak to vlastně všechno bylo.* – Nejistotu ve vědění je nutno připsat třem mužům, nikoli vypravěči;

4) *čert ví; mít opletačky* – Formulace připisujeme postavám, nikoli vypravěčskému subjektu

2.3.3. Externě fokalizovaný narativ

Externě fokalizovaný narativ se podle Genetta vyznačuje tím, že prezentované události jsou omezovány ohniskem situovaným uvnitř světa příběhu, toto ohnisko však nesmí být ztotožněno s žádnou z postav: „Při externí fokalizaci se ohnisko nachází v bodě, který je v diegetickém prostoru určen vypravěčem, mimo jakoukoli postavu, čímž je vyloučena možnost jakékoli informace o myšlenkách jakékoli postavy – odtud její výhodnost pro jisté moderní, ‚behavioralisticky‘ zaujaté romanopisce.“ (GENETTE 1988: 75)

S konkrétními narativy, které Genette označuje za externě fokalizované, se v čisté podobě setkáváme jen zřídka, pakliže vůbec. Jen výjimečně bývá narativ podán natolik nezúčastněným a strohým způsobem, bez jakýchkoli komentářů či hodnocení vyprávěných událostí a je naprosto indiferentní vůči postavám.

Narativy, které Genette označuje jako externě fokalizované, jsou er-formální povahy a vyznačují se užíváním modálních sloves (např. zdálo se, vypadalo to apod.), čímž je naznačeno, že informace o tom, nač myslí postava není dostupná. Genette uvádí následující příklad: „zdálo se, že cinkání kostek ledu o sklenici Bonda náhle inspirovalo“ (GENETTE 1980: 193-194)

Podívejme se však jak je to s teoretickým vymezením tohoto typu. Připomeňme, že Genette dochází ke konceptu fokalizace tak, že si uvědomí diferencii zdroje narativní výpovědi a zdroje vnímání (které znamená omezení, ale ne omezení bez ohledu na vnímající subjekt). Na počátku svých úvah o fokalizaci kritizuje předchozí badatele, že nerozlišují otázky, které formuluje takto: „Kdo je vypravěč?“ a „Hledisko které postavy orientuje narativní perspektivu?“ (GENETTE 1980: 186) Sám tedy hovoří o „hledisku postavy“, nikoli o nějakém omezujícím ohnisku mimo jakoukoli postavu. Pokud bychom „omezovali informaci“ jiným způsobem než prostřednictvím „vnímajícího subjektu“, pak bychom tento jev, neměli označovat jako fokalizaci.

Co však může omezovat informace zevnitř příběhu, když ne postava vystupující ve fikčním světě? Existují narativy, které lze popsat tak, že tím, co „omezuje pole“ je ne-ukazující se postava, která vypráví, a která obývá fikční svět, o němž vypravuje, pouze ve vlastním vyprávění nezpřítomňuje sama sebe, tedy nevyslovuje „já“. Pak by ale v důsledku nešlo o externě fokalizovaný narativ, ale o narativ fokalizovaný

interně. Zde se jasně ukazuje nefunkčnost rozlišování narativu na ich-formální a er-formální. Tato diference rovněž postrádá legitimní jednotné rozlišení. Odlišná gramatická osoba je totiž v obou těchto případech připisována odlišnému narativnímu subjektu: v případě ich-formálního narativu je „já“ připsáno vypravěči, kdežto v případě narativu er-formálního je „on“ (nikoli též gramatická osoba, tedy též předmět rozlišení) připsáno postavě.

Jako příklad narativu, který by mohl být tímto způsobem analyzován, uvedme povídku Lubomíra Martíňka „Fanfan“ (MARTÍNEK 2007). Původce vyprávění, jehož si konstituujeme za er-formálním narativem, se v průběhu narativního „ted“ a tady“ ve fikčním světě „neukazuje“ jakožto postava. Informace o fikčním světě, které podává, jsou však restriktivní povahy, jako by sám byl postavou fikčního světa. Naše tvrzení se opírá o tyto důvody: 1) Vypravěč prezentuje některé informace o fikčním světě takovým způsobem, jako by se je dozvěděl od ostatních postav obývajících fikční svět, jako by je jinak by je znát nemohl, a nemohl by proto o nich ani vyprávět. Např.: „Fanfan bylo deset let, když matka zmizela. Paměť přístavu nebyla tak dlouhá, aby bylo známo, jestli odešla, nebo zemřela.“ (MARTÍNEK 2007: 43); nebo: „Kolik se toho vypilo, nikdo nevěděl. Ještě dlouho se skládaly střípky událostí, k nimž došlo v průběhu tří dnů, co oslava oficiálně trvala.“ (MARTÍNEK 2007: 52-53); 2) Vypravěč naznačuje zaujetí a emocionální postoj k entitám fikčního světa, jaký se realizuje u postav náležejících tomuto světu: „K lokálu nebylo možné zůstat lhostejný. Buď se člověku ihned zhnusil svou zanedbaností a pochybnými existencemi, jež se tu od rána do večera střídaly, nebo si ho na první pohled zamiloval a propadl jeho nezaměnitelné atmosféře.“ (MARTÍNEK 2007: 44); 3) O myšlenkách, motivacích jednání či záměrech postav nevypráví přímo, ale výhradně buď tak, jako by je znal zprostředkovaně, nebo se subjektivní modalitou: „Zřejmě mu to cosi připomínalo, protože i on ve svých záchvatech šílenství dokázal poslouchat pořád stejnou píseň.“ (MARTÍNEK 2007: 49)

Pokud narativ nelze analyzovat výše uvedeným způsobem, tedy že subjekt vyprávění je zároveň „nezobrazenou“ postavou, pak jev, který Genette chápe jako faktor omezující informace, nelze označit za fokalizaci.

Problém s vymezením typu externě fokalizovaného narativu spočívá především v tom, že tento typ není vymezen na základě určitého ohniska nacházejícího se někde uvnitř diegeze, což si však teoretik stanovil jako kritérium pro diferenciaci jednotlivých typů fokalizace. Genette jednoduše potřeboval podřadit pod nějaký typ

fokalizace takové narativy, které nesdělují nic o myšlení, záměrech, vzpomínkách, paměti či vnitřních motivacích postav, ani neobsahují jiné „neběžné informace“ o postavách, událostech či ději (hodnotící komentáře, předvídaní budoucího dění apod.), jejichž přítomnost by z takového narativu činila v rámci Genttovy typologie typ nefokalizovaný. „Nesdělování“ přitom teoretik vykládá jako omezování, aby dostal svému nepodloženě postulovanému kritériu rozlišení, a opět se mu přitom do jeho návrhu vkrádá předpoklad, že postavy kdesi, v nějakém světě, o němž se dozvídáme z narativu jen zprostředkující informace, existují a myslí; jelikož jsou nám však předávány prizmatem nějakého restriktivního ohniska, čtenář narativu se o jejich myšlenkách nic nedozvídá.

Jako prototyp externě fokalizovaného narativu uvádí Genette Hemingwayovy *Zabijáky*, charakteristickým je podle něj tento typ také pro dobrodružné romány, neboť ty neobsahují informace o „vnitřním myšlení“ postav. Jak by bylo ale možno vymezit ohnisko u *Zabijáků*? Kdybychom se hypoteticky pokusili analyzovat tento narativ jako narativ, u něhož se konstituuje heterodiegetický vypravěč, a s ním je možno ztotožnit ohnisko, museli bychom pak vysvětlit, co je to za podivný typ nezúčastněného vypravěče (a jak jeho „omezenost“ vyložit?), neboť ve fikci heterodiegetický vypravěč nepodléhá týmž konvenčním omezením jako vypravěč homodiegetický (tedy vyprávěcí postava). Pokud bychom však nějaké smysluplné vysvětlení přece jen našli (což se nedomníváme), museli bychom tento narativ vyřadit z typu externě fokalizovaného, neboť ten je Genettem teoreticky vymezen tak, že ohnisko se nachází uvnitř diegetického prostoru a nesmí být vůči němu heterogenní.

Zatímco v případě interně fokalizovaných narativů lze ohnisko určit prostřednictvím jazykových identifikátorů (deixe, časoprostorové určení ad.) a situovat ho jejich prostřednictvím do diegetického prostoru, u narativů, které Genette řadí do typu externě fokalizovaných narativů, omezující ohnisko, které by se mělo nacházet v diegetickém prostoru, ale mimo postavu, prostřednictvím jazykových identifikátorů určit nelze, neexistují ani deiktické ani časoprostorové ukazatele, které by tak činily. To, co nazývá Genette externí fokalizací, bychom mohli označit jako určitou techniku vyprávění vyznačující se „vypravěčskou askezí“, která však nemá nic společného s fokalizací, jak ji Genette vymezuje. Pokusme se vysledovat a identifikovat na případu, který Genette uvádí jako prototyp externí fokalizace, narativní jev zkoumaný Genettem jako fokalizace.

Hemingwayova povídka *Zabijáci* je napsána převážně formou dialogu postav. Narativní pasáže jsou velmi řídké, přestože je vyprávění podáno v gramaticky minulém čase, vyprávěním události nastávají, resp. jsou podávány v narativní přítomnosti, a narativ tedy nelze klasifikovat jako vyprávění o již uplynulých událostech příběhu, není totiž prezentován jako zprostředkování něčeho, co se stalo, a o čem nás zpravuje vědění nadaný vyprávěcí subjekt, ale jako ustavování fikční existence událostí. Jedinou výjimkou je výpověď: „U Henryho bývala dřív hospoda, kterou přestavěli na jídelnu.“ (HEMINGWAY 1998: 244) V tomto případě se však jedná spíše o anomálii, která neodpovídá celkovému režimu vyprávění a která sama o sobě nemá dostatečnou sílu, aby změnila naši hypotézu, již si v průběhu čtení utváříme o fungování narativu.

V *Zabijácích* dále nejsou sdělovány žádné informace o úvahách, úmyslech či vzpomínkách postav, které by postavy neproněsly v promluvě „slyšitelné“ ve fikčním světě (tj. vyjma jejich dialogických promluv). Ve větší části povídky je vyprávěný prostor příběhu omezen na Henryho jídelnu, není vyprávěno nic, co by bylo mimo její prostory, a pokud ano, pak pouze to, co může být viditelné z jejich prostor: „Venku se stmívalo. Za oknem se rozsvítila lucerna.“ Druhá z citovaných výpovědí sugeruje pohled zevnitř, z jídelny ven. Kdyby namísto této výpovědi stála např. výpověď: „Přímo před okny jídelny byla zavěšena lucerna“, pak by to narušilo způsob zobrazování zevnitř, a tedy i uzavřenost fikčního prostoru. V části povídky je vyprávěno o tom, jak se jedna z postav – Nick Adams – vydává upozornit další postavu, Ole Andresona, že mu hrozí smrt. I v tomto případě je zobrazován výhradně nejbližší prostor kolem jdoucího Nicka, resp. později prostor pokoje Ole Andresona, aniž by však bylo *ohnisko* podávaných informací ztotožněno s Nickem.

Domníváme se, že jev, který Genette označuje jako typ fokalizace, má být analyzován v rámci kategorie narativního prostoru – mohli bychom hovořit o určitém typu *narativní perspektivy*. V případě *Zabijáků* je prezentován velmi omezený prostor zobrazovaný z pozice, která tvoří centrum zobrazovaného, přičemž hranice tohoto prostoru jsou v dosahu vnímatelného (dosah vnímání plyne z konvence, jak fikci rozumíme, která je ustavena na základě analogie s možnostmi a schopnostmi lidského vnímání v aktuálním světě) právě z tohoto centra zobrazování.

Účinku limitovaného prostoru, který může zdánlivě připomínat omezování informace prostřednictvím fokálního ohniska, je v Hemingwayově povídce dosaženo kombinací několika faktorů: jsou prezentovány výhradně události dějící se v přítomném „tady-

a-ted“, a to chronologicky, bez výraznějších časových přerušení, nikdy nejsou postupně vyprávěny události, které by se udály ve stejném fikčním čase ve vzdálených či oddělených prostorech; z vyprávění nelze konstituovat subjekt vypravěče, který by byl pojat jako referující o něčem uplynulém, a tudíž by mohl například právě postupně vyprávět o tom, co se dělo v odlišných prostorech ve stejném (ale již uplynulém) čase; nejsou podávány informace, které by sdělovaly „vnitřní myšlení“ postav(-y), a tudíž by mohly obsahovat např. vzpomínky postav, které by rozšířily iluzi fikčního prostoru o lokace, v nichž se postavy nacházely v čase předcházejícím narativní přítomnost.

V případě Hemingwayových *Zabijáků* tedy nelze hovořit o fokalizovaném narativu, aspoň ne v tom smyslu, jak Genette fokalizaci vymezuje, jelikož nelze identifikovat fokální ohnisko, mohli bychom hovořit výhradně o omezeném prostoru, který je utvářen perspektivou daného typu.

Za dokonalý případ externě fokalizovaného narativu, pokud bychom jím rozuměli typ narativu, v němž není zprostředkována žádným způsobem mysl postav, by zřejmě někteří naratologové (například Shlomith Rimmon-Kenanová) považovali povídku Miloše Urbana „Záznam rozhovoru se ženou středního věku“ (URBAN 2004), která sestává výhradně z dialogu dvou postav, a tedy neobsahuje absolutně žádné informace o „vnitřním myšlení“ postav. Jenže dialog je v zásadě nenarativní (dramatický) prvek textu a z „narativu bez narativu“ nelze usuzovat nic o ohnisku omezujícím informace.

2.4. Celek a část: změny ve fokalizaci v narativním textu

Gérard Genette si byl vědom, že jeho typologie vymezuje čisté typy, tedy teoreticky popsané modely narativů, kterým však plně odpovídá jen málokteré konkrétní narativní dílo jako celek. Kdybychom na Genettovu typologii vznesli požadavek, aby bylo možné přiřadit konkrétní narativ jako celek k jednomu z typů, pak by se typologie ukázala jako naprosto nefunkční a neužitečná.

Typologie by proto měla být využitelná tak, že není-li možné přiřadit konkrétní narativ k určitému typu fokalizace, musí být takovýhle narativ popsán jako kombinace více než jednoho typu. Vyplývá to nakonec i z Genettova tvrzení: „Ani jeden vzorec fokalizace se tedy nevztahuje na celé dílo, ale spíše na určitý narativní segment, který může být velmi krátký.“ (GENETTE 1980:191)

Rozhodneme-li se však popsat narativní dílo jako kombinaci Genettových typů, narazíme na závažné problémy, které plynou z vágnosti vymezení konceptu fokalizace a z nejednotnosti kritérií vymezení jednotlivých typů.

Genettovo pojetí fokalizace a jeho teorie narativu totiž vůbec neumožňuje při analýze určitého konkrétního narativu rozhodnout například mezi tím, zda právě tento určitý narativ vykládat jako narativ s variabilní interní fokalizací či jako narativ s nulovou fokalizací. Narativ sestávající z řady interních fokalizací, kde ohniska jsou postupně ztotožňována s jinými postavami, by totiž podle Genettovy teorie bylo stejně dobře možné vyložit i tak, že jde o vyprávění vševědoucího vypravěče, který postupně vypráví to, co „má na mysli“ právě ta která postava, tedy že jde o narativ s nulovou fokalizací. To znamená, že narativ může být jako celek označen jedním z typů fokalizace (nulová fokalizace) nebo jedním z podtypů interní fokalizace, tzn. jako variabilní interní fokalizace, ale současně může být popsán jako kombinace několika typů či podtypů odlišných (kombinace nulové či externí fokalizace a fixní, příp. variabilní, interní fokalizace). Typologie sestávající z typů, kterými lze označovat narativní text takovým způsobem, že jeden typ může být nahrazen kombinací dalších typů téže úrovně (či jejich podtypů), není legitimní.

Výše předestřený problém předvedme na konkrétním narativním textu, na povídce Ireny Douskové „Francouz“ ze sbírky povídek *Čím se liší tato noc* (DOUSKOVÁ 2004: 55). Povídka sestává z pasáží, které lze jednoznačně identifikovat jako fokalizované, přičemž fokálních postav je více než jedna, a dále z pasáží, u nichž nelze určit fokální postavu, a rovněž z dialogických promluv postav v přímé řeči, které však v tomto případě nebudou předmětem našeho zájmu, neboť dialog považujeme za ne-narativní (resp. dramatický) prvek užitý v rámci narativního díla.

Pro názorné objasnění použijeme pěti úryvků z této povídky:

A)

„Ještě nebyl večer. Hodiny na kostelní věži právě odbily čtvrtou, avšak veliká a temná mračna převalovala se nízko nad údolím jako těžký sen. Hospodář vyšel na zápraží, zkoumavě se zahleděl k lesu a dál k horám na obzoru.“ (DOUSKOVÁ 2004: 55)

Fokální ohnisko v tomto úryvku nelze přiřadit nikomu než vypravěči (přistoupíme-li dočasně na Genettův předpoklad, že každý narativ má vypravěče). Ohnisko nelze ztotožnit s postavou hospodáře, neboť ten se v čase vypovídání druhé promluvy

nachází uvnitř stavení, a vizuální pohled na hodiny a mračna je veden z ohniska vně stavení. I ve třetí výpovědi je hospodář objektem fokalizace, nikoli fokální postavou. Promluva je zpodobněním pohledu na hospodáře, nejedná se o zpodobení hospodářova pohledu: atribut „zkoumavě“ vypovídá spíše o hospodářově vnějším výrazu tváře, nikoli o jeho vnitřním rozpoložení či jeho úmyslu, a následný hospodářův pohled na „hory k obzoru“ je sledován rovněž z vnějšího ohniska. Již označení postavy „hospodář“ sugeruje vnější ohnisko: je-li v er-formové výpovědi určitá postava fokální, pak bývá vyjádřena pouze slovesnou osobou (v našem případě by muselo být: „Vyšel na zápraží...“). Z osamostatněného úryvku však nelze jednoznačně rozhodnout, zda ohnisko je umístěno uvnitř či vně diegeze, což diferencuje nulovou fokalizaci od fokalizace externí.

B)

„Cokoli strašného se mohlo stát a něco se nejspíš opravdu stalo. Hospodář to věděl. Víc nežli leknutí však pocítil nechuť. Nechuť k tomu bledému, roztřesenému tvorů, který je jeho synem a který se ho tak bojí, že není schopen dokončit větu.“
(DOUSKOVÁ 2004: 56)

Genettovo vágní vymezení fokalizace umožňuje analyzovat tento úryvek dvojím způsobem. V prvním případě lze první výpověď chápat jako výpověď vypravěče, který však není vševědoucí, neboť koncept vypravěčské vševědoucnosti neumožňuje vyjadřování nejistoty v oznamování faktů fikčního světa, jak tomu v případě této výpovědi je. Vypravěč je tedy limitován ve znalostech o faktech fikčního světa, současně však následující výpovědi lze vyložit tak, že vypravěč je nadán věděním o pocitech a o myšlení postavy hospodáře. V druhém případě, by bylo možno chápat úryvek jako interně fokalizovaný s ohniskem totožným s postavou hospodáře. Ačkoli z fokálního ohniska postavy není zpodobován vnější fikční svět, lze podle genettovského pojetí fokalizace chápat tento úryvek jako interně fokalizovaný, neboť výpovědi lze pojmout jako *psychovyprávění* (termín Dorrit Cohnové).

C)

„Ale na sních se těšil, ačkoli by si daleko spíš měl dělat starosti. Nedělal. On je připraven dobře, tak ať se teda ukážou. Nic dobrého už stejně dávno od nikoho nečeká. Ani od vlastních dětí ne.“ (DOUSKOVÁ 2004: 55-56)

Tento úryvek lze chápat jako interně fokalizovaný, jelikož vyjadřuje vnitřní myšlení postavy hospodáře a ohnisko je tedy s postavou hospodáře totožné. K identifikaci ohniska dochází prostřednictvím expresivní syntaxe, resp. zvolacích vět, které bývají často jediným identifikátorem exprese (DOLEŽEL 1993: 28) a kvalifikujících adjektiv vyjadřujících osobní postoj („nic dobrého“). V terminologii Dorrit Cohnové se jedná o *narativní monolog*.

D)

„Něco se stalo a jí nikdo nic neřekl, jako vždycky. Je jenom ženská – to si myslí on. A je to pravda, ale kde by byl bez ní? Bez jejích rukou, pilných a shánčlivých? Bez očí, jimž nic neunikne? Bez její vůle a síly? Je silná, nevypadá, ale vždycky byla a pořád ještě je. Ať si s ní nemluví, nemusí s ní mluvit, ani ona s ním, i tak ví všechno, co je důležité. Stačí se dívat, to jí nevezme. Stačí se dívat a ví všechno.“ (DOUSKOVÁ 2004: 57)

V tomto případě se jedná o interně fokalizovaný úryvek, kde ohnisko se ztotožňuje s postavou hospodářovy ženy. Vedle expresivní syntaxe (jako je tomu u úryvku C) přispívá k identifikaci ohniska také užití rétorických otázek a modálního hodnocení: stav („Je jenom ženská – to si myslí on.“) je posouzen a hodnocen jako pravdivý z hlediska postavy, nikoli v režimu objektivního vyprávění.

E)

„Kriste Ježíši, na co ještě ti dva čekají? Až zemře? Chtějí si vzít jeho boty nebo snad kabát, jeho peníze? Ale to by mohli udělat hned... Když mu nepomůžou, dalšího rána už se nedočká. Nic by jim nehrozilo. A jestli ne, jestli ho nechtějí okrást a pomoci mu také nechtějí, proč tedy pro boha živého vlastně přišli? Ten mladý už tu byl, myslel si, že jde pro pomoc. Bože na nebesích, v jaké zemi se to jen octl, mezi jakými lidmi?“ (DOUSKOVÁ 2004: 59)

Tento úryvek lze určit rovněž jako interně fokalizovaný, ale úlohu fokální postavy zde přebírá postava Francouze. K určení docházíme především proto, že úryvek je převážně sestaven z rétorických otázek, jež si postava „ve své mysli“ klade, užívá expresivních výrazů a syntaxe.

Nejednoznačné a rozporné vymezení nulové fokalizace (jak patrně z 3.3.1.) umožňuje nejnázat aplikovat tento typ fokalizace na narativ jako celek. (Lze si

povšimnout, že jako narativ s nulovou fokalizací – v Genettově pojetí jde vlastně o narativ s vševědoucím vypravěčem, jak bylo již uvedeno – bývá označována řada narativů, které fungují zcela odlišně.) Povídku „Francouz“ by tedy ZAPRVÉ bylo možno označit jakožto celek za narativ s nulovou fokalizací z následujících důvodů plynoucích z Genettova pojetí fokalizace a narativu vůbec: Za každou narativní výpovědí stojí podle Genetta vyprávěcí instance. To znamená, že i pasáže označené jako C), D), E) – jež lze na základě Genettova vymezení interní fokalizace chápat jako fokalizované, tedy obsahující informace omezující ohnisko, které není evidentně totožné s vyprávěcí instancí, ale s postavou (v případě C je to postava hospodáře, v případě D s postavou hospodářovy ženy a v případě E s postavou Francouze) –, můžeme stejně dobře chápat na základě Genettova vymezení nulové fokalizace i jako výpovědi s nulovou fokalizací, resp. výpovědi vševědouceho vypravěče, neboť ten musí stát i za fokalizovanými výpověďmi (je-li vypravěč podle Genetta narativu inherentní), a je nadán „ab-normální“ schopností vědět, co si myslí postava. Úryvek A) obsahující popisné informace a události, jež zakládají fikční svět, tomuto výkladu plynoucímu z Genettova vymezení nulové fokalizace rovněž nikterak neodporuje, rovněž i úryvek B) nesoucí informaci o tom, že vypravěč věděl, co věděla a pociťovala postava.

ZADRUHÉ by bylo možno označit tuto povídku jako celek za narativ s variabilní interní fokalizací, který obsahuje několik alterací. O alteraci (porušení) namísto změny ve fokalizaci hovoří Genette tehdy, je-li koherence celku dostatečně silná na to, aby bylo možno hovořit o určitém jednotném typu fokalizace: „Změnu fokalizace však můžeme analyzovat – zvláště je-li osamocena v koherentním textu – jako dočasné porušení kódu, aniž by tím byla zpochybněna jeho existence.“ (GENETTE 1980: 195)

Genette se však nezabývá tím, zda lze jako alteraci pojímat i úvodní pasáž narativu, která se sice vymyká z typu fokalizace, které je užito pro převažující následnou část narativu a která zpětně určí kód, ale nelze ji na počátku čtení narativu vnímat jako porušení kódu, neboť kód dosud nebyl ustaven. Genette si neklade otázku – což spatřujeme jako další z nedostatků jeho pojetí fokalizace – jak silný vliv má pro určení kódu počátek narativu, resp. do jaké míry počátek narativu ovlivňuje stanovení typu fokalizace.

Jelikož Genettovo pojetí fokalizace neobsahuje jasná a postačující pravidla pro aplikaci typů fokalizace na konkrétní narativy, je nutno tedy počítat s tím, že by bylo

možno označit povídku „Francouz“ jako narativ s variabilní interní fokalizací, který obsahuje několik odchylek – a jednou z nich je právě úvodní pasáž povídky, kterou citujeme pod označením A). Informaci „*veliká a temná mračna převalovala se nízko nad údolím jako těžký sen*“ tedy nelze vnímat jako fokalizovanou hospodářem (ani jinou postavou), neboť ten „vychází na zápraží“ až po té, co je tato informace sdělena, a je nutno ji tedy chápat jako vymykající se typu interní fokalizace. Tuto část textu by bylo možno určit jednak jako nulově fokalizovanou (vzhledem k interně fokalizovaným pasážím), ale jak plyne z Genettova vágního vymezení externí fokalizace rovněž jako externě fokalizovanou (je možno tvrdit, že mračna a hodiny jsou nazírány z ohniska situovaného uvnitř příběhu, které není totožné s žádnou z postav příběhu).

Pro dva druhy odchylek od převládajícího režimu fokalizace užívá Genette termíny *paralipse* a *paralepse*. Tyto dva druhy alterace spočívají buď v zamlčení, vynechání informace, nebo v přebytku informace. K paralipse dochází například tehdy, není-li sdělena při interní fokalizaci nějaká myšlenka fokální postavy. Je tudíž zřejmé, že Genette vychází z předpokladu, že fokalizace je omezení ve vědění, resp. míra zprostředkování informací z pretextuálního světa. Paralepse znamená naopak sdělení informace, která překračuje režim interní fokalizace (viz námi uvedený případ), nebo režim externí fokalizace, pak se zpravidla jedná o informaci „vzatou z vědomí“ některé z postav. (GENETTE 1980: 195)

ZATŘETÍ by bylo možno – na základě Genettova pojetí – označit povídku „Francouz“ za narativ kombinující nulovou a variabilní interní fokalizaci. Genette totiž neposkytuje pravidla, jak stanovit diferenci mezi tím, zda část či vícero částí textu vyložit jako alteraci či zda už je/jsou konstitutivním/i pro určením kódu, to znamená zda je/jsou dostatečně určující proto, abychom ho/je identifikovali jako zvláštní typ fokalizace.

Z výše uvedené analýzy konkrétního narativního textu je evidentní, že problematičnost Genettovy typologie plyne i z nevyjasněnosti mereologické otázky v rámci Genettova konceptu fokalizace.

2.5 Dílčí závěr

Gérard Genette zavedl pojem fokalizace proto, že rozpoznal diferenci mezi vyprávěcí instancí a fokálním ohniskem. Jasnou identifikací této difference Genette nepochybně významně přispěl k zpřesnění konceptuálního aparátu narativní analýzy a

k porozumění fungování narativu vůbec. Nicméně, jak jsme se pokusili prokázat, jeho vymezení fokalizace není udržitelné, neboť je založeno na chybných a nejasných předpokladech. Udržitelná není ani Genettova typologie fokalizace, jelikož se nezakládá na jednotném kritériu a vymezení jednotlivých typů fokalizace trpí nejednoznačností stejně jako vymezení pojmu fokalizace samého. Z těchto důvodů pak není Genettova typologie fokalizace použitelná ani pro narativní analýzu konkrétních textů.

3. Koncept fokalizace v redefinici Mieke Balové

Redefinici Genettova konceptu fokalizace, jež posléze v naratologickém myšlení nabyla značného vlivu, předložila holandská teoretička Mieke Balová v roce 1977 ve studii „Narration et Focalisation“ (BALOVÁ 1977a), jež byla publikována v renomovaném francouzském časopise *Poétique* a která tvořila i součást v témže roce vydané prvotní verze Balové komplexní naratologické publikace *Narratologie: Essais sur la Signification Narrative dans Quatre Romans Modernes* (BALOVÁ 1977b). Přestože její návrh vzbudil značnou pozornost v odborných kruzích až později (poté co byla po šesti letech zveřejněna anglická verze výše zmíněné studie v časopise *Style* pod názvem „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative“ – BALOVÁ 1983), několik reakcí vyslovujících výhrady vůči teoretiččině pojetí fokalizace se objevilo již dříve. Například kritika W. Bronzwaera (BRONZWAER 1981), na kterou Balová reagovala ihned explicitní odpovědí v témže čísle časopisu *Poetics Today*, kde byla vydána Bronzwaerova kritika. Balové studie vyšla pod názvem „The Laughing Mice, or: On Focalization“ (BALOVÁ 1981a) a představuje návrh konceptu fokalizace v modifikované podobě. Tato studie se pak stala základem pro kapitolu v knize *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (BALOVÁ 2002a), která je oproti své knižní předchůdkyni ve francouzské verzi značně přepracovaná, a pro světovou odbornou veřejnost uzpůsobená (zejména tím, že Balová svá teoretická tvrzení objasňuje a dokládá na příkladech světově proslulých děl narativní literatury), a představuje teoretiččinu dosud nejsystematičtější naratologickou práci, v níž se koncept fokalizace představen v rámci celkové soustavy naratologického pojmového aparátu. V některých dalších studiích, například v knize *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (BALOVÁ 2002b), pak Balová koncept fokalizace především domýšlí tak, aby byl využitelný i mimo oblast myšlení o literatuře.

Přehlédneme-li naratologické publikace z posledních třiceti let a zejména publikace z aplikované naratologie, respektive dílčí analýzy konkrétních narativů, zdá se, že konceptu fokalizace se stále častěji užívá právě v pojetí Mieke Balové než v prvotní Genettově verzi, příp. dochází ke směšování obou pojetí, což vede k řadě nedorozumění.

3.1. Balové kritika Genettova konceptu fokalizace

Návrh nového pojetí konceptu fokalizace Mieke Balové vyrůstá z explicitní kritiky Genettova konceptu. I přes následně formulované odlišné stanovisko však Balová ve svém prvním článku pojednávajícím o fokalizaci přiznává Genettovu rozpracování naratologické pojmové soustavy klíčovou úlohu v rozvoji naratologie. Za významné považuje zejména Genettovo postížení rozdílu mezi vypravěčskou pozicí a pozicí fokální, jež představuje východisko pro vypracování teorie fokalizace a jež je podle Balové naprosto zásadní pro posun celé teorie narativu. Přiznává také, že se sama ve své starší práci *Complexité d'un roman populaire, ambiguïté dans „la Chatte“* (BALOVÁ 1974) dopustila „předgenettovského hříchu“, smíšení *hlasu a modu* (BALOVÁ 1995 [1977a]: 73).

Ačkoli Mieke Balová původně zamýšlela Genettův koncept fokalizace pouze korigovat – vytýká Genettovi, že fokalizaci jasně nevymezuje (BALOVÁ 1995 [1977a]: 73) –, její vlastní vymezení tohoto naratologického pojmu je nakonec od vymezení Genettova radikálně odlišné. Koncept pouze neprecizuje, ale proměňuje celou teorii. Balová si toho byla sama dobře vědoma už v době publikace svých prvních úvah o fokalizaci (BALOVÁ 1995 [1977a]: 77). Jak se však pokusíme prokázat, v oblasti analýzy literárního narativu je Balové pojetí konceptu fokalizace jako samostatného aktu nezávislého na vyprávění stejně zmatečné jako dřívější směřování mezi pozicí vypravěče a fokální pozicí.

Vůči Genettovu pojetí fokalizace vyslovila Balová dvě základní výhrady. První z nich plyne z kritiky nejednotných kritérií diferenciací Genettovy typologie fokalizace. Teoretička si všimla, že zatímco distinktivní rozdíl mezi nulovou fokalizací a interní fokalizací spočívá v restrikci informací, rozdíl mezi interní fokalizací a externí fokalizací je jiného druhu, zakládá se na inverzi funkcí. Balová formuluje Genettovo pochybení tak, že teoretik zaměňuje „fokalizaci skrze“ za „fokalizaci na“. V případě interní fokalizace jde o fokální postavu, která „vidí“ (a její „vidění“ omezuje pole narativních informací), je tedy subjektem fokalizace, kdežto v případě externí fokalizace jde o postavu fokalizovanou, tedy postavu, která „je viděna“, a která je tedy objektem fokalizace. (BALOVÁ 1995 [1977a]: 74) Domníváme se, že pokud jde o výklad externě fokalizovaného typu narativu, Balová Genettovi zcela správně neporozuměla (srov. 2.3.3. a rovněž BROMANOVÁ 2006: 117)

Druhá ze základních výhrad směřuje k Genettovu typu nulové fokalizace, kterou Genette chápe jako nefokalizaci, jak jsme viděli v předchozí kapitole. Tenhle typ fokalizace Balová přijmout nemůže, neboť podle ní je každý narativ nutně fokalizovaný. Tento teoretiččin předpoklad je nutným důsledkem jejího tříúrovňového pojetí narativu. První úroveň nazývá *fabule* a chápe ji jako řadu logicky a chronologicky uspořádaných událostí. Fabule je prezentována určitým způsobem a z určitého ohniska. Toto ohnisko je u Balové personalizováno ve vnímajícím subjektu, který nazývá *fokalizátor*), čímž se vytváří druhá úroveň, *příběh*: Příběh pak vypráví nějaký vypravěč, který ustavuje třetí úroveň, úroveň *textu*.

Z toho plyne, že podle Balové se v narativu nemůže objevit žádná nefokalizovaná informace, neboť zobrazeno je nutně pouze to, co je podáno z pohledu nějakého fokalizátora.

Uvedené tříúrovňové členění narativu je implikováno genetickým přístupem k narativu, nikoli přístupem funkčním. Je odpovědí na otázku: Jak je narativ utvářen? – nikoli na otázku: Jak narativ funguje?; a znamená ve své podstatě návrat k formalistickému rozlišení na *fabuli* a *syžet*, nikoli však prostým užitím pojmu fabule, ale právě přístupem k narativnímu dílu (opomíjíme zde vědomě fakt, že pojem syžet měl u ruských formalistů – a to v první řadě – estetické aspirace, které Mieke Balová žádné z úrovní narativu nepřipisuje). Funkčním přístupem k narativu tedy nerozumíme to, jak funguje utváření narativu, ale jak funguje čtení narativu (a dodejme jak funguje čtení narativu v určitém čase a kulturním prostoru, na což poněkud zapomínali i raní francouzští strukturalističtí naratologové).

Balová tedy vychází z předpokladu, že primárně existuje nějaký uspořádaný soubor událostí, který je následně nahlížen z pozice nějakého subjektu (fokalizátora) a poté je nějakým subjektem vyprávěn (vypravěčem). Při analýze narativu však nelze primárnost událostí předpokládat, neboť události a vztahy mezi nimi jsou až výsledkem interpretace narativu, stejně jako případný fokální subjekt. Přejít od příběhu k textu je pro Balovou *de facto* „pasivním zápisem“ již předchůdně daného.

3.2. Nové vymezení pojmu

Balová explicitně vymezuje fokalizaci takto: „Fokalizace je vztah mezi „pohledem“, činitelem (*agent*) který vidí, a tím, co je viděno. Tento vztah je komponentem příběhu [...]“ (BALOVÁ 2004: 148). Příběh tedy sestává z fokalizačních situací, kdy

subjekt fokalizace (*fokalizátor*) vnímá (*fokalizuje*) objekt (*fokalizovaný objekt*), které někdo vypráví.

Vedle pojmů vypravěč (subjektu vyprávění) a objekt, o němž se vypráví, je proto podle Balové třeba ještě symetricky zvažovat pro úroveň fokalizace její subjekt a objekt. Jen tak se lze podle mínění teoretičky vystříhat pochybení, jimiž se vyznačuje Genettovo pojetí fokalizace (BALOVÁ 1995 [1977a]: 74). K Balové nově koncipovaným pojmům *fokalizátor* a *fokalizovaný* Gérard Genette v svém *Nouveau discours du récit* poznamenává, že nikdy ani nepomyslel na to, že by mohl s takovými pojmy operovat. Pojem *fokalizovaný* lze totiž podle něj vztahovat pouze na samo vyprávění (GENETTE 1988:73).

Problémy způsobuje zejména ve francouzštině ambivalentní přípona *-eur* v pojmu *fokalizátor* (*focalisateur*): může totiž označovat jak vykonavatele děje, tak prostředek. *Fokalizovaný* (*focalisé*) by tak měl označovat postavu, která slouží jako „zprostředkovatel“, a *fokalizátorem* by byl pak ten, kdo výběr této postavy vykonává. Byla to ovšem především právě Balová, kdo zapříčinil, že se pojmem *fokalizátor* začala označovat postava. Tento pojem u ní znamená „prostředek k fokalizaci“.

Vykonavatele děje lze pojímat jako subjekt a prostředek jako objekt, ale na jiné rovině se prostředek může stát subjektem a to, co prostředek fokalizuje (události, věci, postavy ve světě příběhu) objektem.

Balové vymezení fokalizace je tedy naprosto odlišné od vymezení Genettova. Zatímco Genette byl, jak jsme uvedli v předchozí kapitole, k zavedení pojmu fokalizace motivován potřebou analytika odlišit nefokalizované narativy (či pasáže narativu), v nichž „ten, co mluví“ není nikterak omezován, od těch fokalizovaných, kde vypovídající subjekt omezován je, Balová svým pojetím narativu možnost existence nefokalizovaných narativů nepřipouští. Ačkoli jsme poukázali na řadu slabých míst Genettova pojetí, výchozí motivace francouzského teoretika byla legitimní a přínosná. Balové pojetí fokalizace se upírá zcela odlišným směrem a vede spíše k nejasnostem v diferencích mezi hlasem a modem.

Fokalizací Balová nerozumí „výběr narativních informací“ jako Genette a pokud ano, pak v naprosto odlišném smyslu od Genettova pojetí konceptu fokalizace. Balová totiž postulovaného *fokalizátora* obdařuje aktivní schopností výběru (která sice v důsledku je restriktivní, neboť fokalizuje-li určitý *fokalizátor*, nemůže ve stejnou chvíli fokalizovat *fokalizátor* jiný) objektu fokalizace. Zatímco tedy u

Genetta znamená focalizace „omezování pole“ ve smyslu restriktivního výběru z „neomezených“ možností vševědoucího vypravěče, u Balové je focalizace de facto zaznamenáním percepční aktivity focalizátora. Focalizací se pak stává jakákoli *realizovaná signifikace fikčního aktu vnímání*. Považuje-li Balová „každé sloveso vnímání (vidět)“ za „focalizační aktivitu“, jak tvrdí (BALOVÁ 2004: 148), pak to znamená naprostou banalizaci tohoto narativního konceptu: Každá postava, které je přiřazeno nějaké sloveso s významem percepce, se v Balové pojetí stává focalizátorem. Ve výpovědi „Karel spatřil svou ženu“, by Balová odhalila ihned focalizační situaci, v níž se Karel stává focalizátorem, který focalizuje („spatřuje“) focalizovaný objekt, tedy „svou ženu“.

Balové koncept focalizace tedy nedokáže rozlišit mezi aktem vnímání, jenž je předmětem fikčního zobrazení (stejně jako celá řada jiných fikčních aktů), a filtrováním informací, tedy specifickým diskurzivním způsobem prezentace.

3.3. Vypravěč, focalizátor, postava; typy focalizace

Balová tedy z výše uvedených důvodů narozdíl od Gérarda Genetta tvrdí, že neexistuje nefocalizovaný narativ, to znamená, že každá část narativu je vždy focalizována nějakým focalizátorem. S Genettem ji naopak spojuje předpoklad, že vypravěč je narativu inherentní instancí, tedy že každý narativní text nutně někdo vypráví. Balová se tedy domnívá, že existuje pouze první narativní osoba. Vypravěč však podle teoretičky nemusí být ve svém vyprávění přítomen. Aby byl vypravěč přítomen, musí být uvnitř jím vyprávěného příběhu, pokud uvnitř není, pak je skrytý, ale stále je to vyprávění vypravěče v první osobě. „Vypravěč v třetí osobě neexistuje.“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 76) Přítomným, to znamená ne-skrytým, vypravěčem tedy Balová rozumí něco jiného než např. Seymour Chatman (CHATMAN 2008: 206). Její pojem narativní přítomnosti vypravěče se de facto kryje s homodiegetičností vypravěče, jak ji formuluje Genette (GENETTE 1980: 245). I skrytý vypravěč je ale podle Balové ve vyprávěném příběhu přítomen, ale „jiným způsobem“, prostřednictvím vyprávěného. A existuje-li nějaký vyprávěný objekt, musí existovat podle teoretičky i vyprávěcí subjekt.

Balová se navíc domnívá, že diferenci skrytost/neskrytost lze vztahovat i na kategorii focalizátora: skrytý focalizátor je pak ten, kdo se „ukazuje“ jen skrze focalizované. Podle našeho mínění není vhodné používat při analýze narativu kategorie pro instance, které se v samotném vyprávění nekonstitují. Zdá se nám jako vhodnější

v případě nepřítomnosti znaků zakládající nejen subjektivitu, ale i samotnou existenci vypravěče, resp. fokalizátora, hovořit spíše o jejich neexistenci, než o jejich skrytosti (podrobněji viz kapitola 6.).

Balová důsledně separuje kategorie vypravěče, fokalizátora a postavy. Neznamená to však, že by určitý subjekt v narativu nemohl plnit roli jak vypravěče, tak fokalizátora, tak i postavy: vypravěčský subjekt tedy může být totožný s fokálním subjektem, či nikoli; fokalizátor může být totožný s postavou příběhu, či nikoli; a neposledně vypravěčský subjekt může být totožný s postavou, či nikoli. Variant, které mohou nastat je tedy celá řada, Balová například uvádí variantu: „Fokalizace spojená s postavou se může proměňovat, přesunovat od jedné postavy k druhé, i když vypravěč zůstává stejný.“ (BALOVÁ 2004: 149).

Balová diferencuje fokalizaci pouze na dva typy: 1) na *externí fokalizaci*, jež je vymezena tak, že fokalizátor se nachází mimo rovinu diegeze, resp. není postavou vystupující v příběhu (toto vymezení externí fokalizace je tedy naprosto odlišné od původního vymezení Genettova), a na *interní fokalizaci*, jež značí, že fokalizátor se nachází uvnitř diegetické roviny, a je tedy postavou vystupující v příběhu (což je obdobné vymezení jako v případě Genettovy interní fokalizace).

Balová si také všimá, že fokalizátor bývá často hlavní postavou narativu. Je-li v narativu přítomno více fokalizátorů, pak podle Balové záleží na tom, které části díla fokalizátor fokalizuje: „[...] pokud je postava fokalizátorem první a /nebo poslední kapitoly, pak ji na základě tohoto umístění označíme za hlavní postavu (hrdinu).“ (BALOVÁ 2004: s. 149) To je však postulativně formulovaná teze, kterou lze snadno vyvrátit na základě konfrontace s konkrétními narativními texty; tato teze sice platí pro některé narativy, neplatí však pro narativ obecně. Domníváme se, že ani uvedení, ani zakončení ani rámování narativu fokalizovanou pasáží textu není ani nutnou, ani postačující podmínkou, aby mohl být „fokalizátor“ uvedených pasáží prohlášen za hlavní postavu. Lze si například představit narativ, kde je takováto fokální postava pouhým pozorovatelem, kterého za hlavního hrdinu označit nebude vhodné apod.

V předchozí kapitole jsme poukázali na to, že z Genettova výkladu konceptu fokalizace není zřejmé, zda typy fokalizace, které Genette navrhuje, jsou aplikovatelné na celek narativu či na jeho části a jak s nimi v tomto ohledu zacházet, a uvedli jsme, že se touto neurčitostí problematizuje i samo vymezení Genettových typů fokalizace. Z analýz Balové je zřejmé, že teoretická se zaměřuje především na

změny typů fokalizace uvnitř jednoho narativu, než aby byla motivována snahou předložit typologii, jejíž jednotlivé typy budou s to klasifikovat narativy jako celky. U naprosté většiny narativů totiž fokalizátor – rozumíme-li ovšem „fokalizátorem“ to, co Balová – nezůstává v průběhu narativu nezměněn. (Jak jsme uvedli, v jejím pojetí může být fokalizátorem sám vypravěč, fokalizátor může být skrytý, v jiných částech může být totožný s postavou.)

Z formulací Mieke Balové je zjevné, že obě kategorie – jak vypravěče, tak fokalizátora – příliš substancializuje. Separuje je od textu a činí z nich textotvorné činitele; připisuje jim schopnosti, kterými tyto narativní instance nemohou být nadány – uveďme několik příkladů: „Fokalizátor vybral tento způsob, aby představil obsah výpovědi.“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 80); „Tam, kde se vypravěč jednoduše zřiká své moci, fokalizátor – dříve než se zřekne své – na chvíli zpevňuje vztah mezi sebou samým a svým předmětem.“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 80); „[...] vypravěč přenechává řeč postavě [...]“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 79) apod. Takové formulace jsou zavádějící a nepřispívají k porozumění fungování fikčního narativu. Ani vypravěč, ani fokalizátor nejsou bytosti nadané rozvažovacími schopnostmi a svobodnou vůlí, aby rozhodovaly o tom, zda a kdy se vzdají možnosti vyprávět, aby vybíraly či zvažovaly možnosti apod. Badatel, který popisuje tímto způsobem fungování fikčního narativu, přestává analyzovat utvořenou fikci a podléhá jejímu účinku. Zda určitou pasáž narativního textu vypráví v příběhu přítomný vypravěč či zda je příběh podán jako fokalizovaný určuje tvůrce narativu, tedy autor. Žádná z narativních kategorií tuto schopnost nemá.

Sledujme nyní uvažování Mieke Balové při analýze konkrétní románové výpovědi: „Kolem desíti hráči rodinného pokeru vykazovali známky únavy.“ – Podle Balové je čtenáři v této větě nabídnuta celá řada informací: o čase (deset hodin), o postavách (hráči), o vztazích mezi nimi (jsou příbuzní), o jejich činnosti (hrají poker) a o jejich reakci (únava). Z přítomnosti výrazu „známky“, Balová usuzuje, že chování postav je takové, že nějaký „pozorovatel“ ho může vidět a objasnit. Pro Balovou je otázkou, kdo je tím „pozorovatelem“. „Tím pozorovatelem nemůže být čtenář,“ míní Balová, „v povaze vyprávění je, že čtenář nemůže bezprostředně spatřit obsah informací. Nemůže to být ani vypravěč: ten má právo pouze vypovídat. Musí to být anonymní, neosobní fokalizátor, který ‚vidí‘ namísto čtenáře. Jelikož je zde neviditelný, on může být pouze fokalizátor první stupně fokalizace.“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 78) Podle výrazu „známky“ můžeme tedy podle Balové rozpoznat nejen to, že hráči

začínají zívát, vrtět se atd., ale také to, že příběh „zcela očividně vypráví nějaký extradiegetický vypravěč“ a také, že je „fokalizován extradiegetickým fokalizátorem“. Jelikož vypravěč i fokalizátor „vidí“⁶ totožně, Balová se domnívá, že je vhodné označit je *fokalizátor-vypravěč*, který „vyjadřuje jejich propojenost, ale přesto zachovává jejich autonomii“, spíše než nějakým jednoduchým termínem. (BALOVÁ 1995 [1977a]: 78-79)

Zde se ukazuje chybnost uvažování Mieke Balové: způsob, jakým postulovala kategorii fokalizátor, totiž nevyžaduje ani to, aby uvedená narativní výpověď obsahovala výraz „známky“. V jejím způsobu myšlení totiž „vyprávěné“ musí být nejdříve „fokalizované“. Teoretička by tudíž nechala svého „neviditelného fokalizátora“ vidět hráče pokeru, i kdyby hráči jen „byli unaveni“, nebo prostě jen „byli“. Aby totiž „byli“ (jejich bytí nastává vyprávěním), musí být v jejím chápání vždy někým „viděni“. Nepochybně může být některý narativ vyprávěn tak, jako by byl vyprávěný příběh „viděn“ (např. nějakým specifickým způsobem), problém však je, že Balové pojetí fokalizace takto musí přistupovat ke každému narativu. Nedokáže tedy diferencovat narativy na ty, které jsou vyprávěny tak, jako by byly někým pozorovány, a na ty, které jsou prostě jen vyprávěny.

Podle našeho názoru je redundantní nazývat vyprávěcí subjekt současně i fokalizátorem, je-li fokální ohnisko totožné s pozicí vyprávěcího subjektu. Je přeci zřejmé, že subjekt vypovídání primárně produkuje to, co Balová nazvala objektem fokalizace – je to totiž rovněž i objekt jeho vyprávění. A právě u takových narativů, kdy není diferencováno fokální ohnisko od pozice vyprávěcího subjektu, má smysl hovořit o nefokalizovaném vyprávění, nikoli však proto, že by byl vypravěč tzv. vševědoucí (jak tvrdil Genette), ale proto, že nedochází k rozpolcení subjektu vyprávění a subjektu fokalizace.

Balová však, jak jsme viděli, pojala fokalizaci jako akt, který předchází vyprávění: fokalizace náleží příběhu, a ten je až následně vyprávěn. Musela proto nechat vzniknout pojmy, které analýzu narativu spíše zbytečně zatěžují, než aby napomohly identifikaci či projasnění nějakých specifických narativních fenoménů.

Podle našeho názoru je nezbytné chápat fokalizaci jako závislou na vyprávění, jako diskurzivní způsob vyprávěcího aktu (podrobněji viz 6. kapitola). Zásadní nedostatek konceptu fokalizace v podobě, jak jej vymezila Balová, nespočívá pouze v tom, že

⁶ Balové formulace skutečně zní: „[...] vypravěč i fokalizátor vidí stejným způsobem“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 78-79), přestože výše sama tvrdí, že vypravěč může pouze vypovídat, nikoli vidět.

by takto vymezený koncept vedl k zavedení nadbytečných pojmů do naratologického myšlení, ale v tom, že je vnitřně rozporný. Tvrdí-li Balová, že fokalizátorem může být i vypravěč, a to i tzv. heterodiegetický vypravěč, resp. vypravěč, který není postavou příběhu, pak není možné, aby byla fokalizace komponentem příběhu. Vypravěč je diskurzivní kategorií a nemůže se tedy jako subjekt fokalizace stát součástí fokalizační situace, která je plně komponentem příběhu. Vypravěč události a jiné postavy nevnímá, ale produkuje je: vyprávěcí akt heterodiegetického vypravěče zobrazuje akt vnímání, sám však není předmětem zobrazení. Jinak řečeno: akt nastávání fikčního světa není aktem jeho nazírání.

Ani počáteční výpovědi homodiegetického vypravěče, evidentně značící akty vnímání, z povídky „Les“ Kateřiny Rudčenkové nelze vyložit tak, že vypravěčka vnímá fikční svět, přestože jej jakožto postava fikčního světa ve své fikční minulosti vnímala: „Mé dětství bylo naplněno zvuky, zvuky za papírovými stěnami mého pokoje, potaženými tapetou březového lesa. Bydlela jsem v březovém lese, v noci se dívala do stropu, po němž se sunuly světelné cáry vržené auty, projíždějícími ulicí dole pod okny. Naslouchala jsem zvukům a domýšlela si jejich obudné významy a děje, které jsou jimi doprovázeny [...]“ (RUDČENKOVÁ 2004: 9)

Dokonce ani ve vyprávění homodiegetického vypravěče, který vypráví o narativní přítomnosti, nelze tvrdit, že vypravěč vnímá fikční svět. A není přitom podstatné, zda je narativní přítomnost vyjadřována gramatickým minulým (a) či gramatickým přítomným (b) časem. I v takovémto případě je vypravěčovo vyprávění vždy diskurzivním zaznamenáváním jeho (jakožto postavy) vnímání, nikoli právě se dějícím vnímáním samotným.

a) „Procházel jsem se po navigaci na smíchovském břehu, šel jsem podél zdi z kamenných kvádrů, do níž v pravidelných rozestupech zasazeny plechové dveře, za kterými se skrývala jakási nikdy se neotvírající skladiště, míjel jsem hromady písku a rozeschlé pramice, ležící na dláždění vzhůru dnem. Nade mnou se ozývaly blízké a lhostejné zvuky neviditelných automobilů[...]“ (AJVAZ 1997: 7)

Ve výše uvedeném úryvku z Ajvazovy povídky „Bílí mravenci“ vypravěč, jelikož je postavou náležející fikčnímu světu, o němž vypráví, evidentně vnímal entity fikčního světa, ale nelze říci, že je vnímá, právě když je vypráví. Totéž platí i pro úryvek z povídky „Sighetu Marmației“ Kateřiny Rudčenkové i přes použití gramaticky přítomného času:

b) „Ještě nadskakujeme po hrbolatých silnicích, zapadá slunce. Pole spálené kukuřice, která není spálená, Rumuni z ní vybírají plody a natě nechávají stát na poli. Kukuřice teď hoří rudě. V dálce hory upadají v stín, kdežto místa kam slunce ještě dopadá, vrhají oranžové blesky. [...] Předjíždíme koňské povozy. Míjíme vesnice. Vjeli jsme do minulého století, do snu. Sleduji spícího Pierra, jak mu ruka splývala z opěradla [...]“ (RUDČENKOVÁ 2004: 25)

Nelze si nepovšimnout, že Balová „fokalizovaným“ rozumí nejen to, co je „vnímané“ – jelikož „vnímat“ může pouze homodiegetický činitel fikčního světa –, ale i „to, co je ukázané“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 77). To však znamená značné rozšíření, ale také další znejasnění konceptu, k čemuž přispívají i další teoretičtí snahy objasnit koncept fokalizace, kdy koncept vymezuje jako „centrum zájmu“, „výsledek výběru“ či „obsah vyprávění“ (BALOVÁ 1995 [1977a]: 77).

Další nesrovnalosti plynou z rozdílu mezi tím, co postava fokalizuje. Balová si je vědoma, že je nutné odlišovat, zda postava „fokalizuje“ objekty pozorovatelné ve fikčním světě (ve formalizovaném zápise Balové: PF-p), a tím, zda postava „fokalizuje“ své představy, sny, pocity, myšlenky, tedy objekty ve fikčním světě nepozorovatelné (PF-np). (BALOVÁ 2004: 152) Jistě je závažný rozdíl (ontologické povahy) mezi tím, zda jsou postavou fokalizovány představy postavy či entity fikčního světa. Nás však zde zajímá spíše to, jak je použito samého výrazu „fokalizovaný“. Jsou-li nám podány informace o postavou vnímaných entitách fikčního světa, pak můžeme říci, že jsou podány z jejího hlediska (jsou nazírány podle individuálních kognitivních schopností postavy, zprostředkovány světonázoru apod.). Informace o týchž entitách fikčního světa však mohou být podány i jinými postavami: proto má smysl říkat, že postava fokalizuje (ve smyslu vybírá a podává ze svého hlediska) fikční svět. Avšak v případě, že postava zprostředkovává vlastní sny, představy, myšlenky, vzpomínky apod., pak nesděluje jen něco (tj. nevybírá) o fikčním světě informace tímž způsobem jako informace o fikčním světě, ani nedává smysl říci, že své myšlenky, představy sděluje ze svého hlediska. Sdělování informací o tom, jak postava nazírá fikční svět, a zprostředkovávání „vnitřního myšlení“ postavy jsou dva odlišné procesy, které označujeme-li je tímž pojmem, zamlžujeme rozdíl mezi nimi. V prvním případě totiž nastává „pozorovatelný“ fikční svět skrze „filtr“ postavy (má tedy nižší míru autentifikace než nastává-li při vyprávění heterodiegetického vypravěče), v případě druhém nastávají pouze představy postavy, které nemají též status fikční existence.

Balová je přesvědčena, že fokální postava, která fokalizuje informace jak z vnějšího (fikčního) světa, tak své myšlenky a pocity, je zvýhodněna oproti PF-p. K otázce, jakého druhu je toto zvýhodnění, se vrátíme níže v 3.5. Povšimněme si však nyní Balové následující chybné argumentace: „Druhá postava [tj. PF-p, pozn. jh] navíc nedostává stejné informace jako čtenář, takže na pocity jiné postavy (které nezná) [tj. PF-p i PF-np, pozn. jh] nemůže nijak reagovat, nemůže se jim přizpůsobit ani jim vzdorovat.“ (BALOVÁ 2004: 152) Balová zcela zapomíná, že stejně jako druhá postava nemá informace o pocitech první postavy, tak ani první postava nemá v tomto případě informace o pocitech druhé postavy. Čtenář nemůže vstoupit do světa fikce, aby tyto informace první postavě předal a aby se jim ona mohla „přizpůsobit“ či jim „vzdorovat“. Z hlediska vzájemného vztahu postav na „úrovni akční“ (BARTHES 2002: 28n) není postava PF-p i PF-np zvýhodněna vůči postavě PF-p.

Nedostatečné a nekoherentní vymezení konceptu fokalizace je u Balové pojetí zřejmé již ze tří otázek, které formuluje a které považuje za klíčové při analýze jevů, jež chápe jako fokalizaci: 1) Co fokalizátor fokalizuje?, 2) Jaký postoj k fokalizovanému zaujímá?, 3) Kým je fokalizátor fokalizován? (BALOVÁ 2004: 150) Jak jsme si povšimli výše, spíše než „co“ je v první otázce problematické samo sloveso „fokalizovat“: je totiž mnohoznačné. Otázka druhá akcentuje ideologický aspekt pojmu fokalizace. Třetí otázka je důsledkem předpokladu, že každá narativní informace je nutně fokalizovaná (fikční existence je podmíněna fokalizací): být znamená být někým viděn. Tento předpoklad pak přivádí Balovou k tomu, aby rozpracovala koncept fokalizace co do stupňovitosti. Tak jako Genette označoval stupně vyprávění jako extradiegetické, intradiegetické a metadiegetické, stejným způsobem lze podle Balové uvažovat o stupních fokalizace.

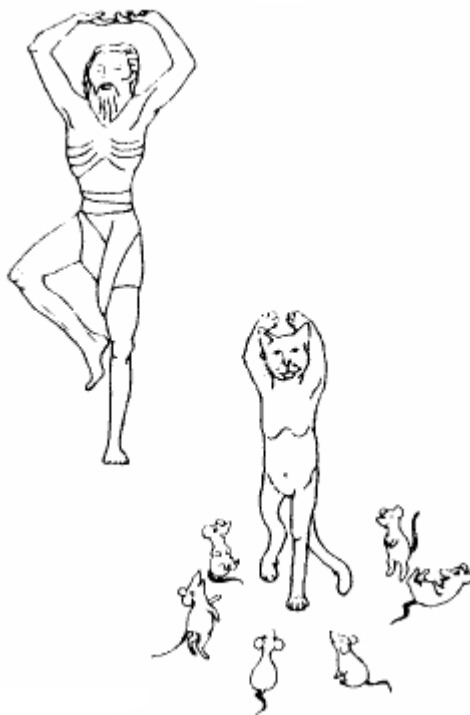
Pokud bychom však vzali do důsledku Balové pojetí fokalizace jako komponent příběhu, přivede nás to k paradoxu právě v souvislosti s navrženou stupňovitostí fokalizace. Pokud fikční entita nabývá své fikční existence tím, že je fokalizována (nefokalizovaná entita neexistuje), a pokud ten, kdo ji fokalizuje, musí být součástí příběhu (jelikož je subjektem ve fokalizační situaci), pak aby mohl fikčně existovat, musí být rovněž někým fokalizován. K fokalizátoru první stupně (extradiegetickému) by nebylo možno dojít.

Koncept fokalizace v podobě, v jaké jej Mieke Balové předkládá a především jak jej používá, je tedy značně konfušní. Zdá se, že je zatížen příliš mnoha nesourodými

významy, stejně jako byl i koncept hlediska (*point of view*), který Balová spolu s Genettem odmítla právě pro jeho mnohoznačnost. Zejména v pozdějších pracích, ale už i v revidovaném vydání své *Narratology* (BALOVÁ 2002a: 156-158), inklinuje Balová k používání pojmu fokalizátor ve smyslu nositel určitého ideologického hlediska, a z víceznačného pojmu fokalizace je akcentován především jeho ideologický aspekt (více viz 3.5.).

3.4. Fokalizace a zobrazení

Jelikož Balová objasňuje ve studii „The Laughing Mice, or: On Focalization“ (BALOVÁ 1981a) své pojetí fokalizace na případu basreliéfu *Ardžunovo pokání* (viz obrázek níže), nikterak nepřekvapuje, že svůj koncept považuje za použitelný i mimo analýzu literárních narativů, např. právě pro analýzu výtvarných zobrazení, resp. v jejím chápání pro analýzu „vizuálních narativů“ (BALOVÁ 2002a).



(BALOVÁ 1981a: 203)

Balová tvrdí, že výše zpodobený výjev je narativní povahy. Domnívá se, že zobrazení zpodobuje tři události (1. Ardžuna zaujal jogínskou pozici, 2. kočka ho začala napodobovat, 3. myši se tomu začaly smát) tak, že následují v čase po sobě a jsou spojeny v příčinném řetězci. A dodává: „Podle všech mně známých definic se jedná o fabuli.“ (BALOVÁ 2004: 147) Problém spočívá v tom, že abychom mohli

rekonstruovat fabuli, musíme nejprve převést zobrazení do podoby narativu (tj. narativně jej vyložit). Vztahy, které mezi událostmi teoretická „objevuje“, jsou totiž důsledky její interpretace, nikoli důsledky „gramatiky“ zobrazení. Nemíníme popírat, že existují v dějinách výtvarného umění jisté konvence zobrazování i konvence vnímání obrazů (konvence zobrazování přitom ovlivňuje konvence vnímání a naopak), ale konvence zobrazování a vnímání nejsou totéž co gramatika jazyka.

Zvažme např. tyto možné pro tuto příležitost námi vytvořené literární narativy:

a) Ardžuna zaujal jogínskou pozici (1), když to spatřila kočka, začala ho napodobovat (2). Jakmile ji uviděli myši, propukli ve smích (3).

b) Myši se chechtali (3). Uviděli totiž kočku, jak stojí a napodobuje (2) Ardžunu, který zaujal jogínskou pozici (1).

c) Kočka napodobovala (2) Ardžunu, jak stojí v jogínské pozici (1). Myši se kočce smály (2).

Pokud rekonstruujeme fabule těchto tří narativů, přestože jde o odlišné narativy, budou jednotlivé události ve výsledných fabulích za sebou seřazeny vždy ve stejné časové a příčinné posloupnosti: (1) → (2) → (3)

Je tomu tak proto, že tyto vztahy určuje sám literární narativ. Známe-li gramatiku jazyka, v němž je zapsán, není možné rekonstruovat fabule těchto tří narativů jiným způsobem – jazyk sám totiž určuje vztahy mezi událostmi (časová spojka „když“ či „jakmile“, výraz „totiž“ udávající důvod a tím i následnost apod.). Kdybychom před sebou měli text, v němž by nebylo možné určit mezi událostmi vztahy – např. Ardžuna stojí v jogínské pozici. Kočka stojí v jogínské pozici. Myši se smějí. –, pak se podle nám známých definic příběhu nejedná o vyprávění příběhu, ale o *popis*, jelikož text nestaví události ani do časových ani do prostorových ani do příčinných vztahů.

Jak je možné, že sama Balová předkládá vícero odlišných fabulí tohoto jednoduchého „vizuálního narativu“? Jsou dvě možnosti: buď nezná „gramatiku“ tohoto výtvarného zobrazení, nebo toto výtvarné zobrazení nemá gramatiku, která postuluje vztahy mezi segmenty zobrazení určitého časového a příčinného typu na způsob gramatiky jazyka.

Je samozřejmě možné, že i v případě určitého literárního narativu různí recipienti dospějí při rekonstrukci k fabulím, jež se nebudou shodovat, jelikož rekonstrukce fabule je vždy výsledkem interpretace. Ani literární narativy nemusejí nezbytně překládat veškeré události v nutných příčinných či časových vztazích (jakožto

důsledek „nedourčenosti“ textu – viz INGARDEN 1989: 339); uspořádání událostí ve fabuli a kauzální vztahy mezi událostmi mohou být určeny interpretací, nikoli predikovány gramatikou jazyka.

Nelze však rezignovat na rozdíl mezi znakovým systémem narativní povahy, který je schopen produkovat příčinnost mezi událostmi a jejich temporální vztah jakožto nutný důsledek gramatiky jazyka, a ne-narativním znakovým systémem, který příčinné vztahy mezi událostmi produkuje jako výsledek recipientovy interpretace. Pokud bychom na tento rozdíl rezignovali, zpochybníme tím například i rozlišování textových typů na narativní a deskriptivní (viz např. CHATMAN 2000: 22-28)

„Čteme-li“ některé obrazy jako příběhy, činíme tak proto, že jim chceme rozumět. Lidský způsob rozumění světu je narativní povahy (TURNER 2005: 13). Rozumět něčemu mnohdy znamená dokázat to „přečíst“ jako příběh, který dává smysl. Neznamená to však, že to, co přečteme jako příběh musí být nutně narativ. Přestože některým zobrazením rozumíme proto, že si je interpretujeme jako příběh, neznamená to, že jsou narativní povahy. Jinak řečeno, je-li možné o jakémkoli objektu (např. zobrazení) vyprávět, neznamená to, že takovýhle objekt je nezbytně narativ.

Základní nesrovnalost v aplikaci kategorie fokalizace na výše reprodukované zobrazení tedy podle našeho názoru spočívá v tom, že Balová zde aplikuje naratologický pojem na objekt, který není narativ. Ať už koncept fokalizace vykládáme jakkoli.

Genettův koncept fokalizace na zobrazení aplikovatelný není, neboť plyne ze specifčnosti textové signifikace, v němž je možné identifikovat fokální ohnisko odděleně od pozice vypravěče. Ze zobrazení nelze konstituovat vypravěče.

Balová tím, že separovala fokalizaci od vyprávění a postavila ji na rovinu příběhu, učinila z ní sice kategorii aplikovatelnou i na příběhy přenášené jinak než formou literárního narativu, ale nedomníváme se, že by tím přispěla ke zdařilejší analýze obrazů, ani k pojmenování nějakého jevu, jež by teorie výtvarného umění dosud pojmenovat nedokázala. Balová uvádí: „Vztah mezi znakem (reliéfem) a jeho obsahem (fabulí) může být vytvořen prostřednictvím spojující vrstvy „perspektivy“ událostí. Kočka vidí Ardžunu. Myši vidí kočku. Pozorovatel vidí myši, které vidí kočku, která vidí Ardžunu. [...] Každé sloveso vnímání (vidět) označuje v tomto popisu označuje fokalizační aktivitu.“ (BALOVÁ 2004: 148)

Nedomníváme se, že by teorie výtvarného zobrazení získávala něco podstatného, když by nazývala fokalizací interpretovaný vztah mezi dvěma segmenty, např. figurami, obrazu jako vnímání. Natož pak aby zpodobenou figuru pozorujícího, který pozoruje jinou figuru, jak pozoruje třetí figuru nazývala fokalizátorem druhého stupně a odhalovala stupňovitost v úrovni fokalizací.

3.5. Implikace Balové pojetí fokalizace jako východisko pro kulturní naratologii

Rekonceptualizaci pojmu fokalizace Mieke Balové bychom mohli odmítnout z výše uvedených důvodů, které můžeme shrnout do dvou základních bodů: 1) pojem fokalizace, v podobě jak jej Balová redefinovala, nepostihuje diferencii mezi *hlasem* a *modem*, která se tak znovu stírá a pro kterou v naratologii pozbudeme – pokud vymezení Balové přijmeme – adekvátní pojmový nástroj; 2) viděno z pozice dějin naratologie jakožto disciplíny usilující o jednotný a funkční analytický pojmový aparát: Balová zmnožuje význam jednoho pojmu v rámci konceptuální soustavy jednoho vědního oboru, což samo o sobě nelze neshledávat jinak než jako metodologicky chybné a škodlivé.

Na druhou stranu však nelze přehlédnout, že Balová termínem fokalizace označuje jiné jevy a prostřednictvím svého konceptu tak sleduje odlišné cíle, než o jaké se usiloval Gérard Genette, když koncept fokalizace zavedl. Tyto jevy a snahy teoretiků je pojmenovat nelze odmítnout jen proto, že jsou označovány nevhodným termínem, aniž bychom jim věnovali pozornost. Jak je zřejmé zejména z pozdějších prací Mieke Balové (např. BALOVÁ 2002b), teoretiččin koncept fokalizace má kulturní aspirace, které nelze opomenout a které koncept Genettův v žádném případě neměl a mít ani nemohl. Domnívám se, že neblahé terminologické zmatení by vyřešilo, kdyby Balová revitalizovala pro své záměry Genettem zavržený pojem *hlediska*.

Jak jsme uvedli, podle Balové není možné, aby byl narativní text (ani jakákoli jeho část) vyprávěn nefokalizovaně, a čtenář tak podle ní nedostává žádné nefokalizované informace. Každá pasáž narativního textu je tedy prezentována z něčího hlediska. I takový typ narativu, kde vypravěč není konstituován (někteří naratologové hovoří u takového typu narativu o „skrytém vypravěči“), je fikční svět podle Balové fokalizován: „Existuje i možnost, že celý příběh je fokalizovaný externím fokalizátorem. Vyprávění se pak může jevit jako objektivní, protože události nejsou podávány z hlediska postav. Fokalizátorův vliv ale není nepřítomný, protože nic

takového jako „objektivita“ neexistuje, zůstává implicitním.“ (Balová 2004: 150) Balová tedy i takový narativ, který je podáván objektivní er-formou a jakákoli subjektivita vypravěče je zcela neutvořená (chybí gramatická první osoba, promluva je stylově neutrální, čtenáři není sugerována omezenost podávání narativní informace či případnost „já“ k fikčnímu světu apod.), chápe jako fokalizovaný.

Projevuje se zde inklinace Balové akcentovat ideologický aspekt fokalizace. Zejména v Balové pozdějších pracích (např. Balová 2002) se další aspekty hlediska: psychologický, frazeologický, časoprostorový, vymezené Uspenským (viz 1.kapitola), staví spíše do služebné role vůči aspektu ideologickému. Fokalizátor je vždy nositelem ideologie, ať už je vyjádřena více či méně explicitně. Žádná narativní výpověď není podáním světa příběhu z pohledu „božího oka“, podle Balové neexistuje ne-ideologická výpověď, každý segment narativního textu je vyjádřením ideologického postoje.

Koncept fokalizace v pojetí Mieke Balové se stal jedním ze základních konceptů *kulturální naratologie* a Balovou lze nepochybně považovat za jednoho z průkopníků tohoto nově rodícího se humanitněvědného oboru zkoumání (ačkoli ona sama hovoří spíše o „kulturální analýze“ narativu, nikoli o kulturální naratologii).

Kulturálněnaratologické myšlení vzchází ze vzájemné inspirace kulturálních studií a naratologie, která si po té, co prošla svou klasickou strukturalistickou fází, kdy se zaměřovala především na interiorní analýzu strukturace narativu a usilovala o vypracování velmi minuciózního konceptuálního aparátu, začala připouštět vsazenost narativu do konkrétních kultur a dějinných fází.

Propojení naratologie a kulturálních studií s sebou přineslo mimo jiné i střet odlišně koncipovaných pojmových soustav, jež zahrnují i pojmy, které jsou si v určitých aspektech příbuzné, stojí však na odlišných předpokladech a sledují odlišné cíle. Jedněmi z takovýchto příbuzných pojmů jsou právě naratologický pojem *fokalizace*, a pojem *ideologie*, jeden z ústředních pojmů kulturálních studií.⁷

Někteří naratologové – jako např. Lubomír Doležel (DOLEŽEL 2003) –, vycházejí z premisy, že *narativní text produkuje fikční svět*, přehlížejí však přítom skutečnost, nebo ji alespoň marginalizují, že fikční svět není produktem narativu samého, ale

⁷ Pojmu ideologie zde používáme ve smyslu van Dijkově: „Ideologie jsou reprezentacemi toho, kdo jsme, jaká přesvědčení sdílíme, jaké hodnoty jsou nám vlastní a jak se vztahujeme k jiným skupinám, především k našim nepřátelům a oponentům, tedy k těm, kdo nesouhlasí s našimi přesvědčeními, kdo ohrožují naše zájmy a brání nám v rovnocenném přístupu ke společenským zdrojům a lidským právům.“ (van Dijk 1998: 69; český překlad citován dle Bílek 2007: 103)

produktem čtenářské interpretace narativu, která je nezbytně kulturně podmíněná. Představitelé kulturálněnaratologického myšlení naopak tuto skutečnost akcentují. Narativní text je uspořádaným souborem označujících, které zvýznamňujeme jakožto fikční svět, jenž je v zásadě vždy jedinečným výsledkem interpretace recipienta, jehož pozice je však kulturně podmíněná, a tato příslušnost interpretů společné kultuře zajišťuje sémantickou blízkost výsledných interpretací (srov. FISH 2002).

Fikční svět je v jistém smyslu nezbytně omezený. Tato omezenost je dána limitací souboru znaků vyskytujících se v určitém nezaměnitelném pořadí (což je nakonec také kulturní konvence). Na základě naší zkušenosti s aktuálním světem si však tuto omezenost uvědomuje nikoli pouze jako *ohraničenost znakového pole* narativního díla, ale také jako *částečnost*. Uvědomujeme si, že něco, co by vyprávěno být mohlo, vyprávěno není. Znakově omezený fikční svět recipujeme na podloží naší zkušenosti s celkem aktuálního světa. A toto uvědomění si částečnosti fikčního světa je rovněž zdrojem otázek, které narativnímu dílu klademe a které tak zahrnujeme mezi otázky, jimiž se tážeme po fungování narativu. Takovéto otázky jsou silně kulturně podmíněné, jelikož plynou ze situovanosti interpreta do aktuálního světa.

Mieke Balová se domnívá, že nejen výpovědi narativního díla, ale i kterákoli jiná jazyková výpověď je determinována více či méně ideologickými, etickými a kulturními konvencemi a normami, a implikuje hledisko vypovídajícího/fokalizujícího, který určitou ideologickou pozici zosobňuje. Vlastní naratologický koncept – *fokalizátor* – tak přenáší z oblasti uměleckých narativních děl a aplikuje na oblast výpovědí zpravodajských, historiografických atd.

Pro objasnění použijme exemplárního případu. Před třinácti lety se zrodil dnes již v publicistice běžně užívaný signifikant „humanitární bombardování“, který bývá připisován Václavu Havlovi, ačkoli on sám jej přímo v tomto znění nepoužil. Tímto syntagmatem byl označen útok na Miloševičovu Jugoslávii, který zahájilo 24. března 1999 NATO. Značiteli byli představitelé atakující strany. Není naším cílem zvažovat zde nutnost onoho útoku, jeho dopady, použité prostředky či analyzovat důsledky, nás zajímá označující samo.

Co značí v tomto slovním spojení atribut humanitární? Nejčastěji se atribut humanitární (lidumilný) používá v současnosti ve slovních spojeních „humanitární pomoc“ a „humanitární organizace“. Syntagma „humanitární bombardování“ spoléhá na společné významové konotace s výše uvedenými slovními spojeními: ti, kdo

bombardují, se chovají jako humanitární organizace a svou aktivitou (tj. bombardováním) vlastně pomáhají těm lidem, kteří jsou objektem této aktivity.

Slovní spojení tak vyjadřuje ideologickou pozici, kterou lze vyjádřit tvrzením: je etické a v obecně lidském zájmu užívat bombardování k aplikaci lidských práv a svobod, které jsou výdobytkem euroamerické kultury a jsou univerzálně platné.

Ve vyjádřeních vykonavatelů bombardování si nelze nepovšimnout, že se prakticky neuzívá slovesa (bombardovat), protože aktivní slovesná forma vyžaduje vyjádření subjektu této činnosti. Nominalizovaná forma slovesa aktivitu vykonavatele činnosti naopak zastírá. Ten – jakožto fokalizátor – je však implicitně přítomen.

Signifikant „humanitární bombardování“ tedy není nefokalizovaným pojmenováním události, které by bylo výsledkem mocensky nedeterminované komunikace o světě mezi dvěma mluvčími. Těžko si představit, že „bombardovaný“ přijme tento způsob značení a tuto interpretaci skutečnosti, a tudíž že komunikace mezi oběma stranami bude úspěšná. Vypovídající subjekt v tomto případě v aktu signifikace své jednání označuje a současně je tímto pojmenováním i ospravedlňuje.

Vše, co je ve fikčním i aktuálním světě objektem signifikace, je tedy fokalizovaným objektem – i sám fokalizující subjekt může být na vyšší rovině fokalizován jakožto objekt (fokalizaci tak Balová zkoumá vlastně jako stupňovitou hierarchii) –, přičemž fokalizátorem nemusí být stále stejná narativní postava či externí vypravěč, narativ může být fokalizován střídavě vícero odlišnými fokalizátory.

Mieke Balová poukazuje na to, že „fokalizace má silný manipulativní účinek“. Tvrdí, že dojde-li v narativu například ke konfliktní situaci mezi fokální a ne-fokální postavou, má fokální postava „jako strana ve sporu výhodu“. Zvýhodněnost fokální postavy plyne podle ní z toho, že „[m]ůže dát čtenáři nahlédnout do svých pocitů a myšlenek, zatímco druhá postava nemůže sdělit nic. Druhá postava navíc nedostává stejné informace jako čtenář, takže na pocity jiné postavy (které nezná) nemůže nijak reagovat, nemůže se jim přizpůsobit ani jim vzdorovat. Taková nerovnost v postavení jednotlivých postav je zjevná u tzv. románů v první osobě, v jiných typech vyprávění nebývá pro čtenáře natolik jednoznačná. Přesto je tímto způsobem čtenář ovlivňován v utváření svého názoru na jednotlivé postavy.“ Balová například uvádí případ narativu, kdy „čtenář je ovlivňován v podstatě jen tímto postupem, aby podporoval postavu muže proti jeho ženě“. (Balová 2004: 152)

Fokální postava je nesporně narativně privilegovanou postavou oproti postavám ne-fokálním, tzn. že čtenáři jsou sdělovány informace o jejich pocitech, myšlenkách a

úmyslech atd., neznamená to však nutně i její ideologickou privilegovanost a nezaručuje to ani čtenářské sympatie. Čtenářova obeznámenost s úmysly a pocity fokální postavy nabízí možnost, aby je čtenář s postavou sdílel, ale stejně tak i aby je nesdílel, aby tedy ideologii fokální postavy odmítl, resp. aby se vůči ní vymezil.

Tvrdí-li tedy Balová bez jakékoli pochybnosti, že fokální postavy mají v narativech zvýhodněná postavení, a má-li toto zvýhodnění evidentně ideologický aspekt, jak plyne z výše uvedeného příkladu (fokální postava je muž, aby byl zvýhodněn vůči ženě), pak směšuje dvojí typ privilegovanosti. Je třeba rozlišovat, zda je fokální postava ideologicky preferovaným subjektem díla, nebo zda se jedná jen o jeden ze způsobů vyprávění, který je – stejně jako kterýkoli jiný – prvotně ideologicky bezpříznakový. Podle našeho mínění fokální postava není nikterak ideologicky preferovaným subjektem díla, je však subjektem privilegovaným narativně, který má větší možnosti objasnit své ideologické postoje, a proto také fokální postava bývá nezdědka nositelem celkové ideologie díla.

Ve výše citované pasáži se Balová při posuzování privilegovanosti fokální postavy vůči postavě nefokální dopouští ještě další chyby v argumentaci. Směšuje totiž „informovanost čtenáře“ s „informovaností postavy“, přestože se jedná o problém zcela odlišné úrovně. Když tvrdí, že „[d]ruhá [tj. nefokální – pozn. jh] postava navíc nedostává stejné informace jako čtenář, takže na pocity jiné postavy (které nezná) nemůže nijak reagovat [...]“, uniká jí, že stejně jako nefokální postava nedostává informace o pocitech fokální postavy, stejně tak ani fokální postava nedostává informace od postavy nefokální.

Hovoříme-li o ideologické bezpříznakovosti narativních forem, neznamená to, že narativní formy nejsou kulturně a dějinně kódovány. Neschopnost čtenáře dekódovat ideologickou strukturu románu a rozlišit ji od struktury narativní může mít, a v minulosti i měla, důsledky přesahující literární komunikaci. Připomeňme například známý soudní proces s Gustavem Flaubertem, který byl nařčen z přečinu proti mravopočestnosti, jehož se podle státního zástupce dopustil napsáním románu *Paní Bovaryová*. Státní zástupce totiž mylně přisoudil ideologické hledisko postavy samému Flaubertovi a nařkl ho, že velebí cizoložství, což je – z jeho morálního hlediska – ještě horší, než se cizoložství samého dopustit. Státní zástupce totiž nedokázal číst Flaubertovu nově používanou narativní formu, kterou pak Dorrit Cohnová o víc než století později nazvala *vyprávěný monolog* (*narrated monologue*; COHNOVÁ 1978: 13), jinak, než jak bývá v soudní síni zvykem – totiž že

vypovídání o něčem se děje nutně z hlediska vypovídajícího subjektu samého. A tak když státní zástupce četl v románu *er-formální* promluvy jako například: „Konečně budou i pro ni hry lásky, to horečné štěstí, nad nímž už lámala hůl. Cosi zázračného se před ní otvírá, všechno bude jen vášeň, vytržení, blouznění[...]“ (FLAUBERT 1969: 139), nebyl s to v nich rozpoznat subjektivizační jazykové prvky, které by jej přivedly k porozumění nové narativní formě a identifikaci postavy Emmy Bovaryové jako fokální postavy tohoto románu.

Po té, co se narativní formy ustálí a stanou se běžnými v uměleckých narativních dílech, pronikají i do ne-literárního jazyka: je znám případ německého politika, který použil formu vyprávěného monologu během svého projevu na mítinku a byl na základě nesprávného přisouzení názoru, jenž náležel nikoli jemu jakožto vypovídajícímu subjektu (jehož promluva v určitý okamžik přešla z přímé řeči do vyprávěného monologu), ale objektu/někomu, o němž vypovídal, nařčen z propagace fašismu.

Nelze samozřejmě pominout důležitý fakt, že narativní literární dílo nebývá – a platí to zejména pro román – jednohlasé. Tento poznatek, totiž že román nelze chápat jako unifikovaný soubor ideologických tvrzení, ale jako polyfonní skladbu, v níž se odlišná názorová hlediska střetávají, aniž by byla nutně podřízena jedinému ideologickému hledisku, vnesl do uvažování o literatuře Michail M. Bachtin (BACHTIN 1980). Gabriele Helmsová ve své studii „Dialogism, Cultural Narratology, and Contemporary Canadian Novels: What’s the Point?“ (HELMSOVÁ 2003), již *de facto* spoluustavuje disciplínu kulturální naratologie, si plně uvědomuje dosah tohoto Bachtinova poznatku a chápe kulturální naratologii právě jako spojení narativní teorie právě s bachtinovským dialogismem, tedy jako kombinaci analýzy formálních struktur narativu a jejich ideologických implikací (HELMSOVÁ 2003: 10)

Narativní dílo však nemusí být pouze polyfonní, jak uvádí Bachtin, ale též multiperspektivní. Nedochozí v něm pouze ke střetu hlasů, ale i ke střetu hledisek. Tuto diferenci – polyfoničnost vs. multiperspektivita – Bachtin nepostihuje. K identifikaci určité ideologické pozice navíc nemusíme dojít jen skrze to, co je vyprávěčem/postavou vypovídáno, ale právě i skrze to, co je „viděno“, resp. co je zobrazováno z určitého hlediska. Tyto ideologické pozice, patřící postavám (vyprávěcím, fokálním, promlouvajícím ve formě přímé řeči, pasivním) či heterodiegetické vyprávěcí instanci, mají pro každý narativ specifickou hierarchii.

Boris Uspenskij hovoří o „hlubinné kompoziční struktuře díla“, která „může být postavena proti vnějším kompozičním postupům“. (USPENSKIJ 2008: 19)

Domníváme se, že každý narativ sestává z hierarchicky uspořádaného souboru ideologických pozic, jehož završujícím rámcem, je ideologie díla jako celku, mohli bychom hovořit rovněž o ideologii *implikovaného autora*. Implikovaný autor je kulturně determinovaným čtenářským konstruktem, vznikajícím v interakci mezi textem a čtenářem, a souvislost jeho ideologie s ideologií skutečného autora díla není vykazatelná. I mnozí teoretikové, kteří nepřijali koncept implikovaného autora, si uvědomují, že hledisko autora jako psychofyzické osoby, je vůči dílu transcendentní. Ačkoli pozice implikovaného autora u některých děl splývá s pozicí vypravěče nebo fokální postavy, nemusí tomu tak být vždy a nezbytně. K zjevnému osamostatnění pozice implikovaného autora dochází u tzv. nespolehlivého vyprávění. V takovém případě pozice implikovaného autora neparticipuje na žádném vypovídajícím subjektu ani na fokální postavě, přesto však může být ideologie implikovaného autora identifikovatelná.

Vypravěč má v hierarchii díla dominantní ideologickou pozici tehdy (a jen tehdy), splývá-li s implikovaným autorem. Je-li vypravěčova důvěryhodnost zpochybňována, jeho výsadní postavení je narušováno. V případě narativů s více vypravěči, zaujímá dominantní postavení opět právě takový vypravěč (či vypravěči), který splývá s pozicí implikovaného autora.

Ideologicky privilegované pozice v hierarchii díla může nabývat také fokální postava, jelikož může rovněž splývat s implikovaným autorem. V případě narativu se stálou fokální postavou nedochází ke střetu ideologického hlediska fokální postavy s hlediskem vypravěče, protože ten není konstituován. Narativ je v takovém případě utvořen tak, že fokální postava je sice vyprávěna, ale narativní text neutváří vyprávěcí subjekt.

Pokud se v narativu vyskytuje fokální postava nebo i několik fokálních postav, nikterak to nezaručuje žádné z nich svrchovanou ideologickou pozici. Shlomith Rimmon-Kenanová, která navazuje na Balovou a Uspenského, se mýlí, když tvrdí: „Pokud se v takovýchto textech objevují další ideologie, jsou podřízeny dominujícímu fokalizátoru [...]“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 88). Například v povídce „Francouz“ Ireny Douskové (DOUSKOVÁ 2004: 55-63) je užito variabilní fokalizace, ale žádnou z ideologických pozic fokálních postav nelze

ztotožnit s pozicí implikovaného autora. Všechny fokální postavy v této povídce zastávají ideologicky nepriviligované (a více či méně nedůvěryhodné) pozice.

O splývání implikovaného autora s postavou, která není vyprávěcí ani fokální, nemá smysl hovořit, neboť postavě, jíž nejsou dána narativní privilegia vyprávět či fokalizovat, není v narativu umožněno být nositelem završujícího rámce, a to jak narativního, tak ideologického. Mohli bychom spíše hovořit o shodě či částečném překrývání ideologických pozic dvou odlišných hledisek, tedy o tom, že v některých narativech může nastat situace, kdy konstruovaný implikovaný autor sdílí s postavou tohoto typu společné hodnoty a názory. Postava, která není ani vyprávěcí ani fokální, zastává v narativu pozici objektu a svůj názor může vyslovit jen v zásadě velmi omezeným a nenarativním způsobem, tedy v dialogu, resp. formou přímé řeči.

Uvedli jsme, že literární dílo zahrnuje soubor hierarchicky uspořádaných ideologických pozic. Různorodost hierarchického uspořádání je dána specifickými narativními možnostmi a je rámována ideologickou pozicí implikovaného autora. Tento rámec však nemusí znamenat exkluzivitu jediného souboru ideologických tvrzení určitého narativního subjektu (postavy či vypravěče). Román nemusí být ilustrací např. křesťanského výkladu světa. Je-li vyznění díla interpretováno jako nezavršený a nerozhodnutý střet dvou či vícero odlišných ideologií představovaných různými narativními subjekty, pak to ovšem neznamená rozpolcenost implikovaného autora a jeho ideologie – která stojí v díle hierarchicky nejvýše, resp. hierarchii rámuje –, neboť nezavršený střet ideologických pozic není nic než jedna z možných ideologií (pluralita světonázorů), která je navíc pro evropskou kulturu a evropský román dosti typická.

U některých typů narativů ovšem k uvědomění si ideologičnosti pozice implikovaného autora nemusí vůbec docházet. Takovým typem je především narativ, v němž je užito objektivního vypravěčského způsobu, kdy er-formální, heterodiegetický vypravěč (z našeho pohledu se vypravěč nekonstituuje) události příběhu nekomentuje a nehodnotí. Pozice implikovaného autora zde nesplývá s nějakou narativní instancí (vypravěčem či postavou), která svou ideologii explicitně „zveřejňuje“.

Pokud se nám pozice implikovaného autora jeví jako ideologie prostá, jako „neinfikovaná“ ideologii, neznamená to nic jiného, než že tuto ideologii s implikovaným autorem sdílíme. Připomeňme si výše citované van Dijkovo vymezení ideologie, který zdůrazňuje relační aspekt pojmu ideologie: jde o soubor přesvědčení,

názorů a hodnot vymezený vůči „jinému“. Máme totiž tendenci chápat ideologii jako něco omezujícího a vnuceného a jestliže nějaký soubor přesvědčení, názorů, norem a hodnot dobrovolně sdílíme, pak je taková pozice implikovaného autora pro nás ideologicky bezpříznaková, „přirozená“, a k jejímu uvědomění nejsme podněcováni žádnými distinktivními rysy.

K neuvědomování ideologie implikovaného autora však může docházet i v případě, že se tato projektuje – pokud ne zcela, tak alespoň ze značné části – do hlediska vyprávěcí postavy. Vhodným příkladem by nám mohl být Defoeův *Robinson Crusoe*. Tato vyprávěcí postava naplňuje svým jednáním a uvažováním ideologii implikovaného autora: přestože projevuje občasné slabosti a prodělává dílčí selhání, nezadržitelně spěje k naplnění civilizačního úspěchu evropské kultury a k naplnění křesťanského ideálu člověka. Současná postkoloniální čtení tohoto románu byla umožněná tím, že dnešní čtenář je s to uvědomit si pozici implikovaného autora jako ideologicky příznakovou, a román čte prizmatem vztahu kolonizátora ke kolonizovanému, tedy vztahu k „jinému“.

Uvažovali jsme zde převážně o postavách narativně privilegovaných: o vyprávěcích či fokálních postavách. Nositeli ideologie však mohou být rovněž postavy, které se v narativu stávají výhradně postavami vyprávěnými, nikoli vyprávěcími či promlouvajícími (ve formě přímé řeči, resp. v dialogu), nebo které jsou výhradně objekty fokalizace (v Balové pojetí této kategorie). Takové postavy jsou zbaveny možnosti vyjádřit svou interioritu. Narativem jsou podány jako přivlastněné. (viz HRABAL 2009). Jejich ideologická pozice není součástí fokalizace, neboť je objektem fokalizace.

Tvrzení, že každé dílo má svou ideologickou strukturu, neznamená, že každé dílo plní primárně služebnou roli vůči nějakému politickému cíli, že slouží jako nástroj k dosažení mocenské pozice atp., jak je tomu např. u některých českých budovatelských románů z padesátých let 20. století. Každá románová výpověď je však výpovědí o světě nahlíženém člověkem. Taková výpověď je vždy perspektivní, a tudíž i ideologicky motivovaná.

Nakonec ani sám pojem „literatura“ nelze vymezit ne-ideologicky, sama konceptualizace pojmu „literatura“ je vždy ideologicky ukotvená. Žádné „vědecké“ pojednání o literatuře nemůže být neutrální a objektivní, jelikož jeho autor výpovědi nemůže vystoupit ze své sociokulturní pozice. (srov. SIMPSON 1993: ix)

3.6. Dílčí závěr

Jak plyne z předchozí analýzy, koncept fokalizace Mieke Balové nepovažujeme za vhodný. Vychází z nepodložených předpokladů, je vnitřně rozporný a snaží se pokrýt příliš mnoho jevů, jak narativní, tak i nenarativní povahy. Balové pojetí navíc spíše zastírá rozlišení mezi vyprávěcí a fokální instancí – tedy rozlišení, kvůli němuž byl tento koncept Gérardem Genettem zaveden. Balové chybné předpoklady, na nichž staví svou teorii narativu, tak „spouštějí“ proliferaci dalších, v zásadě zbytečných pojmů, které komplikují naratologickou konceptuální soustavu a spíše znejasňují rozumění tomu, jak narativ funguje.

4. Další revize a úpravy konceptu fokalizace

V této kapitole představíme další návrhy na rekonceptualizaci pojmu fokalizace a na úpravy typologie fokalizace, které považujeme za reprezentativní pro diskusi o konceptu fokalizace, která probíhá od zveřejnění Genettova a Balové pojetí fokalizace až do současnosti. Kromě šesti vybraných bychom jistě mohli pojednat o řadě dalších, například RIMMON-KENANOVÁ 1983, CORDESSE 1988, NELLES 1990, O'NEILL 1992, FÜGER 1993, HERMAN 1994 nebo NIEDERHOFF 2001. K bližšímu představení jsme vybrali ty příspěvky k diskusi o fokalizaci, které nejen kritizují stávající pojetí, ale buď koncept fokalizace modifikují inovativním způsobem nebo významně revidují či rozšiřují typologii fokalizace či zasazují koncept fokalizace do nového teoretického kontextu.

4.1. „Delegovaná“ fokalizace podle Pierra Vitouxa

Francouzský literární teoretik Pierre Vitoux představil své pojetí fokalizace v roce 1982 ve studii „Le jeu de la focalisation“ (VITOUX 1982) a o dva roky později vlastní koncept domýšlí o specifika plynoucí z analyzovaného typu narativní literatury, za který si ve studii „Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique“ (VITOUX 1984) zvolil autobiografický román.

Vitoux ze zkoumání vývoje narativní literatury vyvozuje, že potřeba konceptu fokalizace v naratologickém myšlení vyvstala ze srovnání dvou odlišných typů narativu: 1) „tradičního“ (jak jej sám poněkud nepřesně označuje), který vymezuje jako narativ s „vševědoucím“ vypravěčem, jenž má podle něj „totální moc nad příběhem, který vypráví, ví vše, co je možné vědět, a především ví víc, než jakákoli z jeho postav“; 2) „systematizovaného“ – typického pro Henryho Jamese (Vitoux označuje H. Jamese za původce tohoto typu narativu) –, v němž je vypravěč omezen tím, co „ví (vidí, cítí, myslí) některá z jeho postav“. Z těchto dvou typů pak podle Vitouxa Gérard Genette odvodil dva typy fokalizace, tj. *nulovou* a *interní*, a přiřadil k nim ještě typ třetí: „objektivní/behavioristický“, v němž vypravěč nahlíží na postavu zvnějšku, bez přístupu k jejím myšlenkám. (VITOUX 1982: 359)

Pierre Vitoux se však hned na počátku své klíčové práce z r. 1982 hlásí k redefinovanému konceptu fokalizace Mieke Balové, nikoli ke konceptu Genettovu. Sdílí její výhradu vůči svému francouzskému předchůdci, totiž že směřuje „fokalizaci někým“ (subjekt fokalizace) s „fokalizací na někoho“ (objekt fokalizace),

na základě čehož se jeho typologie fokalizace stává heterogenní. Diference mezi *interní fokalizací* a *externí fokalizací* je podle Vitouxa stanovena na základě objektu fokalizace: fokalizátor proniká, resp. neproniká do vědomí postavy či vícero postav. Vezmeme-li však za základ rozlišení subjekt fokalizace, pak podle Vitousova zjištění dostáváme opozici mezi *interní fokalizací* a *nulovou fokalizací*, kdy „text nestanovuje žádné vymezení perspektivy“. (VITOUX 1982: 360)

Podle Vitouxa je proto třeba vytvořit typologii, z níž by byla tato heterogenost odstraněna. Základem takové typologie se podle něj má stát právě rozlišení mezi subjektem fokalizace (Fs) a objektem fokalizace (Fo). Objekt fokalizace může být „viděn“ zevnitř či zvnějšku, z čehož plyne rozlišení: *Fo interní* vs. *Fo externí*. Subjekt fokalizace může, ale nemusí být „delegován“ narativní instancí na postavu, z čehož plyne rozlišení: *Fs nedelegovaný* vs. *Fs delegovaný*.

Vitoux tak vytváří schéma utvořené ze čtyř párových pojmů, které mají tvořit základ jeho vlastní typologie:

Fs nd (nedelegovaná)	Fs d (delegovaná)
Fo int (interní)	Fo ext (externí)

Vitoux tvrdí, že nutnost rozlišit *Fs* a *Fo* kvůli analýze narativního textu ještě neznamená, že je lze studovat separovaně, naopak zdůrazňuje, že tyto pojmy se vzájemně vyžadují a je nutno zabývat se jimi vždy v provázanosti jejich fungování. (VITOUX 1982: 362)

Vitouxovy základní teze jsou následující:

- 1) *Fs nd může odpovídat Fo int i Fo ext*
- 2) *Fs d odpovídá jen Fo ext*

Vitoux se sice snaží odstranit nesrovnalosti v kritériích rozlišení typů fokalizace, jeho vlastní snahy o vymezení typů fokalizace však vedou k dosti nejasným výsledkům. Pokud jde o *nulovou fokalizaci*, Vitoux tvrdí, že v tomto případě je fokalizace určena narativní instancí, resp. tím, že „point of view je ten vypravěčův“. (VITOUX 1982: 360) Vitoux tedy definuje pojem fokalizace prostřednictvím zavrženého konceptu hlediska, což je samo o sobě zásadní pochybení, a navíc nám ani vymezení pojmu hlediska neposkytuje (pojmu *point of view* užívá Vitoux poměrně často, ve studii „Le jeu de la focalisation“ celkem devětkrát). Jelikož byl koncept hlediska nahrazen pojmem fokalizace právě proto, že se (pojem hlediska)

vyznačuje víceznačností, jež je v konceptuálním schématu jakéhokoli teoretického systému nepřijatelná, Vitouxovo vymezení *nulové fokalizace* není teoreticky korektní, natož dostačující.

Explicitně vymezuje Vitoux koncept fokalizace následovně: „Fokalizace se nedefinuje ničím jiným, než schopností narativní instance vymezit své hranice, aniž by je překročila, ale zároveň naznačit, že je možné jít i někam dál, za vytyčené hranice.“ (VITOUX 1982: 366) Vitouxova „definice“ je však nanejvýš vágní. Není zcela jasné, co teoretik rozumí hranicemi, jak by je měla narativní instance vymezovat ani jak by měla naznačovat jejich možné překračování.

Nicméně ústředním pojmem Vitouxovy revize konceptu fokalizace se stává již výše zmíněný pojem *delegace*, resp. *nedelegace*. Od tohoto pojmu si Vitoux slibuje, že mu umožní zbavit se pojmu *vševědoucnosti*, který mívá často až teologické konotace, a jehož prostřednictvím bývá objasňován typ narativu s *nulovou fokalizací*. O tomhle typu narativu lze tedy podle Vitouxa říci, že „vypravěč neví všechno, ale na rovině fokalizace ovládá celý příběh“ (VITOUX 1982: 361) Vitoux si však evidentně neuvědomuje, že pojem *vševědoucnosti* neodstraní z *definiens* tím, že prohlásí, že vypravěč „neví všechno“, neboť popření vypravěčovy vševědoucnosti pojem vševědoucnosti neodstraňuje, ale právě ho pouze popírá, tudíž pojem zůstává součástí vymezení. Prohlásíme-li, že vypravěč neví všechno, důsledkem tohoto tvrzení je mimochodem i otázka, proč neví všechno, a na zavádějící otázku, není-li odstraněna, existují jen zavádějící odpovědi.

Vraťme se však k pojmu *nedelegace*. Vitoux předpokládá, že primárně je u erformálního narativu předpokládána *nedelegace*, dokud není na základě určitých v textu přítomných signálů prokázán opak. (VITOUX 1982: 366) *Fs nd* tedy znamená, že vypravěč si podržuje ohnisko fokalizace. Podle Vitouxe je však toto privilegium spojeno i s jistým omezením, a to že si „fokalizátor není vědom toho, že vnucuje omezení svého záběru vidění *a priori*“. (VITOUX 1982: 361) Vitouxovo uvedené tvrzení je však zmatečné, a to z více důvodů. V první řadě zde Vitoux hovoří o *fokalizátorovi*, ale měl by hovořit o *vypravěči* (o nesmyslnosti konceptu *vypravěč-fokalizátor* jsme již pojednali v předchozí kapitole věnované konceptu fokalizace Mieke Balové). Funkcí vypravěče je vyprávět a vyprávět znamená produkovat fikční svět, nikoli ho vnímat. Pokud by mělo smysl uvažovat o „vypravěčově vědomí o jeho vlastní omezenosti“, pak nikoli v rámci *fokalizace*, ale v rámci *rovin vyprávění*, resp. uvažovat o tom, že vypravěč si je vědom, že to, co

produkuje je nějakým způsobem omezeno lze u určitého typu *sebereflexivního vyprávění*. Vypravěčovo vědomí o vlastní omezenosti totiž nemůže znamenat nic jiného než to, že vypravěč *vyslovuje* určité pochybnosti. To však s fokalizací přímo nesouvisí.

Fs nd může mít jako korelát *Fo int*: vypravěč-fokalizátor může mít výhodu přístupu do nitra postav (což je dle Vitouxe častější případ), ale také *Fo ext*: vypravěč-fokalizátor může být jen zcela nezávazným svědkem.

V konkrétních narativních textech bývá tento narativní model (*Fs nd* → *Fo int* / *Fo ext*) nezářadka doplněn pro jistou státnost dočasnými delegacemi na jednu či více postav.

Z Vitouxova pojmu *delegace/nedelegace* je zřejmé, že vykonavatelem delegace je narativní instance, tedy vypravěč. Zde se ale Vitoux dostává do zásadního rozporu s pojetím fokalizace Mieke Balové, z něhož vychází. Balová totiž chápe vyprávění jako až druhotný proces, k němuž dochází až po fokalizaci, a není tedy možné, aby vypravěč delegoval *Fs*.

Naše základní výhrada vůči Vitouxovu pojetí fokalizace založeném na delegování/nedelegování subjektu fokalizace na postavu je ovšem následující: přisuzuje-li Vitoux vypravěči schopnost delegovat/nedelegovat *Fs* na postavu, povyšuje ho tím z „pouhého“ narativního hlasu, který je inherentní součástí významové výstavby textu, na textotvorného činitele. Činit vypravěče zodpovědného za tvorbu textu považujeme za zmatečné (více viz 6. kapitola).

Tezi, že *Fs d* → *Fo ext* přebírá Vitoux od Balové. Jako klasický příklad tohoto typu uvádí román *The Ambassadors* Henryho Jamese. Podle Vitouxe lze román charakterizovat tak, že vypravěč deleguje schopnost fokalizace na postavu, jejíž možnosti vzhledu do jiných postav jsou ovšem omezeny tím, že je homodiegetickou entitou fikčního světa, a nemá tedy možnost vzhledu do interiority jiných postav. V případě narativu fungujícího jako tenhle román se nám jeví nadbytečné předpokládat a) vypravěčův akt delegace, jelikož tento akt se neděje v narativním textu, a b) předpokládat konstituci vypravěče samého. Je-li vyprávění jako celek fokalizováno prostřednictvím postavy, subjektivita vypravěče se nekonstituuje (subjektivitou zde máme na mysli konstituci subjektu jakožto jazykově ukotvené entity).

O interioritě (úmyslech či úvahách) ostatních (nefokálních) postav se dozvídáme pouze nepřímou, skrze představy fokálních postav o tom, co by si ta která postava

mohla myslet, které si fokální postava utváří na základě jednání určité postavy či na základě nějakých vnímatelných známek postavy. Vitoux tento jev nazývá *fokalizací nepřímou volnou*, avšak k fokalizaci, resp. ke změně typu fokalizace, zde nedochází. Fokální postavou zůstává v případě Jamesova románu nadále Lambert Strether, jež pouze zvažuje, co si myslí jiná postava.

Vitoux si je však vědom toho, že teze $Fs\ d \rightarrow Fo\ ext$ není pro narativní literaturu bezpodmínečně platná, je totiž součástí konvencí daných pravidel, na základě kterých rozumíme fikci. Tato konvence však může být porušena. Děje se tak v románu např. *Když jsem umírala* W. Faulknera, jak sám Vitoux uvádí, kde jedna z fokálních postav, Darl, má schopnost vhledu do myšlení druhých.

Vitoux kritizuje Balovou, že její pojmový aparát je často velmi přebujelý a nevhodně zavedenými pojmy vyvolává zmatečnosti. Svě tvrzení demonstruje např. na příkladu Balové analýzy Alainova snu z *La Chatte*. Balová totiž tvrdí, že fokalizovaný objekt může být *zachytitelný* či *nezachytitelný*. A objekt snění je podle ní *nezachytitelný*. Vitoux však tvrdí, že to, co je objektem snění, není ani více ani méně zachytitelné ve snu než v realitě. Objekt vzpomínky či snění je zachytitelný, ale nepřítomný. Není proto důvodu zavádět žádné výjimky a doplnění, jak činí Balová. Podle Vitouxa lze Alainův sen popsat jednoduše s pomocí jeho $Fs\ d \rightarrow Fo\ ext$, kdy vypravěč fokalizuje skrze snícího Alaina a Alainův sen je plně *Fo ext*.

Např. popis níže uvedeného úryvku z Colettové románu *La Chatte* prostřednictvím Vitouxova zápisu vypadá následovně:

„Pohledem se dovolávala svého snoubence, přemoženého na dně křesla. Dívá se na něj jak pije, a náhle je znepokojena rty tisknoucimi okraj sklenice. Ale cítil se tak unaven, že s ní odmítl tento neklid sdílet.“ (cit. dle VITOUX 1982: 366-367)

$Fs\ nd \rightarrow Fo\ ext$ na Camille (poté) $\rightarrow Fo\ int$ – zde se Camille stává $Fs\ d \rightarrow Fo\ ext$ (Alaina)
(VITOUX 1982: 368)

Na tomto případě je vidět, že Vitouxovo pojetí fokalizace stojí jen na dílčích úpravách pojetí fokalizace, jak je představila Mieke Balová.

Vitoux ve své studii usiluje o jasnější teoretický popis narativní literatury a s jeho výhradou o přebujelosti pojmového aparátu Mieke Balové nelze než souhlasit. Domníváme se však, že i přes dílčí úpravy Balové aparátu „uvízl“ Vitoux

v konceptuální „síti“ Mieke Balové, s jejíž pomocí chce objasnit fungování narativní literatury. Zásadní nesrovnalosti plynou zejména z vágnosti vymezení samotného konceptu fokalizace a z pojetí kategorie vypravěče, jehož Vitoux implicitně chápe jako narativní entitu obdařenou pragmalinivistickou kompetencí, což se zřetelně ukazuje právě v zavedení pojmu *delegace* fokalizace.

4.2. Vliv tradice literární reprezentace na určení fokalizace podle Andrese Kablitz

Německý teoretik Andreas Kablitz se ke konceptu fokalizace vyslovil ve své habilitační přednášce,⁸ kterou rozpracoval a publikoval pod názvem „Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie“ (KABLITZ 1988). Ze studií vzniklých v německém literárněteoretickém prostředí se tato stala zřejmě nejvlivnějším, nepochybně však nejcitovanějším, příspěvkem zabývajícím se konceptem fokalizace, majícím navíc ambice koncept v podobě, jak jej ustavil Genette, nejen podrobit kritické analýze, ale zbavit jej i nedůsledností a nově vymežit.

Kablitz považuje Genettův koncept fokalizace za přínosný, jelikož s jeho pomocí jasně diferencuje narativní fenomény hlasu a modu, které naopak nedokázal prostřednictvím svých typických vyprávěcích situací jasně postihnout Franz Stanzel, což Kablitz ukazuje na srovnání Stanzelových *Ich Erzählsituation* a *personale Erzählsituation*, jež neberou výše uvedenou diferenci v potaz (KABLITZ 1988: 237-239). Stejnou výhradu jako vůči Stanzelovi vznáší Kablitz i např. vůči E. Leibfriedovi, který v práci *Kritische Wissenschaft vom Text* z r. 1970 uvádí o postavě, že vypráví, ač tato není vypovídajícím subjektem (KABLITZ 1988: 239).

Genettovo pojetí fokalizace se však podle Kablitz vyznačuje zásadním nedostatkem: jako kritérium pro rozlišení typů fokalizace si Genette vzal kvantitativní srovnání množství informací, kterými disponují postavy, s množstvím informací v textu, což Kablitz shledává problematickým hned v několika ohledech. Nutno však podotknout, že Kablitz Genettovu typologii fokalizace vykládá až příliš skrze Pouillonovo a zejména Todorovo rozlišení (viz 1. kapitola), a jeho kritika se tak vztahuje více právě na Todorova než na Genetta samého.

⁸ A. Kablitz svou přednášku přednesl 7. července 1987 na Freie Universität Berlin.

Genette podle Kablitz chybuje v tom, že nejednotně definuje kategorii *personnage*, resp. definuje ji různorodě v rámci klasifikace fokalizace. Zatímco narativ s nulovou fokalizací je podle Kablitz Genettem vymezen jako narativ, v němž „vypravěč říká více, než kterákoli z figur ví“, jako narativ s interní fokalizací je označen narativ, v němž „vypravěč říká pouze to, co ví jedna určitá figura“ (KABLITZ 1988: 241-242). Nelze však přehlédnout, že Kablitz se zde opírá o Genettovu pasáž z „*Dicours du récit*“, v níž Genette představuje Todorovovu klasifikaci, z níž vychází (GENETTE 1980: 189). Genettova klasifikace typů fokalizace ale není s Todorovovou totožná, neboť Genette své typy fokalizace vymezuje poněkud jinak (viz 2.3). A nutno dodat, že Kablitz zde i poněkud zjednodušuje Genettovo vymezení Todorovova typu *vypravěč > postava*, které Genette podává doslova takto: „vypravěč ví více než postava, přesněji řečeno *říká* více, než kterákoli z postav ví“ („the narrator knows more than the character, or more exactly *says* more than any of the characters knows“) (GENETTE: 1980: 189). Genette zde poněkud mlhavě upravuje („zpřesňuje“) vědění vypravěče na sdělování vypravěče – což není totéž –, to ale Kablitz přehlídí.

Nicméně Kablitz si správně všímá toho, že vedle typu narativu, kde „vypravěč říká více, než kterákoli z figur ví“, a typu narativu, kde „vypravěč říká pouze to, co ví jedna určitá figura“ může existovat rovněž takový typ narativu, kde „vypravěč sděluje více, než jedna určitá figura ví“, který nelze podřadit ani pod první ani pod druhý z výše uvedených dvou typů (KABLITZ 1988: 242).

Další Kablitzova výhrada proti typu *vypravěč > postava*, tedy „vypravěč sděluje více, než ví kterákoli z figur“ – tento typ ovšem není totožný s Genettovým vymezením nulového typu fokalizace, jak nám Kablitz sugeruje –, zní, že ne každý narativ (či ne každá část narativu), který neobsahuje informace přesahující vědění postav, musí být nutně fokalizovaný. Jako příklad volí Kablitz začátek románu *Bídníci* Victora Huga: „V roce 1915 byl dignským biskupem Karel František Lidumil Myriel. Byl to stařec asi pětasedmdesátiletý; biskupský úřad v Digne zastával od roku 1806.“ (HUGO 2010: 11) Kablitz zde správně tvrdí, že takovýto typ narativu nelze vykládat jako fokalizovaný, přestože informace v něm obsažené postavy obývající fikční svět znají. Neplatí však pro něj, že by „vypravěč sděloval více, než ví kterákoli z figur“. Narativ s nulovou fokalizací tedy nemůže být takto vymezen, protože by tento typ mohl označovat i dosti odlišně fungující narativy.

Důvod, proč citovaný úryvek z románu Victora Huga nepojímáme jako fokalizovaný, spočívá v tom, že koncept fokalizace se zrodil z difference mezi „kdo mluví?“ a „kdo vidí/vnímá?“ a v případě tohoto úryvku nelze identifikovat žádnou postavu, která by byla výchozím bodem „vnímání“.

Podle Kablitzze rozlišení na narativ, v němž „vypravěč říká více, než kterákoli z figur ví“, a narativ, v němž „vypravěč říká pouze to, co ví jedna určitá figura“ zastírá rozdíl mezi postavou a množinou postav, který není pouze numerický, ale i kvalitativní. Zatímco u prvního typu jsou postavy „instancemi paradigmatické množiny možných obsahů vědění“, a hranice, za níž identifikovatelné vypravěčovo tuto hranici přesahující vědění, je dána prostřednictvím „všeho, co mohou postavy vyprávěného světa vědět“, u druhého typu je postava pojata jako „zprostředkovatel procesu vnímání, kterého ovšem není možno identifikovat, pokud se omezíme pouze na kvantitativní srovnání jednotlivých množství informací. Pak je totiž možné aplikovat definici interní fokalizace i na případy, které jednoznačně náležejí typu nulové fokalizace. Deskriptivní model neuvádí žádné kritérium pro výběr *tel personnage* [jedné určité postavy] z množiny všech postav, a proto se podle kritérií této definice stává určení *tel* [jedné určité] s konečnou platností nahodilé.“ (KABLITZ 1988: 242-243)

Kablitz si tedy uvědomuje, že „vědění“ zde nemá přímou souvislost s procesem „vnímání“, na základě něhož se o fokalizaci začalo uvažovat. Vymezení prvního typu tedy operuje s jakýmsi inventářem možných informací, kdežto druhý typ je již vymezován s pomocí vnímajícího subjektu.

Další problém, kterého si Kablitz všimá, vyvstává z rozlišení typu *vypravěč = postava*, tedy „vypravěč říká pouze to, co ví jedna určitá figura“, a typu *vypravěč < postava*, tedy „vypravěč sděluje méně, než ví postava“. Logickým důsledkem plynoucím z této difference je, že pokud v případě druhého z výše uvedených typů sděluje vypravěč „méně, než ví postava“, pak u prvního typu by měl vypravěč nutně sdělovat „vše, co postava ví“. Ovšem z formulace „vypravěč říká pouze to, co ví jedna určitá figura“ (typ *vypravěč = postava*) plyne, že vypravěč nemusí sdělit vše, co ví postava, tudíž může sdělit méně, což je ovšem již vymezení, na němž je založen typ *vypravěč < postava*. Je tedy zřejmé, že tyto dva odlišné typy jsou vymezeny podle heterogenní kritérií. (KABLITZ 1988: 244) Připomeňme však znovu, že tato vymezení různých typů fokalizace, náležejí více Todorovovi než

Genettovi, a Kablitzova kritika Genetta zde není příliš korektní, jelikož Genette kategorie interní a externí fokalizace vymezuje odlišným způsobem.

Podle Kablitzze externí fokalizaci nelze vymezit tak, že vypravěč sděluje méně, než ví postava. Jako individuální typ fokalizace takto vymezená fokalizace nemůže obstát. Kablitz navrhuje vymezit externí fokalizaci následovně: čtenář si uvědomuje svůj informační deficit vzhledem k postavě. Toto uvědomění neplyne ze srovnání informačního deficitu čtenáře a informačního horizontu postavy, ale z toho, že jako deficitní se jeví diskurs vzhledem k očekávání čtenáře, který je zvyklý na určitý typ narativu, jenž obsahuje informace, které se mu najednou nedostávají: absentují informace o prožitcích postavy, introspekce postav. (KABLITZ 1988: 244)

Kablitz spatřuje základní Genettův omyl v tom, že ve své klasifikaci chápe informační horizont postav jako reálnou veličinu a své kritérium pro diferenciaci typů fokalizace staví na kvantitativním srovnání množství informací, kterými disponují postavy, s množstvím informací z textu. Podle Kablitzze se zde však jedná o dva různé typy *repräsentace* (*Darstellung*). Východiskem diferenciaci tak není předpoklad toho, co se obecně ví, ale určitá tradice literární repräsentace.

Kablitz upozorňuje na to, že Genette, který vymezuje fokalizaci prostřednictvím „omezení“ informací, které může vypravěč potencionálně zprostředkovat, si neuvědomuje, že toto „omezení“ nemůže být kritériem pro vymezení fokalizace, neboť je pouze důsledkem fenoménu, který je prostřednictvím fokalizace pojmenováván. „Omezení“ neznamená nutně fokalizaci. Fokalizace – jak ji chápe Kablitz – je založena na korelaci dvou rovin a dochází k ní tehdy, jestliže je možné vyprávěné události interpretovat jako součást prožívání či vnímání. Kablitz proto nutně předefinovává i pojmy interní a externí fokalizace.

K interní fokalizaci dochází podle Kablitzze v případě, je-li proces vnímání součástí fikčního světa a „označuje-li tento proces faktický obsah prožitého v rámci určité situace“ (KABLITZ 1988: 246). Jinak je tomu ovšem v případě repräsentace, která odpovídá procesu vnímání, jež se nesnaží zachytit faktické prožívání v rámci znázorněného světa, ale možnost zůstává mimo rámec znázorněného. V takovém případě je proces vnímání sice součástí příběhu, není však jeho organizačním systémem (KABLITZ 1988: 246).

Není-li možné uvnitř zprostředkovaného světa identifikovat subjekt vnímání, pak se jedná o externí fokalizaci. V takovém případě vypravěč zprostředkovává potenciální proces vnímání.

Kablitzovo rozlišení na interní fokalizaci a externí fokalizaci je tedy postaveno na jiném kritériu než rozlišení Genettovo, avšak neshoduje se ani s rozlišením provedeným Mieke Balovou (viz 3.3.). Diference mezi interní a externí fokalizací tedy podle Kablitzze spočívá v tom, zda proces vnímání probíhá uvnitř fikčního světa či mimo něj.

Jako příklad pro externě fokalizovaný narativ uvádí Kablitz úvod románu Émile Zoly *Šťěstí Rougonů* (*La Fortune des Rougon*), který sice „zrcadlí“ proces vnímání, avšak uvnitř znázorněného světa proces vnímání neprobíhá. Ačkoli jsou podle Kablitzze ve vyprávění pozoruhodně napodobovány vjemy pozorovatele – např. rysy Silvěrovy tváře jsou odhaleny, až když na něj vrhá měsíc světlo, nikoli dříve, když se nachází na temném místě apod. –, uvnitř znázorněného světa nelze identifikovat subjekt vnímání, jemuž by bylo možno toto vnímání připsat. Podle Kablitzze tedy jde o vypravěčovo podání „potenciálního procesu vnímání“ (KABLITZ 1988: 247).

Kablitz je přesvědčen, že mezi externí fokalizací a interní fokalizací nelze rozlišovat na základě předmětu vnímání, ale rozhodujícím kritériem se musí stát „status zprostředkovatele vnímání ve vztahu k znázorněnému světu“ (KABLITZ 1988: 248).

Jak se zdá z Kablitzovy analýzy úryvku Stendhalova románu *Armance*, Kablitz považuje za „čistou“ fokalizaci podobně jako Genette *vnitřní monolog*. Například předchází-li vnitřnímu monologu postavy výpověď: „Všechno jí připadalo nepodstatné...“, po níž následuje specifikace „nepodstatného“ ve formě vnitřního monologu, pak je podle Kablitzze fokalizace „relativizována“, jelikož vypravěč poskytuje čtenáři informaci, která předchází samotným reflexím postavy. Obsah téhle prvotní informace není zprostředkováním obsahu prožitku, jde spíše o systematizaci úvah *Armance*. Je tudíž předpokládána nějaká zprostředkující instance odlišná od postavy (*Armance*) a fokalizace je tak relativizována vzhledem ke kontextu, jeví se jako ilustrace toho, co bylo prvně sděleno před fokalizovanou pasáží.

Podle Kablitzze může dokonce relativizovat a stavět se proti fokalizaci, kterou zde rozumí „bezprostřední zachycení prožitku“, samotné médium, tedy *text*. Kablitz má na mysli zřejmě určitý typ narativní výpovědi, který Dorrit Cohnová nazvala *psychovyprávění* (*psychonarration*) (COHNOVÁ 1978: 105), když uvádí: „Co je v prožitku bezprostřední vjem, je ve vyprávění reprezentováno v pojmech, jak dokládá věta *poznala, že přivázejí Octava*. *Armance* poznává, ale neuvědomuje si, že poznává.“ (KABLITZ 1988: 250) Ačkoli Kablitz nehovoří o tomto typu narativních

výpovědí obecně, z jeho argumentace lze vyvodit, že *psychovprávění* odmítá považovat za fokalizovaný narativ, neboť *verba cogitandi*, která jsou nezbytnou součástí *psychovprávění* – jako např. uvědomila si, všimla si, rozpoznala, dovtípila se apod. –, jsou nejen uvozením do interiority postav, ale současně rovněž tematizováním („thematish“), resp. konceptualizací vnímání postavy.

V těchto případech je podle Kablitz přestoupena hranice interní fokalizace směrem k nulové fokalizaci. Avšak pokud bychom chápali nulovou fokalizaci ve výše uvedeném vymezení (tj. vypravěč sděluje více, než ví postava), které Kablitz přisuzuje Genettovi, potom – jak podotýká – nelze říci, že v tomto případě vypravěč ví více, než Armance, ale spíše že informaci sděluje jiným způsobem, resp. že explicitně pomáhá čtenáři zorientovat se v textu. Informaci o „poznatku“ Kablitz označuje za zbytečnou pro pochopení znázorněné situace. Upozorňuje na to, že nulová fokalizace srovnávající míru vědění postav a míru vědění vypravěče tak vlastně směšuje dva procesy: proces vnímání/prožívání a proces porozumění textu. (KABLITZ 1988: 251) Genettův způsob definování nulové fokalizace je tedy podle Kablitz nevhodný, ačkoli připouští, že u určitých typů může být toto kritérium vymezení funkční.

Proti Genettovi vznáší Kablitz i další výhradu: Genette totiž předpokládá, že vypravěč „vidí“ události analogicky jako postavy, čímž však stírá kategorický rozdíl mezi „reprezentací“ a „vnímáním“. V případě vypravěče však ona distance neznamenaá prostorovou vzdálenost, ale „transformaci obsahů vnímání v informaci, která podléhá možnostem a podmínkám semiotického systému jazyka“ (KABLITZ 1988: 253).

K pojetí fokalizace Mieke Balové je Kablitz výrazně kritičtější a Genettův koncept se mu zdá i přes uvedené výhrady vhodnější. Uvádí, že Balová staví fokalizátora v hierarchii instancí, které vyprávění konstituují, na roveň vypravěči. Zde se však Kablitz mýlí, jak jsme již ukázali v kapitole věnované konceptu fokalizace Mieke Balové (3.2.), neboť v pojetí Balové dokonce fokalizace předchází vyprávění.

Kablitz poukazuje na to, že Balová shledává proces vnímání všudypřítomným v jakémkoli narativním textu, což považuje za přehnané. Balová podle něj pojímá koncept fokalizace příliš široce, což jí znemožňuje odlišit právě specifický modus vyprávění a její koncept tak ztrácí na preciznosti a pozbývá potenciálu deskripce. Kablitz si dokonce všimá toho, že přestože v pojetí Balové se předpokládá, že každý narativ je nutně fokalizovaný, lze u ní najít zářezující podmínkovou větu: *si l'object*

est focalisé (pokud je objekt fokalizován). Kablitzova kritika Balové je tedy v zásadě vedena z podobných teoretických pozic jako naše.

Kablitz je rovněž velmi kritický k Balové analýzám konkrétních narativních textů a závěrům, které z nich Balová vyvozuje. Nepovažuje je za přesvědčivé a podle něj neprokazují přijatelnost jejího pojetí fokalizace. Na první větě z Colettové románu *La Chatte* („Okolo desáté hodiny začali hráči domácí rundy pokeru jevit známky únavy.“) ukazuje, že znaky, které Balová považuje za identifikátory extradiegetického vypravěče a extradiegetického fokalizátora („známky únavy“), jsou pouze identifikátory hranic fokalizace, neboť obsahy vnímání zde nejsou zachyceny bezprostředně, ale vnímání je prezentováno jako výklad vnímání (KABLITZ 1988: 254).

Podle Kablitze je zapotřebí nejen jiného vymezení obsahu pojmu, ale též jiného vymezení typu pojmu. Fokalizace by proto neměla být chápána jako klasifikační pojem – jak je tomu u Genetta –, ale jako „Typengriff“ (KABLITZ 1988: 255), tj. kombinace klasifikačního a komparativního pojmu. V mnoha narativech lze totiž podle Kablitze vysledovat určité stupně odrazu způsobů vnímání ve znázornění a specifika těchto narativů jsou pak zastřena, jak označením za narativ s nulovou fokalizací, tak za narativ s interní fokalizací.

Andreas Kablitz ve své studii oprávněně poukazuje na nesrovnalosti, které plynou z kriteriálního určení typologie fokalizace, je-li vymezeno na základě srovnání „vědění“ postav a „vědění“ vypravěče (ač jeho zamýšlená kritika Genetta je spíše kritikou Todorova). Oprávněná a přínosná je rovněž jeho kritika nedostatečného rozlišování mezi „vědění“ a „vnímáním“ postav, a zejména pak akcentace role konvencí a tradice literární reprezentace při rozumění narativu. Kablitzovu revizi pojetí fokalizace považujeme za dosud nejpřínosnější a nejpodnětnější příspěvek k teoretické diskusi o tomto konceptu.

4.3. Fokalizace v ich-formálním narativu podle Williama F. Edmiston

Amerického literárního teoretika a specialistu na francouzskou literaturu 18. století Williama F. Edmiston přivedl k záměru revidovat Genettův koncept fokalizace jeho vlastní výzkum retrospektivního personálního vyprávění.

Promýšlení konceptu fokalizace se Edmiston věnoval především na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století, nejsoustavněji ve studii „Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory“ (EDMISTON: 1989a). Svě

pojetí fokalizace pak aplikoval při zkoumání francouzské literatury 18. století, a to ve studii „Selective Focalization and egarement in Crebillon's *Les Egarements du coeur et de l'esprit*“ (EDMISTON: 1989b) a zejména v knize *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. (EDMISTON: 1991)

Edmiston poukazuje na to, že řada teoretiků považuje za interní fokalizaci „prezentaci událostí prostřednictvím postavy, která je součástí fikčního světa“, a do této kategorie řadí rovněž i personální vyprávění, „asi proto, že vypravěč v první osobě je fikční postava“ (EDMISTON 1989a: 730). Podle Edmistona je definice, která nedokáže rozlišit mezi vypravěčem v první osobě a fokální postavou, která vnímá, ale nevypráví, chybná. Edmiston zdůrazňuje, že personální vypravěč může být realizován nejméně dvojím způsobem: může vyprávět z pozice, v níž se nachází v okamžiku vyprávění, ale může vyprávět i z pozice svého dřívějšího „já“, o němž vypráví.

Každý z teoretiků, kteří se po Genettovi zabývali konceptem fokalizace, učinil předmětem svého pojednání výklad (a někteří i více či méně podrobnou analýzu) Genettovy typologie fokalizace. Jelikož Genette svou typologii formuloval neprecizně – jak vidno z naší analýzy v 2.3. –, umožnil tím svým následovníkům vyložit tuto typologii mnohdy velmi odlišným způsobem, tj. zdůraznit odlišné aspekty, které předpokládá či implikuje. Edmiston ve svém výkladu Genettovy typologie fokalizace akcentuje výrazněji než jiní teoretikové „prostorovou limitovanost vypravěče“:

- 1) nulová fokalizace – vypravěč není prostorově limitovaný a má neomezený přístup do vědomí postav;
- 2) interní fokalizace – vypravěč je prostorově limitován, ale má přístup do vědomí fokální postavy;
- 3) externí fokalizace – vypravěč je prostorově limitován, ale nemá přístup do vědomí kterékoli postavy, je v roli svědka. (EDMISTON 1989a: 730)

Edmiston shledává Genettovo pojetí fokalizace rozporné z následujícího důvodu: Genette totiž tvrdí, že fokalizaci mohou plnit vypravěč i postava, obě dvě možnosti podle něj spadají do interní fokalizace (viz 2.3.2.). Jenomže Genette definoval interní fokalizaci jako situaci, ve které vypravěč vypráví pouze to, co postava ví, kdežto vypravěč v první osobě obvykle odhaluje více, než co vědělo jeho mladší já v okamžiku, kdy se události odehrávaly, jak konečně i sám Genette zdůrazňuje: „Vypravěč téměř vždy „ví“ více než postava, dokonce i když je ta postava on sám.“

(GENETTE 1980: 194) Edmiston poukazuje na to, že přítomnost fokalizace prostřednictvím vypravěče lze odhalit v proleptách, z nichž je zřejmé, že vypravěč vyprávěné události zná a že o nich informuje až následně, jako například: „Uvidíme později...“, „Od tehdy jsem věděl...“. Z toho Edmiston vyvozuje pro Genettovo pojetí fokalizace neblahý závěr: podle Genettova vymezení fokalizace nemůže být fokalizace prostřednictvím vypravěče v první osobě chápána jako interní fokalizace. (EDMISTON 1989a: 730)

Ich-formové vyprávění však podle Edmistona nelze považovat ani za nulovou fokalizaci, protože ani jeden vypravěč v první osobě nemůže být vševědoucí a všudypřítomný. Vypravěč v první osobě sice může sdělit více, než ví kterákoli z postav, avšak určitým omezením podléhá. Jak nakonec konstatuje sám Genette: „Jediná fokalizace, kterou on musí dodržovat je ve vztahu k jeho současnému vědění v úloze vypravěče, nikoli ve vztahu k předchozím vědomostem v roli postavy.“ (GENETTE 1980: 198-199) Vypravěč v první osobě se samozřejmě může rozhodnout, že své následné vědění skryje a nechá postavu, aby fokalizovala, čehož důsledkem je určité „hyper-omezení“ (GENETTE 1980: 205). Fokalizace by se stala nulovou, jen pokud by vypravěč v první osobě vyslovil informaci, kterou se nemohl žádným způsobem dozvědět. Ve všech ostatních případech je jeho pole percepce omezené, ačkoli méně než pole percepce postavy. Vypravěč ví více než postava, ale jeho vědění je konečné a omezené.

Pokud jde o externí fokalizaci (vypravěč sděluje méně, než ví postava), ta může podle Edmistona nastat v autobiografické próze jen ve vztahu k jiným postavám, nikoli však ve vztahu k vypravěčovu mladšímu já. Podle Genetta může k externí fokalizaci docházet i u homodiegetického vyprávění, pokud je vypravěč zároveň i postavou, ale jen do okamžiku, dokud není vyslovena jeho vlastní mentální aktivita (Genette uvádí jako příklad Camusova *Cizince*). Edmiston však postřehl, že Genettovo stanovisko je zde v kontradikci s jeho vlastním termínem. Genette totiž rozlišuje to, co vypravěč může vnímat, a to, co chce říci, přičemž to druhé nemá co do činění s fokalizací. Edmiston to vykládá tak, že nedostatek introspekce u těchto postav není motivován ani tak zúžením vnímání, ale odmítáním odkrýt svou mysl. Edmiston se zde odvolává na Vitouxe: vypravěč v první osobě má moc prezentovat vědomí postavy, ale nemá žádnou povinnost to činit. V takových případech musí čtenář pátrat po tom, jaké má vypravěč motivace skrývat vlastní mentální procesy. (EDMISTON 1989a: 731-732)

Edmiston tedy tvrdí, že narativ s vypravěčem v první osobě v sobě zahrnuje aspekty všech tří Genettových typů fokalizace, přitom však žádný z těchto typů nedostačuje k tomu, aby takovýhle narativ popsal: vypravěč v první osobě se podle Edmistona může omezit na percipování svého mladšího já (což platí pro *interní fokalizaci*), avšak není svými percepcemi omezen a užívá určité prostorové a poznávací výhody, kterou mu jeho časový odstup nabízí. Proto často říká více, než vědělo v momentu prožívání jeho mladší já (to platí pro *nulovou fokalizaci*). A nakonec jeho vnímání ostatních postav bude vnímáním pozorovatele (což charakterizuje *externí fokalizaci*), přestože jeho časový odstup i tady, jak ještě uvidíme, přináší určité výhody ve sféře psychologického přístupu. (EDMISTON 1989a: 732)

Edmiston si dále všímá, že Genette v *Nouveau discours du récit* již netvrdí, že fokalizace skrze vypravěče v první osobě je vždy *interní*, a naopak se pokouší předvést možnosti fokalizace vypravěče v první osobě na vybrané narativní literatuře. Edmiston ale poukazuje na to, že Genette svými příklady nakonec odhaluje nesrovnalosti týkající se vlastní typologie fokalizace – spojuje totiž homodiegetické vyprávění jak s nulovou Lesagův *Gil Blas*), tak s externí (Hamsunův *Hlad*) i interní fokalizací (Camusův *Cizinec*).

Edmiston se pozastavuje nad tím, čím se od sebe liší vypravěči těchto románů. Jejich odlišnost totiž nespočívá v kognitivní privilegovanosti, resp. v tom, co vypravěči daných románů *vědí*, ale v tom, co se rozhodnou čtenáři ze svého vědění poskytnout. Edmiston tedy správně postřehl, že Genette zde jako by ztratil ze zřetele vlastní definici fokalizace jako „omezení pole“ a směšuje dvojí kritérium: 1) vypravěčovu kognitivní (resp. Edmiston uvádí „psychologickou“) privilegovanost, 2) rozhodnutí vypravěče sdělit to, co ví.

Podle Edmistona rozdíl mezi vypravěči románů *Gil Blas* a *Hlad* dobře postihuje distinkce mezi *disonantním* a *konsonantním self-narration*, kterou učinila Dorrit Cohnová (COHNOVÁ 1978: 145-161) Zatímco *disonantní vypravěč* pozoruje své mladší já retrospektivně, často se distancuje od dřívějších neznalostí a omylů a vyjadřuje pozdější znalosti, tak *konsonantní vypravěč* nezdůrazňuje svůj dodatečný vhled a identifikuje se se svým mladším „já“, tzn. že odkládá své poznávací výhody. Cohnová objasňuje i důvody pro malou četnost příkladů konsonantního *self-narration*. Tvrdí totiž, že vypravěči obvykle zaujímají odstup od minulosti, o níž vypovídají, a proto se naprosté konsonantnosti vyhýbají. Vypravěčská distance bývá odstraňována (jako je tomu např. u románu *Hlad*) jen velmi zřídka.

V autobiografických románech bývá obvykle dominantním vědomím vyprávějí, nikoli zažívající já. To umožňuje vypravěči v první osobě (např. román *Gil Blas*), aby s dodatečným vhladem komentoval svůj předchozí život. Cohnová hovoří spíše o míře disonance, resp. konsonance, nechápe tyto pojmy absolutně. Vypravěč, i když je především disonantní, občas může zatoužit po identifikaci se zažívajícím já. Konsonantní *self-narration* se projevuje např. otázkami odkazujícími k neznámé budoucnosti, které už dávno našly své odpovědi, nepřítomností všech známek polarity minulost-budoucnost a tím, že ohnisko fokalizace je identické se zažívajícím já (COHNOVÁ 1978: 167-71).

V *Cizinci* se pak vypravěč vyznačuje tím, že není nadán možnostmi introspekce a poskytuje dokonce méně informací než má zažívající já. Nepochybně však nelze říci, že Meursault (*Cizinec*) ví méně než Gil Blas. Jediné, co zde lze říci, je podle Edmistonu to, že „čtenář ví o prvním [vypravěči] méně, než o tom druhém“. (Edmiston 1989a: 733)

Edmiston odhaluje, že v případě homodiegetických narativů nečiní Genette rozdíly mezi jednotlivými typy fokalizace na základě snižující se míry vědění vypravěčů (nulová f. → interní f. → externí f.), ale na základě toho, do jaké míry je čtenáři umožněn přístup k interioritě postavy. Edmiston také konstatuje, že Genette zde zcela opomíjí velmi důležitý faktor, a to je již výše zmíněná prostorová dimenze. (Edmiston 1989a: 733)

Podle Edmistonu je tedy kritériem pro rozlišování *self-narration* na disonantní a konsonantní pozice fokalizujícího subjektu vně či uvnitř diegeze, což nakonec přiznává i Genette: „Gilles Blass je extradiegetický vypravěč, protože (jako vypravěč) není částí nějaké diegeze...“ (GENETTE 1983: 56). Edmiston poukazuje na to, že je podivné, že Genette nebere tento vlastní postřeh explicitně v potaz, a ještě překvapivější je, že to nečiní ani Mieke Balová, která svou typologii omezila jen na interní a externí fokalizaci a za kritérium rozlišení označila právě diegetickou pozici fokalizátora. Balová se domnívá, že pokud fokalizující subjekt nemá „diegetické jméno“ (jeho identita není totožná s identitou některé z postav příběhu), pak je v pozici extradiegetické, pokud „diegetické jméno“ má, pak jde podle ní o pozici intradiegetickou. Personální vyprávění přitom však Balová řadí k interně fokalizovaným narativům (BALOVÁ 1981b: 47), i když není vyprávěcí/fokalizující subjekt aktérem příběhu, čímž vlastně nerespektuje vlastní vymezení fokalizace. (EDMISTON 1989a: 733)

Edmiston je přesvědčen, že důležitým rozlišujícím kritériem pro typologii fokalizace jsou „vědomosti vypravěče v první osobě“, není to však podle něj kritérium jediné. Omezenost vypravěče v první osobě je podle něj prostorová a psychologická (vypravěč je omezen tím, co jakožto postava obývající fikční svět kdysi zažil), oproti ostatním postavám je však privilegován časově. Časový odstup je tím, co podle Edmistona umožňuje vypravěči v první osobě „širší fokalizaci“. (EDMISTON 1989a: 734)

Edmiston v zásadě souhlasí s Dorrit Cohnovou, která tvrdí, že interní fokalizace není pro personální vyprávění dominantní. Podle Cohnové v případě, že je prostor obklopující zažívající já ukazován retrospektivně, dochází k externí fokalizaci, a v případě, že prostor je nazírán z pozice zažívajícího já, které si není vědomo budoucích událostí příběhu, dochází k fokalizaci interní (nutno poznamenat, že Cohnová zde nepoužívá pojem fokalizace, ale perspektiva). Cohnová uvádí následující příklady: říká-li nějaký vypravěč v první osobě: „Myslel jsem, že lže.“ – jde o fokalizaci interní, vypravěčské já prezentuje myšlenky zažívajícího já bez jakýchkoli korekcí; prohlásí-li však vypravěč v první osobě: „Ještě jsem nechápal, že lže.“ – pak jde o fokalizaci externí, jelikož vypravěčské koriguje své dřívější mínění na základě pozdějších zjištění. Důsledkem je, že druhý typ působí v zásadě jako ne-personální vypravěč, který vypráví o minulých událostech. (COHNOVÁ 1981:176)

Edmiston tedy dospívá k následujícímu závěru: vědomosti vypravěče v první osobě jsou pro výstavbu typologie fokalizace nedostatečným kritériem. Na jednu stranu je vědomí vypravěče v první osobě vždy omezeno na to, co jedna osoba nabyla (vypravěč-hrdina), a proto je celý text fokalizovaný. Na druhou stranu má vypravěč vždy přístup k interioritě svého mladšího já (přestože to nemusí být vždy zjevné), ale nikdy k interioritě ostatních postav. To, co se rovněž musí vzít v potaz, je i odvíjení času, které vyvolává rozpolcení subjektu na zažívající a vypravěčské já, a každé má své vlastní deiktické pole. Vědomosti, vnímání a diegetická místa zažívajícího a vypravěčského já nejsou totožná.

Edmiston, podobně jako Cohnová, užívá pojmy *extení fokalizace* a *interní fokalizace* pro označení pozice vyprávěcího a zažívajícího já. Tyto pojmy tedy vztahuje k subjektu percepce, jehož stejně jako Balová nazývá *fokalizátor*. Slovesem *fokalizovat* pak míní „být subjektem percepce“ (EDMISTON 1989a: 738-739).

Vyprávění v první osobě může být tedy podle Edmistona fokalizováno následovně:

1) *Interní fokalizace* – vypravěč vypráví události z pozice zažívajícího já, účastníka uvnitř příběhu. Fokalizace je tedy přenesena na zažívající já, a vyprávěcí já nevyjadřuje žádné korekce, nevyužívá tak své privilegovanosti časového odstupu od vyprávěných událostí. Zpodobovány jsou pouze objekty v bezprostřední blízkosti fokálního subjektu, zobrazována je pouze jeho mysl, vědomí jiných postav mu není přístupno. Každý předpoklad vyslovený z jeho strany o myslích ostatních postav vyvolává potřebu použití modálních výrazů („Zdalo se mi“, „Vypadala vztekle“ atd.). Edmiston tedy tvrdí, že zažívající já je fokalizátorem tehdy, neobsahuje-li narativní výpověď nic víc, než to, co zažívající já mohlo vnímat nebo vědět v okamžiku, kdy se událost odehrávala. (EDMISTON 1989a: 739)

2) *Externí fokalizace* – vypravěč vypráví události ze své současné pozice, zohledňuje se tedy distance mezi vyprávěcím a zažívajícím já, „tady a teď“ vyprávěcího a zažívajícího já se tedy liší. Z hlediska času je takovýhle vypravěč podle Edmistona prakticky neomezený, protože zná události po okamžiku, v kterém se událost odehrála a má k dispozici pozdější poznatky, může proto čtenáře provádět napříč diskurzem, což postuluje existenci mluvčího, adresáta a taky času a místa, v rámci kterých se komunikační akt odvíjí. Vypravěč tedy může napříč diskurzem zdůraznit vlastní výpověď, prezentovat své současné myšlenky nebo připomínat už vyřčené („Jak už jsem vám řekl.“). Přítomnost vypravěče nemusí být naznačena pouze diskurzivními elementy, ale také lexikálními výrazy, které by hrdina nepoužil, a gramatickými signály, které vytvářejí polaritu minulost-přítomnost. Vypravěč může sdělovat své komentáře k událostem, které mohou mít povahu hodnotící („Lehkomyslně jsem vstoupil do místnosti.“) nebo korektivní („Nemohl jsem vědět.“).

Edmiston však upozorňuje na to, že i přesto je takovýhle typ vypravěče limitovaný, a to z hlediska prostoru, jelikož je stále omezen na blízké okolí zažívajícího já, na to, co zažívající já mohlo vnímat. Navíc nemůže přímo prezentovat vědomí ostatních postav. Časová distance však představuje značné privilegium, neboť na základě později nabytých poznatků může rekonstruovat např. to, co se stalo v jeho nepřítomnosti („Jak jsem se později dozvěděl, ona mu o samotě řekla, že je zamilovaná.“). či rekonstruovat myšlenky těchto postav a více či méně je vyslovit jako narativní fakta. (EDMISTON 1989a: 739-741)

Edmiston poukazuje na to, že v „neutrální“ větě, která např. postrádá hodnotící či korektivní komentáře, je často obtížné rozlišit mezi *interní* a *externí* fokalizací:

Podle Edmistonu je potřeba koncept vypravěče v první osobě revidovat, neboť panuje přesvědčení, že role vypravěče v první osobě spočívá v prezentaci pouze vlastní zkušenosti, avšak v samotných narativích s vypravěčem v první osobě požívá často vypravěč v první osobě autorské výsady. Vypravěč v první osobě prezentuje fikční příběh a má k tomu mnohé možnosti, které autobiografovi dostupné nejsou. Edmiston hovoří o „porušeních z důvodů užitečnosti pro charakterizaci a kategorizaci narativní prezentace, upozorňuje však, že toto označení není třeba vůbec interpretovat jako soud o estetické hodnotě. (Edmiston 1989a: 742)

Edmiston je nakonec přesvědčen, že Genettovu typologii lze přizpůsobit možnostem fokalizace personálního vypravěče tak, že bude předefinován pouze typ externí fokalizace. Ta musí být podle něj vymezena jako extradiegetická: jako pozice mezi vnitřním omezením a úplnou nepřítomností omezení. K externí fokalizaci tedy u vyprávění v první osobě dochází, když vyprávějící já ze své současné pozice vypráví o událostech a postavách z minulosti a stojí tak časově i prostorově mimo příběh. Vyprávějící já ví více, než vědělo zažívající já, je však zato méně angažováno. Ve vnímání je vyprávějící já přesto omezeno, neboť je součástí téhož světa, jehož bylo součástí i zažívající já. Jeho pozice by se podle Edmistonu dala přirovnat k pozici skutečného autobiografa. (Edmiston 1989a: 742-743)

Přestože se Edmiston zabýval pouze fokalizací v rámci narativů vyprávěných v ich-formě, vyslovuje se v poznámce i k fokalizaci u narativů psaných ve třetí osobě. Domnívá se, že u er-formově vyprávěných narativů lze rozlišovat pouze dva typy fokalizace: *nulovou*, kdy neexistují žádná prostorová či psychologická omezení vypravěčových informací, a *interní*, kdy je funkce delegována na postavu (zde vychází Edmiston z Vitouxa – viz 4.1.) a dochází tak prostorovému i psychologickému omezení. To, co Genette nazývá externí fokalizací je podle Edmistonu prostě znamená, že si neomezený vypravěč zvolil roli hypotetického svědka, ač se neidentifikuje s vědomím žádné z postav. (Edmiston 1989a: 743)

Edmiston na základě studia narativů v ich-formě nachází v Genettově pojetí fokalizace a v jeho typologii fokalizace další nesrovnalosti. Proto staví vlastní typologii fokalizace na odlišných kritériích než Genette. Jeho kritérium rozlišení typů fokalizace u ich-formových narativů je však stejně heteronomní jako Genettovo. Mezi interní a externí fokalizací stanovuje jako kritérium rozlišení identitu/neidentitu zažívajícího já s vyprávějícím já, kdežto nulovou fokalizaci odlišuje od dvou výše

uvedených typů schopnost vyprávěcí postavy disponovat informacemi, kterých jakožto entita fikčního světa nemohla nabýt.

4.4. Kognitivistické pojetí fokalizace Manfreda Jahna

Koncept fokalizace se ve všech pojetích, jimiž jsme se doposud zabývali, pojí určitým způsobem s „viděním“, resp. „vnímáním“, přestože tyto pojmy chápou různí teoretikové různě. Není proto překvapivé, že některé literární teoretiky napadlo vytěžit pro své účely něco z poznatků kognitivních věd.

Kognitivistické přístupy, nebo alespoň jejich zárodečná podoba, sice byly v naratologických zkoumáních implicitně přítomny již dříve, ale od devadesátých let dvacátého století se o kognitivistické naratologii hovoří jako o samostatném a vlivném proudu postklasické naratologie. Od roku 1990, kdy holandská teoretička Elrud Ibschová volá v roce 1990 v textu „The Cognitive Turn of Narratology“ publikovaném v časopise *Poetics Today* po kognitivním obratu v naratologii, již byla publikována řada článků a knižních studií od vlivných literárních teoretiků, jako jsou David Herman, Uri Margolin, Manfred Jahn, Alan Palmer a další, kteří začali svá literárněteoretická zkoumání obohacovat o poznatky kognitivních věd. Literární teoretikové začali těchto poznatků využívat v nerůznějších oblastech, např. v oblasti kognitivní modelace generování příběhů a jejich počítačové simulace, v oblasti teorie čtení, v oblasti konstituce (resp. antropomorfizace) literárních postav v procesu čtení apod.

Pro přístup kognitivní naratologie ke zkoumání narativu se stává určující kategorií pojem *fikční mysl*, jež má být analogická myslí lidské. Jedná se o kategorii, s jejímž zavedením by klasikové naratologie vzešli z prostředí francouzského (post-) strukturalismu jako např. Roland Barthes nepochybně hlasitě nesouhlasili. Vždyť postava jim z počátku nebyla než pouhým hybatelem děje, depersonalizovaným narativním činitelem. (BARTHES 2002: 28-30) Podle Alana Palmera (PALMER 2002) by se však právě pojem *fikční mysl* měl stát jedním ze základních konceptů postklasické naratologie. Tvrdí totiž, že veškerá dosavadní studia polopřímé řeči, fokalizace, vnitřního monologu či aktantů jsou nedostatečná, neboť tyto koncepty nepodchycují uceleně a koherentně všechny aspekty myslí fikčních bytostí. Palmer totiž hájí názor, že čtenářské konstrukce myslí fikčních postav, které jsou nám zprostředkovány vyprávěčem, jsou ústřední pro naše rozumění tomu, jak romány fungují – a fikční narativ podle něj ve své podstatě není ničím jiným než vyprávěním

o mentálním fungování postav. Palmer míní, že jeden z klíčových kognitivních rámců pro chápání textů umožňuje čtenáři vytvořit kontinuální vědomí spjaté s dílčí postavou, které pak existuje nezávisle na izolovaných úryvcích textu.

Kognitivní přístupy pak podle Palmera například ukazují, že distinkce mezi popisem myšlení a popisem jednání není tak jasná, jak se naratologové domnívali.

Kognitivističtí naratologové jsou přesvědčeni, že ve prospěch pojmu *fikční myslí* hovoří i naše intuitivní zkušenosti s čtením narativní literatury. Chceme-li podle nich příběhu porozumět, je nutné, abychom si konstitovali literární postavy analogicky k skutečným lidským bytostem a těmto fikčním bytostem pak připisujeme určité záměry, utváříme si hypotézy o jejich vnitřním prožívání, psychologických motivacích, tužbách atd., jinými slovy, připisujeme postavám určité kognitivní mentální fungování. Děláme to prý i tehdy, když nám sám narativ o „mysli“ postav poskytuje jen velmi malé množství informací. A jsme toho schopni pouze proto, že jim rozumíme na základě analogie z lidskými bytostmi, které známe z vlastní zkušenosti (či předešlé četby).

Kognitivisté samozřejmě připouštějí, že pojmy a modely, které užívá kognitivní věda pro zkoumání lidských či humanoidních bytostí a jejich myslí, můžeme na fikční bytosti uplatňovat jen analogicky a v modu „jako by“. (MARGOLIN 2003: 273) Nepodléhají tedy zcela mimetické iluzi, která přivádí badatele, jenž se jí podvolí, ke „čtení“ literární postavy jako by šlo o lidskou bytost. Ač jsou si však kognitivisté dobře vědomi odlišných důsledků plynoucích z difference mezi fikčními a skutečnými lidskými bytostmi, např. že fikční bytosti (a jejich myslí) nepochybně nelze podrobit testování a experimentům jako bytosti lidské, domnívají se, že výzkumy kognitivních věd a jejich pojmový aparát lze a je vhodné využít i v oblasti analýzy narativu – stejně jako naratologie využívá například pojmy teorie jednání a fikčním postavám přisuzuje schopnost konat, stejně tak kognitivističtí naratologové pracují s pojmem fikční myslí a chtějí využívat pojmosloví kognitivních věd. Uri Margolin k tomu říká říká: „Odmítneme-li to učinit ve jménu filozofického purismu, dostaneme se do naprostého rozporu se čtenářskou zkušeností.“ (MARGOLIN 2003: 273)

Margolin si zde však bere „čtenářskou zkušenost“ jako rukojmí, aby z postavy – i přes proklamované vědomí difference mezi lidskou bytostí skutečnou a bytostí fikční – utvořil fakticky lidskou bytost z masa a kostí, neboť jen taková bytost je obdařena myslí. Spoléhá zřejmě na to, že čtenář (a dodal bych, že snad spíše jen určitý typ

čtenáře – existuje-li takový –, který nepřistupuje k dílu jako k estetickému znaku, ale výhradně jako k „věci“ (srov. MUKAŘOVSKÝ 1966) má tendence při čtení zaujímat k postavě postoj jako by šlo o lidskou bytost, s níž se v minulosti setkal ve skutečném světě – s postavou pak může v duchu rozmlouvat, uhadovat její záměry a úmysly, přemýšlet nad tím, jaké bylo její dětství, co ji čeká v budoucnu, když bude jednat tak, jak jedná apod. Přisuzovat však postavě mysl – ač „fikční“ – je v zásadě nonsens. Veškeré mentální fungování, které Margolin a Palmer chtějí přisoudit postavě, je výlučně čtenářskou mentální aktivitou. Postava není než „vlastní jméno“ (a někdy jen zájmeno), jemuž přisuzujeme určité atributy, které mohou či nemusí být stálé, proměňují se podle toho, jak narativní strategie vede čtenáře.

Domnívám se, že rovněž nelze tvrdit, že jakémukoli příběhu rozumíme proto, že si konstituujeme postavy jakožto fikční bytosti obdařené myslí, která je analogická lidské mysli. Jistě lze sice prokázat, že skutečně existují případy, kdy nám narativy o „mysli“ postavy takřka nic nesdělují – resp. mým slovníkem řečeno: text nám nedává dostatek informací k tomu, abychom mohli postavě, tj. jmennému subjektu, připsat určité atributy – a my přesto usuzujeme na jejich záměry a pohnutky. Nepopírám ani, že k narativu na počátku přistupujeme s tím, že postavy „jednají i myslí“ jako lidé, nicméně narativ sám nás svou strategií přivádí k tomu, jak rozumět postavám v něm obsaženým, jak s nimi nakládat, jakou mají funkci a na kolik je pro rozumění narativu důležité, abychom si vytvářeli hypotézy o záměrech či pohnutkách postav.

Vedle čtenářského předpokladu analogie postavy s lidskými bytostmi je zde navíc jiný důležitý předpoklad, s nímž každý čtenář (ač někteří neradi) přistupuje k postavě: a to, že postava je bytost neúplná, což je v rozporu s tendencemi zavést jakousi komplexní kategorii (např. právě fikční myslí), jež bude označovat kognitivní mentální fungování postav.

Vraťme se však ke konceptu fokalizace: Uri Margolin přejímá od Balové kategorii fokalizátora a definuje jej jako „jednotlivého protagonistu světa příběhu, jehož mentální činnosti jsou znázorněny ve vyprávění“ - a dále: „Fokalizátor je lidský či humanoidní protagonista světa příběhu, který se soustřeďuje či zaměřuje výběrově na část dostupné sensorické informace“. (MARGOLIN 2003: 282)

Margolin prakticky stejně jako Balová vytváří model fokalizační situace: fokalizátor – akt fokalizace – fokalizovaný objekt. Fokalizátora chápe Margolin jako činnou fikční mysl, která zaměřuje pozornost na externí data a je deikticky ukotvena ve fikčním časoprostoru, akt fokalizace jako akt individuálního vnímání a následné

vnitřní zpracování informace a individuální perspektivní projekci části sdíleného jevového světa a objekt fokalizace jako vnější objekt, který je předmětem vnímání.

Zdá se, že někteří kognitivní naratologové jsou často natolik zaujati problematikou vnímání a lidské mysli, že zapomínají, že cílem jejich zkoumání není lidské vnímání, ale narativ. Myslím, že se to dobře ukazuje na polemice Manfreda Jahna, jednoho z předních kognitivních naratologů, k jehož návrhu konceptu fokalizace se záhy dostanu, se Seymourem Chatmanem, představitelem klasické strukturalistické naratologické tradice.

Chatman se v článku „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus“ rozhodl pojem fokalizace nahradit dvěma termíny: „slant“ a „filter“. (CHATMAN 1986) Učinil tak proto, že se domnívá, že jedním termínem nelze pokrýt dva odlišné jevy. O vypravěči podle něj nelze říci, že události fikčního světa vnímá, neboť vypravěč je ten, kdo o nich referuje, či ještě přesněji: kdo je produkuje. Říká, že heterodiegetický vypravěč události ani nikdy vnímat nemohl, protože fikční svět nikdy neobýval a homodiegetický vypravěč sice mohl být svědkem událostí, ale referuje o nich až ex post. Chatmanův popis těchto kategorií je někdy dosti metaforický (používá v přeneseném významu výrazy, s nimiž pracují kognitivní vědy jako s termíny), ač je myslím instruktivní, jenže Jahn, který kategorie vypravěče a postav chápe až příliš antropomorfně, Chatmana takto metaforicky nechte nebo číst nechce. Např. když Chatman tvrdí, že vypravěč v okamžiku, kdy události popisuje, je ve skutečnosti „nevidí“, mu Jahn ihned vytýká, že se dopouští omylu v oblasti kognitivních věd.

Jahn, který chce z kognitivních věd těžit, Chatmana ihned poučuje, že vnímání nelze striktně odlišit od paměti, že také nelze striktně rozlišit mezi přesným a nepřesným viděním a že člověk může mluvit i vnímat současně. Svou polemiku s Chatmanem tedy staví na tom, že Chatman se mýlí v oblasti studia mentálních procesů bytostí, jako jsou postavy a vypravěč. Jenže Chatmanovi nejde o mentální fungování lidí, ale o funkci postav a vypravěče v narativu. Přestože se Chatman při popisu kategorií „slant“ a „filter“ dopouští některých nepřiliš zdařile formulovaných vymezení opírajících se pojmy z oblasti zkoumání lidského vnímání, jeho rozlišení na „slant“ a „filter“ je podle mého názoru pro fungování narativu platné. Naopak Jahn, který by měl zkoumat především možnosti narativu a hranice fikce, přesouvá pozornost do oblasti zkoumání lidského vnímání a jeho studie, jež by měla přinášet plody v oblasti

zkoumání narativu, se v některých pasážích jeví spíše jako snaha zasvětit neznalé literární teoretiky do základů kognitivních věd, než aby byla přínosem svému oboru. Jahn se snadno nechává svést analogií vypravěče a postav ke skutečným lidským bytostem, které jsou nepochybně schopny mluvit i vnímat zároveň, jenže vypravěč není lidská osoba, ale diskurzivní naratologická kategorie, jež sice předpokládá jisté analogické rysy k lidským bytostem, ale „nedýchá“ – vypravěč je kategorie, která ze své podstaty náleží diskurzu a příběh produkuje, narozdíl od postavy, která náleží plně příběhu, resp. fikčnímu světu. Vypravěč se nepodobá člověku, který v situaci, kdy promlouvá, současně vnímá svět, který existuje nezávisle na něm. Vypravěč tento svět produkuje.

Zřejmě nejvlivnějším a nejpropracovanějším konceptem fokalizace formulovaným z pohledu kognitivistické naratologie je koncept Manfreda Jahna, jak jej podal zejména ve dvou studiích: „Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept“ (JAHN 1996) a „More Aspects of Focalization. Refinements and Applications“ (JAHN 1999).

Jahn při koncipování pojmu fokalizace využívá modelu „zorného pole“, transformuje však Genettovu formuli „kdo vidí?“ do podoby mentální modelu „zorného pole“ navrženého Johnson-Lairdem a propojuje jej s metaforou „domu fikce“ Henryho Jamese,⁹ kterou James uvádí v předmluvě k svému románu *Portrét dámy*. K reformulaci konceptu fokalizace využívá též teorii kognitivních rozhraní Raye Jackendoffa a pojetí estetické iluze Wenera Wolfa.

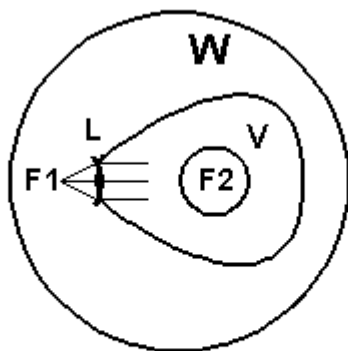
K vizuálnímu modelu se Jahn vrací proto, že určující prvky fokalizace, tedy vnímání, vzpomínky, myšlení atd. jsou s viděním úzce spjaty.

Jahn, přestože se velice minuciózně věnuje Genettovu návrhu, se nakonec více opírá, podobně jako Margolin, o pojetí konceptu fokalizace M. Balové, resp. zejména o její pojem fokalizátora, než o pojetí Genettovo. Ku prospěchu věci však nepřistoupil na ztotožnění pojmu fokalizace se zobrazeným aktem vnímání, jako to činí Balová.

Podíváme-li se na Jahnovu interpretaci modelu zorného pole, pak F1 představuje ohnisko, origo či centrum deixe (Bühler), resp. fokalizátora, myslící a prožívající Já

⁹ Metafora Henryho Jamese o „domu fikce“ nám říká, že vypravěči jsou jako lidé stojící uvnitř tohoto domu, který má miliony oken různých velikostí a různých tvarů, ale žádné dveře, jimiž by z něj mohli vyjít ven. To, jak vidí vnější svět, je dáno tvarem okna, případně použitým nástrojem, zejména však vědomím toho, kdo se dívá, jeho konstrukcí reality. Postavy zase naopak do tohoto domu nemohou vstoupit, nevidí svět příběhu z okna jako vypravěč a nejsou si svého intradiegetického postavení vědomy. Pokud funguje některá postava jako „reflektor“ (James), resp. „fokální postava“ (Genette), má pro vypravěče funkci takového „okna“ do světa příběhu.

(jak říká Jahn); F2 pak objekt fokalizace, V oblast pozornosti; W zde zastupuje svět příběhu; V a F2 jsou přitom vektorové prostory čili pole určená vektory vycházejícími z F1. Tato technická abstrakce má Jahnovi umožnit zobecnění a povýšení vizuálního modelu na model percepční, resp. i na model fokalizace:



**F1 focus-1; L lens, eye;
F2 focus-2, area in focus; V field of vision; W world**

OBR. 1 (JAHN 1996: 242)

Propojením mentálního modelu „zorného pole“ a Jamesovy metafory „domu fikce“ dospívá ke svému konceptu „oken fokalizace“. Fokalizací tedy Jahn rozumí otevírání imaginárního „okna“ do narativního světa, jehož prostřednictvím mohou čtenáři nahlížet na události a existenty skrze perceptuální obrazovku (screen) fokalizátora, ať už je fokalizátor médiem stojícím uvnitř či vně světa příběhu. (JAHN 1996: 252)

Genettovu otázku „kdo vidí?“ přeformulovává Jahn v tázání se po kritériálních aspektech fokalizace takto:

„Či... A) afekty (strach, lítost, radost, znechucení atd.), B) percepce: a) smyslová (zrak, sluch, čich...), b) imaginární (vzpomínky, představy, sny, halucinace...), C) konceptualizace (myšlení, hlas, ideace, styl, modalita, deixe...) orientují narativní perspektivu?“ (JAHN 1999: 89-90)

Jednotlivé aspekty přitom Jahn v otázce pořádá podle skalárního progresu směrem ke zvyšující se míře konceptualizace. Nutno doplnit, že si je vědom toho, že některé z těchto kategorií se překrývají a konkurují si.

Z pohledu genettovské naratologie by se mohlo jevit jako problematické Jahnovo začlenění kategorie hlasu mezi tyto fokalizaci diferencující kategorie, neboť právě

hlas staví Genette proti fokalizaci. Jahn zde však zcela oprávněně poukazuje na to, že myšlení se vyznačuje „hlasovými“ vlastnostmi a doplňuje, že Genette sám to implicitně uznává, když v souvislosti s tzv. vnitřními monology hovoří o „bezprostřední mluvě“. Jedná se vlastně o textově zprostředkované myšlení. Genette však nazývá vnitřní monolog „bezprostřední mluvou“ – potom by však mluvila fokální postava, nikoli vypravěč.

Jahn míní – podobně jako např. Dorrit Cohnová –, že vnitřní monology nejsou ani homodiegetické narativy ani narativy heterodiegetické, jsou to spíše non-narativy – fokální postavy, které vedou monolog, nemluví (a už vůbec nevypravují).

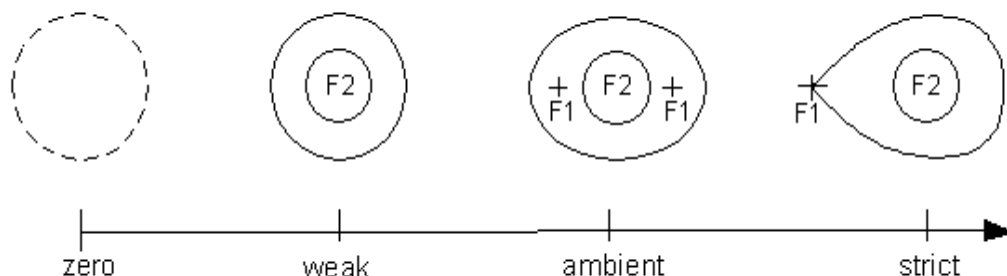
Výše jsme viděli, že ke kriteriálním aspektům fokalizace Jahn přiřazuje též imaginární vnímání, které klasická naratologie obvykle interpretovala jako „zasazené vyprávění“ (embedded narration; Genette), resp. jako metadiegetické vyprávění, nebo jako „zasazenou fokalizaci“ (embedded focalization; Balová). Jahn poučen konstruktivistickou větví kognitivních věd, zejména Jackendoffem (1987) však staví imaginární vnímání naroveň s běžným vnímáním, neboť si je vědom toho, že často není možné určit, zda je vnímání založeno na „skutečném“ smyslovém vstupu nebo na představivosti nebo na kombinaci obou.

Jahn také oprávněně kritizuje Genettovu typologii fokalizace proto, že pro kriteria rozlišení používá příliš mnoho nesourodých složek – jako jsou množství a identita fokálních činitelů (fixní vs. variabilní fokalizace; fokální postava vs. „odtělesněný pozorovatel“ /disembodied observer/); vzdálenost, z níž je něco viděno (blízko či daleko); znalost možností vypravěčů a postav (rysy charakterizace zahrnující kvalitativní a kvantitativní aspekty); percepční omezení (přístupnost/nepřístupnost k vnitřním vhlédům); rozsah (celé texty či jednotlivé úryvky); kombinační konstelace (variabilní nebo mnohočetné).

Podle Jahna jsou pro kategorizaci fokalizace dostatečná 3 kritéria:

- a) přítomnost/nepřítomnost ohniska F1
- b) povaha časoprostorového spojení mezi F1 a F2
- c) přítomnost/nepřítomnost ohniska F2

Na základě těchto kritérií pak vymezuje 4 typy fokalizace:



OBR. 2 (JAHN 1999: 97)

- 1) přímá fokalizace – F1, tedy fokalizátor, zde vnímá F2, tedy fokalizovaný objekt, za podmínek přesně vymezených časoprostorových souřadnic;
- 2) okolní fokalizace – má dva či více F1, fokalizovaný objekt může být nahlížen z různých stran a získáváme na něj globálnější pohled (hledisko je pohyblivé, souhrnné či obecné) – znatelně se však rozvolňuje časoprostorové ukotvení;
- 3) slabá fokalizace – mizí veškeré F1, ztrácí se i časoprostorové vazby, zůstává jen fokalizovaný objekt F2;
- 4) nulová fokalizace – mizí i samotný fokalizovaný objekt, rozostřuje se i omezení samého pole vnímání (proto je kruh čárkovaný); tedy zcela aperspektivní pohled.

Přijmeme-li Jahnovu typologii dočasně jako hypotézu, pak by v narativním korpusu zřejmě převažovala přímá a okolní fokalizace; slabou fokalizaci bychom mohli identifikovat v úryvcích, v nichž jsou předkládány „holá data“ nezávislá na něčem hledisku a na časoprostorových údajích. Nulově fokalizovaný narativ by pak byl zcela aperspektivní, bez prostorového uspořádání, bez zjevného pořadajícího principu, bez *origa*. Jednalo by se tedy o řadu popisných vět postrádajících koherenci (např.: Byla tmavá noc. Bouchly dveře. Ulicí procházela žena. atp.)

Metafora „oken fokalizace“ Jahnovi umožňuje popsat přechody mezi odlišně fokalizovanými úryvky narativu jako „posuny, změny či překrývání oken“ (JAHN 1999: 104). Za pomoci této metafory popisuje Jahn např. případ deiktické difúze, kdy

deixe směřuje k více než jednomu origu (který bývá různě vysvětlován, např. jako „duální perspektiva“ (HERNADI 1972), nebo jako situace s „dvojím mluvčím“ (PASCAL 1977), či jako „alofonická fokalizace“ (FÜGER 1993), případně radikálně řešen jako postoj „bez mluvčího“, jak to činí Hamburgerová (HAMBURGEROVÁ 1977 [1957]) či Banfieldová (BENFIELDOVÁ 1982) jako absolutní překrytí se oken.

Jahn se přitom přiklání ke Cohnové (COHNOVÁ 1978), která navrhuje připisovat prvkům deixe různou důležitost, a ustavuje následující pravidlo preference: přítomné aktivní deiktické centrum postavy a explicitní teď-příběh má mít přednost před deiktickým centrem vypravěče a implicitním teď-diskurzem. Pod preferovaným oknem fokalizace pak zůstávají jako na obrazovce počítače „deiktické pozůstatky“ dalších oken.

Jako přínos Jahnova pokusu o rekonceptualizaci pojmu fokalizace spatřujeme spíše to, že poukázal na některé nesrovnalosti v teoretických postojích a argumentacích svých předchůdců. Nicméně Jahnovo pojetí fokalizace je v zásadě chybně založeno proto, že se primárně táže po fokalizátorovi, který je nadán fikční myslí (kterého lze podle něj v případě heterodiegetického narativu ztotožnit s vypravěčem atd.). Podle našeho názoru je Jahnova základní otázka *Či A, B, C orientují narativní text?* pouze zdařileji propracovanou variantou Genettovy původní otázky „Kdo vidí?“ z hlediska lidského vnímání. Domníváme se, že chceme-li zkoumat narativ, je třeba mít stále na paměti, že zkoumáme *fikci*, která je výsledkem lidského tvůrčího aktu (*poiesis*). A chceme-li lépe porozumět tomu, jak narativ funguje, není dobré přesouvat pozornost na úroveň popisu vědomí fikčních bytostí, ale spíše se tázat, které jazykové prostředky a za jakých okolností způsobují „účinek fokalizace“, tedy jak a kdy je možné, že některé narativy či jejich části, ve čtenáři vyvolávají dojem, že na svět příběhu nahlíží prostřednictvím jedné či více z postav.

4.5. Role fokalizace při výstavbě fikčního světa podle Ruth Ronenové

Koncept fokalizace učinila jedním z ústředních pojmů svého teoretického pojednání o výstavbě fikce a rozumění fikci rovněž Ruth Ronenová, americká literární teoretička, jež s Lubomírem Doleželem, Thomasem Pavelem, Marie-Laure Ryanovou a dalšími formovala tzv. teorii fikčních světů. Svou představu o použití pojmu prezentovala především v díle *Možné světy v teorii literatury* (RONENOVÁ 2006 [1994]), a koncept fokalizace redefinovala právě pod vlivem záměru svého

teoretického rozvrhu podaného v tomto díle: zdůraznila především konstitutivní roli fokalizace při utváření fikčního světa.

Značná relevance pojmu fokalizace v teorii fikce plyne podle Ronenové z toho, že akt fokalizace určuje „co se má vyprávět“. Fokalizace tedy zásadně předurčuje, resp. vybírá, komponenty fikčního světa (postavy, fikční entity a jejich vztahy a uspořádání). Vyprávěcí akt je podle Ronenové až sekundární proces, je to pouze proces verbalizace toho, co je výsledkem procesu fokalizace.

Ronenové pojetí fokalizace je výrazně ovlivněno pojetím Mieke Balové, naopak vůči Genettově pojetí fokalizace vykazuje Ronenová značné neporozumění. Tvrdí například, že Genette stanovuje jako kritérium rozlišení fokalizace na *nulovou*, *interní* a *externí* (klesající) míru „přístupu k psychologii postav“ (RONENOVÁ 2006: 214). Ačkoli se Genette dopustil ve svých předpokladech řady nesrovnalostí (viz 2.3.), nelze mu vytýkat, že jako kritérium rozlišení typů fokalizace určil míru přístupu k psychologii postav, jelikož explicitně stanovuje kritérium značně odlišné: míru „omezení narativní informace“.

Ronenová přejímá Balové rozlišení na *interní* a *externí fokalizaci*: k interní fokalizaci dochází tehdy, připadá-li akt fokalizace postavě, tedy entitě uvnitř diegeze, k externí fokalizaci pak tehdy, stojí-li původce fokalizace mimo diegezi. Tzv. interní fokalizátor, tedy fokální postava, pak vykazuje omezení ve vnímání časoprostorového rázu, kdežto externí fokalizátor takovýmto omezením definovat nelze. Zde se však ukazuje mylnost tohoto kritéria rozlišení: vyprávěčský subjekt totiž může podléhat časoprostorovému omezení, přestože není postavou fikčního světa. Vhodným příkladem ilustrace narativu fungujícího tímto způsobem je např. povídka „Fanfan“ Lubomíra Martínka (MARTÍNEK 2007: 42-55; srov. 2.3.3.). Vyprávěč zde podává příběh tak, jako by byl postavou příběhu, přesto však vyprávěčské já není do světa příběhu projektováno.

Ronenová však narozdíl od Balové nespatřuje základní kriteriální rozdíl mezi externí a interní fokalizací v omezenosti/neomezenosti vnímání, ale ve způsobu časoprostorového uspořádání entit ve fikčním světě. Avšak při charakterizaci externí a interní fokalizace na základě výše uvedeného kriteriálního rozdílu, se u Ronenové setkáváme s kontradiktorními tvrzeními, která její pojetí provázejí, a jsou nutným důsledkem chybného přístupu. Interní fokalizátor je podle ní omezen na zobrazování jemu bezprostředního prostoru spadajícího do fokalizátorova percepčního pole; jeho pozice (statická či dynamická) je bodem v prostoru, vzhledem k němuž je tento

prostor pořádan. Ronenová označuje fikční prostor podávaný prostřednictvím interního fokalizátora jako prostorové kontinuum (RONENOVÁ 2006: 218). Soudržnost pole vnímání může být ovšem podle ní narušena, jsou-li zobrazovány vedle entit přímo vnímaných i entity vyvolané ve fokalizátorově paměti či takové, které jsou předmětem jeho tužeb apod. Oproti tomu externí fokalizace podle ní umožňuje zobrazení volnějších prostorových vztahů mezi místy a entitami fikčního světa, jelikož tyto nejsou předmětem fokalizátorova percepčního pole (RONENOVÁ 2006: 218).

Níže však Ronenová ve své práci naopak tvrdí, že u externí fokalizace dochází většinou k přesnějším a jasnějším vyjádření prostorových vztahů, než je tomu u interní fokalizace, jelikož interní fokalizace „může produkovat nesoudržné nebo fragmentární množiny míst, množiny, jež mohou být akceptovány jako „přirozené“ pouze na základě souhrnného aktu fokalizace“ (RONENOVÁ 2006: 219).

Podle Ronenové není fokalizace součástí diskurzu jako v pojetí Gérarda Genetta (viz 2.2.), ale příběhu, je tedy na stejné úrovni s fikčními entitami, které uspořádává do struktury. Fokalizaci tedy Ronenová chápe jednak jako způsob uspořádání fikčních entit, jednak je však také aktem selekce komponent fikčního světa: „Ať fikční svět obsahuje cokoli, je to podmíněno a diktováno tím, co daná vzájemná determinace předmětů a fokalizátorů umožňuje vyprodukovat. Tento princip výběru je pro organizaci univerza prvotní a základní.“ (RONENOVÁ 2006: 210)

Fikci pojímá Ronenová jako „modálně strukturované univerzum“ (RONENOVÁ 2006: 205). Fikční světy jsou pro ni diskurzem konstruované, resp. zprostředkované,¹⁰ soubory komponentů, které jsou nutně závislé na určitém vrstevnatém perspektivním uspořádání, neboť aperspektivní diskurz dle Ronenové neexistuje. Každá složka fikčního světa je podána určitým mluvčím, jemuž náleží určitá míra autoritativnosti při utváření faktů fikčního světa, a je podána z určitého specifického hlediska (které je rovněž součástí fikčního světa). Rozumění fikci je tedy založeno kromě jiného i na konvenci (resp. autoritě), totiž že výpovědi mluvčího, který stojí vně fikčního světa a jemuž přisuzujeme atributy vševědoucnosti, všemocnosti apod., čteme jako více světotvorné (resp. faktické, tj. platné ve fikčním světě), to znamená jako výpovědi s vyšší mírou autoritativnosti,

¹⁰ V určující otázce, zda fikce jsou konstruovány (ve smyslu Goodmanova pojetí světatorby – viz GOODMAN 1996), či zprostředkovány, tedy zda se jedná o prezentaci, či reprezentaci, nedává Ronenová jednoznačnou odpověď, což povážlivě zamlžuje její teoretická východiska.

než výpovědi postavy, která je součástí fikčního světa (samozřejmě v případě, že si mluvčího neinterpretujeme jako nespolehlivého vypravěče). Ronenová tedy tvrdí, že ve fikci máme co do činění s „přísnou korespondencí mezi typy fokalizace a stupni faktovosti“. (RONENOVÁ 2006: 208)

Ronenové pojetí fokalizace, a předpoklady, z nichž její koncept vychází, považujeme za chybné. K fikčnímu světu, který nastává tak, že čtenář zvýznamňuje uspořádaný soubor znaků, nemáme jiný přístup, než skrze narativní podání. Konstrukce fikčního světa (tj. výsledek interpretace narativu, nikoli autorská tvorba) se neděje tak, že z předpokládané totality fikčních entit, která existuje v jakési mimotextové realitě, jsou následně fokalizovány (což u Ronenové znamená jak vybrány, tak vnímány i zpřítomněny ve smyslu fikční existence) fikční entity, které se tak stávají komponenty fikčního světa a až po té vyprávěny. Fikční svět není jednoznačně určen někde mimo narativní text, je výsledkem interpretace narativního textu, je vždy jedinečný, ať už se jedná o podobu fikčních entit či jejich vzájemných vztahů, a tedy i vztahů vnímání, který Ronenová nazývá fokalizací.

Chybný je už Ronenové výchozí předpoklad: „literární text je jediným zdrojem informace o světě, který je jím konstruován“ (RONENOVÁ 2006: 212). Fikční svět však není konstruktem literárního textu, ale produktem čtenářovy interpretace tohoto textu, což znamená, že zdrojem informace se stává rovněž čtenářovy „literární kompetence“ (CULLER 1975: 114). Ronenová jako by si nebyla vědoma toho, že i určení fokálního subjektu u některých pasáží narativu může být problematické, jelikož podléhá interpretaci. V našem návrhu konceptu fokalizace (6. kapitola) pak uvidíme, že k interpretačním rozporům dochází i tehdy, máme-li rozhodnout, zda určitý úsek textu označíme za fokalizovaný, či za nefokalizovaný narativ. V Ronenové pojetí fokalizace však nefokalizovaný narativ neexistuje.

Tento nedostatek pojetí fokalizace v podání Ronenové vyplyne na povrch, když rozlišuje případy pozičního situování u externí fokalizace. Domnívá, že je třeba odlišit 1) zpřítomnění míst ve fikčním prostoru, je-li vztaženo k pozici fokalizátora, od 2) zpřítomnění míst ve fikčním prostoru, které je dáno distancí od primární akce či situace. Zatímco v prvním případě, který Ronenová demonstruje na úryvku z románu Virginie Woolfové *K majáku* (RONENOVÁ 2006: 215), má smysl hovořit o fokalizaci, v případě druhém, předvedeném na úryvku z Jamesova *Portrétu dámy*, nikoli. Ukazuje se zde opět, podobně jako u Balové, že Ronenová *de facto* podmiňuje narativní akt aktem fokalizace, tedy že každý narativní akt je nutně

provázen aktem fokalizace. Nefokalizovaný narativ tedy není podle Ronenové možný. V našem pojetí fokalizace jsou výše zmíněné případy, které Ronenová uvádí, vhodnými příklady právě pro rozlišení fokalizovaného narativu (úryvek z románu *K majáku*) od narativu nefokalizovaného (úryvek z *Portrétu dámy*). Časová a prostorová situovanost fokálního subjektu (který však není vypravěčem) uvnitř fikčního světa je totiž v našem pojetí distinktivním rysem pro fokalizovaný narativ.

U Ronenové se nakonec mísí zcela rozdílné akty: vyprávění a vnímání. Evidentní je to například z tohoto explicitního vyjádření Ronenové: „Narativní ohnisko jako vnímatelská pozice funguje jako typ fokalizace motivující způsoby uspořádání míst [...]“ (RONENOVÁ 2006: 216). Snaha odlišit vyprávění od vnímání však byla právě příčinou toho, proč byl pojem fokalizace do naratologického myšlení zaveden.

V teorii fikce, jak ji staví Ronenová, je tedy existence fikční entity ve fikčním světě podmíněna aktem fokalizace. Neboť tím, kdo vybírá a nechává existovat fikční entity, je podle teoretičky fokální subjekt. A ačkoli externí fokalizátor není omezován vlastním vnímáním (narozdíl o interního fokalizátora), je podle Ronenové omezován vlastním výběrem – „byť potenciálně neomezeným“ (sic!; RONENOVÁ 2006: 217). Nastávání fikčního světa je tedy v jejím pojetí aktem restriktivním: nastává-li právě toto, nastává to na úkor jiného, neboť nemůže nastat vše. Tato defektní úvaha znejasňuje porozumění fikci jako takové.

A navíc akt nastávání fikčního světa zde není primárně aktem narativním, ale aktem fokalizace. Narativní akt je zde pouze zprostředkováním ustavení a výběru fikčních entit, jež jsou plně v moci fokalizátora. Ronenová tvrdí: „sama fikční existence, povaha a struktura fikčních entit je záležitostí úmluvy a je už výstupem aktu fokalizace“ (RONENOVÁ 2006: 220).

Z analýzy Ronenové postupného vymezení pojmu fokalizace lze vysledovat, že tímto pojmem jsou vlastně označeny čtyři odlišné akty:

- 1) akt udělování fikční existence
- 2) akt selekce
- 3) akt vnímání
- 4) akt uspořádání

Takto neurčitě vymezený a sémanticky přetížený pojem provází nezbytně řada zmatečností. Domníváme se, že není prospěšné nazývat fokalizací ani jeden z těchto aktů, natož pak všechny nediferencovaně, a to z následujících důvodů:

ad 1) Fokalizaci nelze považovat za akt udělování fikční existence. Je-li fokalizován nějaký objekt, znamená to, že je jeho existence prezentována určitým způsobem, nikoli však, že fokalizací sama existence objektu nastává (i když objekt není třeba představen jinak než v daném typu fokalizace).

ad 2) Fokalizaci nelze označovat za akt selekce. Ronenová ovšem tvrdí: „Akt fokalizace je tedy takový akt, v němž totalita fikčních prvků je ve specifickém kontextu omezena podle toho či onoho principu.“ (RONENOVÁ 2006: 212) Jednak fokální subjekt není tím, kdo určuje, co bude výsledkem selekce (rozuměj: co bude utvořeno), a jednak tvorbu fikce jako takovou (s níž Ronenová fokalizaci směřuje) nelze chápat jako selekci. Takové pojetí předpokládá „totalitu fikčních prvků“ (z nichž podle ní prostřednictvím fokalizace(-í) získáváme komponenty fikčního světa), která je však postulovaná jen proto, aby napomohla objasnit fungování fikce jakožto zaznamenávání vybraných položek z existujícího světa. Kde je však místo existence takovéhle totality a jaký je statut této totality? Fikční existence není parazitní existencí na existenci jiné (ať už aktuální, či fikční).

Ronenová dokonce tvrdí, že „fokalizace řídí výběr a kombinaci fikčních složek světa“ (RONENOVÁ 2006: 210). Fokalizace není ani aktivním tvůrčím principem, ani principem interpretačním – podle našeho názoru je fokalizace součástí diskurzivních možností narativu, tedy jednou z možností, jak nechat fikční entity vyvstat určitým způsobem.

Fokalizace je v pojetí Ronenové ztotožněna s principem výběru, který je podle ní zároveň principem tvorby fikce (je tedy nediferencováno vymezení 1 a 2): každé nastávání světa fikce je selektivní (to se týká i typu narativu, který bývá označován za vyprávěný prostřednictvím tzv. vševědoucího vypravěče, v nulovém aktu fokalizace). Ronenové představu o fungování fikce můžeme zjednodušit a zobecnit do následující úvahy: nastává-li něco, současně tím nenastává něco jiného, jelikož vše nastat nemůže. Tzn. že selekce nutně tvorbu fikce provází a každá narativní výpověď je fokalizovaná. To je však úvaha velmi zavádějící, z důvodů již výše uvedených.

ad 3) Fokalizaci nelze považovat za každý znázorněný akt vnímání. Existence fikčního světa (který zahrnuje určité entity ve vzájemných vztazích) není dána tím, že je vnímán fokálním(-i) subjektem(-y) (nediferencováno vymezení 1 a 3).

Ronenová se tedy dopouští stejné chyby jako Balová: nerozlišuje akt fokalizace, který je součástí diskurzu, od aktu fikčního vnímání, který je součástí příběhu. Fikční

výpověď – „Sledoval jsem, jak se jí vlasy vzdouvají ve větru.“ – není výpovědí fokalizovanou, přestože vypravěč, který je obyvatelem fikčního světa, vypráví o svém „vnímání“ vlasů jiné fikční bytosti. Naopak výpověď – „Sledoval, jak se jí vlasy vzdouvají ve větru.“ – by bylo možno v určitém kontextu jako fokalizovanou chápat. Podmínkou však je, aby výpověď byla součástí širšího textového celku, kde „vnímající“ postava bude současně i postavou fokální, tzn. že tato narativní výpověď nebude součástí tzv. objektivního vyprávění v er-formě.

ad 4) Fokalizaci nelze považovat za akt uspořádání fikčního univerza, neboť uspořádání fikčního univerza je výsledkem interpretace narativu.

Narozdíl od Gérarda Genetta chápe Ronenová fokalizaci jako inherentně antropomorfní koncept (RONENOVÁ 2006: 213). Genette však svůj koncept takto nezamýšlel. Podle něj v případě externí fokalizace nastává situace, kdy fokální pozice nemůže být identifikována s osobou. Proto Genette považoval za vhodnější tázat se „Kde je ohnisko vnímání?“ (GENETTE 1988: 64).

Slabiny Ronenové pojetí fokalizace se ukazují, když začne zvažovat konkrétnější případy, např. jak je to s fokalizací „prostorových entit“. Její koncept se dostává se do značných teoretických nesnází. V jejím obecném předpokladu nutné perspektivní povahy fikčních entit, resp. o absolutní fokalizovanosti narativu – totiž že entity se nedají od fokalizátorů abstrahovat, neboť jsou konstruovány pomocí aktů fokalizace – se objevují trhliny. O prostorových entitách Ronenová prohlašuje, že mají „speciální povahu“ a najednou hovoří o „zjevném faktu“, že „fikční místa mají fikční existenci oddělenou, byť jí přefiltrovanou, od perspektivy, která o nich informuje“ (RONENOVÁ 2006: 211). V čem však spočívá tato „speciální povaha“ fikčních prostorových entit, pokud jde o jejich fokalizaci, teoretička nesděljuje.

Jak jsme uvedli na začátku této části práce, pojetí fokalizace Ruth Ronenové je vlastně domyšlením pojetí Balové pro oblast teorii fikce. Naše výše uvedené výhrady vůči konceptu Ronenové jsou tedy stejného druhu, jaké jsme vznesli vůči konceptu fokalizace, který prosazuje Mieke Balová. Jelikož však Ronenová akcentovala (fikčně) „kreaionistický“ aspekt, který obě teoretičky fokalizaci připisovaly, ještě výrazněji vyplynulo chybné založení tohoto pojetí fokalizace.

4.6. Revidovaná a rozšířená typologie fokalizace Görana Nieragdena

Dánský literární teoretik Göran Nieragden naznačil svůj zájem o koncept fokalizace již přehledovým textem „Post-Genettian Work on Focalization: a Checklist“

(NIERAGDEN 1996), výsledky jeho samostatných úvah však přinesla zejména až jeho pozdější studie „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements“ (NIERAGDEN 2002), v níž představil vlastní typologii fokalizace.

Hned na úvod je nutné poznamenat, že Nieragden ve své práci nepředkládá žádné ucelené vymezení pojmu fokalizace. Je však zřejmé, a sám Nieragden se k tomu explicitně hlásí, že do značné míry přejímá pojetí fokalizace Mieke Balové, ačkoli jej v dílčích aspektech koriguje. Především však považuje za nedostatečnou Balové typologii fokalizace, která zahrnuje pouze typy fokalizace *externí* a *interní*. Je přesvědčen, že vzhledem k rozmanitosti způsobů vyprávění v již existujících narativech si nelze vystačit pouze s tímto rozlišením.

Nieragdenova typologie fokalizace ale není jen výsledkem jeho kritického uvažování nad typologií fokalizace Mieke Balové, a zčásti také nad typologií Genettovou, výrazný podnět k utvoření vlastní typologie totiž Nieragden čerpá rovněž z typologie *homodiegetického vyprávění*, převzaté z práce Susan S. Lanserové *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. (LANSEROVÁ 1981)

Nieragden se domnívá, že základní diference v typologii fokalizace musí být dána tím, kdo fokalizuje. Souhlasí totiž s Balovou, že každý narativ je nutně někým fokalizovaný (viz kap. Balová), a tím, kdo fokalizuje, může podle něj být buď vypravěč, nebo postava. Proto primárně člení fokalizaci na *vypravěčskou* a *figurální*, a tvrdí, že se oba tyto typy mohou vyskytovat jak v heterodiegetických, tak homodiegetických narativech. (NIERAGDEN 2002: 685).

Je tedy zřejmé, že typy *externí* a *interní fokalizace* chápe ve vymezení, jež těmto pojmům udělila Balová (nikoli v původním Genettově určení), ač pro ně používá odlišné termíny. Konsekventně také souhlasí s Balovou, že Genettem zavedená *nulová fokalizace* je chybně definovaný typ, a argumentuje proti němu shodně jako Balová (viz 3.1.).

Pokud bychom chtěli předložit komplexní kritiku Nieragdenova pojetí fokalizace, museli bychom opakovat argumenty, které jsme předložili již v kapitolách věnovaných pojetí fokalizace Gérarda Genetta, a zejména pak Mieke Balové. Proto se zde omezíme pouze na uvažování nad Nieragdenovým domýšlením Balové pojetí fokalizace a nad jím navrhovanými terminologickými inovacemi.

Pro systematizaci vlastní typologie a současně i pro kritiku typologie Mieke Balové využívá Nieragden níže uvedenou tabulku, kterou sestavila právě sama Balová:

	vypravěč-subjekt	fokalizátor-subjekt (vyprávěný objekt)	činitel-subjekt (fokalizovaný objekt)	Vztahy identity
1.	X vypráví, že	Y vidí, že	Z něco dělá	(V ≠ F; V ≠ P; F ≠ Č)
2.	X vypráví, že	X' vidí, že	Y něco dělá	(V = F; F ≠ Č)
3.	X vypráví, že	X' vidí, že	X'' něco dělá	(V = F; F = Č)
4.	X vypráví, že	Y vidí, že	Y' něco dělá	(V ≠ F; V ≠ Č; F = Č)
5.	X vypráví, že	Y vidí, že	X' něco dělá	(V ≠ F; V = Č; F ≠ Č)

(V... vypravěč, F... fokalizátor, Č... činitel)

(BALOVÁ 1981b: 45)

Z výše uvedených případů v tabulce považovala Balová případy 2. a 3. za externí fokalizaci, případy 1., 4. a 5. pak za fokalizaci interní. Nieragden vyslovuje námitky vůči případům 2. a 3., které se vyznačují určitými nejednoznačnostmi, neboť – jak si pozorně všímá – tyto případy by mohly být řazeny v určitých ohledech k fokalizaci interní, a v jiných zase k fokalizaci externí. V případě 3. poukazuje na to, že vypravěč-fokalizátor je zároveň postavou, která je inherentní složkou příběhu, a přesto je tento případ označován za externí fokalizaci. Připomeňme, že v pojetí Balové je jako externí fokalizace označován typ vypravěč=fokalizátor, a typ postava=fokalizátor je označován jako fokalizace interní.

Jelikož tzv. externí fokalizace by měla platit jen pro heterodiegetické vyprávění, Nieragden navrhuje nazývat tento typ fokalizace *heterodiegetickou vypravěčskou fokalizací*. Je-li vypravěč heterodiegetický a není-li fokalizátorem (tím je postava), pak Nieragden doporučuje hovořit o *heterodiegetické figurální fokalizaci*.

Platí-li, že externí fokalizace je možná pouze u heterodiegetických vyprávění, interní fokalizace je realizovatelná jak u homodiegetického, tak u heterodiegetického vyprávění. Pro typ, kdy fokalizuje vyprávěcí postava, doporučuje Nieragden užívat pojmu *homodiegetická figurální fokalizace*, vedle toho zavádí ještě pojem *homodiegetická vypravěčská fokalizace*, která předpokládá totožnost osob postavy a fokalizátora a je často využívána např. v autobiografii (tedy v autodiegetických textech) (NIERAGDEN 2002: 691).

Nieragden dále navrhuje namísto podtypu *interní variabilní fokalizace* užívat termín *multifokalizace*. Důvodem je, že s pomocí tohoto pojmu je možné jasněji rozlišovat podtypy interní a externí fokalizace a také otevřít „jako svébytné téma výzkumu měnící se či měnitelný vztah přepínání jakéhokoli textu mezi těmito typy“ (NIERAGDEN 2002: 685).

Naopak pojmu *variabilní fokalizace* užívá pro distinkci *variabilní vs. konstantní fokalizace* (NIERAGDEN 2002: 689), a toto rozlišení vytváří na základě kritéria stálosti/nestálosti jednoho z typů fokalizace. Je-li např. celý román vyprávěn

heterodiegetickým vypravěčem a žádná z postav není fokální, pak jde o konstantní fokalizaci: pokud je však například tímto způsobem vyprávěna pouze polovina románu a druhá polovina využívá fokální postavy, pak se jedná o fokalizaci variabilní. Tohle rozlišení má však své nedostatky: typ fokalizace, který Nieragden nazývá *multifokalizace* (a Genette právě *interní variabilní fokalizace*), by mohl být považován jak za fokalizaci variabilní – proměňují se totiž různé fokální postavy, jde tedy o vícero *monofokalizací* (tj. Nieragdenův termín pro typ fokalizace, která Genette označoval jako *interní fixní fokalizaci*) –, ale rovněž za fokalizaci konstantní, pohlížíme-li na narativ jako celek, pro který máme zvláštní označení typu fokalizace, tedy multifokalizace. Dochází zde tedy ke křížení kritérií diferenciací mezi typy monofokalizace vs. multifokalizace a typy konstantní vs. variabilní fokalizace (stálost/nestálost vs. jeden/více fokalizátorů): jeden fokalizátor (monofokalizace) nutně předpokládá stálost typu (konstantní fokalizace), kdežto více střídajících se fokalizátorů předpokládá prvotně změnu, tedy nestálost, avšak ustavením svébytného typu fokalizace – multifokalizace – dochází vlastně k „ustálení nestálosti“, a tento typ fokalizace pak může být chápán jako fokalizace konstantní. Jak ovšem potom může být ustrojený narativ s variabilní fokalizací? Monofokalizace je, jak jsme uvedli, nutně konstantní, avšak multifokalizace je rovněž nutně konstantním typem fokalizace. Jako narativ s variabilní fokalizací by se tedy nabízel takový narativ, v němž se bude střídát monofokalizace s multifokalizací. Na základě Nieragdenova vymezení si však nelze představit narativ, v němž by se monofokalizace s multifokalizací střídala, neboť nelze separovat jednoho z fokalizátorů v rámci jednoho a téhož narativu tak, aby jeho existence zavdala příčinu k úvaze o samostatném typu fokalizace, vyskytuje-li se v narativu s spolu s dalšími fokalizátory: monofokalizace vedle multifokalizace v rámci jednoho narativu není logicky možná (jsou-li tyto kategorie vymezeny výhradně na základě kritéria rozlišujícího jednoho vs. více fokalizátorů), neboť multifokalizace v rámci jednoho narativu monofokalizací nutně vylučuje. Není tedy zřejmé k čemu je vlastně užitečné rozlišení konstantní vs. variabilní fokalizace, jelikož ustavení multifokalizace jako samostatného typu *de facto* znemožňuje uvažovat o variabilní fokalizaci (v Nieragdenově vymezení).

Pokud navíc Nieragden sdílí pojetí fokalizace Mieke Balové, pak je konstantní fokalizace u většiny narativů, kde se objevuje vícero postav, prakticky nemožná,

neboť jak jsme viděli, u Balové je každé znázornění aktu vnímání aktem fokalizace, a proto lze „konstantnost“ v tomto smyslu zachovat jen stěží.

Nieragden považuje rovněž za velmi důležitý postřeh Mieke Balové, že je nutno odlišovat subjekt a objekt fokalizace. Z toho vychází i následující Nieragdenovo rozlišení dvou typů fokalizace, pro něž adaptuje pojmy Wilhelma Fügera *autoperzeptive* a *alloperzeptive fokalisation*, které Fügera použil ve studii „Stimmbrüche: Varianten und Spielräume narrativer Fokalisation“ (FÜGER 1993). Nieragden Fügery pojmy mírně pozměnil, avšak jejich obsah zůstal zachován: k tzv. *izoperceptivní fokalizaci* dochází, jsou-li subjekt i objekt totožní, k *exoperceptivní fokalizaci* pak tehdy, je-li identita subjektu a objektu fokalizace odlišná. (NIERAGDEN 2002: 689-690)

Jako izoperceptivní případy fokalizace pak Nieragden uvádí případy 3. a 4. z výše uvedené tabulky, za fokalizaci exoperceptivní případy 1., 2. a 5.

Z toho plyne, že Nieragden označuje jako narativ s izoperceptivní fokalizací takový narativ, v němž vyprávěcí (a současně fokální) postava sděluje (případ 3.) nebo je podáno vypravěčem prostřednictvím vyprávěné fokální postavy (případ 4.), co si samy tyto postavy (případy 3. i 4.) myslí, jaké jsou jejich záměry apod. Exoperceptivní fokalizací je míněno podání toho, co fokální postavy či vyprávěči-fokalizátoři „vnímají“.

To, co Nieragden odlišuje prostřednictvím těchto dvou typů fokalizace, je nepochybně nutné odlišovat. Problém však nespočívá v identifikaci uvedené difference, ale v tom, že konceptu fokalizace užívá pro označování odlišných narativních procesů. Považujeme za teoreticky zmatečné označovat pojmem fokalizace a) sdělování vyprávěcí postavy toho, co si myslí; b) vyprávění „omezené“ (tj. fokalizované) na to, co si myslí fokální postava; c) vypravěčovo sdělování toho, co si myslí jedna či více postav; d) vyprávění „omezené“ na to, co postava právě „vnímá“ ad. Nieragden užívá konceptu fokalizace v tak širokém významu, že každá další typologie tohoto konceptu postrádá možnost jasněho kriteriálního vymezení dílčích podtypů.

Jak jsme již uvedli výše, narativy s fokální postavou označuje Nieragden jako narativy s figurální fokalizací a rozděluje je na první úrovni na heterodiegetické a homodiegetické.

Jak heterodiegetickou, tak homodiegetickou fokalizaci pak Nieragden rozlišuje podle *frekvence* (v Genettově terminologickém užití) na monofokalizaci a multifokalizaci

(NIERAGDEN 2002: 692). Jak jsme již výše uvedli, těmito pojmy nahrazuje Nieragden Genettem zavedené pojmy interní fixní fokalizace a interní variabilní fokalizace. Zde se však objevuje další nesrovnalost v Nieragdenově typologii: Nieragdenovo rozlišení heterodiegetické (resp. homodiegetické) figurální fokalizace na monofokalizaci a multifokalizaci totiž nespočívá ve frekvenci, ale v počtu fokálních postav. V případě monofokalizace je nutně vyprávěno skrze fokální postavu jednou, co se odehrálo jedenkrát, kdežto v případě multifokalizace může být vyprávěno skrze fokální postavy sice vícekrát to, co se odehrálo jednou (fokální postavy fokalizují tytéž události), ale může rovněž nastat situace, kdy může být skrze fokální postavy vyprávěno jednou, co se stalo jedenkrát (fokální postavy fokalizují odlišné události).

Teprve až následující diferenciací multifokalizace se zakládá na frekvenci: jako singulativní multifokalizaci totiž označuje Nieragden takovou fokalizační situaci, kdy každý fokalizátor vnímá odlišné objekty, a repetitivní multifokalizací pak nazývá situaci, kdy různí fokalizátoři fokalizují totožné objekty. (NIERAGDEN 2002: 692) Typ narativu, který Nieragden terminologizuje jako narativ s repetitivní multifokalizací, označoval Genette jako fokalizaci interní několikanásobnou. Genette však tento typ chápal jako podtyp interní fokalizace, a to stejné úrovně jako interní fixní fokalizace a interní variabilní fokalizace. Nieragden si však správně povšiml, že Genettova interní několikanásobná fokalizace (= Nieragdenova repetitivní fokalizace) není téže úrovně jako dva zmíněné typy. Právě z hlediska kriteriální důslednosti a z hlediska řazení typů fokalizace v rámci hierarchie typologizačních úrovní je Nieragdenova typologie přesnější než typologie Genettova.

Repetitivní multifokalizaci pak Nieragden dále rozlišuje na *autotelickou* a *alterotelickou*. Kritérium rozlišení zde spočívá v tom, zda jsou různými fokalizátory fokalizovány u totožných objektů stejné (autotelické) či odlišné (alterotelické) aspekty či vlastnosti.

Typy figurální fokalizace pak Nieragden schematizuje v následující tabulce tímto způsobem:

figurální focalizace			
• monofokální	(F ¹ ...O ¹⁻ⁿ)		
vs.			
• • multifokální (singulativní)	(F ¹ ...O ¹ ;	F ² ...O ² ;	F ⁿ ...O ⁿ)
• • multifokální (repetitivní)	(F ¹ ...O ¹ ;	F ² ...O ¹ ;	F ⁿ ...O ¹)
• • • autotelická	(F ¹ ...O ^{1a} ;	F ² ...O ^{1a} ;	F ⁿ ...O ^{1a})
vs.			
• • • alterotelická	(F ¹ ...O ^{1a} ;	F ² ...O ^{1b} ;	F ⁿ ...O ^{1b})

(F... focalizátor; O... objekt focalizace; horní index značí množství focalizátorů, objektů focalizace či aspektů/vlastností objektů focalizace)

(NIERAGDEN 2002: 693)

Postava se tedy podle Nieragdena může stát subjektem figurální focalizace jak v heterodiegetických, tak v homodiegetických narativech, ale pouze v homodiegetických narativech může být vypravěč objektem focalizace, neboť pouze v těchto narativech je součástí příběhu. Heterodiegetický vypravěč nemůže být focalizován, jelikož je součástí diskurzu, nikoli však příběhu. Představa, že by postava focalizovala diskurzivní konání vypravěče, by znamenala, že tato postava by činila „lingvistická rozhodnutí“ a měla „pragmalingvistickou kompetenci“, jak konstatoval při kritice Balové W. J. M. Bronzwaer. (Bronzwaer 1981: 195)

Při srovnání vlastního schématu figurální focalizace s typologií homodiegetického vyprávění vytvořenou Susan S. Lanserovou Nieragden zjišťuje, že pokles figurální focalizace koreluje s vypravěčskou autodiegezí, která je stupňovitě povahy, jak patrně z níže uvedené tabulky sestavené Lanserovou:

homodiegetické vyprávění				
autodiegetické výlučný protagonista vysoký	Spoluprotagonista	vedlejší postava	svědek-účastník	alterodiegetické nezúčastněný očitý svědek nízký
	středně vysoký	Střední	středně nízký	
		> > > stupeň autodiegeze	> > >	

(LANSEROVÁ 1981: 160)

Je si však současně vědom toho, že nárůst figurální focalizace nevede nutně k poklesu autodiegeze, neboť „je to velmi často *nezaujatý očitý svědek* nebo *svědek-účastník*, kdo se musí spolehnout na svou vlastní (tj. vypravěčskou) focalizaci, aby předvedl své role jako alterodiegetický vypravěč.“ (NIERAGDEN 2002: 694)

Dalším Nieragdenovým zjištěním plynoucím ze srovnání výše uvedených schémat je, že se stupněm autodiegeze koresponduje izoperceptivní focalizace, jelikož

alterodiegetičtí vypravěči bývají postavami příběhu jen výjimečně, a jen výjimečně fokalizují sami sebe, takže se nestávají objektem izoperceptivní fokalizace.

vypravěč-subjekt	Fokalizátor-subjekt (vyprávěný objekt)	činitel-subjekt (fokalizovaný objekt)	vztahy identity	Autodiegeze
1. heterodiegetický (X vypráví, že	vypravěčský X' vidí, že	exoperceptivní Y dělá)	(P ≠ V; V = F; V ≠ Č)	Žádná
2. heterodiegetický (X vypráví, že	Figurální Y vidí, že	exoperceptivní Z dělá)	(P ≠ V; V ≠ F; V ≠ Č)	Žádná
3. heterodiegetický (X vypráví, že	Figurální Y vidí, že	izoperceptivní Y' dělá)	(P ≠ V; V ≠ F; F = Č)	Žádná
4. homodiegetický (X vypráví, že	vypravěčský (X' vidí, že	izoperceptivní X'' dělá)	(P = V; V = F; V = Č)	Vysoká
5. homodiegetický (X vypráví, že	vypravěčský X' vidí, že	exoperceptivní Y dělá)	(P = V; V = F; V ≠ Č)	Střední
6a. homodiegetický (X vypráví, že	figurální Y vidí, že	exoperceptivní Z dělá)	(P = V; V ≠ F; V ≠ Č)	Nízká
6b. homodiegetický (X vypráví, že	figurální Y vidí, že	exoperceptivní X' dělá)	(P = V; V ≠ F; V = Č)	Střední
7. homodiegetický (X vypráví, že	figurální Y vidí, že	izoperceptivní Y' dělá)	(P = V; V ≠ F; V = Č)	Střední

(P... postava, V...vypravěč, F... fokalizátor, Č... činitel)

(NIERAGDEN 2002: 695)

Srovnáme-li jednotlivé případy uvedené v Nieragdenově tabulce s případy uvedenými v tabulce Mieke Balové, již jsme představili výše, je výsledek komparace následující: 1 = 2; 2 = 1; 3 = 4; 4 = 3; 5 = 2; 6a = 1; 6b = 5; 7 = 4.

Nieragden ve své studii odhaluje některé nedostatky v typologiích fokalizace Mieke Balové i Gérarda Genetta. Snaží se být preciznější při klasifikaci různých typů fokalizace, přehlíží však, že tyto nedostatky nevyplývají jen z nedůsledností, jejichž příčinou je nedodržení stejného kritéria diferenciací či nevhodně zvolený termín, ale z celkově chybně založeného pojetí fokalizace. Jelikož Nieragdenovo pojetí fokalizace vychází z předpokladů, které pro nás nejsou přijatelné, nelze přijmout ani jeho typologii, ačkoli je jistě konciznější a propracovanější než typologie jeho předchůdců.

5. K použití konceptu fokalizace v teorii filmového narativu

V této kapitole se budeme věnovat možnostem přenosu pojmu fokalizace z teorie literárního narativu do teorie narativu filmového. Jelikož film nezdědka bývá narativní povahy stejně jako literatura (dokáže totiž produkovat¹¹ příběhy), někteří teoretikové se proto domnívají, že je prospěšné založit teorii narativu tak, aby byla inter/trans-mediální (a také trans-dikurzivní), tedy aby se věnovala narativu napříč médii: literárnímu, filmovému, narativu ve vizuálních uměních či počítačových hrách ad. Z toho pramení úsilí těchto teoretiků dospět k nějakému univerzálnímu pojmovému aparátu, či alespoň k některým elementárním pojmům, s jejichž pomocí by bylo možno analyzovat narativy bez ohledu na médium a jeho možnosti značení.

Těmto snahám bychom se nyní chtěli věnovat právě v souvislosti s námi sledovaným konceptem fokalizace, který se pokusili přenést do teorie filmového narativu např. François Jost, José Luis Fecé, Celestino Deleyto či Manfred Jahn.

Snahám transponovat pojem fokalizace z teorie literárního narativu do konceptuálního systému filmové teorie zřejmě nahrává i pojmová neustálenost na poli filmové teorie. Tyto snahy jsou však provázeny potížemi, které nelze obcházet.

Jednak Genettův pojem prošel za téměř čtyři desetiletí mnoha kritickými diskuzemi, revizemi a byl vícekrát založen jinak a v literární naratologii dnes zdaleka neexistuje jediný bezvýhradně přijímaný koncept fokalizace, jak jsme ostatně v předchozích kapitolách ukázali; a jednak se s ním v běžné interpretační i kritické praxi (což bude platit i pro oblast filmu) nakládá velmi často jako se synonymem pojmů hlediska či perspektivy, aniž by byla respektována jeho specifická, ať už je jakákoli.

Naše otázka proto nemůže znít jednoduše: Je koncept fokalizace přenosný do filmové naratologie? Musíme zvolit poněkud komplikovanější formulaci: Který ze zavedených konceptů fokalizace je vnitřně nerozporný a současně i užitečný pro analýzu literárního narativu – a je-li takový, mohl by být využitelný i pro analýzu narativu filmového?

V oblasti teorie filmu se nejčastěji objevuje tento koncept v jeho klasické, genettovské verzi podobě a dále tak, jak jej formulovala Mieke Balová. Omezíme se proto na tato dvě vlivná pojetí, kterým jsme věnovali podrobnou pozornost v předchozích kapitolách.

¹¹ Záměrně neuvádíme výrazů „zprostředkovávat“ či „přenášet“.

Zřejmě prvním, kdo se pokusil přenést Genettův termín fokalizace do filmové teorie, byl francouzský teoretik médií François Jost. Ve studii „Narration(s): en deçà et au-delà“ (JOST 1983) Genettovi vytýká, že jeho termín je příliš široký a konfúzní, jelikož se jím označují rozličné aspekty narativu. Sám pak navrhuje odlišovat od fokalizace *okularizaci* a *aurikularizaci*, aby oproti Genettovi lépe postihl rozdíl mezi věděním a vnímáním. Dva nové pojmy tedy mají postihnout vztah mezi tím, co postavy vidí, v druhém případě slyší, a tím, co divák vnímá. Jost tyto termíny vymezuje a aplikuje na film. Rozlišuje *okularizaci* na 1) *nulovou*, kdy kamera nekoresponduje s narativní instancí, 2) *primární interní*, kdy kamera zaujímá pozici postavy, a 3) *sekundární interní*, kdy je subjektivita vyjádřena pomocí montáže. Fokalizace je pak tedy v Jostově podání omezena na vztah mezi tím, co ví postava, a tím, co ví divák. Jost rozlišuje po Genettově vzoru *fokalizaci* na 1) *externí*, kdy divák nezná důležité informace, jelikož nemá přístup do mysli postavy (divák vidí pouze reakci postavy, nikoli důvod této reakce), 2) *diváckou*, kdy divák vidí díky montáži více než postava (vidíme útočnicka přistupující zezadu k nic netušící postavě), nebo je mezi divákem a postavou nesoulad ve vědomostech o fikčním světě, a 3) *interní*, která přibližně koresponduje s Genettovým vymezením tohoto typu, tzn. že divák je obeznámen s tím, co postava ví.

Po těchto tříděních učiněných na filmovém materiálu se Jost pokouší převést své typologie zpět na literaturu. Jelikož však literární narativ narozdíl od filmu nedisponuje zvukovým a vizuálním sémiotickým kanálem, kategorie *okularizace* a *aurikularizace* nelze stavět na stejnou úroveň s kategorií *fokalizace* jakožto výběrem informací; *okularizace* a *aurikularizace* jsou jen specifikací *fokalizace*. Jost je nucen tyto kategorie naprosto předefinovat. (Tyto dvě kategorie se v oblasti narativní prózy nezdají být ani příliš užitečné.) Vezmeme-li jako příklad rozdíl mezi *primární interní* a *sekundární interní okularizací*, tak pro film je tato pojmová diference umožněna rozdílem mezi nezávislým obrazem a montáží. V případě narativní prózy však Jost toto rozlišení odvozuje od dané narativní instance: *primární* je vymezena pohledem homodiegetického vypravěče a *sekundární* pohledem postavy. Což však v důsledku znamená, že tytéž kategorie jsou založeny zcela jinak. Jost tedy nakonec literární naratologii od naratologie filmové spíše vzdaluje než aby utvářel univerzální naratologické pojmosloví.

Nejčastěji se však studie z oblasti teorie filmu obracejí ke konceptu fokalizace v redefinici Mieke Balové. Činí tak například španělský filmový teoretik Celestino

Deleyto, jehož přivádí ke konceptu fokalizace v podání Balové právě to, že Balová přetváří fokalizaci v pořadající princip příběhu, a nechápe ji tedy jako instanci na textuální úrovni, v níž se film a román odlišují.

Deleyto v článku „Focalization in Film Narrative“ (DELEYTO 1991) vyslovuje přesvědčení, že naratologie, má-li být konsistentní a komplexní disciplínou, musí být schopna aplikovat svůj konceptuální systém na jiné narativy (médiá) než jen na literární narativy.

Jenže i přes tuto proklamaci Celestino Deleyto provádí s pojmem fokalizace další terminologické „salto mortale“. Uvědomuje si totiž, že pokud se pokusí aplikovat pojem fokalizátor na film, dostane se do teoretických nesnází. Fokalizátor, tedy ten, kdo vidí/vnímá, nefunguje ve filmu jako instance na úrovni příběhu, ale na úrovni textu. Fokalizátor je ve filmu narativním činitelem, resp. činitelem vizualizace.

Deleyto si tedy klade otázku, kdo je původcem filmového textu? Klasická teorie filmu (Vsevolod Pudovkin, Gavin Millar ad.) používá jako ekvivalent k literárněteoretickému pojmu *vypravěč* pojem *kamera*. Jenže říkat, že „kamera vypráví“ se Deleytovi nezdá být příliš vhodné, jelikož kamera spíše vizualizuje než vypráví, a do konceptu filmového vyprávění nelze zahrnout např. kód *mizanscény* apod. Na textové úrovni totiž film sestává jak z vyprávění, tak z reprezentace. Pojem kamera tedy není původcem veškerých filmových znaků. Proto je podle Deleyta lepší ponechat si ve filmové teorii termín vypravěč pro ty případy, kdy vskutku existuje nějaký explicitní vypravěč, tedy původce verbálních znaků (např. *voice-over vypravěč*, *onscreen vypravěč* nebo *mezititulky*). Deleytova následná úvaha je zřejmá: jestliže kamera vizualizuje a fokalizátorem rozumíme toho, kdo vidí, nazvěme původce vizualizace fokalizátorem. To, co Deleyto nazývá fokalizátorem, je vlastně „pozice kamery“.

Deleyto tedy nakonec dospívá k odpovědi, že ve filmu je původcem na textuální úrovni, jak vypravěč, tak fokalizátor (je zajímavé sledovat, jak Deleyto vždy dodává, že filmový text utváří také např. ne-diegetická hudba, mise-en-scene atd., nikdy se však neptá po jejich původci). Narozdíl od Davida Bordwella (BORDWELL 1985), který prostě na otázku po původci filmového textu rezignuje, a zajímá jej narativ (pouze některý narativ může mít schopnost zkonstruovat vypravěče), Deleyto řeší „vícekanálovost“ filmového média množstvím původců filmového textu.

V Deleytově pojetí tedy ve filmu, narozdíl od románu, existují vyprávění a fokalizace simultánně na téže – to znamená textuální – úrovni. Zatímco v případě

narativní prózy není fokalizace explicitní, a musí být tudíž vyvozena interpretem z vyprávěného textu, v případě filmu je fokalizace na textuální úrovni explicitní.

Pokud bychom ovšem přijali koncept fokalizace v Deleytově pojetí, je zřejmé, že naratologie by opět zmnožila vymezení pojmu fokalizace, který navíc, i kdyby byl užitečný pro analýzu filmového narativu, není v tomto vymezení aplikovatelný na literární narativ. Nejenže tedy Deleytův úvodní požadavek, aby naratologie vytvářela jednotný pojmový aparát napříč odlišnými narativy, není jeho počínáním naplněn, ale je naopak ještě více rozrušen. Domníváme se, že je prospěšnější, když jedna disciplína užívá vícero kategorií, je-li jich třeba pro rozlišování, než méně s vícero významy.

Dalším naratologem, který započíná svou cestu úvah ve šlépějích Mieke Balové je Manfred Jahn. Ve své internetové příručce *A Guide to Narratological Film Analysis* (JAHN 2003) vymezuje pojem fokalizace otázkou: *Čí hledisko orientuje právě probíhající segment filmové informace?*, resp.: *Čí vnímání právě slouží jako zdroj informací?* Již z takto položených otázek, je zřejmé, že Jahn narozdíl od Deleyta fokalizátora s pozicí kamery ztotožňovat nebude.

Kategorii vypravěče ve filmu si Jahn (podobně jako Deleyto) rezervuje výhradně pro produktora verbálních znaků. Pod kategorií vypravěče však narozdíl od Deleyta nezačleňuje např. mezititulky, úvodem psané pozadí příběhu atd. Pouze dodává, že je to součást filmového kódu. V zásadě tedy může podle něj být ve filmu dvojí vypravěč: *on-screen narrator* a *off-screen narrator*.

Jahn se domnívá, že musíme vymezit nějakého teoretického činitele, který komponuje a aranžuje filmové informace pocházející z různých zdrojů tak, jak jsou divákům ve filmovém textu předkládány – takového činitele nazývá *filmic composition device /FCD*¹² a přiděluje mu nejvyšší autoritu při podávání filmových informací (nelze jej spojovat s osobou režiséra ani s filmovým vypravěčem). *FCD* může přitom zaujmout pozici totožnou s vypravěčským hlasem, nebo prostřednictvím *point of view shot* pozici postavy apod.

Jahn ovšem dodává, že původcem fokalizace (fokalizátorem) být: 1) *filmic composition device*, 2) vypravěč, 3) postava. Tato typologie fokalizátora však nedává smysl, pokud Jahn tvrdí, že *FCD* se může přemístit do pozice vypravěče či postavy,

¹² Srov. např. Metzův pojem *grand-image maker* (METZ 1974) či Chatmanův *shower-narrator* (CHATMAN 2000 [1990]).

FCD pak totiž de facto ztotožňuje s pojmem fokalizátor (nemá smysl zavádět oba pojmy).

Navíc Jahn příliš ztotožňuje hledisko s vizuální složkou filmu, tedy především s pozicí kamery. Např. je-li fokalizátorem postava, používají se k tomu podle něj tyto filmové techniky: *gaze shot* (záběr pohledu postavy na něco, co není současně ukázáno), *point of view shot* (subjektivní kamera; kamera zabírá z pozice postavy), *eye-line shot* (tj. *gaze shot* následovaný *point of view shot*), *over-the-shoulder shot* (záběr přes rameno postavy), *reaction shot* (záběr ukazuje reakci postavy na to, co vidí).

Jahn jednak opomíjí, že subjektivita (hledisko) postavy může být ve filmu stejně tak dobře vyjádřena hudbou (diegetickou a nediegetickou), a jednak že užití *point of view shot* nemusí nutně z postavy činit fokalizátora ve smyslu, jak jej sám vymezil.

Zcela odlišně se staví ke konceptu fokalizace ve studii „Focalization and Point of View in Fiction Film“ José Luis Fecé (FECÉ 1990), který odmítá pojem fokalizátor a chápe fokalizaci jako proces regulace narativních informací, který je kompatibilní s aktivitou diváka, tedy s dynamickým procesem rozumění a konstrukce příběhu. Diváka tedy nechápe Fecé jako nějakou konstrukci filmu,¹³ ale spíše ve shodě s Davidem Bordwellem jako empirický subjekt, jehož vnímání filmu funguje jako aktivní testování hypotéz. (BORDWELL 1985)

Na příkladech uvažování Josta, Fecého, Deleyta a Jahna vidíme, že vnášet pojem fokalizace do teorie filmu není příliš užitečné: nejenže se jednotlivá vymezení podržují nedůslednosti a diference vzniklé už v literární naratologii, ale tyto ještě zmnožují vzhledem k odlišnosti diskurzivních možností filmu a literatury. Domníváme se, že pro teorii filmu by bylo prospěšnější, kdyby byly utříděny a vyjasněny pojmy, s nimiž už nějak pracuje.

I přes výše nastíněnou šíři a nejasnost konceptu fokalizace v rámci filmové (ale i literární) naratologie proniká tento koncept do některých vlivných kompendií pojednávajících o teorii filmu. Jako příklad může posloužit kolektivní dílo francouzských teoretiků *Esthétique du film*. (Aumont – Bergala – Marie – Vernet 1999) Autoři této publikace sice nejprve „fenomén fokalizace“ vykládají genettovskými jako „regulaci množství informací“, ale následně navrhují rozlišovat mezi fokalizací jakožto aktem vnímání vycházejícím z nějaké postavy (F1), a fokalizací jakožto

¹³ Srov. např. s *modelovým čtenářem* Umberta Eca (ECO 1995).

zaměřením se na nějakou postavu (F2), což v podstatě odpovídá pojetí Mieke Balové a jejímu vymezení fokalizátora a fokalizovaného objektu/postavy. Podle autorů je F1 nejčastěji realizována prostřednictvím subjektivní kamery (*point of view shot*), F2 pak tím způsobem, že kamera sleduje fokalizovanou postavu. F2 v podání autorů neoznačuje nic jiného než určení jedné z postav jako postavy hlavní. Autoři této příručky tak jen shrnují neduhy výše nastíněných pokusů, které se snaží zavést pojem fokalizace do teorie filmu.

V literární naratologii je podle mého názoru třeba vrátit se zpět k diferencii, kterou pojmenoval Genette otázkami „kdo vidí“ a „kdo mluví“ a tuto diferencii učinit kritériem pro vymezení pojmu fokalizace. Takto koncipovaný pojem fokalizace pak může být pro analýzu, popis a odlišení typů literárního narativu užitečný. Fokalizaci by podle mého názoru bylo vhodné pojmut jako účinek způsobený použitím určitých řečových typů, které mají tu schopnost, že čtenář v rámci jediného sémiotického kanálu dokáže rozlišit původce narativní promluvy od fokální postavy, prostřednictvím jejíž kognitivních aktivit a schopností je konstruován fikční svět.

Takto pojatý koncept fokalizace pak nemá v oblasti filmu využití vzhledem k tomu, že film sestává s vícero sémiotických kanálů, z nichž vzniká jeden filmový text; každý z těchto kanálů může mít svého původce „promluvy“ a samozřejmě tito původci nemusejí mít tutéž identitu. Zamýšlených účinků tedy dosahuje kombinací těchto kanálů, nikoli „fokalizací“ způsobenou specifickým řečovým typem v rámci kanálu jediného.

Pokud chce být naratologie intermediální disciplínou, musí respektovat odlišné diskurzivní možnosti jednotlivých médií. Sjednocování jejich konceptuálních schémat má své hranice právě tam, kde začínají diskurzivní rozdíly.

6. Návrh pojmu fokalizace

6.1. Úvodní východiska a vymezení

V předchozích kapitolách jsme podali kritickou analýzu návrhů řady vlivných pojetí fokalizace. Zjistili jsme, že se tato pojetí různí, ať už zásadně, či jen v dílčích aspektech. Z odlišných pojetí jsou pak samozřejmě odvozeny rovněž odlišné typologie fokalizace.

V této kapitole se pokusíme co nejjasněji a nejpřehledněji vyložit vlastní návrh pojmu fokalizace, který vyplývá z naší kritiky dosavadních pojetí fokalizace podané v předchozích kapitolách. Naším cílem bude vymezit pojem fokalizace takovým způsobem, abychom jeho prostřednictvím mohli lépe rozumět tomu, jak narativy fungují, a aby pojem v našem vymezení nezatěžoval konceptuální schéma, které při analýze narativu používáme, zbytečnými konfúzemi, zdvojenými označeními téhož narativního jevu či naopak víceznačností pojmu.

Námi navrhovaný koncept fokalizace bude úspornější a méně ambiciózní, nemíníme z něj učinit centrální pojmem naratologické konceptuální soustavy. Snahy udělit některým naratologickým pojmům výsostně postavení, respektive snahy vysvětlovat prostřednictvím těchto pojmů rozličné narativní jevy (a nakonec i jevy literárněkomunikační), postihovaly v minulosti zejména pojmy vypravěče a fokalizace, a nevedly ke kýženým cílům. Důsledkem těchto snah byla pouze rozporuplnost výše uvedených pojmů a heterogenost a nekompatibilita pojmového aparátu.

Nebudeme usilovat ani o to, aby se tento pojem stal pojmem transdisciplinárním, tedy aby byl uplatnitelný i v teorii filmu či kulturních studiích a dalších disciplínách, a to z důvodů, jež jsme konstatovali v závěru předchozí kapitoly.

Chceme pojem fokalizace založit tak, aby nebyl vnitřně rozporný a aby označoval jeden určitý narativní fenomén specifický právě pro literární narativ. Jev, který budeme nazývat fokalizací, by měl být identifikovatelný na základě přítomnosti určitých jazykových znaků, nikoli např. na základě nějakého vyvolaného vizuálního či psychologického efektu.

Obecně by pak měl pojem fokalizace sloužit – tak jako každý jiný naratologický pojem – k tomu, aby napomáhal objasnit, jak ten který narativ funguje, a abychom s jeho využitím dokázali lépe diferencovat odlišné narativy.

Domníváme se, že je třeba vrátit se k původním otázkám, které postavil proti sobě jakožto distinkci Gérard Genette: Kdo mluví? vs. Kdo vidí? Pojem fokalizace by měl postihovat právě tohle rozlišení. Jak jsme viděli ve druhé kapitole, Genette nakonec tuto distinkci pro vymezení pojmu fokalice vlastně důsledně nevyužil.

Jev, který nazýváme fokalizací, nastává, konstituuje-li se v narativní výpovědi fokální subjekt, který přebírá distinktivní rysy narativního subjektu, vyjma první gramatické osoby. Fokální subjekt nemůže být současně subjektem narativním. Z toho plyne, že v případě, že v narativní výpovědi dochází k totožnosti obou subjektů, jedná se o narativ nefokalizovaný. Jednak tedy odmítáme předpoklad Mieke Balové a dalších, že každý narativ je nutně fokalizovaný, a jednak nepotřebujeme zavádět pojmy jako například vševědoucnost, abychom vyložili, co je nefokalizovaný narativ, jak to učinil Gérard Genette a jiní. Naše výchozí rozlišení narativů, jedná-li se nám o problematiku fokalizace, tedy bude na narativy *fokalizované* a *nefokalizované*.

Naše pojetí fokalizace však implikuje, že za nefokalizované narativy budeme považovat celou řadu odlišně fungujících narativů. Rozdíly mezi nimi však nespočívají ve fokalizaci a proto se zde jimi nebudeme zabývat podrobně. Některé z nich přitom považovali mnozí teoretikové za fokalizované. Je to dáno tím, že v našem pojetí fokalizace je nefokalizace skutečně nefokalizace, nikoli typ fokalizace jako u například u Genetta.

Jelikož nechápeme fokalizaci jako jev předcházející vyprávění (jako Balová), ale jako diskurzivní způsob narativního podání, je zřejmé, že pro naše vymezení fokalizace je nutné objasnit, jak vymezuje pojmy vypravěče a vyprávění, od nichž *de facto* vymezení fokalizace odvozujeme. Je třeba si tedy položit nejprve otázky, které otázku, co je fokalizace, předcházejí: co vlastně rozumíme pojmem vypravěč, k čemu nám pojem vypravěč slouží a zda je vypravěč každému narativu inherentní.

6.2. Konstituce vypravěče

Z leckteré interpretační a analytické praxe by se mohlo zdát, že vypravěč je tím, co stojí nezbytně v centru badatelova zájmu. Zaměřenost na vypravěče, čili na toho, *kdo* nám co sděluje, je důsledkem komunikačního pojetí teorie narativu, které je v naratologii od počátku jejího zrodu jakožto svébytné disciplíny dominantní. Toto pojetí je představováno teoretiky, jejichž naratologické projekty jsou sice v mnohém odlišné, ale v zásadě je spojuje základní předpoklad, totiž že vyprávění je způsob

„zprostředkování“ nějakého sdělení, a narativní akt je tedy aktem komunikace. Mám na mysli teoretiky, jejichž práce patří k pilířům naratologie, jako jsou Gérard Genette, Gerald Prince, Seymour Chatman, Mieke Balová, Shlomith Rimmon-Kenanová a další.

Podle těchto teoretiků je narativní promluva, jako kterákoli jiná promluva, aktem komunikace: jelikož každý komunikát má svého vysílatele, musí mít i každá narativní promluva svého narativního vysílatele, tedy vypravěče. Každý narativ tudíž podle tohoto předpokladu musí mít nezbytně alespoň jednoho vypravěče.

Tento komunikační model narativu nesdílíme. Jednak z toho důvodu, že postuluje kategorii vypravěče *apriori*, ačkoli vypravěč je naratologická kategorie, která musí být aposteriorní povahy, jednak proto, že tento postulát nám znemožňuje odlišit narativy fungující různým způsobem.

Domnívám se, že jako argument pro toto pojetí nemůže obstát ani to, že narativ je geneticky vztažen k orální tradici vypravování, tedy že příběh byl vždy vyprávěn někým, ani to, že v moderních narativech bývá vypravěč ve většině případů podstatnou složkou významové výstavby narativního díla.

Vypravěč žádného narativního textu nám (jako čtenářům) není přístupný před narativem samým. Vypravěč nikdy nestojí před narativní výpovědí, konstituujeme jej až z výpovědi samé jako její zdroj, jako jejího mluvčího. Otázka tedy nezní, zda-li má každý narativ vypravěče, ale zda-li z každé narativní promluvy, potažmo z celku narativních výpovědí, může být vypravěč konstituován.

Říká-li Benveniste, že ve *vyprávění* „nemluví nikdo“ (kurzíva –jh-; BENVENISTE 1975 [1966]), nehovoří zde o „vyprávění“ jako o každém zapsaném příběhu, ale v tomto případě má na mysli výhradně *histoire*, představující určitý typ narativu, který staví proti (z pohledu naratologie) jinému typu narativu: *discours*. *Histoire* se vyznačuje 3. osobou, událostmi vyprávěnými v chronologickém pořadí a v češtině jde o podání převážně v minulém čase, v *discours* naopak dominuje vypovídající subjekt, jsou podle něj upraveny časoprostorové orientátory atd. *Discours* v Benvenistově pojetí tak v podstatě označuje narativ, který je schopen konstituovat vypovídající subjekt, kdežto *histoire* nikoli.

Pokud jsou však někteří badatelé a interpreti přesvědčeni, že v případě každého narativu lze identifikovat vypravěče, i když narativ neobsahuje konstitutivní distinktivní rysy vypravěčského „já“, co je k tomu vede? Jsou to podle mého názoru tyto důvody:

1) „Genetický kód“ vyprávění. Vzhledem k orální tradici vyprávění pocítujeme narativ nejen jako výsledek vyprávění *o něčem*, tedy jako podání příběhu, minulých událostí, které se odehrály, ale také jako výsledek vyprávění *někoho*, kdo nám tyto události zprostředkovává. (Důsledkem je potom přesvědčení, že ten, kdo příběh podává – re-prezentuje –, jej přece musí znát – k tomu se vyslovíme v 6.3.)

2) Teorie sama. Instrukce zvaná „literární teorie“ si žádá, aby se o předmětu spadajícím do sféry jejího zájmu hovořilo jí preferovaným jazykem. (Otázku po užitečnosti/neužitečnosti tohoto nároku si zde klást nebudeme.) Interpret literárního díla tedy nahlíží na dílo prizmatem existujících literárněteoretických kategorií. Při analýze či interpretaci je těmito kategoriemi veden. V našem případě to znamená, že interpret ví, že jednou z ústředních naratologických kategorií je kategorie vypravěče, a proto se jí snaží aplikovat na každé narativní dílo, proto klade každému dílu otázku, kdo je tady vypravěč? – nikoli proto, že by jej každé dílo samo k této otázce přivedlo.

Podívejme se, jak je tomu u jiných typů textů, u textů ne-narativní povahy. Je nezbytné v případě každého ne-narativního textu ptát se po úmyslech vysílatele psané výpovědi, resp. je nezbytné, abychom si konstitovali vysílatele takové výpovědi? Nepochybně ne. Zdaleka ne ke všem textovým typům přistupujeme tak, že nás zajímá, kdo je subjektem výpovědi. Když např. vidíme na nádraží nápis „Kouření je zde zakázáno“, rovněž se neptáme, kdo je vysílatelem této výpovědi, nevytváříme si na základě této výpovědi hypotézy o „někom“, kdo za touto výpovědí stojí, například že je to despota, protože nám zakazuje kouřit, nebo že za výpovědí stojí sdružení astmatiků nebo bývalý poslanec Hovorka (svého času urputně bojující proti kouření), a nečteme následně onu výpověď skrze námi utvořenou hypotézu o vypovídajícím subjektu.

Jinak by tomu bylo v případě, kdybychom si na nádraží přečetli např. nápis „Nekuřte nám tady, holenkové“ nebo třeba „Kdo si zapálí, vypravčí ho upálí“. V daném kontextu příznaková výpověď by pro nás byla podnětem k tomu, abychom si hypotézu o vysílateli/-ích takové výpovědi utvořili, zvažovali jejich úmysly atp.

Podobně je tomu s narativem. Ne každý narativ nás „vybízí“ k tomu, abychom se ptali po vypravěči. Konstituce vypravěče není nutnou součástí čtenářova ani badatelova rozumění narativu. Narativní text obvykle nečteme proto, že chceme znát úmysly vysílajícího. Centrem naší pozornosti je narativ sám, nikoli vypravěč a jeho úmysly. Vypravěč je pouze jednou z analytických a deskriptivních kategorií, které

požíváme k tomu, abychom dokázali postihnout významovou výstavbu narativu a popsat jeho fungování. Důležitost této kategorie pro analýzu narativu a jeho celkovou významovou výstavbu je odvislá od typu narativu.

Rozhodne-li se někdo číst narativní výpověď jako výpověď někoho, ačkoli z textu samého se nám subjekt vypovídání nekonstituuje, těžko tomu zabráníme. Nicméně těm, kdo se takto ptají, je pak třeba položit otázku: Co tím získáváte? Popřípadě: V čem spočívá prospěšnost interpretace či analýzy daného narativu prostřednictvím kategorie vypravěče?

Označíme-li narativní text za literární dílo, neznamená to pouze identifikaci nějakého objektu, ale také určení našeho přístupu k tomuto objektu. Jinak řečeno: aby byl text jakožto literární dílo vnímán, vyžaduje si specifický přístup a pozornost. Volba tohoto přístupu znamená také volbu otázek, které literárnímu dílu klademe.

Domníváme se, že primární funkcí narativního aktu není funkce komunikační, ale funkce konstitutivní (japonský lingvista S. Y. Kuroda hovoří ve svých „Reflection on the Foundations of Narrative Theory From a Linguistic Point-of-View“ o *funkci objektivní* – KURODA 1976). Narativní akt je primárně aktem nastávání světa příběhu, neboli aktem konstituce intencionálního objektu, respektive aktem konstituce fikčního světa. Narativ je primárně „vyprávění o něčem“ – ať už jde o vyprávění dobrodružného příběhu, nebo o „vyprávění o neschopnosti vyprávět příběh“ –, nikoli ovšem „vyprávění někým“, to už je určitý způsob podání příběhu. Nechceme zde však vůbec popřít, že literární dílo jako celek může představovat určitý velmi specifický typ komunikátu (například milostné vyznání), které někdo (autor) adresuje nějakému adresátovi.

Komunikační pojetí narativu je podle našeho názoru příliš zjednodušující, neboť nebere v potaz různorodost narativů, a přijmeme-li jako nutný předpoklad, že pro každý narativ platí, že má vypravěče, přivede nás to následně k potřebě řešit otázky, které před námi vyvstaly, jen proto, že jsme přijali – ať už vědomě, či jen implicitně – toto pojetí.

Domníváme se tedy, že lze rozlišit: 1) narativy vyprávěné a 2) narativy vyprávěné někým. I sám Genette v „Discours du récit“ poznamenává: „Když čtu *Gambara* nebo *Neznámé arcidílo (Le Chef-d’oeuvre inconnu)*, zajímá mě příběh a nestarám se příliš o to, kdo vypráví, kde a kdy. Když čtu *Facino Cane*, nemohu ani na okamžik opomenout přítomnost vypravěče v příběhu, který vypráví.“ (GENETTE 1980: s. 212).

Rozlišení mezi těmito typy narativu je dáno přítomností/nepřítomností těch distinktivních rysů, které zakládají subjektivitu vypravěče. „Subjektivitou“ vypravěče zde nerozumíme vypravěčovu „omezenost“ v kterémkoli smyslu (např. poznávací, ideologickou apod.), ale to, že v jazykové výstavbě promluvy jsou přítomny odkazy k subjektu promluvy, tedy že dochází ke konstituci narativního subjektu. Je nutno ihned doplnit, že rozhodnutí přiřadit ten který konkrétní narativ k jednomu z těchto dvou typů je v některých případech interpretačně podmíněno (zejména u slabých distinktivních rysů, jako je např. slohové odchýlení od normy ad. – podrobněji níže). To je však běžné: při narativní analýze nikdy neoznačujeme kategoriemi „objektivní fakta“, ale produkty konkrétní interpretace.

Lze říci, že narativ, ve kterém se nekonstituuje vypravěč, by byl v terminologii Lubomíra Doležela označen za *klasický narativní text* (DOLEŽEL 1993: 12). Doležel sám uvádí, že *objektivní er-forma* „se svou výhradností a neschopností ‚shiftování‘ vymyká z kategorie osoby. Měla by být označena za ‚neosobu‘, za prostředek absolutního odkazování.“ (DOLEŽEL 1993: 12) Nepovažujeme za konsekventní, když pak Doležel hovoří o *objektivním vypravěči* (DOLEŽEL 1993: 45). Je-li vypravěč vsutku subjektem narativní výpovědi, pak v případě nepřítomnosti kladných distinktivních rysů znamenajících subjektivizaci nelze hovořit o vypravěči.

Tam, kde Doležel hovoří o „subjektivizaci“ vyprávění, my uvažujeme o konstituci vypravěčského subjektu. Vypravěč ve třetí osobě neexistuje: ne proto, že by z žádné er-formální výpovědi nebylo možno vypravěče konstituovat (gramatická osoba není jediným konstitutivním distinktivním rysem), ale proto, že objektivní, tj. er-formový, vypravěč je protimluv. Třetí gramatickou osobou se neoznačuje ten, kdo vypráví, ale ten, o kom se vypráví.

Připomeňme jen, že o tzv. nevyprávěných příbězích hovořil i Chatman, avšak později začal tyto případy označovat jako narativy se *skrytým vypravěčem*. Nezdá se nám však vhodné zavádět metaforu „skrytosti/odkrytosti vypravěče“, tedy uvažovat, že vypravěč je skryt kdesi za textem a my ho v případě některých narativů jenom nevnímáme. Vypravěč není někde mimo text a neskrývá se. Vypravěč se buď konstituuje na základě přítomnosti určitých jazykových znaků, a samozřejmě v určité míře, nebo nikoli. Předpoklad, že každý narativ má vypravěče, který se pak jen více či méně ukazuje, vede Chatmana k rozlišování podivné škály, totiž k rozlišování „stupňů vnímatelnosti vypravěče“ (CHATMAN 2008 [1978]. J. A. A. Amorós v této

souvislosti připomíná Jamesovo pojetí: „James vůbec neuvažoval o tom, že by někdo *Zlatou číši* vyprávěl - román sám se vypráví. A to je přesně ten důvod, proč James nikdy nehovoří o zmizení vypravěče, protože v rámci jeho pojetí není žádný vypravěč, který by mohl zmizet.“ (AMORÓS 1994: 51)

Nejsilnějším faktorem, který způsobuje konstituci vypravěče a zajišťuje jeho identitu, je samozřejmě přítomnost první gramatické osoby vyjadřující subjekt vypovídání. Jakmile se v textu objeví „já“, ať už je vyjádřeno vlastním jménem, zájmenem či slovesným tvarem, zdroj vypovídání se stává součástí významové výstavby a čtenář si příběh interpretuje skrze hypotézu, kterou si o vypravěči utváří v průběhu čtení. Ich-formální narativy jsou tedy nutně narativy s konstituovaným vypravěčem, ať už je vypravěč jednou z postav příběhu, který vypráví, nebo stojí mimo něj, či ať už příběh (jeho události, postavy, prostředí) interpretuje nebo hodnotí, nebo to nečiní téměř vůbec.

Podnětem ke konstituci vypravěče nám nemusí být jen přítomnost první gramatické osoby (a přináležející časoprostorová orientovanost vyprávěného vzhledem k subjektu vypovídání), ale také další distinktivní rysy, které způsobují, že narativní výpověď pociťujeme jako příznakovou: modalita, situační časoprostorová deixe, prostředky apelativní a expresivní, užití jazykových výrazů s hodnotícím či jinak subjektivně zabarveným aspektem, specifický idiolekt a další. Příkladem narativu, u něhož dochází ke konstituci vypravěče, přestože není přítomna první gramatická osoba je povídka Lubomíra Martínka „Fanfan“ (MARTÍNEK 2007), o níž jsme se zmínili již v 2.3.3. Tedy: z toho, *jak* je příběh vyprávěn, usuzujeme na *toho, kdo* příběh vypráví.

Jelikož je však konstituce vypravěče záležitostí interpretace, je třeba zdůraznit, že vyvozujeme-li vypravěče pouze z dílčí příznakovosti výpovědi, která kontextově podmíněná, pak může nastat situace, že narativ, který je v určitém kontextu vnímán jako bez vypravěče, bude v jiném kontextu čten jako narativ s vypravěčem. V češtině může být tímto typem příznaku například obecná čeština, kterou může určitý čtenář vnímat jako bezpříznakovou a jiný jako příznakovou. Takovým případem může být i výpověď, která v 19. století byla čtena jako bezpříznaková, tedy nekonstituující vypravěče, ale přesazena do současného kontextu může být vzhledem k archaičnosti jazykového vyjádření vnímána jako příznaková, čili dávající podnět ke konstituci vypravěče.

Dostatečným důvodem ke konstituci vypravěče není pouhá změna v posloupnosti podání narativních sekvencí, která je výsledkem autorské kompozice, nikoli nějakého vypravěčova rozhodnutí, v jakém pořadí se budou události vyprávět. Vypravěč je však konstituován v případě nutnosti zakotvení subjektu vzhledem k časové ose, tzn. v případě, jsou-li uváděny minulé či budoucí události z narativního „tady-a-ted“ (i když vyprávějící „já“ není explicitně přítomno).

Pokud narativní text obsahuje distinktivní rysy konstituující mluvčího výpovědi, tedy vypravěče, pak to znamená, že tato kategorie se stává jedním z prostředků narativní analýzy příslušného textu.

Jak tedy kategorii vypravěče definovat? Vzhledem k obrovské různorodosti narativní literatury a otevřenosti tohoto pojmu, je nutné vymezit tuto kategorii tak, aby byla použitelná pro analýzu všech (tzn. nám známým) literárních narativů. Výsledným vymezením musí být tedy minimální definice pojmu vypravěč.

Přehlédneme-li shrnující naratologickou odbornou literaturu, zjistíme, že pojem vypravěče bývá také takto minimálně vymezován. Zdá se, že jakýkoli šíře definovaný pojem vypravěče selhává, jelikož nemůže obstát před rozmanitostí narativní literatury a její neuzavřeností jako celku. Přesněji řečeno vypravěče lze vymezit pouze analyticky, nikoli synteticky: možné vymezení pojmu vypravěč musí plynout z pojmu samého, nikoli ze společných rysů, které empiricky zjišťujeme.

Např. Gerald Prince vymezuje ve svém *Dictionary of Narratology* pojem vypravěče jedinou větou: „The one who narrates, as inscribed the text.“ (PRINCE 2003: 66). James Phelan a Wayne C. Booth v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* pak ještě méně antropomorfně jako „instance, která vypráví či přenáší vše – existenty, stavy a události“ (HERMAN – JAHN – RYANOVÁ 2005: 388).

O poněkud širší definici se pokouší např. Marie-Laure Ryanová v článku „Narratorial Function: Breaking Down a Theoretical Primitive“ (RYAN 2001), ovšem pouze za cenu jisté okličky v definici. Vypravěče totiž vymezuje prostřednictvím jeho funkcí: 1) kreativní (*creative*), 2) zprostředkující/přenosovou (*transmissive*) a 3) osvědčující/potvrzující (*testimonial*), jež se týká pravdivosti vypravěčovy výpovědi ve fikčním světě. Je-li všemi těmito funkcemi vypravěč obdařen, pak dosahuje plného „vypravěčství“ (*narratorhood*); vypravěč však může být nositelem pouze jedné či dvou z nich.

Všechny tyto definice předpokládají, že každá narativní výpověď má „v textu vepsaného“ vypravěče, neříkají však, jakým způsobem je „vepsán“ do narativních

textů, které neobsahují náležité konstitutivní distinktivní rysy. Spíše se zdá, že mnozí naratologové se domnívají, že *raison de être* vypravěče je samotná existence narativní výpovědi. Důsledkem tohoto apriorního předpokladu, je i otázka, kterou si klade Tomáš Kubíček se v názvu svého komentáře ke studii Richarda Walshe „Kdo je vypravěč?“. Kubíček se táže: „Kdo vypráví vypravěče?“ a v závěru svého textu nás nabádá, abychom si tuto otázku ponechali. (KUBÍČEK 2007: 47) Podle našeho názoru je jeho otázka chybně postavena, neboť v otázce nejsou rozlišeny dva různé procesy: tvorba narativního díla a vyprávěcí funkce jakožto funkce diskurzu. Nelze říci, že vypravěč je vyprávěn. Vypravěč je z narativního textu konstituován čtenářem (nejde-li samozřejmě o specifický případ tzv. „zasazených“ narativů, kdy vypravěč vypráví příběh ve vyprávění jiného vypravěče, případně *ad infinitum*). Autor narativní dílo tvoří, a podle našeho názoru je i poněkud matoucí říkat, že autor narativ, potažmo vypravěče, vypráví. Spíše ho komponuje: z narativních segmentů, dialogů, popisů či argumentů.

Také Shlomith Rimmon-Kenanová si ve své naratologické příručce klade otázku, jež je důsledkem zbytnělé „říše vypravěče“, vytvořené představiteli tzv. komunikačního pojetí narativu, kteří – vedeni svými předpoklady – naložili na bedra vypravěče příliš mnoho funkcí, jež tato kategorie nemůže unést. Rimmon-Kenanová se ptá: „Nicméně dialog je někým ‚citován‘ [...] Kdo by mohl být tento ‚někdo‘, ne-li vypravěč?“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 103). Vypravěči bývá někdy připisováno rovněž to, že řídí románovou výstavbu apod.

Shlomith Rimmon-Kenanové lze však nabídnout odlišnou odpověď, než kterou sama sugeruje. Není sice nikterak objevná, ale mnozí naratologové na ni zapominají: Dialog je dramatický prvek, který byl začleněn do celku narativu autorem, který je též odpovědný za románovou výstavbu, kterou zkomponoval. Dialog necituje nikdo, on jednoduše „je“. Přímá řeč je vynález, totiž konvence, umožňující nechat postavu promluvit ve fikčním světě.

6.3. Vědoucnost vypravěče

Jak jsme zejména v první a druhé kapitole viděli, někteří teoretikové učinili kritériem diferenciací fokalizace do různých typů „míru vypravěčova vědění“ (Pouillon, Todorov, částečně Genette). Důvod, proč zde uvádíme rozlišení narativů na ty, u nichž se konstituuje vypravěč, a ty u nichž se nekonstituuje, je zřejmý: právě u narativů, u nichž se vypravěč nekonstituuje, nám odpadá možnost zvažovat

„vědounost“ někoho, kdo neexistuje, tedy vypravěče. Každé narativní dílo je dílo utvořené a některé narativy mohou být utvořeny tak, že nekonstituují vypravěče. Máme tedy co do činění jen s vyprávěním samým a ptát se, zda vyprávění samo o sobě ví či nikoli, jistě nedává dobrý smysl. Na otázku, kdo je vysílajícím takovýchto narativních výpovědí (Genettovi by spadaly do jeho kategorie extradiegeticko-heterodiegetických), však byly poskytovány různé odpovědi: odpověď tradiční předstrukturalistické teorie prózy nejčastěji zněla (a lze ji zaslechnout i dnes): mluví k nám autor sám; druhá nejčastější odpověď pak je: mluví k nám vševědoucí vypravěč. Naše odpověď, kterou sdílíme s některými teoretiky, jako je například Ann Banfieldová, zní: nikdo.

Pokud se nyní chceme zaobírat myšlenkou vědounosti vypravěče, musíme tedy obrátit pozornost na narativy, u nichž se vypravěč konstituuje.

Definujeme-li však vypravěče jako zdroj vypovídání, znamená to, že vypravěče chápeme jako „produktora“ příběhu, nikoli jako jeho „znalce“, resp. že vypravěč je definován vypovídáním, nikoli však vědouností, tedy znalostí toho, co vypovídá.

Nepopíráme, že některé vypravěče si nekonstituujeme jako vědoucí, ale tvrdíme, že vědounost je není substanciální vlastností každého vypravěče, ale jen atributem náležejícím některým vypravěčům. O vědounosti vypravěče tedy má smysl hovořit jako o možném, nikoli však nutném atributu, který připisujeme jen některým vypravěčům. Předpokládat, že každý vypravěč ví, co vypráví, způsobuje obdobné zmatečnosti při diferenciaci odlišně fungujících narativů jako předpokládat, že každý narativ je nutně vyprávěn vypravěčem.

Rimmon-Kenanová tvrdí, že je-li v úvodu románu psaného v *er*-formě uvedeno jméno postavy, pak to ukazuje „na jakousi předem existující vypravěčovu ‚znalost‘ postavy, a tak ji může vypravěč představit čtenáři na úplném začátku textu“ (RIMMON-KENANOVÁ 2001: 104). To znamená, že začíná-li např. povídka Jana Balabána větou – „Taťána nastoupila do vlaku, a nebylo jí dobře.“ (BALABÁN 1998: 66) – měli bychom z toho podle Rimmon-Kenanové vyvodit, že vypravěč ví o této postavě, že se jmenuje Taťána a ví také to, že ve chvíli, kdy nastoupila do vlaku, tak jí nebylo dobře. Pokud však toto teoretik konstatuje, znamená to, že „podlehl“ fikci, kterou má analyzovat, a v důsledku postavě uděluje mimotextuální existenci.

Pokud bychom totiž přijali premisu, že pro každý narativní text platí, že vypravěč nutně ví, co vypráví, pak bychom museli také předpokládat, že vypravěč nám zprostředkovává informace o nějakém pretextuálním světě. Takový svět, tedy svět

před textem či mimo text, o němž nás text zpravuje, neexistuje. Narativní akt je primárně aktem nastávání, nikoli zprostředkování. Jako *zprostředkování* by bylo možno označit pouze už specifický způsob vyprávění: vyprávění vědoucího vypravěče, který zprostředkovává příběh způsobem, „jako by“ jej znal.

Úvodní věta z Kunderovy povídky „Doktor Havel po dvaceti letech“ – „Když se doktor Havel odjíždět léčit do lázní, měla jeho krásná žena slzy v očích.“ (KUNDERA 1991: 139) – není aktem prohlášení o vypravěčově vědoucnosti, čili sdělením o tom, že vypravěč ví, že když se doktor Havel odjížděl léčit do lázní, měla jeho krásná žena slzy v očích. Tato výpověď je aktem světatorby. Je scestné říkat, že vypravěč ví o této fikční skutečnosti, neboť on tuto skutečnost tvoří.

Textem produkováný fikční svět je nutně omezený, neúplný a přetržitý. Přijmeme-li výchozí premisu (tedy že vypravěč ví, co vypráví), pak v nás neúplnost vyprávěného světa bude nezbytně vyvolávat otázky: Proč nám vypravěč sděluje pouze to, co je „napsáno“, z toho, co ví? Nesděluje nám určitou informaci proto, že mu nepřipadá nedůležitá? Nebo proto, že nám tuto informaci ji záměrně nechce poskytnout, resp. že ji před námi tají? Klást tyto otázky – které jsou důsledkem přijetí výše uvedené premisy – každému narativu, je nesmyslné. Mají smysl pouze u určitého typu narativů, které používají takové strategie, které tyto otázky vyvolávají.

Důsledkem přijetí výše uvedeného předpokladu tedy mimo jiné je, že se stírá rozlišení mezi A) narativy, kdy vypravěč pouze neprodukuje, resp. nenechává vyvstat některé události, situace a postavy, a B) narativy, jejichž strategie je založena na tom, že vypravěč, znalý příběhu, opravdu záměrně některé informace nesděluje. Například v povídce Jiřího Kratochvila „Panoráma“ vypravěč v první části povídky „tají“ informaci, že on sám je dítětem Vojtěcha a slepé dívky, jejichž příběh vypráví (KRATOCHVIL 2007).

Je tedy třeba rozlišovat 1) „nepřítomnost informace“ jakožto důsledek neúplnosti fikčního světa a 2) „nepřítomnost informace“ jakožto součást narativní strategie. Předpoklad vědoucnosti vypravěče nám však toto rozlišení zamlžuje.

To, že vypravěč ví, co vypráví, tedy nelze brát za předpoklad, s nímž přistupujeme k analýze každého narativu. Ne každý narativ tedy může konstituovat vypravěče, a ne každý konstituovaný vypravěč je vědoucí. Přesto však existují narativy, u kterých má smysl prohlásit, že vypravěči vědí, co vyprávějí. *Vědoucnost* vypravěče lze však popsat jako specifický narativní způsob, kdy vypravěč vypráví příběh způsobem, jako by jej znal.

Představme si možný narativ: vypravěč v er-formovém narativu líčí nekalé plány postavy-vraha, jak připravit o život jinou postavu-oběť, právě odemykající dveře svého bytu, kde na ni vrah už čeká. Todorovova typologie založená na omezování vědoucnosti vypravěče implikuje následující otázky, které si můžeme v souvislosti s tímto možným narativem položit:

- Ví vypravěč více než oběť, která netuší, že na ni čeká vrah?
- Ví vypravěč tolik co vrah, když vypráví o tom, jak vrah připravuje svůj plán?
- Ví vypravěč více než vrah, když vrah neví, že se mu vražda nezdaří, ale příběh se tak odehraje? (varianta A: vypravěč už při líčení vrahových plánů sděluje, že vražda se nezdaří; varianta B: vypravěč při líčení vrahových plánů nesděluje nic o následném nezdaření tohoto činu, příběh se tak však odvine)

Na tyto otázky neexistují smysluplné odpovědi. Otázky jsou pouze implikací chybných premis určité narativní teorie, neplynou z potřeby objasnit fungování konkrétního narativu.

Důvodem, proč zde hovoříme o *vědoucnosti* vypravěče, a nikoli o jeho *vědomí* či *mysli*, jak to činí kognitivističtí naratologové, a nejen oni, má své důvody:

- Lidská mysl je operativní, je schopna rozvažování. Úvahy a myšlenky vypravěčů však buď jsou – nedějí se jako operace, nýbrž jsou (a nemohou nebýt) jakožto reprezentace procesu myšlení (ačkoli se s nimi obeznamujeme postupně) –, anebo vypravěčům určité záměry a úmysly při interpretaci přisuzujeme. Zvažovat záměry a úmysly vypravěče bývá u některých narativů totiž podstatnou součástí našeho rozumění těmto narativům. Nic z toho však nečiní z vypravěče živou bytost.
- Lidská mysl má schopnost vnímat: touto schopností však vypravěč není a nemůže být nadán. Vypravěč produkuje fikční svět, nevnímá ho.

Explicitní vědoucností se vyznačují takové narativy, v nichž vypravěč výslovně sděluje narativnímu adresátovi, že příběh, který vypráví, zná, a vypráví ho *ex post*; případně, že sděluje, že zná některé události, které předcházejí narativnímu „tady a teď“ či následují po až po něm.

Typickým případem vědouchého vypravěče je například již zmíněná povídka „Panoráma“ Jiřího Kratochvila:

„Václav žil krátce v dost pochybném manželství, ale hned po jeho rozpadu se s úlevou znova oddal staromládeneckému životu, k jehož ustálenému životu pak patřilo i to, že každých čtrnáct dní chodíval na nedělní oběd za matinkou a odtud rovnou na nový program do Panorámy na Brandlově ulici.

Však povězte si, že teď už nějaký čas se ta ulice ulice jmenovala Herlthgasse, a co hůř, ta německá uliční cedule visela nad českou, aby bylo jasné, kdo je tady doma. A v maličké výkladní skříni Panorámy byl ve stínu nakloněné papundeklové věže z Pisy nejen nápis Barevné obrazy z celého světa, ale taky Bunte Bilder aus der ganzen Welt. Jen vevitř se nic nezměnilo, dál tam kolem obrovského tubusu seděli svorně dokolečka na opolštářovaných stoličkách brněnští Češi i Němci a oči přimáčkнутé ke kukátkům ve stěně tubusu hleděli na plastické obrázky. Pardon, přece jen tam bylo cosi zarážejícího. Poslední měsíce se totiž mezi městy, jejichž stereoskopické záběry sytily hladové oči návštěvníků Panorámy, opakoval až příliš často Londýn s Washingtonem. (Později pochopíme, proč zrovna Londýn s Washingtonem, takže se tím teď netrapme.) [...]“ (KRATOCHVIL 2007: 9)

Na tomto úryvku si můžeme všimnout typických rysů narativu vyprávěného vědoucím vypravěčem:

- situovanost subjektu vypovídání není časově sousledná s časem příběhu;
- přítomnost iterativních výpovědí („každých čtrnáct dní chodíval“ apod.);
- vypravěč sděluje informace o událostech příběhu, které předcházejí těm, o nichž právě vypráví („teď už nějaký čas se ta ulice jmenovala Herlthgasse“);
- explicitně naznačuje, že později bude vyprávět o něčem, co nyní ví, ale záměrně o tom nevypráví. („Později pochopíme, proč zrovna Londýn s Washingtonem, takže se tím teď netrapme.“)

V případě této Kratochvilovy povídky, kde vypravěč vypráví příběh, který zná, nastává situace, která nemůže nastat u narativu, který vypráví vypravěč, jemuž nelze připsat atribut vědoucnosti: vypravěč tají informaci (v první části povídky), kterou zná a ke které se však explicitně přiznává až posléze, totiž že dítětem Vojtěcha a slepé dívky, o nichž vypráví příběh, je on sám: „To já jsem plod té vítězné, leč drkotavé jízdy.“ (KRATOCHVIL 2007: 21) Rozpoznání vypravěčem „zatajované“ informace však může být ponecháno na implikacích, které vyvozuje čtenář z narativní strategie díla. Pak by bylo možné hovořit o implicitní vědoucnosti. Takové narativní strategie bývají využívány v detektivkách.

Jak jsme již uvedli, narativ může být utvořen tak, že vypravěč nevypráví o událostech způsobem, jako by je znal, ale způsobem, jako by události vypravěčovým aktem nastávaly. Takový vypravěč pak není vypravěčem vědoucím, je spíše vypravěčem-stvořitelem, který uděluje událostem existenci aktem promluvy. Obvykle jsou narativy tohoto typu vyprávěny v narativní přítomnosti, ať už je to realizováno gramaticky minulým či přítomným časem. Jako příklad můžeme uvést povídku Emila Hakla „Dusno“:

„Měl jsem skoro půl hodiny zpoždění, a tak jsem zabočil do Kaprovky a vzal to rovnou přes Staromák, ačkoliv byla půlka července a všude se motaly vedrem zmámené houfy turistů. Kličkoval jsem mezi nimi a snažil se do nikoho moc nevrážet, ale postupně jsem zjišťoval, že to jinak nepůjde. [...]

Cítil jsem, jak se mi propocené triko lepí na záda. Jak se mi po páteři valí jedna kapka za druhou. Po chvíli jsem rezignoval a začal celým tělem rozrážet semknuté řady hýkajících ramenatých blonděáků... [...]“ (HAKL 2004: 47)

U tohoto typu narativu by bylo matoucí konstatovat, že vypravěč vypráví něco, co zná. Gramatický minulý čas zde nezpůsobuje, že narativ čteme jako vyprávění o minulosti. Stačilo by však, aby byl čas vypovídání oddělen od času příběhu – v citované první větě úryvku by to znamenalo například jen doplnit slovo „tehdy“ („Měl jsem *tehdy* skoro půlhodiny zpoždění...“) – a narativní akt by byl transformován na vyprávění o minulých událostech, o nichž vypráví vypravěč, který je zná.

Jiným typem vypravěče, u něhož je matoucí hovořit o předchůdné znalosti příběhu, je vypravěč, který jako by vypravuje to, co právě pozoruje – nevypráví tedy to, co zná, ale to, co (jako by) právě sleduje a vyprávěním to zaznamenává. Vhodným příkladem by mohl být úryvek z povídky Jana Křesadla „Jedno ráno a večer v životě Cypriána Belvy“:

„Tělem Cypriána Belvy, který vše sledoval z příslušného misálku, jak se v té době slušelo na katolického inteligenta, projel jakýsi šok či osten, jako elektrická rána. Předvatikánská tridentská mše se neúprosně řídila dopředu a nyní již vstupovala do kritického stadia. Vedle Cypriána klečela jeho řádná a zákonitá katolická manželka, pohlížejíc svou ovčí brýlatou tváří zbožně na oltář. Napravo do ní klečely jejich dvě dcery, dvanáctileté Markéta a desetiletá Kateřina, na nichž se již začínal jevit známý

fenomén dvou sester, které jsou si výrazně podobné, a přesto je jedna hezká a druhá ošklivá. V Belvově rodině to byla Katuška, která vytáhla kratší špejli z dlaně osudu. Ale bylo jí teprve deset, snad se z toho ještě vyliže. Pýcha rodiny, jediný mužský potomek Belvův, přísluhoval u oltáře. Vidouce tuto výrazně katolickou rodinnou jednotku, ohlížíme se ovšem po dalších dcerách, a nevidouce jich, zkoumáme alespoň ventrální krajinu paní Belvové – leč, kupodivu, kde nic tu nic.“ (KŘESADLO 1996: 124)

Škály sestávající z narativů, které jsou vyprávěny vědoucím vypravěčem na jedné straně, a z narativů, které jsou vyprávěny ne-vědoucím vypravěčem, by bylo možno sestavit mnohem minuciózněji, než jsme výše načrtli. My jsme zde chtěli pouze ukázat, že pojem fokalizace nelze založit na „omezování vědění vypravěče“, neboť ne každý narativ konstituuje vypravěče nadaného vědoucností (vědoucnost je atribut, který nenáleží všem vypravěčům), a dokonce, že ne každý narativ vůbec konstituuje vypravěče. A pokud bychom měli označovat jako fokalizovaný narativ pouze určité z narativů, které konstituují vědoucího vypravěče, pak by se nám opět vytratila diference mezi hlasem a modem, kterou pojmem fokalizace chceme postihnout.

6.4. Identifikace fokalizace

Výše jsme uvedli, že fokalizaci chápeme jako diskurzivní způsob narativního podání, to znamená, že fokalizovaný narativ musí být identifikovatelný na základě přítomnosti určitých jazykových znaků.

Jelikož fokální subjekt je vymezen i prostřednictvím ne-totožnosti s narativním subjektem, je zřejmé, že jeho identita nemůže být formována první gramatickou osobou. „Já“ náleží výhradně vypravěči, fokální postava je označována osobou třetí: „Bude se zlobit, jestli **ji** uvidí, ale to se nestane, **ona** si dá pozor.“ (zvýraznil –jh-; DOUSKOVÁ 2004: 58)

Silným identifikátorem fokalizace je vztaženost časoprostorového odkazování k fokálnímu subjektu, nikoli k pozici subjektu vyprávění. To znamená, že lexikální lokalizátory (zde, odsud, tady, sem ad.) či některá adverbia (vedle, naproti ad.) a některé předložkové výrazy spojené se substantivy (na tomto místě, ve vedlejších pokojích ad.), jež plní funkci lexikálních lokalizátorů, a stejně tak i časové orientátory (teď, zítra, včera, letos) situují pozici fokálního subjektu do fikčního světa. Z toho plyne, že fokální subjekt musí být nutně entitou náležející fikčnímu světu.

Uvedme konkrétní příklady z povídek Edgara Dutky a Ireny Douskové (signály fokalizace zvýrazňujeme tučným písmem):

„Z **blízkého** křoví vyskočila srnka...“ (DUTKA 2007: 37); „**Vlevo** ani **vpravo** nikoho neviděl...“ (DUTKA 2007: 49); „**Tudy** cesta nevedla.“ (DUTKA 2007: 50); Neměl **sem** jezdit, všichni ho odrazovali...“ (DOUSKOVÁ 2004: 59); „**Ted'** se nesměl pohnout, aby se voda kolem něho zavlnila a neprozradila ho.“ (DUTKA 2007: 37)

Fokalizaci identifikujeme rovněž na základě modality. a) Fikční událost je považována za skutečnou na základě subjektivního přesvědčení fokální postavy: „**Musel ho udat** někdo z těch domků na druhé straně ulice...“ (DUTKA 2007: 27); „**Bylo jasné**, že zase bude muset odjet z domu.“ (DUTKA 2007: 34); b) Fikční událost je se jeví jako pravděpodobná či možná na základě subjektivního přesvědčení fokální postavy: „**Možná** pod tou vodou vedly pěšinky, které teď nebyly vidět, ale ani ho nenapadlo, že by litoval.“ (DUTKA 2007: 40); „Bude to fuška, ale **mělo by** to vyjít.“ (DUTKA 2007: 50); c) Fikční událost je považována za potřebnou, chtěnou či nutnou na základě subjektivního přesvědčení fokální postavy: „**Nechtěl**, ale hlavně se **nesměl** přeslechnout.“ (DUTKA 2007: 48); Teď už to **bylo jedno**. (DUTKA 2007: 26)

Vyskytují-li se v er-formálních výpovědích citově zabarvená substantiva či hodnotící adjektiva a adverbia, která nelze připsat konstituovanému vypravěči, mohou být tato rovněž považována za signály fokalizace, neboť jsou vyjádřením subjektivního postoje fokální postavy vzhledem k fikčním postavám a událostem: Neviděl důvod, proč by tohle **pitomé** Rakousko mělo být horší nežli Indie či Egypt...“ (DOUSKOVÁ 2004: 60) „Čekal nehybně **dlouhé** minuty.“ (DUTKA 2007: 38)

Do fokalizovaných narativních výpovědí pronikají rovněž prvky idiolektu dané fokální postavy, které nelze připsat narativnímu subjektu či bezpříznakové formě vyprávění: „**Bože na nebesích**, v jaké zemi se to jen octl, mezi jakými lidmi?“ (DOUSKOVÁ 2004: 59); „Je mu ho líto, **o to nic**, jenomže **ono se řekne – pomůžeme mu... Když jeden nikdy neví**.“ (DOUSKOVÁ 2004: 59)

Pro fokalizovaný narativ je rovněž typická modifikovaná forma (uzpůsobená nepřítomnosti 1. osoby) apelativních a expresivních prvků, tj. rozkazovacích, zvolacích či přacích vět a rétorických otázek: „**At'si s ní nemluví**, nemusí s ní mluvit, ani ona s ním, i tak ví všechno, co je důležité.“ (DOUSKOVÁ 2004: 57); „Nevypadalo to, že by si z něj dělala blázny. **Přece ji tam nemůže nechat**.“

(DOUSKOVÁ 2004: 51); „On je připraven dobře, **ať se teda ukážou.**“ (DOUSKOVÁ 2004: 56); „Chvíli přemýšlel, jestli na ně nemá počkat před internátem nebo jim jít naproti, ale až budou vycházet z fabriky, ale **co by jim řekl? Že už se s nimi nejspíš nikdy neuvidí?**“ (DUTKA 2007: 25)

Specifickým identifikátorem fokalizace jsou rovněž pojmenování příbuzných vztahů. Příbuzenské označení určuje příbuzného fokálního subjektu, nikoli mluvčího výpovědi: „Přemýšlel, co mu řekne. **Otec** stejně žádné vysvětlení nepřijme, žádnou omluvu nepřijme.“ (DUTKA 2007: 24)

Pokud tedy narativ obsahuje výše uvedené jazykové signály, dochází k jevu, který nazýváme fokalizace: konstituuje se centrum fokalizace, fokální subjekt, k němuž odkazují prostředky časové a prostorové deixe, který určuje modalitu a jemuž připisujeme další příznakové jazykové prvky. Fokální subjekt však nemá hlas, nemůže být totožný se subjektem vypovídání.

Z výše uvedených jazykových identifikátorů fokalizace je zřejmé, že k fokalizaci dochází v rámci řečového typu, který stylistika označuje jako *polopřímou řeč*.

Fokalizace je prostředkem pro vyjádření interiority postavy, která plní funkci subjektu fokalizace. Jen zřídka se stává, že by byl fokalizovaný celý narativ. Fokalizované pasáže se velmi často prolínají s narativními způsoby podání, kterými se rovněž vyjadřuje interiorita postavy, jako je *psychovyprávění* (*psychonarration*; COHNOVÁ 1978: 105), tedy s *er*-formálními narativními výpověďmi uvozenými slovesy myšlení či vnímání (*verba cogitandi*, *verba discendi* a *verba sentiendi*: napadlo ho, zdálo se mu, uvědomil si, připadal si, pomyslel si ad.). U tohoto typu narativní výpovědi se však nekonstituují prostřednictvím výše uvedených distinktivních rysů fokální subjekt: jedná se o výpověď *o interioritě* postavy, nikoli o výpověď *prostřednictvím interiority* postavy. Narativní výpovědi, které mají povahu psychovyprávění, mohou ale nemusejí být výpověďmi vypravěče. V případě, že se vypravěč narativu konstituuje, pak může být za mluvčího výpovědi typu „Uvědomil si, že...“ považován vypravěč; pokud nedochází ke konstituci vypravěče, pak *verbum cogitans* „uvědomil si“ chápeme jako prosté uvození sdělení, které nepřipisujeme žádnému konkrétnímu mluvčímu.

Nezřídka v narativech dochází i k uvození fokalizované výpovědi prostřednictvím slovesa myšlení, tedy k jakési kombinaci obou typů. Je tomu tak například ve výpovědi z Dutkovy povídky „Pod vodou“, kterou jsme citovali již výše: „**Možná** pod tou vodou vedly pěšinky, které **ted'** nebyly vidět, ale ani **ho nenapadlo**, že by

litoval.“; Nebo: „**Uvědomil si** svou situaci a zdála se mu **naprosto nehorázná.**“ (DUTKA 2007: 44)

Srovnajme však uměle vytvořené věty: 1) „A zítra sem už nepřijde, ti spratkové od vedlejšího stolu by se mu určitě zase chechtali.“ – 2) „Myslel na to, že nazítří už tam nepůjde, protože nechtěl být znovu vystaven posměchu dětí, které seděly u stolu vedle jeho.“ První z nich obsahuje snadno identifikovatelné distinktivní rysy, které způsobují konstituci fokálního subjektu, druhá – přestože ji uvozuje *verbum cogitans* – konstituci fokálního subjektu neumožňuje.

Často užívaným prostředkem pro vyjádření interiority postavy je rovněž *vnitřní monolog*. Ten však nemůže být považován za typ fokalizované narativní výpovědi, protože jazykové identifikátory jasně určují subjekt výpovědi (přestože jde o specifickou „neslyšitelnou“ výpověď, „myšlenou“ řeč), a fokalizace tedy nenastává. Z následujícího rozsáhlejšího úryvku z výše citované povídky Edgara Dutky je patrné, jak mohou být zmiňované způsoby narativního podání interiority postavy kombinovány:

„ [...] [*vnitřní monolog:*] Co tady dělám? Přišel jsem o rozum? Zbláznil jsem se? Včera jsem celý den seděl doma a hrabal se ve starých dopisech a fotografiích, a dnes sedím skrčený pod vodou uprostřed zaplaveného lužního lesa, dýchám plastikovou trubicí a pozoruji zblízka tlející listí! // [*psychovprávení:*] Uvědomil si svou situaci a zdála se mu **naprosto nehorázná**. Až dosud si to nepřipouštěl. Bylo mu jako by se právě probudil: // [*vnitřní monolog:*] Co, probůh, způsobilo tento můj stav? Útlá okatá holka s nedůvěřivým úsměvem a s nohama trochu do O? Nebo těžce nemocná matka, kterou nedokázal opustit, a stejně do roka umřela? Nebo ty tanky, které nečekaně uzavřely hranice, takže ona zůstala tam a on s hrstkou matčina popela tady? // [*vyprávěný monolog:*] **Nepsal jí. Mohli číst dopisy. Jen ona občas napsala. Třeba je už vdaná a nechce mu přitížit v jeho srabu, proto mu v dopisech milosrdně lže?** // [*psychovprávení:*] Půjdeme dál, či zůstaneme, moje milovaná? napadl ho verš **zapomenuté** básně, kterou měla ráda... // [*vyprávěný monolog:*] **Přece není žízala, která za deště vleze do země, aby se nadýchala kyslíku a místo toho zůstane bezvládně ležet na dně tůně... Co kdyby se vrátil?**“ (DUTKA 2007: 44)

Fokalizované pasáže v tomto úryvku identifikujeme prostřednictvím prostředků vyjadřujících subjektivní sémantiku, modalitu a prostřednictvím rétorických otázek (zvýrazněno tučným písmem).

Na uvedeném úryvku lze rovněž ukázat, že některé výpovědi (resp. části výpovědí) považujeme za fokalizované, přestože neobsahují silné signály fokalizace. Děje se

tak v důsledku koherence textu. Například věta – „Nepsal jí.“ – by vyňata z úryvku mohla být označena za výpověď, v níž vypravěč konstatuje fikční skutečnost, že někdo někomu nepsal. Textová koherence však způsobuje, že tuto větu chápeme jako fokalizovanou, tedy jako transformaci myšlení postavy do fokalizované výpovědi.

Nutno však poznamenat, že v narativech se nezdídky objevují výpovědi, které neobsahují signály fokalizace a které textová koherence jednoznačně neurčí jako fokalizované. Takové případy mohou být nerozhodnutelé a je výsledkem individuálního interpretačního procesu (jež zahrnuje i mimotextové motivace interpreta), zda budou tyto výpovědi „čteny“ jako fokalizované, či nikoli. I zde se ukazuje, že naratologická analýza označuje utvořenými kategoriemi výsledky interpretace, nikoli neinterpretovaná „fakta“.

6.5. Možnosti výskytu fokalizace

Z našeho dílčího studia narativní literatury (nepotvrzeného statistickým průzkumem) vyvozujeme, že narativ jako celek bývá fokalizovaný zřídka. Pokud k fokalizaci v rámci narativu dochází, pak často pouze u některých narativních výpovědí. Lze si však povšimnout, že fokalizaci (v našem pojetí) lze identifikovat u různě fungujících narativů:

- v rámci čistě fokalizovaného narativu: v takovém narativu je každá pasáž fokalizovaná prostřednictvím jednoho či vícero fokálních subjektů;

V případě fokalizované narativní výpovědi nelze konstituovat jejího mluvčího. Fokalizovaná výpověď je totiž nutně er-formová a všechny ostatní pro vypravěče konstitutivní distinktivní rysy přebírá fokální postava. Otázka, kdo vypráví fokalizované narativní výpovědi, tudíž pozbývá smyslu. To platí i pro následující modely narativů.

Pokud bychom přijali genettovský postulát, že každý narativ má svého vypravěče, a ten je nutně vědoucím mluvčím (záleží jen na míře vědění), pak bychom museli číst každou fokalizovanou pasáž jako sdělování obsahu vědomí postavy vypravěčem, jinak řečeno: že vypravěč sděluje, co si myslí postava, neboť ví, co si ona postava myslí. Tato disfunkční a krkolomné vysvětlení je výsledkem chybných předpokladů, na kterých se zakládají některá pojetí narativu, a evidentně spíše ztěžuje pochopení fungování narativu. Vypravěč nám jistě může sdělovat, co si myslí postava, k tomu jsou však určeny jiné způsoby podání, nikoli fokalizované narativní výpovědi.

V každém případě, je tedy třeba odmítnout následující paušalizující úvahový postup, který se tak často v narativních analýzách objevuje: Jsou nám vyprávěny myšlenky nějaké postavy, evidentně je nesděluje postava sama, neboť nejsou podány ich-formou, tudíž jí někdo tzv. „vidí do vědomí“, což není nikdo jiný než mluvčí výpovědi, tedy vypravěč, a tedy vypravěč ví, co si postava myslí (a obvykle následuje ještě dovedení úvahy do konce: ...a jelikož je nadán touto mimořádnou nadlidskou schopností, musí být tedy vševědoucí).

- v rámci nefokalizovaného narativu, který nekonstituuje vypravěče: fokalizované pasáže nepřipouštějí konstituci vypravěče a nefokalizované pasáže neobsahují pro vypravěče konstitutivní distinktivní rysy;
- v rámci nefokalizovaného narativu, který konstituuje vypravěče, ale má povahu erformovou (ke konstituci vypravěče dochází, jelikož nefokalizované pasáže obsahují vyjma první gramatické osoby konstitutivní rysy vypravěče): fokalizované pasáže jsou vloženy do vypravěčova promluvého pásma. Typem takového narativu je povídka „Fanfan“ Lubomíra Martínka (viz 2.3.3.), kde mezi převažujícími vypravěčovými výpověďmi lze nalézt několik fokalizovaných výpovědí. Například: „Ona se postarala nejen o sebe, ale i o spoustu ostatních, tak ať jí dá pokoj. Co jí je do toho, že on shledává dům v havarijním stavu, že putyka podle něj neodpovídá hygienickým normám, že nějaký stát se jí snaží vnutit důchod, o který ona nestojí.“ (MARTÍNEK 2007: 50);
- v rámci nefokalizovaného narativu, který konstituuje vypravěče, a je ich-formální povahy: v tomto případě může docházet k nejasnostem, zda k fokalizaci dochází, tj. zda některé distinktivní rysy konstituují vypravěče, nebo fokální subjekt (např. je-li idiolekt vypravěče podobný s postavou);
- v rámci nefokalizovaného narativu, který konstituuje vypravěče, a je ich-formální povahy, kde však fokálním subjektem je „mladší já“ vypravěče, nikoli odlišná fikční entita. Distinktivní rysy tedy utvářejí fokální subjekt neidentický se subjektem vypravěčským, přestože se jedná o identickou fikční entitu (srovnej Cohnové diferencí *disonantní* a *konsonantní self-narration* COHNOVÁ 1978: 145-161; viz 4.3.)

Tento výčet si nikterak nenárokují úplnost, je pouze souhrnem vybraných možností. Je navíc zřejmé, že narativ nemusí být vůbec rámcován nějakým převládajícím způsobem narativního podání, může být například sestaven z několika odlišných způsobů podání narativních výpovědních celků.

Jak plyne z našeho pojetí fokalizace, typologie fokalizace, které utvořili jak Gérard Genette, tak Mieke Balové, musíme odmítnout. Většinu jimi ustavených typů ani za fokalizaci vůbec nepovažujeme, neboť neodpovídají našemu vymezení pojmu. A jak jsme již v předchozích kapitolách ukázali, jednotlivé typy ustavené těmito teoretiky jsou odvozeny z heterogenního kritériálního určení a z nekonzistentní kategorie samotné.

V Genettově nefokalizovaném typu narativu skutečně k fokalizaci nedochází, stejně jako v narativu fokalizovaném externě. Balové externí fokalizace je pak obdoba Genettovy nefokalizace. Pouze v rámci jimi vymezeného interně fokalizovaného narativu je možné najít modely narativů, u nichž dochází k fokalizaci, jak ji chápeme zde. Nepatří však mezi ně – z již zřejmých důvodů – narativy s vyprávěcí postavou.

Naše pojetí fokalizace neumožňuje vytvoření žádné typologie: k fokalizaci buď dochází, nebo nikoli, ale je to stále týž jev. Fokalizace může nastávat samozřejmě v rámci různých typů narativu a může plnit různou funkci, což však nezakládá žádnou typologii fokalizace. V jednom narativu se může objevit jeden či více fokálních subjektů, stále se však jedná o týž typ fokalizace.

6.6. Diferenciace kategorií: fokalizace – hledisko – perspektiva

Jak jsme ukázali v kapitolách 1-5, v minulých desetiletích letech bylo v myšlení o literatuře s pojmy fokalizace, hledisko a perspektiva nezřídka nakládáno jako s pojmy konkurenčními. Sémantická pole těchto pojmů se více či méně překrývala, což zapříčinilo mnohá nedorozumění. Jako příklad bychom zde mohli připomenout pojem perspektiva v pojetí Wolfa Schmidta (SCHMID 1996), o němž jsme se už zmínili v kapitole 1. Schmidův pojem perspektivy je mírně pozměněným pojmem hlediska, jak jej používal Uspenskij a Schmid má ambice učinit z něj ústřední naratologický pojem. Podobně jako Uspenského hledisko i Schmidova perspektiva však pojmenovává velice různorodé narativní jevy (pokrývá mj. i jev, který jsme nazvali fokalizací), proto je pojmem vymezeným nevhodně.

Podle našeho názoru však není třeba jedním z těchto pojmů nahradit pojmy ostatní a ty pak z naratologické konceptuální soustavy odstranit. Jak pro pojem perspektivy, tak pro pojem hlediska lze nalézt v naratologii takové uplatnění, aby každý z těchto pojmů pojmenovával odlišné jevy či skutečnosti, aniž by docházelo k překrývání sémantických polí uvedených pojmů. Pojmy se musí stát komplementární, nikoli konkurenční.

Na potřebu rozlišit kategorie fokalizace a perspektivy upozornil v článku „Fokalisation und Perspektive“ Burkhard Niederhoff (NIEDERHOFF 2001). Obě kategorie podle něj mohou označovat jevy znamenající určité omezení narativní informace, přesto však půjde o jevy odlišné. Neirdehoff ve své studii ukazuje, že dvě fokální postavy nahlízející identicky objekt ze stejné pozice nemusí „vidět“ totéž, stejně jako mohou dvě fokální postavy z odlišných pozic „vidět“ totéž.

Perspektivu je podle našeho názoru vhodné chápat jako kategorii prostorovou. *Prostor* fikčního světa může, ale nemusí být dán perspektivně. Perspektivní rozvržení fikčního světa má povahu zorného pole, které se otevírá z ohniskové pozice buď vyprávěcí postavy nebo fokální postavy a nebo z pozice nulového ohniskového bodu, který není zastoupen žádnou fikční entitou (v případě perspektivy tedy nemusí plnit roli perspektivního ohniska subjekt, narozdíl od fokalizace, kde v pozici fokálního ohniska je fokální subjekt). Vzhledem k této ohniskové pozici (pozice „tady“) jsou vztaženy prostorové orientátory textu (deiktický systém), ostatní fikční entity a události fikčního světa jsou podány z pozice „odamtud“. Je zřejmé, že v rámci jednoho narativu může být těchto perspektivních ohnisek vícero. Neperspektivní podání fikčního prostoru může rovněž nabývat vícero podob, ale bližší rozlišení již přesahuje vymezené téma naší práce.

Ohnisková pozice perspektivy může ale nemusí být identická s fokální pozicí. Lze říci, že fokalizace vnucuje prostoru perspektivní uspořádání, které je založeno na protikladu „tady“ a „tam“ (srov. ZORAN 2009: s. 46). Je to dáno tím, že fokální subjekt prostřednictvím časoprostorové deixy orientuje perspektivní vidění. Jak jsme ukázali v kapitole 2.3.3. na případu Hemingwayových *Zabijáků*, perspektivizace prostoru může být utvořena i bez přítomnosti fokálního subjektu, tedy aniž by došlo k fokalizaci.

Je tedy zřejmé, že perspektiva jako prostorová kategorie může být komplementární s fokalizací, avšak jedná se o kategorie zásadně jiného druhu.

O využití pojmu hlediska jsme se zmínili již v kapitole 3.5. Každému konstituovanému subjektu – vyprávěči i postavě – je možno připsat na základě odlišných podnětů (jednání postavy, zobrazené myšlení postavy, vyřčené mínění druhých postav, komentáře a hodnocení vyprávěče atd.) soubor hodnotových postojů, přesvědčení a světonázorů. Pojem hledisko by podle našeho názoru bylo vhodné vyhradit pro tento interpretačně utvořený komplex názorů, postojů a přesvědčení. Lze pak posuzovat, jak se určitá událost fikčního světa jeví z „hlediska“

toho kterého fikčního subjektu, utvářet si hypotézy, jak bude postava reagovat, odpovídá-li jednání postavy jejímu hledisku a podobně.

6.7. Funkce fokalizace: ne-konvenční využití fokalizace

Uvažujeme-li nad funkcí fokalizace v narativu, resp. uvažujeme-li nad tím, k čemu bývá fokalizace v narativu využívána, pak lze konstatovat, že fokalizace je multifunkčním nástrojem, který může být využit k velmi odlišným záměrům. Genette hovoří o psychologické funkci interní fokalizace např. v případě Prévostovy *Manon Lescaut* či Proustovy *Swanovy lásky*, kde „systematická volba ‚hlediska‘ jedné z postav umožňuje autorovi ponechat pocity jiných postav téměř naprosto ve stínu, a vytvořit tak tajemnou a dvojznačnou osobnost [...]“ (GENETTE 1980: 201)

Vzhledem k neuzavřenosti narativní literatury nelze předložit kompletní výčet těchto funkcí, přesto lze vysledovat, že určité způsoby využití fokalizace se stávají literární konvencí. Fokalizace bývá konvenčně využívána jako způsob důvěryhodného podání interiority postavy.

Fokální postava je nesporně *narativně* privilegovanou postavou oproti postavám ne-fokálním, v tom smyslu, že čtenář má k dispozici informace o její interioritě. Fokální postava je však příběhu náležející entita, nestojí nad příběhem, a není tedy při zakládání fikčního světa plně autoritativní. Ačkoli například v určitém románu neexistuje žádný jiný produktor fikčních fakt než fokální postava, fokální postava nezakládá fikční svět stejným způsobem, jak je fikční svět ustaven v případě vyprávění, které nekonstituuje narativní ani fokální subjekt. Fokální postava je nutně omezená, což je dáno její příslušností k diegetické rovině.

Přesto bývá fokální postava konvenčně využívána v narativu jako důvěryhodný zdroj informací, a je tedy přijímána jako ta, která je pro nás „čitelná“, tedy ta, již rozumíme, chápeme důvody jejího jednání apod. Z jejího myšlení a jednání pak při konstituci fikčního světa odvozujeme základní stavební jednotky fikčního světa, kauzalitu událostí, motivace jednání postav atd., které považujeme v rámci fikčního světa za pravdivé. Vyšší míra důvěryhodnosti fokální postavy při výstavbě fikčního světa plyne z toho, že dokážeme rozpoznat, z jakého důvodu jedná postava určitým způsobem, ač je její jednání třeba rozporuplné, víme, jaké cíle sleduje svým jednáním, které nemohou být ostatním postavám známy apod. – zjednodušeně řečeno: spoléháme na to, že známe-li interioritu postavy (nevycházíme-li jen z jejího vnějšího jednání a z jejích promluv „slyšitelných“ ve fikčním světě), pak máme

k dispozici důvěryhodnější zdroj narativních informací, než je tomu v případě nefokálních postav.

Na základě této konvence může být fokální postava využita pro mystifikační strategii při výstavbě fikčního světa. Narativní strategie totiž může – těžíce z převládající tradice – fokální postavy využít tak, že čtenář nemá signály k tomu, aby rozpoznal sebeobelhávání, pomýlenost či chybnost myšlení fokální postavy, k té je přiveden až záhy, kdy se objeví určité kontradikce narativních informací.

Obecně označujeme jako mystifikační narativní postupy takové narativní postupy, které vedou k předstírání určitých událostí, kauzálních vztahů mezi jimi, motivovanosti jednání postav atd. jakožto ve fikčním světě platných, kterou jsou však celkovou narativní strategií díla následně odhaleny jako ne-platné.

Narativní mystifikace prostřednictvím fokalizace může rovněž nastat, je-li fikční svět utvářen pouze z narativních informací produkovaných výhradně skrze fokální postavu. Děje se tak v případech, kdy například dochází k přerušení odvíjení děje, k přerušení vyprávění fikčního světa; namísto toho následuje odvíjení představy, snu či halucinace fokální postavy, aniž by tyto mohly být jako představa, sen či halucinace rozpoznány, neboť způsob podání událostí v rámci představy/snu/halucinace“ (vložený narativ) po všech stránkách plyně navazuje na předchozí vyprávěné události, aniž by bylo v textu jakkoli naznačeno (graficky, stylově či způsobem vyprávění, tj. změnou gramatického času, osoby ad.), že ve vyprávění došlo ke předělu. Čtenář je tedy záměrně narativně mystifikován, až do chvíle, než nám nějaká textová informace umožní zpětně identifikovat určitou pasáž textu právě jakožto představu, sen, halucinaci atp. fokální postavy.

Jako vhodný příklad takového narativu nám může posloužit opět povídka Edgara Dutky „Pod vodou“, v níž protagonista (fokální postava), pokoušející se nelegálně překročit státní hranici komunistického Československa, začíná pochybovat o správnosti svého rozhodnutí emigrovat a v průběhu svého útěku zvažuje návrat. Plynutí událostí fikční skutečnosti je přerušeno otázkou: „Co kdyby se vrátil?“ Tuto otázku identifikujeme jakožto „přerušeni“ až zpětně. Následuje totiž poměrně rozsáhlá pasáž textu – jež sugeruje ve fikčním světě skutečný návrat protagonisty: cesta lesem, jeho úvahy, nechtěné setkání s pohraniční stráží, které končí jeho smrtí zastřelením – a tuto pasáž (vlastně „kontrafaktuální“ vzhledem k fikční skutečnosti) chápeme jako plynulé pokračování odvíjení děje. Není naznačena žádná změna, ať

už graficky, nebo prostřednictvím odlišného gramatického času, způsobu vyprávění, zachováno je i tempo a frekvence vyprávění.

Až po té, co je sděleno – „Byl to mžik, stará historka, záblesk jediného neuronu, byl to vztek na roli zločince na útěku, kterou se bránil přijmout. Avšak ani podchlazený mozek by mu nedovolil se vrátit.“ (DUTKA 2007: 47) – nastává opět okamžik narativního přítomnosti a čtenář je nucen revidovat interpretaci této pasáže jako pouhou představu postavy. Kdyby nedošlo k této narativní mystifikaci – která je možná i proto, že není přítomen jiných zdroj narativních informací než ten fokalizovaný –, byla by představa fokální postavy předem identifikována jakožto představa, nikoli jako odvíjení děje, a čtenář by nebyl vystaven dramatickému napětí, které v něm vyvolává představované setkání protagonisty s pohraniční stráží.

Možnost využít fokalizaci pro narativní mystifikaci však stojí na základním předpokladu: narativní mystifikace je totiž možná jen u děl, která produkují iluzivní fikční svět, který je jednotný a soudržný. Bez jeho ustavení není mystifikační narativní strategie možná, protože mystifikace jakožto předstírání předpokládá předstírání něčeho, co v nějakém možném světě fikce platí, co je interpretováno jako fakt fikčního světa. U děl, jejichž narativní strategie nám neumožňuje konstituovat platnou fikční realitu, využít fokální postavu tímto způsobem nelze.

Na obdobném principu bývá pro mystifikační narativní strategii využito i *nespolehlivého vyprávění*. Nespolehlivý vypravěč je však původcem vyprávění – není omezujícím filtrem narativního aktu, ale jeho zdrojem – v tomto smyslu je mylné hovořit o vypravěči jako o fokální entitě.

Nespolehlivý vypravěč je vždy silně personalizovaný – to je premisa, kterou sdílíme např. s Uri Margolinem či Bruno Zerweckem (ZERWECK 2009). Personalizovaný vypravěč může být součástí fikčního světa a buď o něm s časovým zpožděním vyprávět, nebo jej svým vyprávěním nechat nastávat v přítomném narativním čase – v obou případech je vypravěcí postavou, a v tomto smyslu je limitovaný (jakožto součást fikčního světa). Sama limitovanost jeho postavení nám však ještě neposkytuje důvod hovořit ani o nespolehlivosti vyprávění ani o narativní mystifikaci.

Existují také personalizovaní vypravěči, kteří nejsou součástí světa, jež svým vyprávěním nechávají nastávat. Jejich „limitovanost“ pak může spočívat v něčem jiném než v nemožnosti vystoupit z diegetické úrovně, a to v jejich nedůvěryhodnosti – kterou jim přičítáme proto, že jsou např. nedospělého věku (častý případ dětských

vypravěčů), nebo že si je konstituujeme jako duševně vyšinuté, morálně pokřivené apod., a proto o jimi produkovaných narativních informacích pochybujeme – což platí samozřejmě i pro předchozí případ homodiegetických vypravěčů.

Avšak ani tehdy, je-li vypravěčem vrah a/nebo psychopat, nemusí to nutně znamenat, že vypravěč je nespolehlivý (ve smyslu naratologické kategorie nespolehlivosti tak, jak ji zde chápeme) a rovněž zde samozřejmě nedochází k žádné mystifikaci. Například v případě Ellisova románu *Americké psycho* (ELLIS 1995) vypravěč neskrývá své motivace, otevřeně hovoří o svém jednání, v díle ovšem nedochází k žádnému nezáměrnému sebeusvědčení v „odhalujícím schématu“, což je podle Moniky Fludernikové (FLUDERNIKOVÁ 1999: 78) jedna s podmínek, která musí být splněna, aby se jednalo o narativní způsob, který označujeme jako nespolehlivé vyprávění (= vypravěčův výklad fikčního světa se dostává do rozporu s čtenářovou interpretací).

Nespolehlivý vypravěč je tedy takový vypravěč, který se ze své nespolehlivosti nezáměrně a nepřímou postupně sebeusvědčuje.

Nemělo by jistě smysl tvrdit, že narativní nespolehlivost jako taková je mystifikací. Rozumíme-li nespolehlivostí vypravěčem postupně sebeodhalovanou nedůvěryhodnost při konstituci fikčního světa, pak není důvodu označovat ji jako mystifikaci. Jako mystifikační strategii bychom však označil naopak záměrně a systematicky předstíranou spolehlivost vypravěče, kdy vypravěč je náhle a neočekávaně odhalen jako nespolehlivý až v závěru díla, jako tomu například v případě *Vraždy Rogera Ackroyda* Agathy Christie (CHRISTIE 2001).

Snad ještě důmyslnější mystifikační hru se spolehlivostí/nespolehlivostí vyprávění představuje román Iana McEwana *Nezničitelná láska* (McEWAN 2000), v němž je čtenář veden narativní strategií k tomu, aby jeho pochybnost o spolehlivosti vypravěče neustále narůstala (=zdánlivé dodržování principů strategie nespolehlivého vyprávění), avšak nakonec se ukáže, že to, co si čtenář manipulativně veden konvenčními narativními postupy interpretoval jako nepravděpodobné, pomýlené atd., v daném fikčním světě „skutečně“ platí. Naopak zde tedy dochází k záměrnému předstírání nespolehlivosti vypravěče, kdy vypravěč je náhle a neočekávaně odhalen v závěru díla jako spolehlivý.

Narativní mystifikační strategie jsou umožněny tím, že konvenčním užíváním narativních postupů a prostředků došlo k utvoření určitého horizontu očekávání u čtenářského publika. Je-li narativních postupů použito způsobem porušujícím tyto

konvence, tedy způsobem, který horizontu očekávání neodpovídá, je možné je pro mystifikační narativní strategie využít. Platí to jak pro fokalizaci, tak pro nespolehlivé vyprávění.

6.8. Dílčí závěr

Naše pojetí fokalizace jsme představili v této kapitole v rámci celkového pojetí narativu, které zastáváme. Naratologické kategorie nelze vymezovat apriorně, bez ohledu na jazykové prostředky, prostřednictvím kterých se konstituují. Jednotlivé kategorie pak mají být využívány při analýze narativu tehdy, jsou-li příslušné jazykové prostředky v analyzovaném narativu přítomny. Navrhli jsme proto pojetí fokalizace, které umožňuje určit tento jev prostřednictvím jazykových identifikátorů. Naše pojetí je úsporné, nečiníme z konceptu fokalizace výsadní naratologickou kategorii, nástroj, jehož musí být využito pro analýzu každého narativu. Vymezujeme pojmu fokalizace jasné sémantické pole a nesnažíme se pojmem pojmenovávat nestejnorodé narativní či z narativu odvozené (nebo i nenarativní a z narativu neodvozené) jevy. Fokalizaci chápeme jako specifický diskurzivní způsob prezentace fikčního světa skrze fokální subjekt, který se konstituuje prostřednictvím týchž jazykových distinktivních rysů jako subjekt narativní – vyjma první gramatickou osobu. Fokální subjekt tudíž nemá hlas, nemůže být totožný s vypravěčem. Fokalizace je v současné době již konvenčním způsobem podání, bývá proto využívána k narativním mystifikacím, jež jsou umožněny porušováním literárních konvencí.

7. Závěr

V naší práci jsme sledovali proměny pojmu fokalizace v naratologickém myšlení od počátku sedmdesátých let dvacátého století, kdy je tento pojem do naratologie zaveden, až po současnost.

Předmětem zájmu jsme učinili významná pojetí fokalizace: především Gérarda Genetta a Mieke Balové, dále pak Pierra Vitouxe, Andrease Kahlitze, Williama Edmista, Manfreda Jahna, Ruth Ronenové a Görana Nieragdena. Neopomněli jsme ani nastínit vývoj naratologického myšlení, který předcházel zavedení pojmu a během něhož byly zvažovány pojmy konkurenční: hledisko, perspektiva a další.

Zjistili jsme, že výše uvedená pojetí fokalizace provází řada nesrovnalostí jak ve vymezení pojmu samého, tak v odvozených typologiích. Naše práce proto není pouhým historickým výkladem jednotlivých pojetí fokalizace, ale rovněž jejich kritickou analýzou: podrobujeme analýze předpoklady, z nichž sledovaná pojetí fokalizace vycházejí, sledujeme konzistentnost argumentace při vymezování pojmů a zvažujeme užitečnost navrhovaných konceptů pro narativní analýzu.

Vlastní argumentaci a výhrady dokládáme na dílčích rozborech konkrétních narativních děl, zejména současných českých povídek, ale rovněž i povídek a románů z literatur světových, pokud se jedná o díla, jež si zvolili k naratologické analýze kritizovaní teoretikové.

Zásluha Gérarda Genetta (pokud jde o problematiku fokalizace) spočívá zejména v tom, že rozpoznal a učinil předmětem úvah diferenci mezi narativním subjektem a subjektem fokalizace, avšak jeho vymezení fokalizace není udržitelné, neboť vychází z chybných předpokladů. Byli jsme nuceni odmítnout i Genettovu typologii fokalizace, jelikož je založena na heterogenním kriteriálním určení a v zásadě není ani užitečná pro aplikovanou narativní analýzu.

Mieke Balová postavila svůj koncept fokalizace rovněž na nepodložených předpokladech a snažila se jeho prostřednictvím pojmenovat příliš mnoho různých narativních jevů, takže se pojem fokalizace stal v jejím pojetí ještě více vágním, než tomu bylo v případě pojetí Genettova.

Následující revize, které se objevily v osmdesátých a devadesátých letech minulého století, pouze dílčím způsobem upravují návrhy konceptů Genetta a Balové, případně rozpracovávají či pozměňují jejich typologie fokalizace. V zásadě však neřeší

nesrovnalosti v základních předpokladech, na kterých Genette i Balová své koncepty staví. Za nejpřínosnější v tomto ohledu považujeme studii Andrease Kahlitzke.

Rovněž jsme prokázali, proč pojem fokalizace není vhodný pro použití v rámci teorie filmového narativu: je totiž pojmenováním jevu specifického pro literární narativ. Film, který využívá vícero sémiotických kanálů, dosahuje obdobných účinků jako fokalizovaný literární narativ prostřednictvím kombinace těchto kanálů.

Náš návrh pojmu fokalizace, který vyústil z kritické analýzy výše uvedených pojetí, má jasné vymezení a pojmenovává konkrétní narativní jev. Fokalizaci chápeme jako specifický diskurzivní způsob podání příběhu, který lze identifikovat na základě příslušných distinktivních rysů, jež – jsou-li přítomny – konstituují „bezhlasý“ fokální subjekt.

Použitá literatura:

- AMORÓS, José Antonio Álvarez 1994. „Henry James, Percy Lubbock, and Beyond: A Critique of the Anglo-American Conception of Narrative Point of View.“ Pp 47-57 in *Studia Neophilologica* 66, 1.
- AUMONT, Jacques. 2005. *Obraz*. Praha: AMU.
- AUMONT, Jacques – BERGALA, Alain – MARIE, Michel – VERNET, Marc. 1999. *Esthétique du film*. Paris: Nathan-Université. [srbsky: 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.]
- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Praha: Odeon.
- BAL, Mieke. 1974. *Complexité d'un roman populaire, ambiguïté dans „la Chatte“*. Paris: La Pensée uiverselle.
- BAL, Mieke. 1977a. „Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit.“ Pp107-127 in *Poétique* 29. [srbsky: 1995. „Naracija i fokalizacija. Prilog teoriji pripovednih instanci.“ Pp 71-81 in *Misao i reč*, 8.]
- BAL, Mieke. 1977b. *Narratologie: Essais sur la Signification Narrative dans Quatre Romans Modernes*. Paris: Klincksieck.
- BAL, Mieke. 1981a. „The Laughing Mice, or: On Focalization.“ Pp 202-210 in *Poetics Today* 2, 2.
- BAL, Mieke. 1981b. „Notes on Narrative Embedding.“ Pp 41–59 in *Poetics Today* 2, 2.
- BAL, Mieke. 1983. „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative.“ Pp 234-269 in *Style* 17, 2.
- BAL, Mieke. 2002a [1997]. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- BAL, Mieke. 2002b. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Totonto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- BAL, Mieke. 2004. „Fokalizace.“ Pp 147–153 in *Aluze* 2004, 8, 2–3.
- BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge.
- BARTHES, Roland. 2002 [1966]. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. Pp 9-43 in *Znak – struktura – vyprávění*. Ed. Petr Kylvoušek. Brno: Host.
- BEACH, Joseph W. 1932. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York, London: Appleton-Century-Crofts.

- BENVENISTE, Émile. 1975 [1966]. *Problémi opšte lingvistike*. Beograd: Nolit.
- BÍLEK, Petr A. 2003. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host.
- BÍLEK, Petr A. (ed.). 2007. *James Bond a Major Zeman. Ideologizující vzorce vyprávění*. Praha: Paseka.
- BLACKMUR, Richard P. (ed.). 1962. *The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James*. New York: Charles Scribner's Sons.
- BLIN, Georges. 1990 [1954]. „Les Restrictions de champ.“ Pp 114-176 in *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: Corti.
- BOOTH, Bradford A. 1950. „Form and Technique in the Novel.“ Pp 67-96 in *The Reinterpretation of Victoria Literature*. Ed. Joseph E. Baker. Princeton: Princeton University Press.
- BOOTH, Wayne C. 1961. „Distance and Point-of-View: An Essay in Classification.“ Pp 170-189 in *Essays in Criticism*, 11.
- BOOTH, Wayne C. 1983 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BORDWELL, David. 2007. „Konvence, konstrukce a filmové vidění.“ Pp 25-45 in *Illuminace*, 2.
- BRANIGAN, Edward. 1983. *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mouton.
- BRAU, J.-L. – LAVERGNE, J. (eds.). 1992. *La Focalisation*. (Cahiers de Narratologie 5). Nice: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- BROMANOVÁ, Eva. 2006. „Modely narativních fokalizací – kritický přehled.“ Pp 115-131 in *Aluze* 10, 1.
- BRONZWAER, W. J. M. 1981. „Mieke Bal's Concept of Focalization.“ Pp 193-201 in *Poetics Today* 2, 2.
- BROOKS, Cleanth – WARREN, Robert Penn. 1959 [1943]. *Understanding Fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- COHNOVÁ, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- COHNOVÁ, Dorrit. 1981. „The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*“ . Pp 157-182 in *Poetics Today* 2, 2.
- van DIJK, Teun A. 1998. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: Sage.

- CORDESSE, Gérard. 1988. „Narration et Focalisation.“ Pp 487-98 in *Poétique* 19, 76.
- CULLER, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- CULLER, Jonathan. 2005. *Studie k teorii fikce*. Ed. Jiří Hrabal. Brno – Praha: ÚČL AV ČR.
- DAMSTEEGT, Theo. 2005. „The Present Tense and Internal Focalization of Awareness.“ Pp 39-78 in *Poetics Today* 26, 1.
- DELEYTO, Celestino. 1991. „Focalization in Film Narrative.” Pp 159-177 in *Atlantis* 13, 1-2. [týž: 1996. „Focalization in Film Narrative.” Pp 217-233 in *Narratology*. Eds. Susan Onega – José Angel Garcia Landa. New York: Longman.]
- DOLEŽEL, Lubomír. 1967. „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction.“ Pp 541-552 in *To Honor Roman Jakobson*. The Hague: Mouton.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1993 [1973]. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- DOLEŽEL, Lubomír. 2003 [1998]. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum.
- JAUSS, Hans Robert. 2001. „Dějiny literatury jako výzva literární vědě.“ Pp. 7–38 in *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Ed. Jiří Holý. Brno: Host.
- ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOK-ROSEOVÁ, Christine. 1992. *Interpretation and Over-interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. [slovensky: 1995. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa.]
- EDMISTON, William F. 1989a. „Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory.“ Pp 729-744 in *Poetics Today* 10, 4.
- EDMISTON, William F. 1989b. „Selective Focalization and egarement in Crebillon's *Les Egarements du coeur et de l'esprit*.“ Pp 45-56 in *The French Review* 63, 1.
- EDMISTON, William F. 1991. *Hindsight and Insight: Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*. University Park (Pennsylvania): Pennsylvania State University Press.
- FECÉ, José Luis. 1990. „Focalization and point of view in fiction film.“ Pp 305-314 in *Semiotica* 81, 3-4.
- FISH, Stanley. 2002. „Jak je to tu s textem?“ Pp 68–76 in *Aluze* 6, 3.

- FLUDERNIK, Monika. 1999. „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability.“ Pp 75-95 in *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Eds. W. Grunzweig – A. Solbach. Tübingen: Narr.
- FLUDERNIK, Monika. 2001. „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing.“ Pp 619-638 in *New literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 32, 3.
- FÜGER, Wilhelm. 1993. „Stimmbrüche: Varianten und Spielräume narrativer Fokalisation.“ Pp 43-59 *Tales and „their telling differences“*. *Zur Theorie u. Geschichte der Narrativik*. Ed. Herbert Foltinek. Heidelberg: Winter.
- FRIEDMAN, Norman. 1955. „Point-of-View in Fiction : The Development of a Critical Concept.“ Pp 1160-1184 in *PMLA* 70.
- GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1980 [1972]. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard. 1988 [1983]. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- GOODMAN, Nelson. 1996. *Způsobu světatorby*. Bratislava: Archa.
- GOODMAN, Nelson. 2007. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha: Academia.
- HAMBURGER, Käte. 1977 [1957]. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- HELMS, Gabriele. 2003. „Dialogism, Cultural Narratology, and Contemporary Canadian Novels: What’s the Point?“ Pp. 3–18 in *Challenging Canada. Dialogism and Narrative Techniques in Canadian Novels*. Montreal: McGill-Queens’s University Press.
- HERMAN, David. 1994. „Hypothetical Focalization.“ Pp 230-253 in *Narrative* 2, 3.
- HERMAN, David. 2000. „Narratology as a cognitive science“. Pp [bez paginace] in *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, č. 1. (<http://www.imageandnarrative.be>)
- HERMAN, David (ed.). 2003. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- HERMAN, David – JAHN, Manfred – RYANOVÁ, Marie-Laure (eds.). 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge.
- HERNADI, Paul. 1972. „Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques.“ Pp 32-43 in *Comparative Literature*, č. 24.

- HRABAL, Jiří. 2009. „Kulturní determinace narativní identity. Postava ‚Jugoslávce‘ v současné české povídce.“ Pp 63-72 in *Vyprávění – identita – diference. Vybraná témata kulturních studií*. Eds. Daniel Topinka – Pavel Zahrádka – Martin Foret – Martin Fafejta – Jiří Hrabal. Olomouc: Univerzita Palackého.
- HÜHN, Peter – SCHMID, Wolf – SCHÖNERT, Jörg (eds.). 2009. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- CHATMAN, Seymour. 1980. „What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa).“ Pp 121-140 in *Critical Inquiry (On Narrative)* 7, 1.
- CHATMAN, Seymour. 1986. „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus.“ Pp 189-204 in *Poetics Today* 7, 2.
- CHATMAN, Seymour. 2008 [1978]. *Příběh a diskurz. Narativní struktury ve fikci a filmu*. Brno: Host.
- CHATMAN, Seymour. 2000 [1990]. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- INGARDEN, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- JACKENDOFF, Ray. 1990. *Semantics and Cognition*. London: MIT.
- JAHN, Manfred. 1996. „Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept“. Pp 241-267 in *Style* 30, 2.
- JAHN, Manfred. 1997. „Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology.“ Pp 441-468 in *Poetics Today* 18, 4.
- JAHN, Manfred. 1999. „More Aspects of Fokalization. Refinements and Applications“. Pp 85-110 in *GRAAT* 21.
- JAHN, Manfred. 2003. *A Guide to Narratological Film Analysis*. In: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm#F4.3>
- JAMES, Henry. 2008. „Umění prózy.“ Pp 112-122 in *Aluze* 12, 1.
- JOST, François. 1983. „Narration(s): en deçà et au-delà.“ Pp 192-212 in *Communications*, č. 38.
- JOST, François. 1984. „Focalisations cinématographiques: de la théorie à l'analyse textuelle.“ Pp 9-31 in *Fabula* 4.
- JOST, François. 1987. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- JOST, François. 2006. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: AMU.

- KABLITZ, Andreas. 1988. „Erzählperspektive-Point of View-Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie.“ Pp 237-255 in *Zeitschrift für Romanische Sprache und Literatur* 98.
- KUBÍČEK, Tomáš. 2007. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host.
- KUBÍČEK, Tomáš. 2007. „Kdo vypráví vypravěče?“ Pp 42-47 in *Aluze* 11, 1.
- KURODA, S. Y. 1976. „Reflection on the Foundations of Narrative Theory From a Linguistic Point-of-View“ Pp 108-140 in *Pragmatics of Language and Literature*. Ed. Teun van Dijk. Amsterdam, New York: North-Holland.
- LANSEROVÁ, Susan S. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- LINTVELT, J. 1981. *Essai de typologie narrative. Le “point de vue”*. Paris: José Corti.
- LORENTE, Joaquín Martínez. 1996. „Blurring Focalization: Psychological Expansions of Point of View and Modality.“ Pp 63-89 in *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 7.
- LOTMAN, Jurij. 1975. „Point of View in a Text.“ Pp 339-352 in *New Literary History* 6, 2.
- LOTMAN, Jurij. 1990 [1970]. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran.
- LUBBOCK, Percy. 1921. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.
- MARGOLIN, Uri. 2003. „Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative.“ Pp 271-294 in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- MARTIN, Timothy P. 1980. „Henry James and Percy Lubbock: From Mimesis to Formalism.“ Pp 20-29 in *Forum on Fiction*, 1.
- METZ, Christian. 1974. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- METZ, Christian. 1990. *Imaginární signifikant – psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav.
- MORRISONOVÁ, Kristin. 1961. „James’s and Lubbock’s Differing Points of View.” Pp 245-255 in *Nineteenth-Century Fiction*, 3.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1966. „Záměrnost a nezáměrnost v umění.“ Pp 89-108 in *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.

- MÜLLER, Günther. 1948. „Erzählzeit und erzählte Zeit.“ Pp 195-212 in *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*. Tübingen: J. C .B. Mohr (Paul Siebeck)..
- NIEDERHOFF, Burkhard. 2001. „Fokalisation und Perspektive.“ Pp 1-21 in *Poetica* 33, 1.
- NIERAGDEN, Göran. 1996. „Post-Genettian Work on Focalization: a Checklist.“ Pp 49-50 in *European English Messenger* 5, 2.
- NIERAGDEN, Göran. 2002. „Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements.“ Pp 685-697 in *Poetics Today* 23, 4.
- NELLES, William. 1990. „Getting Focalization into Focus.“ Pp 365-382 in *Poetics Today* 11, Summer.
- NÜNNING, Ansgar. 1990. „Point of View oder Focalization? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung.“ Pp 249-268 in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 23.
- O'NEILL, Patrick. 1992. „Points of Origin: On Focalization in Narrative.“ Pp 331-350 in *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 19, 3.
- PALMER, Alan. 2002. „The Construction of Fictional Mind.“ Pp 28-46 in *Narrative* 10, 1.
- PASCAL, Roy. 1977. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the 19th Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- van PEER, Willie – CHATMAN, Seymour. 2001. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York Press.
- PLATON. 1993. *Ústava*. Praha: Svoboda – Libertas.
- POUILLON, Jean. 1946. *Temps et Roman*. Paris: Gallimard.
- PRINCE, Gerald. 2003 [1987]. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H..
- RICHARDSON, Alan. 1999. „Cognitive Science and the Future of Literary Studies.“ Pp 157-173 in *Philosophy and Literature* 23, 1.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. 2001 [1983]. *Poetika vyprávění*. Brno: Host.
- ROMBERG, Bertil. 1962. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- RONENOVÁ, Ruth. 2006 [1994]. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host.

- RYANOVÁ, Marie-Laure. 2001. „Narratorial Functions: Breaking Down a Theoretical Primitive“ Pp 146-152 in *Narrative* 9, 2.
- SCHMID, Wolf. 1996. „Ravni pripovedačke perspektive.“ Pp 59-63 in *Misao i reč*, 21.
- SCHMID, Wolf. 2004. *Narativní transformace*. Brno, Praha: ÚČL AV ČR.
- SCHMID, Wolf. 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- SIMPSON, Paul. 1993. *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- SLÁDEK, Ondřej. 2008. „Poetika kompozice a její tři kontexty.“ Pp 256-269 in
- USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host.
- SPIILKA, Mark. 1973. „Henry James and Walter Besant: ‘The Art of Fiction’ Controversy.“ Pp 101-119 in *A Forum on Fiction*, 2.
- STANZEL, Franz K. 1955. *Die typische Erzählsituationen in Roman*. Vienne, Stuttgart: Braumüller.
- STANZEL, Franz K. 1981. „Teller Characters and Reflector Characters in Narrative Theory.“ Pp 5-15 in *Poetics Today* 2, 2.
- STANZEL, Franz K. 1988 [1979]. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon.
- STERNBERG, Meir. 2007. „Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New.“ Pp 683-794 in *Poetics Today* 28, 4.
- SULEIMAN, Susan Rubin. 1985. „The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction by Susan Sniader Lanser.“ Pp 67-69 in *Comparative Literature* 37, 1.
- TODOROV, Tzvetan. 2002 [1966]. „Kategorie literárního vyprávění.“ Pp 142-179 in *Znak, struktura, vyprávění*. Ed. Petr Kylvoušek. Brno: Host.
- TODOROV, Tzvetan. 2000 [1974]. „Poetika.“ Pp 7-94 in *Poetika prózy*. Praha: Triáda.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. 1970. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství.
- TURNER, Mark. 2005. *Literární mysl*. Brno: Host.
- USPENSKIJ, Boris. 2008. *Poetika kompozice*. Brno: Host.
- VITOUX, Pierre. 1982. „Le jeu de la focalisation.“ Pp 359-368 in *Poétique* 13, 51.
- VITOUX, Pierre. 1984. „Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique.“ Pp 261-272 in *Etudes littéraires* 17, 2.
- WHITCOMB, Selden L. 1905. *The Study of a Novel*. Boston: D. C. Heath & Co.
- ZERWECK, Bruno. 2009. „Nespolehlivé vyprávění v dějinném kontextu.“ Pp 40-59 in *Aluze* 13, 3.

ZORAN, Gabriel. 2009. „K teorii narativního prostoru.“ Pp 39-55 in *Aluze* 13, 1.

Beletrie:

AJVAZ, Michal. 1997. *Tyrkysový orel*. Praha: Hynek.

BALABÁN, Jan. 1998. *Prázdniny*. Brno: Host.

DOUSKOVÁ, Irena. 2004. *Čím se liší tato noc*. Brno: Petrov.

DUTKA, Edgar. 2007. *Stažení z kůže ze tmy vycházíme*. Praha: Torst.

ELLIS, Bret Easton. 1995. *Americké psycho*. Olomouc: Votobia.

FAULKNER, William. 1967. *Když jsem umírala*. Přeložil Jiří Valja. Praha: Odeon.

FLAUBERT, Gustave. 1969. *Paní Bovaryová*. Přeložil Miloslav Jirda. Praha: Mladá Fronta.

HAKL, Emil. 2004. *O létajících objektech*. Praha: Argo.

HUGO, Victor. 2010. *Bídníci*. Praha: Academia.

CHRISTIE, Agatha. 2001. *Vražda Rogera Ackroyda*. Praha: Knižní klub.

JAMES, Henry. 1964. *The Ambassadors*. New York: Norton.

KRATOCHVIL, Jiří. 2007. *Brněnské povídky*. Brno: Druhé město.

KŘESADLO, Jan. 1996. *Království české a jiné polokatolické povídky*. Olomouc: Votobia.

KUNDERA, Milan. 1991. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis.

MARTÍNEK, Lubomír. 2007. *Olej do ohně*. Praha: Paseka.

McEWAN, Ian. 2000. *Nezničitelná láska*. Praha: Volvox Globator.

RUDČENKOVÁ, Kateřina. 2004. *Noci, noci*. Praha: Torst.

URBAN, Miloš. 2004. „Záznam rozhovoru se ženou středního věku.“ Pp 50-69 in *Možná mi porozumíš*. Ed. Boris Dočekal. Jihlava: Listen.

Publikované autorské studie obsažené v pozměněné podobě v textu disertační práce:

HRABAL, Jiří. 2008. „Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii.“ Pp 45-51 in *Intermedialita: Slovo – Obraz - Zvuk. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia*. Eds. Jan Schneider – Lenka Krausová. Olomouc: Univerzita Palackého.

HRABAL, Jiří. 2009a. „Koncept fokalizace v pojetí kognitivistické naratologie.“ Pp 336-346 in *Struny mysli. Kognice 2007*. Ed. Marek Petrů. Ostrava: Montanex.

HRABAL, Jiří. 2009b. „Ideologie a fokalizace.“ Pp 53-62 in *Vyprávění – identita – diference. Vybraná témata kulturních studií*. Eds. Daniel Topinka – Pavel Zahrádka – Martin Foret – Martin Fafejta – Jiří Hrabal. Olomouc: Univerzita Palackého.

Resumé

Disertační práce se zabývá pojmem fokalizace a jeho proměnami v dějinách naratologického myšlení od počátku sedmdesátých let dvacátého století po současnost. V první kapitole je pozornost věnována rovněž příbuzným pojmům (zejména pojmu hledisko), které v různých literárněteoretických kontextech pojem fokalizace předcházely. V následujících kapitolách jsou předmětem podrobné kritické analýzy zejména pojetí fokalizace Gérarda Genetta a Mieke Balové a dále pak revize pojmu či typologie fokalizace, jež učinili Pierre Vitoux, Andreas Kablitz, William Edmiston, Manfred Jahn, Ruth Ronenová a Görana Nieragden. Pátá kapitola sleduje možnosti přenosu pojmu fokalizace z oblasti literární naratologie do teorie filmového narativu. Poslední kapitola pak představuje nový návrh konceptu fokalizace a je vyústěním kritiky jednotlivých pojetí, která byla učiněna v kapitolách předchozích. Fokalizace je v této práci pojata jako specifický způsob diskurzivní prezentace a je identifikovatelná na základě přítomnosti příslušných distinktivních rysů.

Summary

The dissertation discusses the concept of focalization and its changes throughout the history of narratological thinking from the early 1970s to the present. The first chapter also addresses the related terms (in particular the term of point of view) which preceded the focalization concept in a number of contexts. The following chapters provide a detailed critical analysis, especially that of the focalization concepts by Gérard Genette and Mieke Bal and of the revisions of the focalization concept or typology by Pierre Vitoux, Andreas Kablitz, William Edmiston, Manfred Jahn, Ruth Ronen and Görana Nieragden. The fifth chapter explores the possibilities of transferring the concept of focalization from the area of literary narratology to the theory of the film narrative. The last chapter introduces a new proposal for the focalization concept, resulting from the criticism of the individual concepts described in the preceding chapters. In this study, focalization is conceived as a specific manner of discursive presentation and it is identifiable on the basis of the presence of the relevant distinctive features.