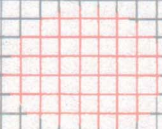


JIŘÍ HRABAL

FOKALIZACE

Analýza
naratologické
kategorie




Dauphin

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

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

Petr A. Bílek

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

FOKALIZACE

Analýza
naratologické
kategorie

JIŘÍ HRABAL

FOKALIZACE

Analýza naratologické kategorie

Dauphin

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

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

OBSAH

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

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

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

PŘEDMLUVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

kolik zásadních německy psaných studií, které nebylo možno opomenout.

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

1. ÚVOD: OD HLEDISKA K FOKALIZACI

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

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

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

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

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

Prvními texty, k nimž většina teoretiků zabývajících se problematikou hlediska odkazuje, jsou „předmluvy“ amerického romanopisce Henryho Jamese, shrnuté později do samostatné knihy *The Art of Novel: Critical Prefaces* (BLACKMUR 1962), a to i přesto, že první samostatnou ucelenou 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 újeji specifikovaným pojetím hlediska, potažmo fokalizace. Z dějinného pohledu je však nutno poznamenat, že nejednoznačnost ve vymezení pojmu hlediska nebyla charakteristická jen pro období, kdy pojem začal pronikat do myšlení o narativní literatuře, ale provází literárněteoretický diskurz dodnes.

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

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

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

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

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

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

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

Dalším důležitým milníkem na cestě k formulaci koncep-

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

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

(Brooks – Warren 1959: 589)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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