

JĘDRZEJ KOŚCIŃSKI

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
E-MAIL: JEDRZEJK@HOTMAIL.COM

Perspektywa Riggana. O focalizacji w filmie *Birdman* Alejandro Gonzáleza Iñárritu

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi analizę narracji filmu *Birdman* Alejandro Gonzáleza Iñárritu. Autor koncentruje się na focalizacji, czyli ogniskowaniu narracji na konkretnym bohaterze. W tekście przybliża się rozumienie tego pojęcia przez Gérarda Genette'a, Mieke Bal i Edwarda Branigana, a następnie analizuje się sposoby ograniczania w filmie perspektywy za pomocą efektów specjalnych, pozorowanego braku montażu i dialogów.

SŁOWA KLUCZOWE

focalizacja, narracja, Mieke Bal, Edward Branigan

First of all, remember that everything is basically in
the fearful and uncertain mind of Riggan Thomson.

Alejandro González Iñárritu¹

Reżyserska kariera Alejandro Gonzáleza Iñárritu rozwinęła się w pierwszej dekadzie XXI wieku dzięki filmom, które rozbijały narrację na trzy przeplatające się linie czasoprzestrzenne. W *Amores perros* (2000), *21 gramach* (2003) i *Babel* (2006), powstałych na podstawie scenariuszy Guillerma Arriaga, Meksykanin opowiadał historie bohaterów znajdujących się w róż-

¹ A. G. Iñárritu, *Birdman Director Alejandro González Iñárritu: Alfred Hitchcock's Rope Is "A Terrible Film"*, rozmowę przepr. D. D'Addario, [online] <http://time.com/3502675/birdman-alejandro-gonzalez-inarritu/> [dostęp: 19.02.2017].

nych częściach świata. Różnicując ich punkty widzenia, a zarazem podkreślając zbieżności między nimi (również fabularne), prowadził ponurą refleksję nad kondycją współczesnego człowieka. Konstrukcją i stylistyką kontrastuje z tymi filmami *Birdman* (2014), w którym reżyser skupił się na perspektywie tylko jednej postaci. Ową jedność podkreślił dodatkowo wyjątkową formą dzieła – ukrywanie montażu sprawia, że całość wygląda jak zrealizowana w pojedynczym ujęciu. Funkcją tego rzadko stosowanego w kinie zabiegu jest zazwyczaj próba oddania naturalnej dla ludzkiego oka percepcji rzeczywistości. Może to pomóc w emocjonalnym zaangażowaniu się w film dzięki wrażeniu obserwowania prawdziwych sytuacji, a nie manipulowanej montażem fikcyjnej produkcji. W ten sposób działa to w *PVC-1* (2007) Spirosa Statulopulosa, gdzie kamera towarzyszy bohaterce poruszającej się z przyczepionym do szyi ładunkiem wybuchowym, w *Mahi va gorbeh* (2013) Shahrana Mokriego, gdzie protagoniści konfrontowani są z niebezpieczną tajemnicą kanibalizmu, czy w *Victorii* (2015) Sebastiana Schipperera, pokazującej napad na bank i ucieczkę przed policją. Inną, nieco banalniejszą funkcją jest teatralizacja filmu, jak ma to miejsce w *Makbecie* (1982) Béli Tarra czy w *Cieniu za księżycem* (2015) Juna Roblesa Lany. W *Birdmanie* pozorowanemu jednemu ujęciu nadano jednak inną właściwość. Intrygujący efekt ciągłości opowiadania, a nie fragmentaryczności, pomimo rozplanowania sjużetu na sześć dni, nie intensyfikuje odczucia realizmu. Spójność czasoprzestrzenna, uzyskana dzięki maskowaniu cięć montażowych, wywołuje efekt wyraźnego zogniskowania perspektywy narracyjnej w percepcji tytułowego bohatera. Poniżej opiszę sposoby, jakie wykorzystuje Iñárritu, podając w wątpliwość logikę i realizm, by zsubiektywizować opowieść o Rigganie Thomsonie. Historia zapomnianego gwiazdora filmów superbohaterskich, próbującego wystawić na Broadwayu debiutancką sztukę, jest konsekwentnie opowiadana z perspektywy protagonisty, a zatem najodpowiedniejszym narzędziem metodologicznym do opisu narracji *Birdmana* wydaje się teoria fokalizacji.

Fokalizacja

Pojęcie fokalizacji wprowadził i rozwinął w latach siedemdziesiątych XX wieku na polu teorii literatury Gérard Genette. Zastanawiając się nad pojemnością kategorii „punktu widzenia” i zasadnością przyjętych typologii sytuacji narracyjnych, postanowił on zmodyfikować prosty trójpodział na (1) narratora wszechwiedzącego, (2) narratora przekazującego czytelnikowi tyle, ile wie bohater, oraz (3) narratora mówiącego czytelnikowi mniej,

niż wie bohater. Chcąc uniknąć, jak sam stwierdził: „zbyt konkretnie wizualnych konotacji terminów takich, jak widzenie, pole i punkt widzenia”², używanych przez Jeana Pouillona, Percy’ego Lubbocka czy Tzvetana Todorova, rozwinął pojęcie focalizacji³, oznaczające „filtr [...] selekcjonujący wszelką (nie tylko wzrokową) informację narracyjną”⁴. U Genette’a występuje zatem narracja niefokalizowana bądź focalizacja zerowa (odpowiadająca narratorowi wszechwiedzącemu), narracja z wewnętrzną focalizacją, która dzieli się na stałą (punkt widzenia jednej postaci), zmienną (punkty widzenia różnych postaci) i wieloraką (jak w powieściach epistolarnych czy *Rashomonie* (1950) Akiry Kurosawy), oraz narracja z zewnętrzną focalizacją (gdy nie mamy wglądu w myśli postaci, a jedynie w ich czyny). Francuski teoretyk był świadomy tego, że różnice między odmiennymi trybami focalizacji są często trudne do uchwycenia, a poszczególne „formy focalizacji nie zawsze dotyczą całych dzieł, ale raczej konkretnych części, nawet bardzo krótkich”⁵. Wspomina również o trudności w uzyskaniu całkowitej focalizacji wewnętrznej poza monologami wewnętrznymi, wskazując jako udany przykład bardzo filmową skądinąd powieść, *Żaluzję* Alaina Robbe’a-Grilleta. Na polu filmowym focalizacja wewnętrzna w rozumieniu Genette’a jest jednak nieosiągalna – za każdym narratorem stoi wszak instytucja produkcji filmowej.

Dla Genette’a teoria focalizacji była z początku zadawaniem pytania o to, kto postrzega. Z kolei dla Mieke Bal, teoretyczki w polemiczny sposób sięgającej do prac Francuza, „focalizacja to związek pomiędzy «widzeniem», agensem, który patrzy, i tym, co zostaje ujrzone”⁶. Jak łatwo zauważyć, w przeciwieństwie do Genette’a Holenderka nie unika wizualnych konotacji – swój wywód zaczyna zresztą od analizy nie prozy, a płaskorzeźby. Kluczowe jest dla niej rozróżnienie tego, kto postrzega, i tego, kto werbalizuje przekazywanie informacji. Wprowadza pojęcia focalizatora-postaci, z którym łączy się bezpośrednio focalizacja wewnętrzna. Przeciwstawia temu focalizację zewnętrzną, „w której funkcję focalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą”⁷. Bal odrzuciła focalizację zerową Genette’a, twier-

² G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Ithaca, New York 1983, s. 189 (jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. własne).

³ Oczywiście focalizacja przywołuje na myśl ogniskową obiektywów, ale warto też zauważyć, że na polu teorii filmu wizualne konotacje są jak najbardziej na miejscu.

⁴ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 436.

⁵ Ibidem, s. 191.

⁶ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska et al., Kraków 2012, s. 151.

⁷ Ibidem, s. 153.

dząc, że – jak to ujął Jonathan Culler – „traktowanie braku fokalizacji jako jej odmiany ogranicza precyzję tego pojęcia”⁸. Narracja niefokalizowana nie ogniskuje się bowiem na żadnej postaci, nie zawęża więc perspektywy, co jest warunkiem *sine qua non* zaistnienia fokalizacji.

Na polu teorii filmu pojęcie fokalizacji rozwinął Edward Branigan. O ile Genette kładł nacisk na kwestię selekcji wiedzy, jaką w stosunku do narratora mają bohaterowie, a Bal na postrzeganie przez bohaterów świata i historii, o tyle autor *Narrative Comprehension and Film* skupił się na przeżyciach postaci⁹. W podziale Bal brakowało mu dookreślenia podmiotu, który doświadcza fokalizowanych zdarzeń („Jak uchwycić różnicę między narratorem, którzy pamiętają, wyobrażają lub bezpośrednio przeżywają daną scenę?”¹⁰). Patrzenie (*looking*) i słuchanie (*listening*) usytuował w komunikacyjnym kontekście jako zdarzenia, które mógł relacjonować narrator. Akt fokalizacji definiował więc jako „reprezentację faktu percepcji bohatera”¹¹, który nie opowiada (*speaking*) ani nie odgrywa, tylko „doświadcza czegoś poprzez widzenie (*seeing*) lub słyszenie (*hearing*) [...] [oraz] myślenie, pamiętanie, interpretowanie, zastanawianie się, obawianie, wierzenie, pragnienie, rozumienie i poczucie winy”¹². W obrębie tych doświadczeń rozróżnił fokalizację zewnętrzną, rozumianą jako półsubiektywna miara świadomości bohatera, ale spoza samego bohatera, oraz fokalizację wewnętrzną – bardziej prywatną, której ukazywanych doświadczeń nie może doświadczyć żaden inny bohater (ujęcia POV, pozbawione ostrości lub zamazane, sugerujące na przykład upojenie alkoholowe, marzenia, halucynacje i wspomnienia). To właśnie rozważania Amerykanina okażą się najbardziej pomocne przy analizie *Birdmana*.

Fałszywa ciągłość, czyli eliptyczność bez cięć

Jak już zaznaczyłem, wydaje się, że długie, nieprzerwane ujęcia powinny – w opozycji do montażu, zwłaszcza szybkiego – wzmacniać realizm, ale w przypadku *Birdmana* jest zgoła inaczej. Być może ze względu na wirtuozeryę tej techniki i rzadkie jej wykorzystywanie rozwiązanie to nigdy nie jest este-

⁸ J. Culler, *Foreword*, [za:] G. Genette, op. cit., s. 11.

⁹ Prócz fokalizacji, odnoszącej się do przeżyć postaci, Branigan wymienił dwa inne sposoby przekazywania i zdobywania wiedzy – narrację, w której narrator przekazuje komunikaty, oraz akcję, w której agens podejmuje działania.

¹⁰ E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992, s. 107.

¹¹ Ibidem, s. 102–103.

¹² Ibidem, s. 101.

tycznie przezroczyście. Można je sprowadzić do autotelicznego efekciarstwa, warto jednak przypisać mu narracyjną sprawczość. Rezygnacja z cięć przede wszystkim ogranicza możliwości przedstawiania historii – równoległe opowiadanie dwóch wydarzeń staje się niemal niemożliwe. Kamera jest „przyklejona” do bohaterów i wybierając postać, za którą w danym momencie będzie podążać, zostaje utożsamiona z narratorem (lub fokalizatorem). W *Birdmanie*, o którym sam reżyser mówi, że prowadzony jest z perspektywy Riggana, zabieg ten staje się problematyczny, gdy kamera zostawia głównego bohatera i skupia się na rozmowach innych postaci. Choć można to uznać za niekonsekwencję, ta celowa zmiana fokalizatora (lub fokalizatora na narratora) pozwala również na rozwinięcie psychologii innych postaci. Co ciekawe, w filmie udaje się imitować klasyczne frazy ujęcie-przeciwujęcie najczęściej przy pomocy lustra. Bez burzenia swojej koncepcji Inárritu z jednej strony stara się więc, by stała się ona dla widza przezroczysta, z drugiej zaś strony z premedytacją fałszuje rzeczywistość – poprzez elipsy czasowe i nieścisłości przestrzenne.

Kilkakrotnie upływ czasu ukazany jest poprzez zmianę oświetlenia. Najciekawszy jest fragment, gdy Riggan przy świetle dziennym wchodzi do teatru, przed którym zostaje nieruchoma kamera, po chwili pokazująca ludzi wychodzących z budynku wieczorem, już po pierwszym akcie przedstawienia. Gdyby tę elipsę czasową zasygnalizowano cięciem montażowym, widz w naturalny dla odbioru filmu sposób zrekonstruowałby tę część fabuły, w której Riggan przygotowuje się do występu, a ludzie przychodzą na spektakl. Ciągłość jednego ujęcia sprawia jednak, że czasoprzestrzenna relacja staje się nielogiczna. Również nieścisłości przestrzennych w budynku teatru można by uniknąć, gdyby zastosowano tradycyjny montaż. Kamera podąża za plecami bohaterów labiryntami korytarzy i niemal za każdym razem trasa z garderoby Riggana na scenę jest inna (sprzeczna z poprzednią), niekiedy niespodziewanie zmieniają się wystroje lub nawet szerokość podłogi¹³. Problematyka przestrzeni jest zresztą nawet zwerbalizowana – gdy Mike idzie z Sam po schodach, pyta ją, czy ma pojęcie, dokąd zmierza, na co ta z uśmiechem odpowiada, że absolutnie nie. Nieścisłości w architekturze budynku symbolizują mentalną niestabilność Riggana, co nie czyni jednak narracji niewiarygodną.

¹³ Nieścisłościom przestrzennym w *Birdmanie* swój wideo-esej poświęcili Sander Spies i Joost Broeren, wskazując na nawiązania do *Lśnienia* (1980, reż. S. Kubrick), w którym motyw ten również jest istotny. Zob. *The Unexpected Virtue of Goofs: Birdman's Shifting Spaces*, [online] <https://vimeo.com/123830921> [dostęp: 13.10.2017].

Celowa przypadkowość humoru

Iñárritu za pomocą sytuacyjnego humoru dystansuje film od realizmu, w czym również pomaga ciągłość ujęć. Gdy zirytowany Jake ironizuje, że żaden aktor nie zapuka nagle do drzwi z propozycją pomocy, Lesley puka i proponuje im Mike'a; gdy była żona Riggana w kontekście problemów z Sam mówi mu, że nie musi być świetnym ojcem, byle w ogóle był, do pomieszczenia wchodzi Laura, która dwie sceny wcześniej informowała bohatera, że zaszła z nim w ciążę; gdy Mike w kontekście spektaklu stwierdza, że dla większości ludzi nie ma znaczenia, czy jest w nim (*here*) Riggan, w kadrze pojawia się fanka głównego bohatera, prosząc go o zdjęcie. Przykłady takiej przypadkowości (nie zawsze humorystycznej) można by mnożyć, ich funkcja jest jednak zawsze podobna. Zmniejszają obiektywną realność tych sytuacji, sugerując, że są one prezentowane z perspektywy Riggana. W przynajmniej dwóch scenach kwestia filtrowania opowieści przez umysł głównego bohatera pojawia się w warstwie werbalnej. Najpierw Jake opowiada mu o zdjęciach, które ma na komputerze ich były współpracownik Ralph, a gdy Riggan go o nie dopytuje, Jake rzuca: „dlaczego Cię to obchodzi, i tak nie powinienś mieć na ten temat żadnej wiedzy”. Pełni to funkcję humorystyczną, ale zarazem sugeruje samoświadomość narracji. Podobnie jest w drugim przypadku, gdy Riggan krzyczy na Mike'a: „to moje przedstawienie (*show*), to moja scena i ja mówię, co masz robić”. Narracja poprzez swoją werbalną warstwę zdaje się otwarcie przyznawać do przyjmowania perspektywy „bojaźliwego i niestabilnego umysłu Riggana Thomsona”. Dopiero w tym kontekście – przełamania realizmu i obiektywizmu – mogą w pełni wybrzmieć narracyjne gry, jakie za pomocą focalizacji prowadzi z widzem Iñárritu.

Birdman, czyli nadnaturalny punkt widzenia

Riggana Thomsona widzimy po raz pierwszy lewitującego w pozycji lotosu. Już sam fakt unoszenia się nad ziemią może sugerować, że to on jest focalizatorem. Choć wydaje się oczywiste, że w rozumieniu Branigana focalizacja jest w tej scenie zewnętrzna, sądzę, że można ją odczytać również jako wewnętrzną. W centrum kadru z lewitującym Rigganem stoi bowiem rzeźba głowy Buddy, w połączeniu z padmasaną bezpośrednio odnosząca widza do praktyk jogicznych, w których dużą rolę odgrywa eksterioryzacja, czyli doświadczenie postrzegania świata spoza własnego ciała fizycznego¹⁴. W tym

¹⁴ Zob. T. S. Rinpoche, *Extra-bodily States in Buddhism*, [online] <https://studybuddhism.com/en/advanced-studies/vajrayana/tantra-theory/extra-bodily-states-in-buddhism> [dostęp: 16.10.2017].

kontekście focalizatorem wewnętrznym byłoby ciało astralne Riggana. Bez względu na słuszność tej tezy, sygnalizuje ona niejednoznaczność perspektywy, z jakiej Iñárritu prezentuje sjużet.

Niezwykle ciekawe są zmiany poziomów focalizacji czy też rozmywanie granic między trybem obiektywnym a subiektywnym. Widać to najlepiej na przykładzie dwóch scen: demolowania garderoby przez Riggana oraz lotu mężczyzny nad miastem. W pierwszej widzimy Thomsona niszczącego pokój za pomocą psychokinezy i rozmawiającego ze swoim wewnętrznym głosem Birdmana (słyszalnym dla widza). Gdy jednak do pomieszczenia wchodzi Jake, głos cichnie, a Riggan wciąż niszczy przedmioty, jednak w sposób naturalny, bez korzystania z nadprzyrodzonych zdolności. Bal pisze o znakach atrybucyjnych (*attributive signs*), „które wskazują na przesunięcie z jednego poziomu [fokalizacji] na drugi”¹⁵. Takimi znacznikami są w *Birdmanie* efekty specjalne, wytrącające widza z poczucia realizmu, związane głównie z psychokinezą. O ile jednak zmiana focalizatora lub poziomu focalizacji jest wyraźna podczas demolowania (fokalizacja zewnętrzna skupiona na Rigganie wraz z otwarciem drzwi zamienia się w focalizację zewnętrzną z perspektywy Jake’a lub w narrację obiektywną), o tyle płynna pozostaje w scenie powietrznej podróży bohatera. Gdy unosi się on na dach kilkupiętrowego budynku (co jest niewątpliwie jego „doświadczeniem poprzez pragnienie”), patrzy na niego tłum gapiów. Po chwili domyślamy się jednak, że ludzie widzą go po prostu stojącego nad krawędzią (niektórzy pytają, czy kręci film, czy chce się zabić)¹⁶. Podchodzi do niego mężczyzna, chcąc mu pomóc, Riggan twierdzi jednak, że jest spóźniony, i wypowiada słowo *music*, po którym słyszymy orkiestralną muzykę, jak gdyby bohater panował nie tylko nad diegezą, ale również nad warstwą pozadiegetyczną, co przybliży ten fragment do metafikcji. Muzyka urywa się wraz z dotknięciem Riggana przez mężczyznę spoza jego „doświadczanych wyobrażeń” i wraca, gdy Thomson skacze z dachu i zaczyna latać. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że ów pomocny mężczyzna patrzy na bohatera skaczącego z dachu, co miało przecież miejsce wyłącznie w umyśle Riggana. Gdy focalizator ląduje, tryb ponownie zmienia się w narrację obiektywną (według Bal – focalizację zewnętrzną), w której za Thomsonem biegnie taksówkarz, żądając zapłaty za przejazd. Zasadniczo więc demolowanie garderoby i podróż przez miasto wy-

¹⁵ M. Bal, op. cit., s. 164.

¹⁶ W filmie dość mocno eksponowane są samobójcze myśli Riggana, które byłyby ciekawe nie tylko w kontekście opisywanej przeze mnie sceny, ale również w perspektywie całego filmu – ewentualne problemy z psychiką bohatera podawałyby w wątpliwość wiarygodność focalizowanego przez Riggana świata.

darzyły się obiektywnie, ale sposób, w jako Riggan-fokalizator ich doświadczyl – podkreślony efektami specjalnymi – dostępny był tylko jemu.

Podsumowując narracyjne gry z widzem, warto przywołać podział Bal na przedmioty percypowalne i niepercypowalne. Te pierwsze znajdują się poza fokalizatorem i mogą być postrzegane również z zewnątrz, drugie natomiast są dostępne jedynie bohaterowi, który je przeżywa – „tylko ci, którzy mają dostęp do «wnętrza» postaci, są w stanie cokolwiek postrzegać”¹⁷. Badaczka pisze, że owym postrzegającym nie może być według klasycznych reguł gatunków narracyjnych inna postać, lecz jedynie fokalizator zewnętrzny (lub też narrator). W łamiącym tę zasadę *Birdmanie* dwukrotnie (nie licząc opisanego wyżej mężczyzny widzącego skok Riggana z dachu) pojawia się sugestia postrzegania z zewnątrz przedmiotów niepercypowalnych. Pierwszy raz, gdy Thomson odkrywa swoje „moce” – słuchając irytującego go na scenie Alpha, znaczącym ruchem oczu wskazuje on na wiszący reflektor, który po chwili spada na głowę aktora. Tego obiektywnie postrzegalnego zdarzenia nie należy jednak przypisywać psychokinetycznym zdolnościom Riggana, ponieważ między jego spojrzeniem a wypadkiem nastąpiło kilkusekundowe opóźnienie, nieobecne przy późniejszych popisach bohatera. Inaczej rzecz się ma w zakończeniu filmu, w którym bohater wyskakuje z okna szpitala. Słyszymy tę samą muzykę, co w scenie latania – świadczy to o fokalizacji wewnętrznej. Szybowanie Riggana wydaje się niepercypowalne poza jego doświadczeniem – spodziewamy się, że córka Sam, wychylając się przez okno, zobaczy ciało ojca na ulicy. Ta jednak z zachwytem patrzy w niebo, postrzegając lot mężczyzny. W rezultacie fokalizator zewnętrzny/narrator ma „dostęp do «wnętrza» postaci”. Miesza to poziomy fokalizacji i podaje w wątpliwość wiarygodność całej diegezy.

W *Birdmanie* nie brakuje ujęć z punktu widzenia Riggana (POV), które w klasyczny sposób subiektywizują prezentowany obraz (choć kamera przyjmuje spojrzenie bohatera płynnie, nie poprzez cięcie, jak ma to miejsce już od kina niemego). Fakt, że w oczywisty sposób sygnalizują one fokalizację wewnętrzną, nie oznacza jednak, jak sądzę, że pozostałe ujęcia, wyglądające na obiektywne, prowadzone są z poziomu narratora (obiektywnego). W kontekście efektów specjalnych jako znaków atrybucyjnych, pozorowanej ciągłości ujęcia, która paradoksalnie dystansuje widza od prezentowanych wydarzeń, oraz sugerowania w pierwszej scenie buddyjskiej eksterioryzacji całej sjużet¹⁸ jest prezentowany z perspektywy – jak ujął to sam Iñárritu – bojaźliwego i niestabilnego umysłu Riggana Thomsona.

¹⁷ M. Bal., op. cit., s. 158.

¹⁸ Może poza scenami, w których nie ma Riggana, a bohaterowie rozmawiają o czymś innym.

RIGGAN'S PERSPECTIVE. FOCALIZATION IN *BIRDMAN*
BY ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

ABSTRACT

The article is an analysis of the movie *Birdman* by Alejandro González Iñárritu, in terms of focalization of the narration on specific character. The author brings closer theories of focalization by Gérard Genette, Mieke Bal and Edward Branigan and analyse ways in which the film narrows the perspective of narration – using special effects, dialogues and imitating the lack of editing.

KEYWORDS

focalization, narration, Mieke Bal, Edward Branigan

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODSTAWOWA

1. Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Kraskowska et al., Kraków 2012.
2. Branigan E., *Narrative Comprehension and Film*, London 1992.
3. Genette G., *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. E. Lewin, Ithaca, New York 1983.
4. Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.

LITERATURA POMOCNICZA

1. Fludernik M., *Mediacy, Mediation, and Focalization*, [w:] *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, eds. J. Alber, M. Fludernik, Columbus 2010.
2. Ostaszewski J., *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Kraków 1999.
3. Kubíček T., *Focalization, the Subject and the Act of Shaping Perspective*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, eds. P. Hühn, W. Schmid and J. Schönert, Berlin 2009.
4. Jesch T., Stein M., *Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, eds. P. Hühn, W. Schmid and J. Schönert, Berlin 2009.