

Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu*

Uvod

Posljednjih dvadeset godina teorija filma općenito te semiotika filma pojedinačno prolaze kroz plodno razdoblje u kojemu dominiraju velike teorijske rasprave. Nakon te faze — u kojoj su, nedvojbeno, postavljeni temelji današnjih teorijskih razmatranja — moramo se zapitati jesu li ta epistemološka nastojanja urodila kvalitetnim rezultatima na području konkretne analize. Tako na početku ovoga desetljeća opažamo pojavu rastućega zanimanja za film te za praktičnu provjeru ideja i koncepcija formuliranih u prethodnom razdoblju. Počesto se javljaju radovi o nacionalnim kinematografijama, žanrovima, autorima i povijesnim razdobljima, koji su istodobno primjer stanovite konceptualne inflacije nastale kao plod spomenutih teorijskih razmatranja, konceptualnih struja unutar semiotike, ali i ovisne o specifičnostima geografskog područja. Isto se događa i s pojmom 'točka gledišta' (*point of view*), koji u sebi obuhvaća mnogostruke aspekte; svi su ti aspekti neki oblik 'točke gledišta', ali svaki sadrži različit skup problema: kažemo da se sekvenca pripovijeda iz točke gledišta nekog lika, ili da se snima s određene točke gledišta. Također kažemo da je autorova točka gledišta u nekom filmu dvojbeno, i tako dalje. Kako je u naratologiji i književnoj kritici točka gledišta važan pojam, u filmu je on dvostruko važniji upravo zbog svoje neodređenosti te stoga što potječe iz romana, medija koji je posve različit od filma.

Mnogi teoretičari zacijelo smatraju da tek u filmu izraz 'točka gledišta' prestaje biti metaforom i zadobiva pravo značenje. Tu je vrijednost lako uočiti na površinskoj razini teksta. Možda je i to jedan od razloga što se opći pojam točke gledišta često miješa s pojedinim kinematografskim oblicima, kao što je subjektivni kadar (*point-of-view shot*). Upravo sam naveo jednu od mogućih zabuna. Konflikt nastaje i kad treba ugraditi taj skup problema unutar nekog općenitijega, kao što je iskazivanje (*enonciation*; prema Casetti 1986). Na taj način reproduciramo zbrku koja već postoji na polju teorije književnosti: postavljamo pitanje kao problem 'lica' (glasa) kad je to zapravo pitanje 'modusa'. Držim da je tom nizu poteškoća moguće pristupiti preko ideje fokalizacije onako kako ju je formulirao Gerard Genette (1972, 1983),

obuhvaćajući mnoge aspekte općenitoga pojma točke gledišta.

Neke definicije točke gledišta

Jacques Aumont (1983) razlikuje četiri definicije pojma 'točka gledišta'. Prva definicija (TG1) označava topološku točku u kojoj je neko viđenje predstavljeno na ekranu. Druga (TG2) označava TG predstavljenu na ekranu u kategorijama koordinata perspektive. Treća definicija (TG3) odnosj se na naratološku točku gledišta, gdje se izražava pogled. Četvrta (TG4) opisuje mentalno stajalište (ideološko, moralno, itd.) koje se pripisuje TG3. Počevši od te definicije, Elena Dagrada (1986) ilustrira zbrku između pojmova točka gledišta (*point of view*) i subjektivni kadar (*point-of-view shot*). Osim što, međutim, konstatira tu znatnu razliku, što je, po mome mišljenju, sasvim umjesno, ona naglašava i povlašteni položaj što su ga teorijska razmatranja podarila trećoj definiciji (TG3), a na štetu prethodne dvije, izražene u terminima perspektive. Na taj način nastaje opreka na koju često nailazimo između pojmova prikazivačka i pripovjedna točka gledišta. To razlikovanje, manje ili više eksplicitno u većini radova koji govore o točki gledišta, za posljednicu ima precjenjivanje vizije (*vision*), viđenja, ograničeno poimanje vizualne percepcije. Tako se zaboravlja da viđenje nije samo vizualni fenomen; baš suprotno, to je proces sličan obradi podataka.

Na taj način viđenje ovisi o kognitivnom radu. Tako dobivamo povlaštene tehnike ili elemente kao što je kamera — koja se poistovjećuje s viđenjem i okom (Jost 1986) — a zaboravljamo da točku gledišta možemo izraziti i drugim tehnikama: dijalogom, montažom, rasvjetom, glazbom, itd. U tom se smislu slažem s tvrdnjom Davida Bordwella da »sve filmske tehnike, čak i one koje uključuju profilmični događaj, funkcioniraju pripovjedno, gradeći svijet iz mašte kako bi postigle konkretne efekte« (1985:12). Uzmemo li kao polazište tu ideju, moguće je pristupiti pitanjima točke gledišta i fokalizacije bez podizanja nepremostive barijere između 'viđenja' kamere i 'viđenja' ili znanja lika — drugim riječima, nadići dijalektiku promatrača i promatranog.

* © Walter de Gruyter. All rights reserved.

Izvorni tekst 'Focalization and point of view in fiction film' preveden je iz časopisa *Semiotica* (1990, vol. 81-3/4, 305-314), prijevod se objavljuje uz dopuštenje izdavača. Sva prava pridržana. Autor je u *Semiotici* bio potpisan španjolskom verzijom svoga imena (Jose Luis Fece) jer španjolska vlada nije priznavala katalonska imena u službenoj uporabi.

se značenja, ja držim da je Genetteov *recit* bliži Princevoj ili Braniganovoj 'pripovijesti' nego Chatmanovoj ili Bordwellovoj 'priči'. Ta razlika bit će važna pri rasvjetljavanju pitanja fokalizacije.

Fokalizacija

Razlikovanja između problema modusa (*mode*) i glasa (*voice*) općeprihvaćena su u analizi pripovjednih tekstova. Prvi od njih odnosi se na regulaciju pripovjednih podataka, a drugi na proučavanje narativne instancije. Suočeni smo s dvjema skupinama problema, različitim, ali ne i suprotstavljenih. Modus odgovara pitanju tko vidi (tko je ili tko su lik ili likovi koji posreduju percepciju u okviru pripovijesti), a glas pitanju tko govori (tko je govornik ili što je narativna instancija). Mogli bismo pomisliti da ta distinkcija u filmologiji neće biti odveć korisna; zapravo, narativnu instanciju u filmu obilježuje njezina sposobnost da vidi, a povlašteni instrument koji posreduje tu sposobnost jest kamera. Sve to postaje još paradoksalnije uzmemo li u obzir da Genetteov pojam 'fokalizacija' nastoji izbjeći vizualne konotacije pojma 'točka gledišta'. Ako smatramo da i jedan i drugi pojam imaju veze s regulacijom narativnih podataka, onda je jasno da se ti podaci ne otkrivaju isključivo uz pomoć perceptivnih sposobnosti ili vizualne percepcije likova. I sam Genette navodi da se podaci u pripovijesti mogu regulirati »prema znanju koje posjeduju, ili prema tome koji dio priče (lika ili grupe likova) od ovih će prisvojiti ili se pretvarati da prisvajaju ono što je općepoznato kao vizija ili točka gledišta, koja naizgled, s obzirom na priču, poprima ovu ili onu perspektivu« (1972:184). Upravo kroz znanje lika pripovijest filtrira svoje podatke; u ovom slučaju, podaci ne uključuju samo sposobnost viđenja, nego i *flashbackove*, halucinacije, monologe itd. Tako pojam fokalizacije ima prednost nad točkom gledišta jer se ne obraća isključivo vizualnim pitanjima.

Postoje tri vrste fokalizacije: prva, nulta fokalizacija, ili nefokusirana priča, odnosi se na sveznajućeg pripovjedača, koji u odnosu na događaje i likove priče može zauzeti unutarnju ili vanjsku točku gledišta. U drugoj vrsti, unutarnjoj lokalizaciji, pripovjedač zna ono što zna i lik; u filmu bi to

Pripovjedni čin

Prije nego što krenem dalje, potrebnim se čini uvesti malu digresiju kako bih ukratko objasnio podjelu i terminologiju pripovjednoga čina. Slijedom tradicije europske naratologije (Barthes, Todorov, Genette, Greimas, itd.), razlika između pojmova *recit* (pripovjedni tekst), *histoire* (priča) i *narration* (pripovijedanje) široko je prihvaćena, premda je pomalo neprecizna. Pojam *recit* označava izgovoren, oralni ili napisan govor, koji ukratko prikazuje odnos niza događaja; pojam *histoire* označava pripovjedni sadržaj ili skup pripovjednih događaja; i naposljetku, *narration* označava pravi ili fiktivni čin koji tvori diskurs (Genette, 1972, 1983).

To je donekle neprecizno, jer je *narration* istodobno i proizvođač i proizvod *recita*. Takva trodioba nema izravnu paralelu u američkoj naratologiji. Tako neki autori poput Chatmana (1981) počinju s temeljnom distinkcijom Emilea Benvenistea između pojmova *histoire* i *discours*, te prvi prevode kao 'priča' (*story*), ali pritom zaboravljaju što je Benveniste podrazumijevao pod pojmom *recit historique*. Problem zapravo nije u tome, nego u činjenici da je spomenuti autor postulirao dvije vrste funkcija: jednu diskursivnu, koju je nazvao *histoire*, čija je glavna osobina uporaba aorista; te drugu, *discours*, čija je glavna osobina uporaba prezenta ili perfekta. U svojoj studiji o primjeni pojma 'iskazivanje' (*enunciation*) na proučavanje filma, Bordwell (1985) svoju raspravu temelji na Genetteovu djelu *Figures II* (1969) i *recit* prevodi kao 'priča'. Poslije, pišući o Genetteovoj raspravi *Nouveau discours du recit* (1983), Bordwell shvaća da je prenačljeno zaključio kako je Benvenisteov pojam *histoire* isto što i *recit*, te izjavljuje da par *recit-histoire* nema smisla bez pojma *narration*.

S druge strane, Gerald Prince (1982) rabi pojam *narrative* (narativ/pripovijest) u sličnom kontekstu kao Genetteov *recit*. Branigan (1984:3) također uspostavlja razliku između naracije — »lingvističkog i logičkog odnosa što ga postavlja tekst kao uvjet svoje razumljivosti... načina mjerenja prikaza i percepcije objekata« — i pripovijesti kao jezičnog objekta. Premda različiti autori u terminologiju unose različite nijan-

bila fokalizacija kroz lik; u tom bi slučaju za to bila zadužena *camera subjective* (subjektivni kadar). Treći tip jest vanjska fokalizacija, u kojoj pripovjedač opisuje likove kao da ih promatra izvana, i ne miješa se u njihov unutarnji život.

Moramo imati na umu da tri opisana tipa fokalizacije nisu čisti tipovi. Zapravo, kriteriji za lokalizaciju ne moraju se nužno primijeniti na cijelu priču, i unutar priče mogu varirati. U slučaju filma *Sve o Evi* J. L. Mankiewicza, u kojemu možemo govoriti o fokalizaciji niza likova prema drugom liku (Evi), različite fokalizacije znače prava 'ograničenja polja' u odnosu na ono što glavni pripovjedač (Addison De Witt) zna; i samo putem pripovjedača možemo saznati pravu priču o Evi.

Nakon svega što je ovdje izneseno pojam fokalizacije mogao bi nam djelovati pomalo proizvoljno i neprecizno. Za početak, i zbog činjenice što se javlja kao dodatak pojmu točke gledišta — upravo kako bi se izbjegle čisto vizualne konotacije — i stoga što nema veze sa snažnim poimanjem (baš naprotiv, naglašava se njegova vizualna relativnost), koje je fa-

voriziralo taj dojam. U uvodnome dijelu članka izrazio sam svoje ograde prema brojnim pojmovima sklepanima tijekom posljednjih godina u pokušajima da se stvore neki konkretni gramatički modeli koji će se moći primijeniti na svaki značenjski skup neovisno o njegovoj konkretnoj manifestaciji.

Ako je cjelokupan narativni film samo jedan oblik *recita*, i priznamo li, kako to čini Ricoeur (1984), da *recit* postaje važan do te mjere da privlači *la mise en intrigue*, tragove vremenskog iskustva, bit će teško svesti filmsku priču na logičnu semantičku strukturu, budući da je zadaća *mise en intrigue* povezati niz beznačajnih ili raznorodnih epizoda kako bi im se podarilo novo značenje, koje ne odgovara značenju koje imaju u prirodnom jeziku. Točno je da Genette ne kreće od istih postavki; njega više zanima narativna logika nego fikcionalno iskustvo koje bi uključilo i proučavanje čitatelja, ili recepcije.

Ne smijemo, međutim, misliti da se ta logika daje izvesti iz niza zakona imanentnih svakom narativnom tekstu. Možemo reći da fokalizacija nije pojam u pravom smislu te riječi.

Ona ne označava kategoriju; ona se tiče procesa, procesa regulacije narativnih podataka, koji istodobno potiče drugi proces: proces interpretacije od strane čitatelja. Za razliku od drugih aproksimacija u kojima prepoznajemo važnost promatrača — čak i ako je on tek pasivan pojedinac ili simbolično mjesto — ideja fokalizacije kompatibilna je s aktivnošću promatranja, shvaćenom kao dinamički proces razumijevanja i konstrukcije priče.

Fokalizacija i promatračka aktivnost

Neki semiotičari, poput Sola Wortha (1969) i Rogera Odina (1983), razvili su ideju prema kojoj film sam po sebi ne proizvodi značenje; to čini promatrač. Film nudi niz otpora svome čitanju, koji bi trebali potaknuti promatrača da izvede niz daljih operacija. Općenito uzevši, svi teoretičari slažu se pri definiranju promatrača na osnovi kompetencije; varira tek značenje koje se pridaje obama pojmovima. Tako možemo proučavati dvije mogućnosti: prema prvoj, promatrač se promatra kao konstrukcija filma ili simbolična struktura. To ima veze s modelom idealnog čitatelja (Eco 1979). Tako se tvrdi da film smješta promatrača u određeni položaj, prisilivši ga da uloži svojevrstan trud (Casetti 1986). Prema drugoj, promatrač je iskustveni subjekt i analitičara zanima promatračka aktivnost; ne govorimo toliko o čitanju koliko o percepciji. U vezi s tim drugim shvaćanjem zanimljivo je spomenuti Bordwellovu ideju percepcije kao procesa aktivnog testiranja hipoteza (1985:31).

U tom smislu moramo se sjetiti da bi ideja fokalizacije kao ograničenja polja (Genette 1972) bila nekompatibilna s idejom promatrača kao 'pozicije'. No, s druge strane ona se može izvesti iz perspektive teorije hipoteze. Ograničenje polja isto je bez obzira propusti li da kroz likove prođe više ili manje podataka; to obvezuje promatrača da 'djeluje' unutar priče, posebice kad ona ne teče kronološki. Stoga vrednovanje podataka mora početi od dijegetskog konteksta.

Fokalizacija, točka gledišta, kamera

Nema dvojbe, prije iznesena definicija tipova fokalizacije ograničena je vrijednosti kad je riječ o filmu. Zapravo, u Genettea ta je ideja postavljena u odnosu na znanje (u književnosti 'viđenje' ne može postojati u strogom smislu te riječi), i počinje od odnosa između znanja pripovjedača i znanja lika. Tako smo suočeni s nizom problema koji se tiču teorije filma. Kao prvo, činjenica da usvajamo pojam čija je glavna zasluga to što izbjegava vizualne konotacije točke gledišta može djelovati kontradiktorno. U filmu nije uvijek lako otkriti vanjsku fokalizaciju (pripovjedač kao lik). U nekim filmovima pripovjedač se jasno vidi, bilo da je prisutan kao lik (*Sve o Evi*), ili u obliku anonimnog *off-glasa*, neutjelovljena ni u jednom liku, koji ih opisuje izvana, ali i iznutra. Takav je slučaj u filmu *The Killing* Stanleyja Kubricka ili *T-Men* Anthonyja Manna. U ovom drugom filmu glas predstavlja lik koji bi trebao biti šef Državne blagajne Sjedinjenih Država; taj nas lik, u maniri voditelja, upoznaje s pozadinom priče koju će nam ispričati. Sam zaplet počinje s *off-glasom*; tako bismo mogli reći da je to primjer izvanjske fokalizacije.

U filmu *Sve o Evi* situacija je manje jasna jer istodobno imamo *off-glas* i pripadni mu lik. Prvi prizor filma, gdje glas uvodi situaciju, primjer je vanjske fokalizacije,¹ jer saznajemo da je glas koji pripada Addisonu De Wittu upućen ne samo u događaje iz priče nego i u unutarnji život likova. Istodobno, čim nam je kamera prikazala Addisona De Witt-a, idući kadrovi (niz subjektivnih kadrova) drugih likova omogućavaju nam da govorimo o unutarnjoj fokalizaciji koja počinje s likom Addisona De Witt-a. Ako je ta činjenica s teorijske točke gledišta nejasna, takva dvosmislenost nestaje čim uzmemo u obzir aktivnost promatrača. Zapravo, ključna ideja fokalizacije jest regulacija pripovjedačevih podataka, a ne etiketa koja se može mijenjati od slučaja do slučaja; u tom smislu *off-glas* (pripovjedač) i De Witt (lik-pripovjedač) nalaze se u sličnoj situaciji. Ako glas iz pozadine poznaje unutarnji život likova, onda režija De Witt-a obdaruje istom tom moći; scena se gradi počevši od točke gledišta, kamera prikazuje De Witt-a koji će, uz pomoć niza pogleda nadesno ili nalijevo od kadra, omogućiti izmjenu kadrova u kojima će se pojaviti pojedini likovi. Promatrač nema nikakvih uputa o prostornom razmještanju. Teško je naslutiti kakva je De Wittova pozicija u odnosu na druge. Nema dvojbe, ti drugi likovi 'promatraju' se iz točke gledišta prvoga.

Prvi zaključak koji iz ovoga primjera možemo izvući jest taj da promatrač može pripisati viđenje (te znanje) nekom liku, a da kamera nije u blizini (ili na istome mjestu). Tako razlika između viđenja kamere i viđenja / znanja lika — ili drugim riječima, razlika između narativne točke gledišta i točke gledišta kamere (ne zaboravimo Bordwellovu ideju iznesenu na početku ovoga članka) — ovdje ne stoji. Ne kanim uz pomoć ovih razlikovanja ustvrditi da je smještaj kamere nevažan, ali kad je riječ o shvaćanju priče, ona ne sudjeluje kao fizički objekt, jer je kamera konstrukcija promatrača (Brannigan 1984), i njezina pozicija nije nužno uvjet za shvaćanje fenomena točke gledišta. Eksplicitna narav čina promatranja u pripovijesti ne odgovara uvijek suvisloj konstrukciji na površinskoj razini teksta. Primjer se može pronaći u prizoru iz filma *Povećanje* (*Blow up*, M. Antonioni 1966), u kojemu glavni lik, profesionalni fotograf, neopažen slika niz fotografija para u parku. Prizor se konstruira u nizu prema načelu kadar — protukadar (*shot reverse shot*), u kojima se uvode različite razine dvosmislenosti. S jedne strane, nije jasna pozicija fotografa u odnosu na fotografirani par, a s druge u svakom protukadru para mi čujemo zvuk koji proizvodi fotoaparat (jasno je da se pozicija fotoaparata ne poklapa s pozicijom filmske kamere). Uza sve to treba razmotriti i smjer pogleda dvoje zaljubljenih, koji u određenom trenutku osjete da ih netko promatra: njihovi pogledi nikad nisu usmjereni prema središtu prizora, što bi bilo logično.

Poslije, kad fotograf razvije slike, nestaju te nejasnoće. Povećanje pokazuje da u jednom slučaju pogled fotografiranih likova nije bio usmjeren prema pretpostavljenoj poziciji fotografa, nego prema drugoj lokaciji, na kojoj ćemo zahvaljujući još jednom povećanju u gmlju otkriti prisutnost tajanstvene mrlje (poslije ćemo otkriti da je to pištolj). Na početku je scenu u parku fokalizirao fotograf; otkriće mrlje navodi nas da shvatimo kolebanje pogleda para: promatrala su ih dva promatrača.

Zaključci

Pri uvođenju ideje fokalizacije u proučavanje različitih aspekata općenitih problema točke gledišta moj glavni cilj bio je konkretizirati te probleme. Zapravo, mi preispitujemo definicije Jacquesa Aumonta te analiziramo kako svaka od njih, premda umjesna, ne stoji u jasnu odnosu prema drugima. Konkretno, čini se da postoji nepremostiva barijera između onoga što autor naziva izravnom figuracijom (u slici) i neizravnom figuracijom (u pripovijesti). Budući da uvodi promatrača koji je raspet između viđenja i praćenja priče, ta opreka otežava proučavanje promatračke aktivnosti.

Pojam točke gledišta u filmu po svojoj je naravi protuslovan. S jedne strane, on nastavlja dugu raspravu o teoriji slikarstva, posebice onu o renesansnoj perspektivi. Neprecizno rečeno, točka gledišta mjesto je gdje se na slici spajaju okomite linije, i tako simbolički predstavlja oko slikara. Rasprava o perspektivi, posebno intenzivna tijekom protekloga desetljeća, dovela je do precjenjivanja kamere (čiji objektiv mehanički reproducira albertijansku perspektivu) i shvaćanja promatrača u kategorijama 'pozicije'. Ostanemo li pri ideji da promatrač postaje iskustveni subjekt,⁽²⁾ i zainteresiramo li se za način na koji je sklopljena kombinacija kadrova, niz, sekvenca, itd., tada ćemo vidjeti da je ono što tvori te kadrove ili sekvence neovisno o ustroju koherentne točke gledišta (pozicije kamere); takav je bio slučaj i s prvom sekvencom filma *Sve o Evi*.

Bilješke

- 1 Premda je Addison lik, njegovo poznavanje unutarnjega života drugih likova čini ga svezajućim pripovjedačem pa bi se ovdje vjerojatno prije radilo o nultoj lokalizaciji. Uostalom, kod vanjske fokalizacije pripovjedač je *kao lik* (jer zna samo ono što bi lik vidio), a nije sam lik (op. ur.).
- 2 Kad je riječ o proučavanju filmskoga promatrača, osim Bordwella (kojega smo već citirali), i Michel Colin rabi različite priloge koji su prethodno pripadali kognitivnoj znanosti i proučavanju umjetne inteligencije. U eseju 'La semiotica como ciencia cognitiva' (*Estudios Semioticos* br. 12, Barcelona 1987), Colin analizira sekvencu iz Mankiewiczove *Bosonoge grofice* i pokazuje da točka gledišta nije nužan uvjet za promatračevo razumijevanje prostornih odnosa između likova.

Naveli smo, s obzirom na narativne aspekte, da je razlikovanje pojedinih razina fenomena narativnosti nužno ako ne želimo pomiješati različite probleme. Ja sam (premda uz ogradu) usvojio Geneteovu trodiobu *recit — histoire — narration*. Također, razlikovanje između modusa i glasa omogućava nam da definiramo ulogu fokalizacije kako je ne bismo pomiješali s pripovijedanjem ili iskazivanjem.

Poznato je da u filmu, za razliku od književnosti, nije moguće precizno razlikovati objektivno viđenje lika i njegov unutarnji život (misli, *flashbackove*, halucinacije, itd.); izbjegavajući konotacije pojma 'točka gledišta' koje se odnose na čisto vizualnu percepciju, pojam fokalizacije može biti vrlo koristan pri proučavanju prikazivanja unutarnjega života na filmu.

Budući da je fokalizacija pitanje modusa i regulacije narativnih podataka, nije je praktično dijeliti na pojmove fokalizator/fokalizirano, kao što to čine neki autori.³ To ukazuje na zanimanje za narativnu instanciju — pitanje koje nije posve strano modusu, ali koje valja jasno razlikovati. Vidjeli smo da se ideja fokalizacije može primijeniti na sekvencu ili jedinicu koja se sastoji od više od dva kadra (stoga ju je nemoguće pomiješati s pojmom subjektivnoga kadra). Podjela fokalizator/fokalizirano neizostavno nas vodi u slijepu ulicu kad pokušava odgovoriti na pitanje 'tko koga fokalizira?'.

Slijedeći takvo shvaćanje, neki autori predlažu razlikovanje između okularizacije i fokalizacije (Jost 1986) ili, drugim riječima, između pojmova *localisation interne camera* i *localisation interne* (Lagny, Ropars i Sorlin, 1984), koji se dadu izvesti iz zapažanja Mieke Bal (1985) kao odgovora na ženetovski pojam fokalizacije. Mieke Bal prigovara Genetteu što ne razlikuje predmet fokalizacije od fokalizatora (*»for not distinguishing between focalized and focalizer object«*). Prema Genetteu, ta napomena nema smisla jer on pojam 'fokalizirano' primjenjuje na priču; bavljenje fokalizatorom vrlo je slično problemu glasa. U filmu takav pretpostavljeni fokalizator nije ništa drugo doli sama kamera, a već smo vidjeli da ona kao predmet ne intervenira u regulaciji narativnih podataka. (Položaji kamere pripadaju filmskom prostoru, a ne diježezi.).

Literatura

- Aumont, Jacques (1983). Le point de vue. *Communications* 38, 3-29.
- Bal, Mieke (1985). *Teorid de la narrativa*. Madrid: Ed. Catedra.
- Bordwell, David (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. Branigan, Edward (1984). *Point of View in Cinema*. The Hague: Mouton.
- Casetti, Francesco (1986). *Dentro de lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- Chatman, Seymour (1981). *Storia e discorso*. Parma: Pratiche Editrice.
- Colin, Michel (1987). »La semiotica como ciencia cognitiva«, *Estudios Semioticos* 12, 101-114.
- Dagrada, Elena (1986). The diegetic look. Pragmatics of the point of view shot. *Iris* 7, 111-124.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gerard (1969). *Figures II*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Genette, Gerard (1983). *Nouveau discours du recit*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Jost, Francois (1986). *L'oeil camera*. Lyon: Presses Universitaires de France.
- Lagny, M., Ropars, M.C. i Sorlin, P. (1984). Le texte saisi par le film. *Hors Cadre* 2, 109-123.
- Prince, Gerald (1982). *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. The Hague: Mouton.
- Odin, Roger (1983). »Pour une semio-pragmatique du cinema.«. *Iris* 1, 62-82.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et recit. La configuration du temps dans le recit de fiction*. Pariz: Ed. du Seuil.
- Worth, Sol (1969). »The development of a semiotic of film«. *Semiotica* 1(3), 269.