"Tablo" i filmska slika Roya Anderssona

Tomić, Janica

Source / Izvornik: **Književna smotra, 2014, 127, 104 - 110**

Journal article, Accepted version
Rad u časopisu, Završna verzija rukopisa prihvaćena za objavljivanje (postprint)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:671758

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-24**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Prilozi:

Slika 1: Fotografija iz filma *Pjesme s drugog kata* (izvor: Studio 24, Roy Andersson Filmproduktion AB)

Slika 2: Fotografija iz filma *Pjesme s drugog kata* (izvor: Studio 24, Roy Andersson Filmproduktion AB)

„Tablo“ i filmska slika Roya Anderssona

„Budućnost, vidim ja dobro kak to bude… To bude kak jedan kupleraj bez kraja i konca… I kino bude nutra… Dost je videt kak je već sad.“ Louis-Ferdinand Céline, *Putovanje nakraj noći* (10)

„Limijer [je], u stvari, bio slikar“ Jean Luc Godard (cit. u Aumont et al. 32)

1. Uvod

U knjizi *Prizori tuđeg stradanja* Susan Sontag suprotstavlja dva tipa slikovnih prikaza ratnih stradanja. Kao prvi primjer navodi ciklus bakroreza J. Callota *Užasi i nesreće rata* (*Les Grande Miséres de la Guerre*) iz 1633., među kojima je i grafika *Drvo za vješanje*. Prema Sontag, Callotov prikaz pripada ranijem umjetničkom kodu; na njegovim bakrorezima perspektiva je široka i duboka, sa složenom kompozicijom i mnoštvom likova raspoređenih duž prednjih i stražnjih planova. S druge strane, Goyin ciklus grafika *Strahote rata* (*Los Desastres de la Guerra*, 1810-1820) – s pojedinačnim figurama u bližim planovima i s reduciranim kontekstom – „ne priča priču“ već je oblikovana kao „sračunati nasrtaj na gledateljevu osjećajnost“ i, kao takva, čini prekretnicu, odnosno postavlja nova mjerila reakcije na patnju u umjetnosti (Sontag 37-38).

Isti se primjeri i slično njihovo tumačenje mogu naći i u ranijoj knjizi švedskog redatelja Roya Anderssona *Strah našeg vremena od ozbiljnosti* (*Vår tids rädsla för allvar*, 2009).[1] U središnjem dijelu knjige posvećenom tzv. „kompleksnoj slici“, Andersson izvodi argument sličan Sontagičinom i zagovara Callotov prikaz ispred Goyinog, odnosno ispred „vizualnog jezika koji dominira našim vremenom, jezika kojim onaj koji proizvodi sliku jasno usmjerava k onome što će gledatelj vidjeti, otkriti, osjetiti“ (Andersson 33). Razradom

[1] Dijelovi knjige mogu se naći u engleskom prijevodu u antologiji Marklund i Larsson (ur.) *Swedish film* (2010.), a opsežniji je izbor iz knjige preveden i u časopisu *Sarajevske sveske* br. 29/30 (2010.)

estetike „kompleksne slike“ Andersson reflektira o vlastitom filmskom stilu, inspiriranom Callotovom slikom, odnosno navedenim bazinovskim tumačenjem, što je, međutim, tek polazište za razumijevanje učinaka koje proizvodi taj namjerni anakronizam, odnosno stilski izbor filmskog *tabloa*.

2. „Tablo“ u povijesti filma

„Film, tu spektralnu formu, sablasno će progoniti fotografija.“ (Michelson 49) Jer, kako se na nebrojeno mjesta može pročitati, od početaka medija jasno je „da je film pokret“ (Stojanović 38).

Naracija u jednoj slici i intermedijalnost opća su mjesta opisa tabloa – kao prizora snimljenog u jednom kadru, statičnom kamerom i u obuhvatnim širim planovima. Riječ je, dakle, o kadru-sceni ili sekvenci koja obuhvaća zaokruženo zbivanje i prikazuje ga u cijelosti, bez analize prizora, frontalno i s ravnomjernim osvjetljenjem. „Prve film. naracije odvijale su se upravo s pomoću niza takvih 'slika', a montaža se sastojala od njihova meh. povezivanja“, „poput činova u kazalištu“ (tzv. „naracija u tabloima“ Turković 542; Peterlić 609). Drugim riječima, tablo – kao karakteristično „primitivna“ ili rano filmska forma – podrazumijeva zaostatke drugih, „starijih“ umjetnosti, odnosno poveznice sa slikarstvom, stripom i posebno kazalištem.

Nadalje, tablo (od franc. *tableau* tj „slika“) i u drugim medijima i izvedenicama ima slične konotacije. Tablo fotografija – „narativna, inscenirana fotografija“ (Campany, *Cinematic* 14f) ona koja pokušava ispričati „priču“ u jednoj slici, sažeti dijakroniju filmske naracije u sinkroniju zamrznute slike (Campany, *Photography and Cinema* 143f) – podrazumijeva i hibridnost umjetničkih kodova (v. i Peucker). Među konotacijama su teatralnost (inscenacija, poziranje, kostimi), odnosno citiranje prepoznatljivih scena iz

repertoara vizualne kulture, posebno filma. *Tableaux vivants*, kao „žive“ rekonstrukcije slikarskih platna – poput onih u Godardovom filmu *Strast* (*Passion*, 1981) – tu su simulaciju drugog medija, anakronizam, kao i granično stanje između kretanja i statičnosti izrazili u najslikovitijem (ili najživopisnijem) obliku.

Nešto pred-filmsko vraća se (kao nefilmsko), nešto nepomično zamjenjuje pokret, priču, nešto živo glumi da je neživo, novi medij želi biti stariji – tablo je nešto sablasno u umjetnosti odnosno njenoj teoriji na razinama koje je ovdje moguće samo natuknuti. Kao primitivna, avangardna ili drukčija „drugost“ tabloa u povijesti filma provlačit će se u raznim artikulacijama i teorijom filma. Njen je najpoznatiji opis onaj Noëla Burcha, odnosno opreka „primitivnog“ prema „institucionalnom modusu reprezentacije“ (tzv. IMR, blizak opisu klasičnog narativnog stila). No i druge teorijske tradicije tj. tekstovi koji će se ranim filmom baviti tek usputno polazit će od usporedivih ideja. Stephen Heath tako primjerice u *Narrative Space* navodi i razrađuje Burchov argument: „Kao što je opće poznato, *tablo* prostor ranog filma nepodnošljiv je u svojoj fiksiranosti (*fixity*) pa ga treba razbiti, rastaviti, da bi se moglo postići jedinstvo radnje, prostora i pogleda“ (Heath 78). Na to se Heath nadovezuje – tipično za širenje argumenta na širu estetiku dugog kadra – citirajući Bazina tj. zaključkom: „Film radi sa gubitkom, gubitkom nastalim rezom, diskontinuitetom, odsutnošću koje je strukturalna. […] Dugi kadar, kadar-sekvenca, s dubinskom mizanscenom funkcionira stoga kao utopija u ovom kontekstu, kao ideal […] bez predrasuda – drugim riječima, bez filma“ (Heath 83).

Srodni se zaključci mogu naći i Bordwellovim refleksijama o povijesti filmskog stila, gdje autor nalazi neke od najizvornijih primjena dubine u posljednjih trideset godina u neo-primitivnim ili „namjerno arhaičnim strategijama“ (Bordwell 315-316). Iz tih arhaizama štoviše iščitava i alternativu dominanti „današnjeg stila glavne struje“ – gdje gledatelj „*nema vremena odlučiti što je važno, pa mu morate usmjeriti oko, natjerati ga na to*“ (311f). Dvije

takve tendencije nalazi u suvremenim inkarnacijama tabloa („nova-tablo slika“), kao i u izraženim uporabama dubinske mizanscene. U oba slučaja, takvim se stilskim izborima pripisuje isti efekt odmaka od dominante, i konkretnije, efekt „dedramatiziranog“ kadra ili naracije (317 i 319).

Zanimljivo je da cijelu povijest korištenja dubinske mizanscene, zaključno sa suvremenim primjerima, Bordwell tretira kao nastavljače tradicije za čiji simbolički početak uzima Sjöströmov film *Ingeborg Holm* (1913). Švedski nijemi film se i ranije koristio kao ilustracija alternativne stilske tradicije u nijemom filmu (u odnosu na evolucijske naracije o razvoju montaže kao filmskog jezika, a kojem je prethodila početnička ili primitivna teatralnost), one s naglaskom na dugom kadru ili tzv. montaži unutar kadra (v. npr. Fullerton 375). I danas Sjöströmovi filmovi figuriraju kao vrhunac onog što je zadnjih desetljeća prepoznato kao širi trend fascinantnog korištenja dubine u 1910ima, a tragovi tih tendencija „otkrivani“ su i u ranijim filmovima (v. npr. Bordwell 211f; Gunning). Kako za Bazina, Deleuzea i znatan dio filmske teorije i povijesti dubina ranih nijemih filmova nije bila interesantna (jer se smatralo da nije otkrila napredne funkcije koje će dobivati kod Renoira, Wylera ili Wellesa), švedska je veza zanimljiva ne samo zbog upisivanja Anderssona u tradiciju filma *Ingeborg Holm*, već i kao primjer kontinuiteta te alternativne stilske tradicije kojeg će, dakle, verbalizirati i autori manje naklonjeni sveobuhvatnim interpretativnim shemama u filmskoj historiografiji.

Iz rečenog proizlazi moguća primjedba da nije sasvim precizno govoriti o filmovima poput Anderssonovih kao tabloima – jer naziv često implicira i plošnost tj. poprečnu inscenaciju ili vodoravno razvučenu mizanscenu – npr. kadrova u Paradžanovljevom filmu *Boja nara* (*Sayat Nova*, 1968). Odnosno, između dva Bordwellova tipa suvremenih slika-anakronizma, „'policijsko-fotografske' sheme [ili „nove tablo-slike“] i kose dubinske sheme“ (Bordwell: 320), ovo bi bili prije kandidati za potonju varijantu „neo-primitivnog“ stila (v.

sliku 1). No „tablo“ u svom proširenom značenju provlači se opisom filmova novijeg datuma (gdje nijansiranje između primitivne plošnosti i dubine nije u fokusu interesa) i, kao takav heuristički pojam – s konotacijama poput frontalnosti, analogijama sa slikarstvom, parataksom itd. – može ukazati i na distinktivna obilježja Anderssonove poetike.

3. Roy Andersson i *Pjesme s drugog kata*

Razna čitanja vežu Anderssonove filmove za statičnu sliku, odnosno fotografiju i najčešće slikarstvo. Među primjerima je i izjava vodstva festivala u Cannesu da je *Pjesmama s drugog kata* mjesto na festivalu fotografije, a ne na filmskom festivalu (cit. u Göransson 105). Najčešći opisni termin za stil Anderssonovih filmova je ipak „tablo“ (Andersson cit. u Tapper 72; Weman 23, Ode 3, Ajanović itd.). Pojam se samo mjestimično pojašnjava i preciznije definira, i to kao stil „koji je navodno ispao iz mode već ranih 1910-ih: tablo-stil pred-klasičnog filma“ (Holmberg 18).

Za stil zna reći da ga je Andersson razrađivao gotovo trideset godina; toliko je naime prošlo od njegovih ranih filmova iz 70-ih do prvog sljedećeg dugometražnog filma, *Pjesme s drugog kata* (*Sånger från andra våningen*, 2000). U tom su periodu dvadesetpetogodišnje „pauze“ Andersson i njegova produkcijska kuća *Studio 24* u Stockholmu snimili dva kratkometražna, kao i par stotina reklamnih filmova u kojima se može pratiti formiranje prepoznatljive poetike (i koji u Švedskoj, a i u Francuskoj i drugdje uživaju kultni status, dosljedno brišući granice umjetničkog i namjenskog filma). Nju će na međunarodnoj sceni proslaviti *Pjesme s drugog kata* i *Ti što živiš* (*Du levande*, 2008), prva dva dijela trilogije čiji je zadnji nastavak u pripremi (a najavljena je i adaptacija Célineovog romana *Putovanje nakraj noći*).

Rad na *Pjesmama s drugog kata* započeo je dvadesetak godina prije premijere filma, s Anderssonovom idejom da ekranizira pjesmu Césara Valleja. Početna zamisao da to bude

dokumentarac o mozaiku čovječanstva iz Vallejove pjesme razvila se, kroz godine, u igrani film bez protagonista, klasične radnje i likova. Film nije imao scenarij, već se ukupno 46 tabloa razvijalo oko prve snimljene slike (na koju će se nadovezivati ostali tabloi u filmu, granajući se u brojne „priče“). Lik Kallea protagonist je jedne od priča koju je moguće rekonstruirati iz više slika: u posjeti bolnici prigovara sinu što je poludio pišući poeziju i što nikada neće započeti vlastiti posao, u spavaćoj sobi pokušava razgovarati s distanciranom suprugom, na EXPO-u 2000 dogovara posao s raspelima, itd. Njegovo „došašće“ tj. prvu pojavu u filmu prati nemotivirano zborno pjevanje cijelog vagona podzemne željeznice (tj. cijelog grada, budući da svi pjevaju i na početku sljedeće scene u kafiću). Pojavivši se u najvećem broju kadrova, Kalle dolazi najbliže ulozi protagonista *Pjesama*, no, među još desetak svatkovića, u središtu su zbivanja više tabloa i likovi Lassea (otpušteni činovnik), Uffea (poduzetnik na EXPO-u) ili Pellea (menadžer srednjeg ranga kojeg prepoznajemo po palicama za golf, kao što i druge likove iz bezlične mase sablasnih likova često izdvaja parodijska ikonografija).

Osim što likovi djeluju kao *unheimlich* voštane figure (s bijelim maskama i reduciranim pokretima tijela), statičnost je upadljivo obilježje kako ukupnog sadržaja kadra, tako i kamere (u filmu se pomiče svega dva puta). Na narativnoj razini statičnost se postiže zamjenom radnji slikama ili „situacijama“ čiji se sižejni slijed čini štoviše proizvoljan (tipski likovi se ne usložnjavaju pa se i kronologija epizoda čini zamjenjivom). Dojam sinkronije postiže se i ponavljanjem (npr. sablasno sličnih interijera) čime se podcrtava prostorna i narativna dezorijentacija. Iako je se da naslutiti da je riječ o jednom apokaliptičnom gradu (u kojem je promet stao, kojim šetaju flagelanti itd.), njegova panoramska slika tj. vremenske i prostorne koordinate su nejasne. Drugim riječima, umjesto nekolicine simultanih „priča iz velegrada“ organiziranih oko nekolicine prepoznatljivih protagonista, ovaj film stvara

autonomni niz slika tj. potencijalno beskonačan poliptih grada. (A takva parataktička struktura odgovara i inicijalnoj vezi s poezijom kao predloškom filma.)

4. **Učinci *tabloa***

Spomenuti odmak od naracije prema gotovo parataktičkom nizu slika u *Pjesmama s drugog kata* usporediv je s tzv. „naracijom u jednoj slici" u klasičnim tabloima. „Naracija u tabloima" naime, uz nedostatak analize prizora, implicira i tzv. autarkičnost („samodostatnost") klasičnog tabloa – kao autonomnih kadrova-sekvenci povezanih samo diskontinuiranom montažom, i s eliptičnim tretmanom vremeno-prostora (v. npr. Burch 161). Čak i kadrovi *Pjesama s drugog kata* koji prividno uspostavljaju kontinuitet (npr. bolnica ili tvrtka s početka filma za koje bi se moglo naslutiti da funkcioniraju kao mjesta susreta različitih priča) ne ponavljaju dijelove istih prostora niti nude druge jasne signale za vremensko-prostornu orijentaciju. Naprotiv, tim nedostatkom markera podcrtava se dojam apstraktnog odnosno simboličkog mjesta („tvrtke" kao takve, jedne ili mnoštva).

Osim što može ukazati na pomak prema eliptičnoj, nelinearnoj „naraciji u slikama", paralela s tabloom koristan je mehanizam i u opisu pojedinog kadra. Takvo proširenje analize nameće se i zato što odnedavno slična terminologija postaje sve prisutnija u teoriji filma. Paralele sa npr. slikarstvom, kao s „jednom od umjetnosti koje film uvlači u svoju orbitu", a istovremeno „nedozvoljenom objektu želje filma" (Dalle Vacche, *Cinema and painting* i), ustaljen su način govora o redateljima poput Greenawaya, kao i okosnica analiza tako različitih stilova kakvi su oni Murnaua, Tarkovskog, Minellija, Fassbindera i drugih (ibid.; v. i Peucker). Među poveznicama uspostavljenim između filmova i *tabloa*, *tableau vivant-a* i sl. razne su podudarnosti, posebno u tumačenju učinka tabloa na naraciju. Jedna je takva interpretacija Godardovog *Ludog Pierrota* (*Pierrot le fou*, 1965) stoga mogla biti pisana i za Anderssonov film: „Baš kao što se organizacija kolaža zasniva na parataksi, a ne na

hijerarhiji, narativna struktura *Pierrota* ne ovisi o kauzalnom lancu već se sastoji od niza *tableauxa* [...]“ (Dalle Vacche, „Godardov Ludi Pierrot“ 276). [2] Stoga valja precizirati da tekst Dalle Vacche spaja Godardov film s podtekstom slikarskih portreta, dok se u govoru o Anderssonovim filmovima, u kojima nema bližih planova, pojavljuju neki drugi primjeri iz povijesti slikarstva. Odnosno, treba naglasiti i da je analogija s opisom filmskog tabloa izrazitija kod Anderssona nego u većini filmova nastalih od početaka prevlasti klasičnog stila.

Anderssonovi kadrovi, dakle, višestruko podsjećaju na klasične filmske tabloe, sa statičnom kamerom na razini pogleda i zaokruženim prizorima u širokom planu. Uglavnom su to srednji planovi i polu-totali, a i rjeđi polubliži su uvijek obuhvatni, s jasnim znakovima „socijalnog“ prostora. Frontalnost se, kao i često u opisu ranih filmova, i ovdje može shvatiti metaforički, kao efekt koji se postiže kompozicijom „namještenom“ za optimalnu vidljivost iz udaljene točke gledišta, a koji se dodatno naglašava čestim postupkom obraćanja likova kameri. Gledateljski doživljaj koji se postiže takvom slikom mogao bi se zato i opisati udžbeničkim opisom učinka tabloa: „distanca“, objektivizirajući pogled, neafekcijska slika (usp. Anderssonov opis efekta „distance, objektivnosti, nesentimentalnosti“ kojeg proizvodi kompleksni kadar; Andersson 29). Odnosno, implikacije tog distanciranog položaja su „depsihologizacija“, čak i „pantomima“ – u npr. Burchevim terminima, koji zaključuje i sljedeće: „Primitivni film je u svom najkarakterističnijem obliku apsihološki“ (Burch 162).

No posebno tzv. „acentričnost“ ili „centrifugalnost“ tabloa, čime se opisivala napučenost okvira tj. bogatstvo sadržaja u primitivnom kadru, u kojem često ne postoji jasna hijerarhija bitnog i nebitnog, izrazito podsjeća na Anderssonovu autopoetizaciju (tj. spomenutu interpretaciju „kompleksne slike“ kao one koja raspršuje točke interesa po kadru itd.) Zato, iako se u *Pjesmama* mogu naći mehanizmi fokusiranja dijelova slike (govorom,

[2] I ta je funkcija *tabloa* starija od filma, pa ju npr. Peucker nalazi i u drugim medijima, počevši od Diderotovog „dramskog tabloa“ ili ideje unošenja slikarstva u kazališnu predstavu, čime se radnja drame zaustavljala ili zamjenjivala statičnim prizorima (v. Peucker 26f). I Mieke Bal za npr. Proustovu prozu zaključuje da proizvodi efekte tabloa (*tableau-effects*) u naraciji (v. Bal 19).

kompozicijom, pokretom unutar kadra itd.), „centrifugalnost“ u najširem smislu raspršivanja interesa po kadru distinktivna je crta i „kompleksne slike“, u Anderssonovoj teoriji kao i u filmu. Osim što oko može lutati po jednakomjerno (slabo) osvijetljenim prostorima, zaustavljajući se na pojavama u prednjim i stražnjim planovima, sve se to zajedno dešava u začudno (minuciozno) iskonstruiranim prostorima, kao izvoru fascinacije samom po sebi. Iz tog je razloga kadrovima idealno i namijenjeno višekratno gledanje, kao što je Andersson sam priželjkivao za svoje kadrove – da dobiju time jednak tretman kao i slikarska platna.

Konačno, ta upadljiva konstruiranost slike također može podsjetiti na rani film, npr. zbog očite insceniranosti prizora u koje su likovi postavljeni. Još je očitiji prilog *artificijelnosti* na tragu primitivnih tabloa rezultat scenografijâ, u kojima Andersson često koristi naslikane pozadine (što je karakteristična praksa kojom je „primitivni“ stil odudarao od kasnijih konvencija realističnosti prostora). Tako nastale stilizirane mizanscene ključan su dio anakronističnosti Anderssonovske slike (kojoj odgovara i tehnološki izbor npr. *trompe l'oeil* tehnike za postizanje iluzije trodimenzionalnosti, dakle iluzionističkog slikarstva, umjesto novih tehnologija). Kao što će komentari često primjećivati, Anderssonovim slikama provlači se arhaična ikonografija, s mizanscenama koje djeluju kao da su preuzete iz prošlosti. Među asocijacijama je moguće naći od modernističke distopijske ikonografije grada do komunističke arhitekture. Periodizacijska kombinacija koja se čini najuvjerljivija u opisu Anderssonove poetike, jest da je riječ o 2000-ima koje su ostale zamrznute u točci rekordnih godina države blagostanja 1970-ih i žive na ruševinama tog nedovršenog projekta. Anderssonovi filmovi, naime, slove za jedan od češće isticanih 'dokumenata' švedske države blagostanja, točnije njenog rasapa (Brodén 37; v. i Dahlén, Forsman, i Vikilund) ili „kolapsa“ (Qvist 13; v. Tapper) .

Ipak najsimptomatičnije u smislu artificijelnosti kao i anakronizma, odnosno distorzije vremenoprostora, su „maniristička“ kompozicije dubinskih kadrova u

Anderssonovim filmovima. U *Pjesmama s drugog kata*, za postizanje dubine često će koristiti naslikane dijelove scenografije, pa i *trompe l'oeil* tehniku. Takvim slikama zgrada, ulica, ili interijera stvorene su optičke iluzije prostora, često s ekstremnim dubinama koje sežu do tzv. nedogleda (perspektiva). Primjer je takve dubine i scena na aerodromu (v. sliku 1), u kojoj se naizgled beskonačni niz putnika kreće centimetar po centimetar prema šalterima, potežući groteskno predimenzionirane naslage prtljage. Osim masovne postave sizifa-menadžera, snimljenih s boka u izrazitoj dijagonalnoj dubini (kao da je riječ o utrci), i naslikane scenografije (ikonografija modernističkog aerodroma 1970-ih) u konstrukciji ovog u svakom smislu „kompleksnog kadra“ korišteno je i ogledalo u dimenzijama zida aerodroma kojim se udvostručila već izrazito dubinska mizanscena i stvorio privid bezdanosti. Bezdanost (*mise-en-abîme*) je svojstvena Anderssonovim prostorima, eksterijerima kao i birokratskim hodnicima, uredima koji se protežu do nedogleda ili spavaćim sobama i drugim privatnim prostorima koji se otvaraju jedan iza drugog tj. umnažaju u perspektivi.

Za Anderssonove bi se filmove stoga moglo reći da potenciraju ili ogoljuju maniristička efekte inače pripisivane dubinskom kadru. J. Rivette je za za krajnje dubinsku inscenaciju izjavio da ju opsjeda neravnoteža, disproporcija i „sklonost baroknosti“ (cit. u Bordwell 291), a klasičan je opis „baroknog“ efekta dubinske mizanscene Deleuzeov. Deleuze uzima „dubinu polja“ za „figuru temporalizacije“ (Deleuze 148), odnosno opisuje na primjerima dubinske mizanscene rastakanje slike-pokreta i formiranje slike-vremena: „Čini nam se da dubina polja ima mnogo uloga, i da ih neposredna slika-vreme sve ujedinjuje. Posebno svojstvo dubine polja bilo bi da preokrene odnos potčinjenosti vremena kretanju, da pokaže vreme po sebi“ (146).

Osim očite analogije s redukcijom akcije i pokreta u Anderssonovim slikama, jedna implikacija takvog shvaćanja dubinskog kadra (kao vremenskog kontinuuma, ali s “nekronološkom“ logikom) koja se kod Anderssona čini izrazita je ispreplitanje sadašnjosti i

prošlosti ili „širenje rastresitih velova prošlosti s jedne, i […] sabijanje aktualne sadašnjosti s druge strane“ (147). „Svaki put kad se dubina polja pokaže neophodna, to stoji u vezi sa sećanjem“ (146). Deleuzeova izjava mogla bi poslužiti kao moto zadnjeg kadra *Pjesama*, s bezdanom poljanom duž koje hodaju duhovi prošlosti prema Kalle koji, kada shvati da ih nema svrhe gađati raspelima, sada već kao jedan u nizu zastane i zagleda se u kameru (v. sliku 2). Kao gotovo doslovno uprizorenje, slika priziva tumačenje učinaka dubinskog kadra u „stvaranju neodredivih alternativa među slojevima prošlosti“ ili „naporednog postojanja svih područja prošlosti, postojanja njenog najslabijeg vida“ (134).

Tamo gdje „razuzdana dubina postaje vremenske, a ne više prostorne prirode“ (Deleuze 143f), kao u analogijama s baroknim slikarstvom kod Deleuzea, naglašava se dijagonalna kompozicija ili „središnji prolaz u dubinu“ – kao onaj koji presijeca sve planove i dovodi u interakciju (vremenske) dimenzije slike. Kako je među kompozicijama u *Pjesmama*, i u smislu dominacije i upečatljivosti spomenutih bezdanih dubina, najizraženija dijagonalna, ponovo se stiče dojam bliskosti Deleuzovog opisa i Anderssonove slike.

Konačno, Deleuze zaključuje da je za tako „oslobođenu“ filmsku dubinu polja primjenjiv termin „'barok' ili neo-ekspresionizam“ (Deleuze 145). Druga etiketa je posebno bliska Anderssonu zbog niza usporedbi njegovih filmova sa slikarstvom npr. Pitera Breugela, Jamesa Ensora, Georgea Grosza, Otta Dixa i drugih predstavnika *Nove objektivnosti*, itd. Odnosno, kako sam sumira, sa „slikarstvom u svojoj najekspresivnijoj formi“ (cit. u Göransson 105), ili sažetije, „ekspresionizmom“ (cit. u Vishnevetsky).

Analogija s ekspresionizmom sumira neke od spominjanih stilskih specifičnosti anderssonovske slike. Ekspresionističko izražavanje unutarnjih psiholoških i egzistencijalnih stanja (v. Šuvaković 162) ima paralelu u anderssonovskoj stilizaciji – u smislu ekspresionističkog „traženja simboličkih predstava za moralne i psihološke kategorije“ (Stojanović 56). Time se implicira i pretapanje subjektivnosti i objektivnosti, koje

podrazumijeva i Deleuzova slika-vrijeme, odnosno koja proizlazi već iz analogije Anderssonove slike s Deleuzovim opisom. Zadnji kadar s Kalleom na poljani, kao i film u cjelini, često se uspoređivao sa snom i takav "onirizam“ odgovara čitanjima prostora u Anderssonovom filmu kao „socijalnog prostora“, ali i šireg „produžetka unutarnjih života likova“ (v. npr. Hellsgård 18), odnosno podsjeća i na Deleuzov opis „implicitnog sna“ (Deleuze 87-88).

Analogija s ekspresionizmom tako nadopunjuje ranija zapažanja o Anderssonovoj kompleksnoj slici, odnosno analogijama s „tabloom“ ili „manirističkom dubinom“, čijim se postupcima stilizira vremenoprostor, a da bi se otvorio u drugim dimenzijama. Zbog tih mehanizama istovremenog sažimanja i širenja, anderssonovska se filmska slika gotovo nameće kao izbor u *Pjesmama s drugog kata*, megalomanskom projektu apstrakcije u neku vrstu kaleidoskopa moderniteta. Taj poliptih slika, maniristički bezdanih kadrova, proizvodi alefovsku viziju grada-mikrokozmosa u 46 slika, iskoristivši do krajnjih granica potencijal tabloa kao drukčijeg znaka vremena.

Bibliografija:

Ajanović, Midhat. „Tragajući za kompleksnim kadrom (Roy Andersson, sadašnji i budući filmski klasik).“ *Sarajevske Sveske* 29/30 (2010.) 15. ožujka 2014. <http://www.sveske.ba/bs/content/tragajuci-za-kompleksnim-kadrom>.

Andersson, Roy. *Vår tids rädsla för allvar.* Stockholm: Studio 24, 2009.

Aumont, Jacques et al./Omon, Žak, Bergala, Alen, Mari, Mišel i Verne, Mark. *Estetika filma*. Prev. Vidić, Jasna. Beograd: Clio, 2006.

Bal, Mieke. *Looking In: The Art of Viewing*. Amsterdam: G + B Arts International, 2001.

Bazen, Andre. *Šta je film? (I-IV)*. Novi Sad 3D+, 2009.

Bordwell, David, *O povijesti filmskoga stila*. Zagreb: HFS, 2005.

Brodén, Daniel. „Vad är det som har hänt? Om Roy Andersson och den urspårade välfärdsstaten.“ *Motsträviga synsätt: om rörliga bilder som bjuder motstånd*. Ur. Rönnberg, Margareta i Westling, Karolina. Visby: Filmförlaget, 2010. 23-44.

Burch, Noël. *In and out of Synch. The Awakening of a Cine-dreamer*. Aldershot, England: Scolar Press, 1991.

Campany, David. *Photography and Cinema* (Exposures). London: Reaktion Books, 2008.

--- ur. *The Cinematic*. London: Whitechapel; Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2007.

Céline, Louis Ferdinand. *Putovanje nakraj noći* (2. tom). Prev. Machiedo, Višnja. Zagreb: Znanje, 1972.

Dahlén, Peter, Forsman, Michael i Vikilund, Klas. „Folkhemsdrömmen som spräck.“ *Tidskrifter FILMHÄFTET* 69/70-71/72 (1990): 33-44.

Dalle Vacche, Angela. *Cinema and painting: how art is used in film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Dalle Vacche, Angela. „Godardov *Ludi Pierrot* – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva.“ *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Ur. Purgar, Krešimir. Zagreb: CVS, 2009. 270-295.

Deleuze, Gilles/Delez, Žil. *Film 2: Slika-vreme*. Prev. Jovanović, Ana A. Beograd: Filmski centar Srbije, 2010.

Fullerton, John. „Spatial and Temporal Articulation in Pre-classical Swedish Film.“ *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ur. Elsaesser, Thomas. London: BFI, 1990. 375-389.

Gunning , Tom. *“*'A Dangerous Pledge': *Victor Sjöström's Unknown Masterpiece* Mästerman.“ *Nordic Explorations: Film Before 1930.* Ur. Fullerton, John i Olsson, Jan. London: John Libbey, 2000. 204-231.

Göransson, Mattias. *Återkomsten*, *ett filmkonstreportage*. Göteborg: Filmkonst, 2000.

Heath, Stephen. „Narrative Space.“ *Contemporary Film Theory*. Ur: Easthope, Anthony. London i New York: Longman, 1993. 68-95.

Hellsgård, Carolina. *En starkare verklighet: människan och rum i Roy Anderssonsfilmbild*. Stockholm: Filmvetenskapliga institutionen, 2001.

Holmberg, Jan. „Kan vi bry oss om varandra?/Can We Bother About Each Other? (Roy Andersson, Sweden, 1988).“ *The Cinema of Scandinavia*. Ur. Soila, Tytti. London: Wallflower Press, 2005. 191-200.

Marklund, Anders i Larsson, Mariah, ur. *Swedish Film: An Introduction and Reader,* Lund: Nordic Academic Press, 2010.

Michelson, Annette. *Filosofska igračka*. Prev. Vučićević, Branko. Beograd: Samizdat B92, 2003.

Ode, François. *5 x Roy Andersson*. Stockholm: Studio 24, 2009.

Peterlić, Ante, ur. *Filmska enciklopedija* (2/2). Zagreb: JLZ "Miroslav Krleža", 1990.

Peucker, Brigitte. *Incorporating images: film and the rival arts*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

Qvist, Per Olov. *Folkhemmets bilder*: *modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*. Stockholm: Arkiv förlag/A-Z förlag, 1995.

Sontag, Susan. *Prizori tuđeg stradanja*. Prev. Jakovlev, Božica. Zagreb: Algoritam, 2005.

Stojanović, Dušan. *Velika avantura filma*, Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej, 1998.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.

Tapper, Michael. ”Folkhemmets svanesång: Michael Tapper intervjuar Roy Andersson.” *Filmhäftet 28* 111/3 (2000): 70-73.

Turković, Hrvoje. ”Primitivni stil.” *Filmski leksikon*. Ur. Kragić, Bruno i Gilić, Nikica. Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, 2003. 542.

Vishnevetsky, Ignatiy. „Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson.“ *Notebook, a digital magazine of international cinema and film culture* (2009.) 15. ožujka 2014.
<http://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-aninterview-with-royandersson>.

Weman, Mats. ”Vem i helvete tror Roy Andersson att han är!?” *Film&TV: tidskrift för frifilm och massmediekritik* 4 (1998.): 20-30.