

Živa slika - film

Tomić, Janica

Source / Izvornik: **Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost, 2014, XVII, 82 - 91**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:296766>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-26**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Janica Tomić

Živa slika – film

Fotografija i film

„Naravno [...] da je film pokret. Radnici i fabrika su slučajnost, a izlazak je suština. Naslovi Limijerovih filmova sastoje se od glagolskih imenica“ (Stojanović 1998: 38). Ako se medij filma od početaka (gdje god da ih želimo locirati) definira kao *pokretna* ili *živa slika* („živuće fotografije“, „levande bilder“ i sl. – s uznemirujućim generativnim trenutkom pokretanja slike ili „nastanka života od neživih elemenata“),¹ intruziju statične slike u tu povijest moguće je pratiti kao „tanatografiju“ (Michelson 2003).

Prijetimo se opisa Barthesa, Sontag, Kracauera i drugih u kojima se fotografija izjednačava sa smrću i to u međuodnosu s kontinuitetom, iluzijom tječka i života filmske slike. Prema Barthesu, fotografiranje je „mikro-iskustvo smrti“ (Barthes 2003: 98), fotografija „povratak mrtvaca“ (Barthes 2003: 14), njezin sažet opis glasi „ovo-jebilo“ (čemu Michelson suprotstavlja „ovo jest“ filma“; usp. Michelson 2003: 51). I Mulvey u knjizi *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006.) povezuje Barthesa s Bazinom, za obojicu privlačnost fotografije proizlazi iz vremenske izmještenosti i veze sa smrću (po Bazinu fotografija je „predmet oslobođen vremenskih stega [...] uzbudljivo prisustvo života zaustavljenih u trajanju, oslobođenih svojih sudbina [...] jer fotografija ne stvara večnost kao što to čini umetnost, već balsamuje vrijeme, čuva ga od truljenja“) (Mulvey 2006: 56–60; Bazin 2009: 44–45). Barthesova *Svijetla komora* naglašava kontrast s filmom: „Poput realnog svijeta, filmski svijet

podržava pretpostavka 'da će se iskustvo neprekidno dalje odvijati u istom konstitutivnom stilu', ali Fotografija raskida 'konstitutivni stil' (u tome je njezino čudo); ona je *bez budućnosti* (u tome je njezina patetičnost i sjeta); u njoj nema nikakvog protezanja, dok je kino protežno, i prema tome nimalo melankolično (pa što je ono onda? – Eto, naprosto 'normalno', kao život.)“ (Barthes 2003: 112–113). Kao takav, film može samo domesticirati „ludu istinu“ koju Barthes pripisuje idealu fotografije: „Kino sudjeluje u tom pripitomljavanju Fotografije – barem fikcionalno kino, upravo ono o kojemu se kaže da je sedma umjetnost; film može biti umjetno lud, predstavljati kulturne znakove ludila, ali nikad to nije po naravi (po ikonikom statusu); on je uvijek obratno od halucinacije; on je naprosto iluzija.“ (Barthes 2003: 144–145). „... volim Fotografiju protiv filma, od kojega je ipak nisam uspijevao odijeliti“ (Barthes 2003: 7).²

I za Sontag, fotografije su „melankolički predmeti“ u kojima „na najintimniji i najbolniji način pratimo stvarnost ljudskog starenja“ (Sontag 1982: 7). „Kamera je naročito pogodna za beleženje 'povreda koje stvara vreme' [...]. Preko fotografija mi na najprisniji i najbolniji način pratimo stvarnost ljudskog starenja. Gledati jednu svoju staru fotografiju, ili fotografiju nekoga koga poznamo, ili neke ličnosti koja se često snima, znači pre svega osetiti: koliko sam (ona, on) tada bio *mladi* / bila *mlađa*. Fotografija je inventar smrtnosti.“ (Sontag 1982: 66). Veza melankolije i fotografije kod Sontag ima drukčije konotacije koje



Primjer kompleksnog kadra, (c) Studio 24, Roy Andersson Filmproduktion AB

će dobiti zanimljive paralele kasnije u tekstu; u tom smislu Sontag podsjeća na Kracauera, odnosno na dualizam u temelju njegove teorije filma. S jedne je strane ona udžbeničkoj filmologiji poznata kao teorija *fotografičnosti* filmskog medija, gdje dva medija dijele privilegirani pristup i potencijal „iskupljenja fizičke stvarnosti“,³ ali je fotografija istovremeno uronjena u kontekst „masovnih ornamenata“ i, kao takva, kritički promotrena kao „jedan od najsnažnijih alata u organiziranom štrajku protiv spoznaje“. Riječima Sontag: „Kao što je čar fotografija u podsećanju na smrt, ona je i u pozivu na sentimentalnost. Fotografije pretvaraju prošlost u predmet nežnog posmatranja, koji kroz uopšteni patos osvrtnja za proteklom vremenom potire moralne razlike i ukida istorijske sudove [...]. Fotografija je samo fragment, a proticanjem vremena njena veza sa stvarnošću popušta. Ona otputa u meku apstraktnu prošlost, otvorenu za svaku vrstu tumačenja

Naracija u jednoj slici i filmski anakronizam opća su mjesta opisa tabloa još kao rano-nijeme ili „primitivne“ filmske forme: po definiciji, scene ili sekvence snimljene u jednom kadru, statičnom kamerom, u obuhvatnim širim planovima i s ravnomjernim osvjetljenjem. Takav jedan kadar-scena ili sekvenca obuhvaća zao-kruženo zbivanje i prikazuje ga u cijelosti i bez analize prizora, što podrazumijeva rezidue drugih umjetnosti, odnosno poveznice sa slikarstvom i posebno s kazalištem

(ili spajanja s drugim fotografijama) (Sontag 1982: 66–67).⁵ „U ovom trenutku vreme je nostalglično, a fotografije aktivno podstiču nostalgiju“ (Sontag 1982: 25).

Kao što se zna reći da je teoretizacija fotografije čekala pojavu filma – da se artikulirala *fotografičnost*, *optičko-nesvesno* itd. – povratna se sprega može naći i u funkciji fotografije u metafilmskom diskursu: „Film, tu spektralnu formu, sablasno će progoniti fotografija.“ (Michelson 2003: 57; Bellour 1990: 8f). Michelson sažima: „Može se, dakle, reći da fotografija u naše iskustvo doživljajnog vremena ubacuje dimenziju 'vanvremenosti'. [...] Slici, oslobođenoj tog toka narativne sintagme, tako biva podarena vanvremenska dimenzija. Taj zastoj, ta vanvremenost, predstavljaju smrtnost.“ (Michelson 2003: 54). Njegov esej *Art of Moving Pictures* (1989.) otvara se poznatim opisom prvog susreta s filmom M. Gorkog:⁶ „Gorki je bio hroničar trenutka otkrovenja koje nam je čak i sada dostupno. Jer, posmatrati kako se film kreće između zastavljene sličice i pokreta znači ponovo proživeti generativni trenutak filma, njegovo otvaranje smene paradigme“ (Michelson 2003: 50). Ispreplevši povijest žive i nežive slike, Michelson iscrtava tu tanatografsku struju povijesti filma uz pomoć Mélièsa, Keatona, Renéa Claira, Vertova, odnosno zaključujući je s filmovima Deren, Snova, Godarda ili Markera: „Jedan od najobespokojavajućih filmova koji su ikada snimljeni, *La Jetée* (Gat, 1963.) Chrisa Markera, priča je o čoveku koji predviđa sopstvenu smrt, ispričana isključivo pomoću nepokretnih fotografija“ (Sontag 1982: 67). Napravivši most između prve i druge avangarde, Michelson sumira: „Kritika filmskog predstavljanja i uslova proizvodnje dovešće šezdesetih godina u američkom i evropskom filmu do ponovnog ubacivanja nepokretne i zaustavljene slike u filmsku traku“ (Michelson 2003: 60).

Knjiga Laure Mulvey – naslov potječe iz dijaloga u Godardovom *Malom vojniku* (*Le Petit Soldat*): „Što je film? Istina 24 puta u sekundi“⁷ – nadovezuje se na ovu teorijsku tradiciju s nešto inkluzivnijim pristupom: „Film je uvijek nalazio načina da reflektira o svom središnjem paradoksu: istodobnoj prisutnosti pokreta i statičnosti, kontinuiteta i diskontinuiteta“ (Mulvey 2006: 12). Promatrajući u višestrukoj ekspoziciji filmove u rasponu od Vertova do *Crvenih cipelica* (*Red Shoes*, 1948.), stavlja fokus intere-

sa na film zadnjih desetljeća, kada nove tehnologije čine „lako dostupnim zamrznuti kadar i vraćaju prisustvo smrti u vidokrug ostarjelog medija“ (Mulvey 2006: 22), s rasponom učinaka od fetišizacije,⁸ do otvaranja prostora za zamišljenog gledatelja (*pensive spectator*). Figuru posuđuje od Raymonda Belloura: „Čim se film zaustavi, počinjemo dodavati vrijeme slici. [...] Bellour donosi ključan zaključak da zaustavljeni kadar u pokretnoj slici i njenoj naraciji stvara zamišljenog gledatelja i otvara prostor za refleksiju o filmu“ (Mulvey 2006: 186).

Suprotno Barthesovoj kritici filma – u kojem „ne dodajem ništa slici, nemam vremena, zažmirivši ne bi našao istu sliku, primoran sam na nezasićenost“ (Barthes 2003: 72) – ovakav je gledatelj bliži klasičnim teorijama o aktivnijem mentalnom stanju, motiviranom uvođenjem dvosmislenosti u strukturu slike (npr. Bazin 2009: 125). Odnosno, može djelovati kao njihova rezidualna forma, posebno u pasusima o emancipatornom potencijalu zamrznute slike od koje nas danas dijeli samo stisak tipke, odnosno „novim tehnologijama koje nas sve pretvaraju u kritičare“ (Mulvey 2006: 195). No istovremeno se odjeci te misli mogu iščitati i iz recentne filmsko-teorijske prakse fascinirane mogućnošću aktivacije gledatelja usporavanjem i filmskog vremena, npr. u radovima britanskog redatelja Bena Riversa.

Filmski tablo

Ako je u tom modernističkom ključu fotografska povijest filma uznemirujuća, intruzija *tabloa* (u raznim filmološkim izvedenicama) je tek višestruko „izvanvremenska“, anakronična, nefilmska, odnosno kritički nastrojena prema uvjetima filmske proizvodnje. Naracija u jednoj slici i filmski anakronizam opća su mjesta opisa *tabloa* još kao rano-nijeme ili „primitivne“ filmske forme: po definiciji, scene ili sekvence snimljene u jednom kadru, statičnom kamerom, u obuhvatnim širim planovima i s ravnomjernim osvjetljenjem. Takav jedan kadar-scena ili sekvenca obuhvaća zaokruženo zbivanje i prikazuje ga u cijelosti i bez analize prizora (tzv. „naracija u tabloima“; v. Peterlić 1990: 609), što podrazumijeva rezidue drugih umjetnosti, odnosno poveznice sa slikarstvom i posebno kazalištem.⁹ Kao primitivna, avangardna ili drukčija drugost tabloa



Pjesme s drugog kata (2000.), Roy Andersson (c) Studio 24

provlačit će se u raznim artikulacijama teorijom filma. Njegov je najpoznatiji opis vjerojatno opreka „primitivnog“ prema „institucijskom modusu reprezentacije“ Noëla Burcha, no i druge teorijske tradicije tj. tekstovi koji će se ranim filmom baviti tek usputno polazit će od usporedivih ideja. Tekst Stephena Heatha *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 1993: 78). Na to se Heath nadovezuje – tipično za širenje argumenta na širu estetiku dugog kadra – i citirajući Bazina, tj. zaključkom: „Film radi sa gubitkom, gubitkom nastalim rezom, diskontinuitetom, odsutnošću koja je strukturalna. [...] Dugi kadar, kadar – sekvenca, s dubinskom mizanscenom funkcioniše stoga kao utopija u ovom kontekstu,

kao ideal [...] bez predrasuda – drugim riječima, bez filma“ (Heath 1993: 83).

Tablo (od franc. *tableau* tj. „slika“), *tableau vivant* i sl. i u drugim medijima imaju slične konotacije¹⁰. Tablo fotografija – „narativna, inscenirana fotografija“ (Campany 2007: 14f), ona je koja pokušava ispričati „priču“ u jednoj slici, sažeti dijakroniju filmske naracije u sinkroniju statične slike (v. Campany 2008: 143f). Podrazumijeva osim toga i hibridnost umjetničkih kodova (v. i Peucker 1995): među konotacijama su teatralnost (inscenacija, poziranje, kostimi), odnosno citiranje prepoznatljivih scena iz repertoara vizualne kulture, posebno antologijskih filmskih prizora.

Poveznice sa slikarstvom, kao „nedozvoljenim objektom želje filma“ (Dalle Vacche 1996: i) frekventna tema suvremene filmologije i među analizama filmskih *tabloa*, *tableaua vivanta* i sl. razne su podudarnosti, posebno u

tumačenju učinka na naraciju: „Baš kao što se organizacija kolaža zasniva na parataksi, a ne na hijerarhiji, narativna struktura Godardovog *Ludog Pierrota* (*Pierrot le fou*, 1965.) ne ovisi o kauzalnom lancu, već se sastoji od niza *tableaux* [...]“ (Dalle Vacche 2009: 276; v. i Peucker 1995).¹¹ Analogno diskursu o fotografiji i filmu, upliv tabloslike podrazumijeva dakle odmak od naracije, s efektom „dedramatizirane“ naracije odnosno kadra. Takav je kadar viđen u opreci prema dominantni današnjeg stila glavne struje (gdje „[gledatelj] nema vremena odlučiti što je važno, pa mu morate usmjeriti oko, natjerati ga na to“).¹² Još izrazitije nego kod fotografije, u govoru o tabloslici pojavljuje se *rad*; s jedne strane to je isti onaj rad gledatelja čija je pažnja, zaustavljanjem slike, oslobođena za istraživanje ekrana,¹³ no i druga značenja povezuju rad (*travail*) i filmsku sliku – kao u Godardovoj *Strasti* (*Passion*, 1991.).

Strast je film o filmu *Strast*, koji redatelj egzilant Jerzy pokušava snimiti spajajući niz tabloa, odnosno uprizorenja Goyinih, Rembrandtovih, Delacroixovih i drugih slika na filmskom setu. Njegovo nastojanje da napravi savršeno vjerne rekonstrukcije, odnosno savršeno realističnu artificialnost, ometaju uplivi stvarnosti, između ostalog i iritacija pitanjima producenata i svih ostalih da objasni koja je točno priča filma. No Jerzy odbija smisliti priču i posvećuje se strastvenom preslagivanju naturščika i megalomanskih mizanscena u svoje *tableaux vivants*, ilustrirajući, po Casettiju, „tvrdoglavost estetskog projekta, nostalgiju za umjetničkim nasljedem kojem prijete izumiranje i frustraciju zbog nedostižnog savršenstva“ (Casetti 2008: 104). U Casettijevu opisu Jerzyev projekt podsjeća na filmove švedskog redatelja Roya Anderssona, od *Pjesama s drugog kata* (*Sånger från andra våningen*, 2000.) do zadnjeg dijela trilogije: *Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014.). I Anderssonovi filmovi nemaju scenarija već nastaju na predlošku poezije slaganjem svojevrsnog poliptiha tabloa; *Pjesme s drugog kata* npr. imaju svega 46 kadrova, s elaboriranim mizanscenama inspiriranim slikarstvom i izrađivanim kroz dvadesetak godina od kolektiva Anderssonovog vlastitog filmskog studija, izvan klasičnih prisila tržišta i filmske industrije (v. sl. 2).¹⁴

U svom „videoscenariju“ *Scenarij za film Strast* (*Scénario du film Passion*, 1992), Godard dalje razrađuje problematiku odnosa rada („*travail*“) i „*cinema*“. Dok narator Godard kao mantru povezuje te pojmove, otvarajući i zaključujući njima film („Evo filma. Evo rada.“), slika slaže višestruke ekspozicije radnog procesa: Isabelle Hupert u ulozu tvorničke radnice za strojem, proces snimanja i izrade *tableaux vivants* na filmskom setu, i konačno Godardova silueta za montažnim stolom koja gestikulira ispred bijelog platna pokušavajući ga doslovno ispisati, prevodeći vlastiti stvaralački proces. Ovaj rani primjer Godarova videorada otvara tako problematiku resemantizacije statične slike odnosno pitanje prijevoda rada na filmskoj slici (i rada na prijevodu) na jezik novih tehnologija i suvremene kinematografije.¹⁵

Resemantizacija tabloslike

Dok teorijski diskurz aktivno pripisuje spominjane funkcije uplivu statične fotografije i *tabloa* u film, postavlja se pitanje koja se druga značenja istih javljaju u novijoj kinematografiji – ako se povedemo Bellourovim naputkom da značenje statične slike u filmu može biti samo povijesno (Bellour 1990: 101). Kao prilog praćenju resemantizacije filmskog tabloa zaustavit ćemo se kratko na dva dijela „depresivne“ trilogije Larsa von Triera, *Melankoliji* (*Melancholia*, 2011.) i *Nimfomanki* (*Nymphomaniac*, 2013.). Manje zahtjevni od prethodnih filmova u smislu gledateljsko-čitateljskog uloga – *Nimfomanka* egzibicionistički razotkriva svoje referencije, od filozofsko-riboolovnih do literarnih¹⁶ – posljednja se dva Trierova filma čine najintrigantnija iz perspektive paralelne dimenzije medijske provokacije u kojoj Trierova autorska persona operira duž karijere. Trierov izlet u žanr filma katastrofe, *Melankolija* priča je o depresiranoj mladenki koja predosjeti kraj svijeta koji se i desi kada planet Melankolija zaključa film udarivši u Zemlju. Poduži preludij (koji je, kao i inače kod Triera, poslužio kao ključ za čitanja filma), koristi paletu digitalnih efekata i stvara vizualno impresivni niz tabloa, rubno ili potpuno statičnih slika u rasponu od kubrickovskih slika planeta, *tableaux vivants* s glumačkom postavom filma do originalnih slika npr. Breugela starijeg (*Lovci u snijegu*). Glazbena podloga Wagnerove opere (*Liebestod* iz



Melankolija (2011.), Lars von Trier, foto: Christian Geisnaes (c) Zentropa

Tristana i Izolde) jedna je od poveznica s romantizmom koje će navesti npr. Colina MacCabea da film poveže s pojmom *pathetic fallacy*, zabluda u koju upada (romantičarski) ego prenoseći svoje psihičko stanje na ostatak svijeta, projicirajući destrukciju kao izdanak vlastitog *spleena* (MacCabe 2011: 63). Ta sveprožimajuća solipsistička subjektivnost koju nam film prenosi jest onaj protagonistkinje Justine (Kirsten Dunst) koja je genijalac *copywriter* ili *art director* u reklamnoj agenciji (analogije s filmskim *redatelj*em, umjetničkim direktorom ili scenografom tim su više zanimljive zbog tabloslika koje su jednoglasno temeljna atrakcija filma) i gledatelj je duž filma izložen lijepim slikama do razine (romantičarsko-kičerske)

saturacije. Osim spektakularnog „MTV Wagner glazbenog spota“, kako su recenzije znale opisivati *Gesamtkunstwerk* preludija, *tableaux vivants* citiraju poznate motive iz povijesti slikarstva koji prikazuju Justine npr. kao Millaiovu Ofeliju (sl. 3).¹⁷ Fotografija se reproducirala i na posterima za film i među promotivnim materijalima, zajedno s tablo fotografijama npr. glumačke postave za stolom Posljednje večere. Niz tih tablo fotografija djeluje i kao parodija promotivnih materijala koji redovito prate najave npr. HBO-ovih serija, čiju reputaciju kvalitetnih uradaka (kvalitetnijih od drugih serija) popularna kultura rado karikira sloganima poput: „It’s not porn, it’s HBO“¹⁸ (sramežljivi broj uvida kritike o komediji Trierove vizualne



Nimfomanka (2013.), Lars von Trier, foto: Casper Sejersen (c) Zentropa

Nimfomanka još očitije od *Melankolije* ogoljuje postupak stapanja s (anti)-reklamnom kampanjom, postavši zanimljivija kao kinematografski nego čisto filmski fenomen. Filmski je tisak fasciniran učincima propagandne kampanje (Trierove producentske kuće Zentropa i reklamne agencije Eisenstein Film), dramatski strukturirane u faze nalik filmskom zapletu: od najavnog ansambl tabloa, do sukcesivnog „razotkrivanja“ glumačke postave u simulacijama erotskog klimaksa

provokacije mogle bi se podvesti pod slično geslo: „To nije kič, to je von Trier“).¹⁹

Nastavljajući tradiciju provokacije pornografijom skandinavskih klasika poput *Ja sam znatizeljna* (*Jag är nyfiken, gul&blå*, 1967. – 1968.),¹¹ *Nimfomanka* još očitije od *Melankolije* ogoljuje postupak stapanja s (anti)reklamnom kampanjom, postavši zanimljivija kao kinematografski nego čisto filmski fenomen. Filmski je tisak fasciniran učincima propagandne kampanje (Trierove producentske kuće Zentropa i reklamne agencije Eisenstein Film), dramatski strukturirane u faze nalik filmskom zapletu: od najavnog ansambl tabloa (sl. 4), do sukcesivnog „razotkrivanja“ glumačke postave u simulacijama erotskog klimaksa (u nastavcima koji su se iščekivali kao filmski) itd. (v. Roxborough 2013).

Najavna ansambl fotografija Caspera Sejersena (sl. 4) u tradiciji *tableaux vivants* sažima dijakroniju avanturističke naracije filma – o pustolovinama nimfomanke Joe, ispričanim u maniri Sadove Justine ili njezine raskalašene sestre Juliette – u sinkroniju statične slike, prikazavši epizode filma u jednom acentričnom kadru (koji raspršuje točke interesa po kadru, bez hijerarhije među prizorima). Tablo tako sažima učinak filma u cjelini: narativnom strukturom nalik na Sadeove romane, za čiju se katalogizaciju seksualnih fantazija zna reći da onemogućava čitatelju uživanje i užitak koherentnog imaginativnog romana (Cohen: 122). Ako je Mulvey zamrznutom kadru pripisala potenciranje fetiša filmske zvijezde, ovdje je riječ o apoteozu fetišizacije, uz pomoć holivudske formule ansambla filmskih zvijezda²¹. Provokacija kao sadomazohistička igra s gledateljem podcrtana je i uskraćivanjem visokoumjetničkih pretenzija – apsurdnom parabola i banaliziranjem kulturnih referenci (analogije seksa i „ribičije“, E. A. Poea ili istočne i zapadne crkve s metodama penetracije i sl.), parodijskim filmskim postupcima (dreyerovski nemotivirano klizanje kamere po praznom prostoru na glazbenoj podlozi Rammsteina), odnosno reprezentacijom filma kao umjetničke tablo fotografije, koja se, uokvirena i na štafelaju, izlagala kao svojevrsno remek-djelo i na promocijama filma.

Daljnji rad na čitanju resemantizacije filmske tabloslike mogao bi se zaustaviti na npr. parodijskim *tableaux vivants* u filmu *Polje u Engleskoj* (*Field in England*, 2013), odnosno uzeti u obzir Greenawayeva promišljanja o intermedijalnosti u suvremenom filmu: „No, intermedijalnost se ponekim autorima, poput Petera Greenaway, u čijim je esejijskim filmskim radovima, kao što je *Prosperova knjiga* (*Prospero's book*, 1991.) intermedijalnost očigledna, ne čini kao bezazlen pojam. [Autor odgovara negativno] na upit smatra li svoj rad intermedijalnim, nalazeći termin propagandističkim, odnosno povezujući ga sa služništvom kulturnoj politici. [...] Greenaway holivudski komercijalni film vidi kao vrstu intermedijalnosti“ i povezuje ga s pojmom „spektakularnog filma koji zapravo maskira krizu metanaracije“ (Kesar Battista 2013: 105).

BIBLIOGRAFIJA:

- Badley, Linda. 2013. Antichrist, misogyny and witch burning: The Nordic cultural contexts. *Journal of Scandinavian Cinema* 3/1. 15–33.
- Badley, Linda. 2010. *Lars von Trier*. University of Illinois Press. Urbana.
- Bainbridge, Caroline. 2007. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press. London.
- Bal, Mieke. 2001. *Looking In: The Art of Viewing*. G + B Arts International. Amsterdam.
- Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Antibarbarus. Zagreb.
- Bazen, Andre. [Bazin, André.] 2009. *Šta je film? (I-IV)*. YU FILM DANAS – 3D+. Novi Sad.
- Bellour, Raymond. 1990. The Film Stilled. *Camera Obscura* 8/3 24. 98–124.
- Benjamin, Walter. 1986. *Estetički ogleđi*. Školska knjiga. Zagreb.
- Bordwell, David. 2005. *O povijesti filmskoga stila*. HFS. Zagreb.
- Burch, Noël. 1991. *In and out of Synch. The Awakening of a Cine-dreamer*. Scholar Press. Aldershot.
- Burch, Noël. 1990. *Life to Those Shadows*. University of California Press. Berkeley – Los Angeles.
- Company, David. 2008. *Photography and Cinema (Exposures)*. Reaktion Books. London.
- The Cinematic*. 2007. Ur. Company, David. Whitechape – The MIT Press. London – Cambridge, MA.
- Casetti, Francesco. 2008. *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. Columbia University Press. New York.
- Coen, Stanley J. 2000. Zašto je De Sade ljutit? *Treći program Hrvatskog radija* 58. 112–127.
- Dalle Vacche, Angela. 1996. *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. University of Texas Press. Austin.
- Dalle Vacche, Angela. 2009. *Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva. Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Ur. Purgar, Krešimir. CVS. Zagreb.

Delez, Žil. 2010. *Film 2: Slika-vreme*. Filmski centar Srbije. Beograd.

Epstein, Jean. 1977. *The Universe Head over Heels / Magnification and Other Writings*. 3. 9–25.

Heath, Stephen. 1993. *Narrative Space. Contemporary Film Theory*. Ur. Easthope, Antony. Longman. Harlow.

Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Naklada Ljevak. Zagreb.

Keser Battista, Ivana. 2013. *Film esej*. Leykam international. Zagreb.

Kracauer, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard UP. Cambridge, MA.

Krakauer, Zsigfríd. 1971. *Priroda filma I*. Institut za film. Beograd.

Krivak, Marijan. 2013. *Nimfomanka: 1. i 2. dio. Hrvatski filmski ljetopis* 76. 102–105.

Michelson, Annette. 2003. *Filosofska igračka*. Samizdat B92. Beograd.

Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books. London.

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

Peucker, Brigitte. 1995. *Incorporating images: Film and the Rival Arts*. Princeton University Press. Princeton, N.J.

MacCabe, Colin. 2011. *Riviera Eschatology. Film Quarterly*. 65/1. 63–65.

Rayns, Tony. 2011. *Melancholia. Sight & Sound*. 21/10. 70–72.

Roxborough, Scott. 2013. *The Brains Behind Nymphomaniac's Slow Striptease. Hollywood Reporter*. 419/46. 20.

Sade, Donatien Alphonse Francois de. 1989. *Julijina povest ili Procvati poroka*. Rad. Beograd.

Sade, Donatien Alphonse Francois de. 1984. *Justine ili Nedaće kreposti*. Naprijed. Zagreb.

Sontag, Susan. 1982. *Eseji o fotografiji*. SIC. Beograd.

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

Tomić, Janica. 2014. 'Tablo' i filmska slika Roya Anders-

sona. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. 127/2. 104–110.

Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb.

¹ Jean Epstein, *The Universe Head over Heels*, cit. u Michelson: 53.

² O naznakama drukčijeg odnosa filma i fotografije u ranijim Barthesovim djelima piše Raymond Bellour u eseju *L'interruption, l'instant* (1987.), u prijevodu *The Film Stilled* (1990.).

³ „Osnovna svojstva [medija] identična su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on k njjoj i teži“ (Kracauer 1971: 36).

⁴ I bilo koja od te dvije tendencije može prevladati: „Obrat k fotografiji je igra povijesti na sve ili ništa“ (Kracauer 1995: 61). I po kritičkom potencijalu koji nalazi u filmu blizak je Benjaminu: „Ako su ilustracije u novinama jednostavno nared, film se igra s iščašenim dijelovima prirode na način koji podsjeća na snove u kojima se miješaju fragmenti svakodnevice. Ta igra pokazuje da pravilan poredak stvari ostaje nepoznat [...]“ (Kracauer 1995: 63).

⁵ I dalje: „Samo ono što pripoveda može nam omogućiti da razumemo. Granica fotografskog saznanja o svetu je to što ono, mada može da pokrene savest, na kraju nikada ne može da bude etičko ili političko saznanje. Saznanje stečeno kroz nepokretne fotografije uvek će biti neka vrsta sentimentizma, bilo ciničnog ili humanističkog“ (Sontag 1982: 31).

⁶ „Kada se ugasi svetlost u izložbenoj prostoriji za izum braće Lumière, na platnu se odjednom pojavljuje velika siva slika. Pariška ulica – senke loše bravire. [...] Ne očekujete ništa novo u ovom odveć znanom prizoru jer ste svi ne jednom videli slike pariških ulica. Ali odjednom ekranom prođe čudan treptaj i slika se pokreće u život. Kola, dolazeći odnekud iz perspektive slike, idu pravo na vas, u tamu u kojoj sedite; odnekud iz daleka pojavljuju se ljudi i gorostasno se uzdižu kad vam se približe; u prednjem planu deca se igraju s psom, biciklisti jure, a pešaci prelaze ulicu, probijajući se između kola. Sve se ovo kreće, kipti životom i, približivši se ivici platna, iščezava negde s onu stranu... Pred vama buja život, život lišen reči i okljašten od živog spektra boja... Odjednom nešto škiljocne, sve nestaje a na platnu se pojavljuje voz. Juri pravo na vas – pazite!... ali i ovo je samo voz

senki... tri čoveka sede za stolom, kartajući se. Njihova lica su napeta, njihove ruke se brzo kreću... izgleda kao da su ljudi umrli, a njihove senke osuđene su da se u tišini kartaju u večnost...“ (cit. u Michelson 2003: 49–50).

⁷ Mulvey, Laura: *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006.), str. 15.

⁸ „Elektronska i [još intenzivnije] digitalna slika transformira prirodu kinematografske prisile ponavljanja. Kako se film zaustavlja i fragmentira iz linearne naracije u najdraže scene i trenutke, gledatelj može zadržati, posjedovati, pret hodno neuhvatljivu sliku. Time se stvara naglašen odnos prema ljudskom tijelu, posebno onom filmske zvijezde. Zaustavljanje toka vremena s lakoćom ekstrahira slike filmskih zvijezda iz njihovog narativnog konteksta za neki oblik produžene kontemplacije koji je ranije bio moguć samo uz pomoć statične fotografije. Iz teorijske perspektive, nova statičnost [new stillness] uveličava ikonički status zvijezde“ (Mulvey 2006: 161).

⁹ Primitivnom se stilu udžbenički pripisuje veza s kazalištem, ali i drugim umjetnostima i kulturnim formama (v. npr. Burch 1986: 486f), posebno nakon promišljanja ranog filma u terminima *filma atrakcije*.

¹⁰ Opisujući tabloe kroz povijest, kao i povijest upisivanja nelagode u takve prizore, B. Peucker zaključuje: „Razumljivo je stoga da Goetheov pripovjedrač komentira osjećaj nelagode koji *tableaux vivants* izazivaju u gledateljima: 'Likovi su se do te mjere podudarali s originalima, boje su bile tako dobro odabrane, osvijetljenje tako umjetnički napravljeno, da vam se činilo kao da ste preneseni u drugi svijet, i jedino što je uznemiravalo bila je neka vrst nelagode proizvedena prisustvom živih likova umjesto naslikanih“ (Peucker 1995: 112).

¹¹ Ta je funkcija tabloa, dakako, starija od filma, pa je npr. Peucker nalazi i u drugim medijima, počevši od Diderotova „dramskog tabloa“ ili ideje unošenja slikarstva u kazališnu predstavu, čime se radnja zaustavljala ili zamjenjivala statičnim prizorima (v. Peucker 1995: 26f). I Mieke Bal za npr. Proustovu prozu (motiv „fotografskog“ opisa bake) navodi da proizvodi efekte tabloa (*tableau-effects*) u naraciji (Bal 2001: 19).

¹² (Bordwell 2005: 312–319); za slikovni komentar, v. fotografiju redatelja Roya Anderssona (sl. 1).

¹³ Više o odjeku Bazinovih ideja u teoriji filma: „Suvremeni filmovi su prošili strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabulativnu povezanost i napetost zbivanja kako ova ne bi zarobljavala pažnju. Naglašavali su likovnu kompoziciju i statičnost prizora, kako bi gledalac ekran tretirao kao slikarsko platno. Smanjivali su varijacije u planovima i kutovima snimanja kako bi te varijacije izgubile svoju usmjerivačku funkciju. I, najzad, zadržali su kadrov prosječno dulje no što je bilo potrebno da bismo shvatili o kakvom se prizoru i postupku riječ, te bi time oslobađali pažnju da luta po volji po plohi ekrana“ (Turković 1988: 38; v. Bellour 1990:

19f).

¹⁴ Tablo iz *Pjesama* scena je na aerodromu, u kojoj se naizgled beskonačni niz putnika kreće prema šalterima u pokušaju bijega iz apokaliptičnog grada, zapravo se jedva pomičući. Osim masovne postave sizifa – menadžera, snimljenih s boka u izrazito dijagonalnoj dubini (kao da je riječ u utrci), i naslikane scenografije, u konstrukciji ovog u svakom smislu „kompleksnog kadra“ (Anderssonov pojam za tablosliku u njegovim filmovima) korišteno je i ogledalo u dimenzijama zida aerodroma kojim se udvostručila već izrazita dubinska mizanscena i stvorio privid bezdanosti (v. Tomić 2014).

¹⁵ „Godarovska pedagogija“ na temu fotografije i filma detaljno je obrađena u zaključku Bellourova eseja (Bellour 1990: 16f).

¹⁶ U kontrastu s, na primjer, *Antikristom*, kulminacijom Trierova upisivanja u tradiciju posebno skandinavskog filma. Lakoća ulaska u analitiku tih filmova međutim rijetko dovede do uvažavanja podteksta Dreyerovih, Christensenovih, Bergmanovih i drugih filmova i tekstova, pa nekoliko glasova koja tu činjenicu ističe u znanstvenim krugovima (v. npr. Badley 2010.) podsjeća na pokušaje da se sve ljutite zbog Trierovog samozanog nacizma nagovori da pogledaju njegovu prvu – tzv. *Europa* – trilogiju.

¹⁷ Kako ju je 1852. John Everett Millais naslikao u danas često citiranoj pozi, sjetimo se npr. utopljene Kylie Minogue u spotu za pjesmu Nicka Cavea *Where The Wild Roses Grow* (1995.).

¹⁸ Slogan je popularizirao nagrađivani reklamni film *It's Not Porn* redatelja A. Bellija, u kojem glumci u usponu opisuju ulogu koji su dobili u pornografskom filmu, ali svi sa olakšanjem zaključie da to ne može pornofilom kada saznaju da je poslodavac HBO.

¹⁹ Što ne isključuje druge interpretacije poput Žižekovih opisa *Melankolije* kao „optimističnog filma“, na tragu Kermodeovog čitanja Dürerove gravure *Melankolija* kao preteče kreativnosti ili čitanja koja povezuju *Revoluciju i melankoliju* u knjizi T. Jukić. Istovremeno, smisleno je i rezoniranje recenzije časopisa *Sight & Sound*: „1989. pokojni Andi Engel je također režirao film *Melankolija*; njegov je dobio ime po Dürerovoj gravuri o kojoj kontemplira bivši revolucionar kojeg sustiže vlastita prošlost. Von Trier koristi raspon od Bruegelovih slika do panopolije njemačkog romantizma da bi potkrijepio svoju 'melankoliju', no teško se odati dojmu da je ovdje riječ o zvijezdi *Spider-Mana* koja [...] miluje razgoličene grudi u bližim planovima“ (v. Rayns 2011).

²⁰ Cenzuriran i prvotno zabranjen u SAD-u, ovaj novovalovski metafilm nakon sudske presude postao je najgledaniji švedski film u npr. američkim kinima.

²¹ Odnosno, kao što će jedna hrvatska recenzija isticati, nakon „bitno starije i manje lijepe od Stacy Martin“ ili ponovo nakon „nilijske Charlotte Gainsborough, susrećemo se s mladom 'seksi nimfetom“, koju utjelovljuje debitantica Stacy Martin“ (v. Krivak 2013). Ponešto za svačiji ukus.