

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:296766>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-18**



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 uznenimirujućim 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 tijeka i života filmske slike. Prema Barthesu, fotografiranje je „mikro-iskustvo smrti“ (Barthes 2003: 98), fotografija „povratak mrtvaca“ (Barthes 2003: 14), njezin sazeti 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 izmeđeštenosti i veze sa smrću (po Bazinu fotografija je „predmet oslobođen vremenskih stega [...] uzbudljivo prisustvo života zaustavljenih u trajanju, oslobođenih svojih sudsibina [...] jer fotografija ne stvara većnost kao što to čini umetnost, već balsamuje vrijeme, čuva ga od truljenja“) (Mulvey 2006: 56–60; Bazin 2009: 44–45). Barthesova *Svjetla komora* naglašava kontrast s filmom: „Poput realnog svijeta, filmski svijet

podržava prepostavku '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, naprsto 'normalno', kao život.)“ (Barthes 2003: 112–113). Kao takav, film može samo domestificirati „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 ikoničkom 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 najboljnji način pratimo stvarnost ljudskog starenja“ (Sontag 1982: 7). „Kamera je naročito pogodna za beleženje 'povreda koje stvara vreme' [...]. Preko fotografija mi na najprisniji i najboljnji način pratimo stvarnost ljudskog starenja. Gledati jednu svoju staru fotografiju, ili fotografiju nekoga koga pozajemo, ili neke ličnosti koja se često snima, znači pre svega osjetiti: koliko sam (ona, on) tada bio mladi / bila mlada. Fotografija je inventar smrtnosti.“ (Sontag 1982: 66). Veza melankolije i fotografije kod Sontag ima drukčije konotacije koje



Primjer kompleksnog kадra, (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 najsnagačijih 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 osvrta za proteklim vremenom potire moralne razlike i ukida istorijske sudove [...]. Fotografija je samo fragment, a proticanjem vremena njena veza sa stvarnošću popušta. Ona otputa u muku apstraktne prošlosti, otvorenu za svaku vrstu tumačenja

Naracija u jednoj slici i filmski anakronizam opća su mesta 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 ravnomernim 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 nostalgično, a fotografije aktivno podstiču nostalгију“ (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 našem iskustvu doživljajnog vremena ubacuje dimenziju ‘vanvremenosti’. [...] Slici, oslobođenoj tog toka narativne sintagme, tako biva podrena vanvremenska dimenzija. Taj zastoj, ta vanvremennost, predstavljaju smrtnost.“ (Michelson 2003: 54). Njezin 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 zaustavljene 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 Méliesa, Keatona, René Claire, Vertova, odnosno zaključujući je s filmovima Deren, Snowa, Godarda ili Markera: „Jedan od najobespojkavajućih filmova koji su ikada snimljeni, *La Jetée* (Gat, 1963.) Chrise 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 europskom 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 nalažio načina da reflekteri o svom središnjem paradoxu: 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 raspoloženjem 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, zažimirivši ne bi našao istu sliku, primoran sam na nezasitnost“ (Barthes 2003: 72) – ovakov je gledatelj bliži klasičnim teorijama o aktivnjem mentalnom stanju, motiviranom uvođenjem dvomislenosti u strukturu slike (npr. Bazin 2009: 125). Odnosno, može djelovati kao njihova rezidualna forma, posebno u pasusima o emancipatornom potencijalu zamrzнуте 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“, anatonična, nefilmska, odnosno kritički nastrojena prema uvjjetima filmske proizvodnje. Naracija u jednoj slici i filmski anakronizam opća su mjesto 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. Njezin 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 polaziti će od usporedivih ideja. Tekst Stephen Heatha *Narrative Space* navodi i razrađuje Burchov argument: „Kao što je opće poznato, *tablo* prostor rang 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 funkcionira 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 antologiskih 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, nartivna struktura Godardovog *Ludog Pierota* (*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 (*travaille*) i filmsku sliku – kao u Godardovoj *Strasti* (*Passion*, 1991.).

Strast je film o filmu *Strast*, koji redatelj egzilant Jerzy pokušava snimiti spajajući niz tablo, odnosno uprizorenja Goyinih, Rembrandtovih, Delacroixovih i drugih slika na filmskom setu. Njegovo nastojanje da napravi savršeno vjerne rekonstrukcije, odnosno savršeno realističnu artificijelost, 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 natuščika i megalomanskih mizanscena u svoje *tableaux vivants*, ilustrirajući, po Casettiju, „tvrdoglavost estetskog projekta, nostaliju za umjetničkim naslijedom kojem prijeti izumiranje i frustracija zbog nedostignog savršenstva“ (Casetti 2008: 104). U Casettijevu opisu Jerzyev projekt podsjeća na filmove švedskog redatelja Roya Anderssona, od *Pjesama s drugog kata* (*Sånger från andra världen*, 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 poliptika tabloa; *Pjesme s drugog kata* npr. imaju svega 46 kadrova, s elaboriranim mizanscenama inspiriranim slikarstvom i izradivanim 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 („*travaille*“) i „*cinema*“. Dok narator Godard kao mantru povezuje te pojmove, otvarajući i zaključujući njima film („Evo filma. Evo rada.“), slika služe višestruke ekspozicije radnog procesa: Isabelle Hupert u ulozi 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 novoj 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* zauzaviti ćemo se kratko na dva dijela „depresivne“ trilogije Larsa von Trier-a, *Melankolija* (*Melancholia*, 2011.) i *Nimfomanički* (*Nymphomaniac*, 2013.).

Manje zahtjevnji od prethodnih filmova u smislu gledateljsko-čitateljskog uloga – *Nimfomanka* egzibicionistički razotkriva svoje referencije, od filozofsko-ribolovnih 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 deprimiranoj mlađenici koja predosjeti kraj svijeta koji se i desi kada planet Melankolija zaključi film udarivši u Zemlju. Poduži preludij (koji je, kao i inače kod Trier-a, 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. Breugel starjeg (*Lovci u snijegu*). Glazbena podloga Wagnerove opere (*Liebestod* iz



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

Tristana i Izolde) jedna je od poveznica s romantizmom koje će navesti npr. Colina MacCabea da film poveže s pojmom *pathetic fallacy*, zablude u koju upada (romantičarski) ego prenoсеći 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 (analognije s filmskim redateljem, umjetničkim direktorom ili scenografom tim su više zanimljive zbog tabloslike 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 Millaisovu 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



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

Nymfomanka još očitije od *Melankolije* ogoljuje postupak stapanja s (anti)-reklamnom kampanjom, postavši zanimljiviju 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 klimaka (u nastavima koji su se iščekivali kao filmski) itd. (v. Roxborough 2013).

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

Nastavljujući tradiciju provokacije pornografijom skandavskih klasičnih filmova poput *Ja sam znatiželjna* (*Jag är nyfiken, gul&blå*, 1967. – 1968.),²⁰ *Nymfomanka* još očitije od *Melankolije* ogoljuje postupak stapanja s (anti)reklamnom kampanjom, postavši zanimljiviju 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 klimaka (u nastavima koji su se iščekivali kao filmski) itd. (v. Roxborough 2013).

Najavna ansambl fotografija Caspera Sejersena (sl. 4) u tradiциji *tableaux vivants* sažima dijakroniju avanturističke naracije filma – o pustolovinama nimfomanke Joe, ispričanom 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 cijelini: narrativnom strukturu 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 zvjezdje, ovde je riječ o apoteozi fetišizacije, uz pomoć holivudske formule ansambla filmskih zvjezda²¹. Provokacija kao sadomazohistička igra s gledateljem podcrtana je i uskraćivanjem visokoumetničkih pretenzija – apsurdno parabola i banaliziranjem kulturnih referenci (analogije seksa i „ribičije“, E. A. Poea ili istočne i zapadne crke s metodama penetracije i sl.), parodijskim filmskim postupcima (dreyerovski nemotivirano klijanje kamere po praznom prostoru na glazbenoj podlozi Rammsteina), odnosno reprezentacijom filma kao umjetničke tablo fotografije, koja se, uokvirena i na štafelu, 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 Greenawayevu promišljanja o intermedijalnosti u suvremenom filmu: „No, intermedijalnost se ponekim autorima, poput Petera Greenawaya, u čijim je esejističkim filmskim radovima, kao što je *Prosperova knjiga* (*Prospero's book*, 1991.) intermedijalnost očigledna, ne čini kao bezazlen pojmom. [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 kriju metanaracije“ (Keser 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. *Svjetla 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 ogledi*. Školska knjiga. Zagreb.
- Bordwell, David. 2005. *O povijesti filmskoga stila*. HFS. Zagreb.
- Burch, Noël. 1991. *In and out of Sync. The Awakening of a Cine-dreamer*. Scolar 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. Whitechapel – 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 ljut? *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 kolaz 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.
- Kracauer, Zigfrid. 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, NJ.
- 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 Procvatni 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 Anderso-
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 naznaka 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 „Osnova svojstva [medija] identična su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima opremijen isključivo za beležnje i obelodanjanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on k njoj 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 ne-red, film se igra s iščekšenim dijelovima prirode na način koji podsjeća na snove u kojima se miješaju fragmenti svakodnevnice. Ta igra pokazuje da pravilan poređak stvari ostaje nepoznat [...]“ (Kracauer 1995: 63).
- ⁵ I dalje: „Samo ono što pripoveda mož 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 sentimentalizma, bilo ciničnog ili humanističkog“ (Sontag 1982: 31).
- ⁶ „Kada se ugasi svjetlost u izložbenoj prostoriji za izum braće Lumière, na platnu se objednom pojavljuje velika siva slika. Pariška ulica – senke loše gravire. [...] 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 odne-kud 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 između kola. Sve se ovo kreće, kipti životom i, približivši se svicu platna, isčeza negde s onu stranu... Pred vama buja život, život lišen reči i okljašten od živog spektra boja... Odjednom nešto šklijocene, sve nestaje a na platnu se pojavi ljujivo voz. Juri pravo na vas – pazite!... ali i ovo je samo vo-
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 osudene 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 *prišle ponavljanja*. Kako se film zaustavlja i fragmentira iz linearne naracije u najdraže scene i trenutke, gledatelj može zadržati, posjedovati, pret-hodno neuvhvatljivu sliku. Time se stvara naglašen odnos prema ljudskom tijelu, posebno onom filmske zvijezde. Zaustavljanje toka vremena s lakoćom ekstrahiru slike filmskih zvijezda iz njihovog narativnog konteksta za neki oblik produžena kontemplacija 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: 486!), posebno nakon promišljanja ranog filma u terminima *filma atrakcije*.
- ¹⁰ Opisujući *tablo* kroz povijest, kao i povijest upisivanja nela-gode u takve prizore, B. Peucker zaključuje: „Razumljivo je stoga da Goethev pripovjedač komentari osjećaj nelagode koji *tableaux vivants* izazivaju u gledateljima: ‘Likovi su se do te mjere podudarali s originalnima, boje su bile tako dobro odabранa, osvjetljenje tako umjetnički napravljeno, da vam se činilo kao da ste preneseni u drugi svijet, i jedino što je uzemiravalo bila je neka vrst lagode proizvedena prisustvom živilih 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 drame zaustavlja ili zamjenjiva-la statičnim prizorima (v. Peucker 1995: 26f). I Mieke Bal za npr. Proustovu prozu (motiv „fotografiskog“ opisa baker) navodi da proizvod efekte *tabloa* (*tableau-effects*) u naraci-jiji (Bal 2001: 19).
- ¹² (Bordwell 2005: 312–319); za slikovni komentar, v. foto-grafiju redatelja Roya Andersona (sl. 1).
- ¹³ Viši od objekta Bazinovih ideja u teoriji filma: „Suvremeni fil-movi su prošli strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabulativnu povezanost i napetost zbiljanju kako ova ne bi zarobljavala pažnju. Naglašavali su likovnu kompoziciju i statičnost prizora, kako bi gledala ekran tretirao kao sli-karsko platno. Smanjivali su varijacije u planovima i kutovi-ma snimanja kako bi te varijacije izgubile svoju usmjeri-vajučku funkciju. I, najzad, zadržali su kadar prosječno dulje no što je bilo potrebno da bismo shvatili o kakvom je prizoru i postupku riječ, te bi time oslobodili 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 pokusu-bju bježi iz apokaliptičnog grada, zapravo se jedva pomičući. Osim masovne postave sizifa – menadžera, snimljenih s boka u izrazitoj dijagonalnoj dubini (kao da je riječ o utrci), i naslikane scenografije, u konstrukciji ovog u svakom smislu „kompleksnog kadrâ“ (Anderssonov pojam za tablošku u njegovim filmovima) korišteno je i ogledalo u dimenzijama zida aerodroma kojim se uvostručila već izrazita dubinska mizanscena i stvorio privid bezdanosti (v. Tomić 2014).
- ¹⁵ „Godarska 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. Lakota ulaska u analitiku tih filma međutim rijetko dovo-di do uvažavanja podteksta Dreyerovih, Christensenovih, Bergmanovih i drugih filmova i tekstova, pa nekoliko glasova ka koju tajčinjenici ističe u znanstvenim krugovima (v. npr. Badley 2010.) podseća na pokušaje da se sve ljudite zbog Trierovog samozvanog nacizma nagovori da pogledaju nje-govu prvu – tzv. *Europa* – trilogiju.
- ¹⁷ Kako ju je 1852. John Everett Millais naslikao u danas često citiranoj pozici, sjetimo se npr. utopljene Kylie Minogue u spolu za pjesmu Nicka Cavea *Where The Wild Roses Grow* (1995.).
- ¹⁸ Slogan je popularizirao nagradivani reklamni film *It's Not Porn* redatelja A. Bellija, u kojem glumci u usponu opisuju ulogu koju su dobili u pornografskom filmu, ali svi sa olakšanjem zaključuju da to ne može porno film kada saznaju da je poslodavac HBO.
- ¹⁹ Što ne isključuje druge interpretacije poput Žižekovih opisa *Melankolije* kao „optimističnog filma“, na tragi Kermodeovog čitanja Dürerove gravure *Melankolija* kao preteće kreativnosti ili čitanja koja povezuje *Revoluciju i melankoliju* u knjizi T. Jukić. Istovremeno, smisleno je i rezoniranje recen-zije časopisa *Sight & Sound*: „1989. pokojni Andi Engel je također režirao film *Melankolija*; njegov je dobro ime, po Dürerovoj gravuri o kojoj kontemplira bivši revolucionar ko-jeg susstive vlastita prošlost. Von Trier koristi raspon od Bruegelovih slika do panoplijje njemačkog romantizma da bi pot-krijepio svoju 'melankoliju', no teško se odati dojamu da je ovdje riječ o zvjezdi *Spider-Mana* koja [...] miluje razgo-ljene grudi u bližini planovima“ (v. Rayns 2011).
- ²⁰ Cenzuriran i prvotno zabranjen u SAD-u, ovaj novovalovski metafilm nakon sudske presude postao je najgledaniji šved-ski film u npr. američkim kinima.
- ²¹ Odnosno, kao što će jedna hrvatska recenzija isticati, nakon „bitno starije i manje lijepo od Stacy Martin“ ili ponovo nakon „nelijepije Charlotte Gainsborough, susrećemo se s mladom 'seksi nimfometom', koju utjelovljuje debitantica Stacy Martin“ (v. Krivak 2013). Ponešto za svačiji ukus.