

Petra Belc

Živa slika na filmu

– primjeri, uzroci, značenja

Tableau vivant, taj utjelovljeni oksimoron, kompozitno čudovište, sfiga koja postavlja zagonetke gledatelju – edipu. Što žele reći ti tabloi? Zašto postoje? Kakav misterij, kakav tajni kult, kakav zločin prizivaju?

Pascal Bonitzer

Ovo što ste vidjeli tek su neke od ideja koje su ove slike u meni pobudile tijekom godina. Odatle možda proizlazi njihova fragmentarna narav. (...) Enigma je bila riješena, dakako, i to bi nas trebalo zadovoljiti. No nismo zadovoljni. Ono što je nama, skromnim smrtnicima, važno, jest da se vlasti boje ovoga kulta jer je on izraz nečega mnogo većega.

kolekcionar iz filma *Hipoteza o izgubljenj slici*

Ne postoji točniji „opis“ žive slike (fr. *tableau vivant*) u filmu od ovoga u podnaslovu, koji je dao francuski filmski kritičar i stvaratelj Pascal Bonitzer u svojoj knjizi *Décadrages: peinture et cinéma* (Raskadriavanje: slikarstvo i film) jer je ova stilistička značajka odnosno formalno oruđe/sredstvo u mediju pokretne slike značenski čvor obilan proturječjima, intermedijalni teorijsko-čudovišni palimpsest sastavljen od nekoliko oblika reprezentacije – slikarstva, skulpture, teatra i fotografije (Brigitte

Peucker) – čija hibridna priroda u povijesti filma nema uvijek jednoznačnu stisku ili narativnu funkciju, već se ona mijenja(la) zavisno od perioda, discipline i namjere autora. *Tableau vivant* pritom je i utjelovljenje temeljnog proturječja na kojemu počiva sama suština filma – na presjecanju, odnosno opreci, mirovanja (*stasis*) i kretanja (*kinesis*) – čiji je fundament, naposljetku, u odnosu na „stvarnost“ iluzija jednaka onoj koja je u određenom smislu svojstvena i samom slikarstvu iz kojega proizlazi.¹

Prije no što se upustim u okviran pregled i autopoeitičku impresionističku analizu pojedinih primjera (eksperimentalnih) filmova u kojima je na različite načine i u različitim funkcijama moguće pronaći žive slike, navest ću tri ishodišne definicije ovog pojma unutar čijeg sam se referentnog okvira prilikom istraživanja kretala kako bi se razjasnile terminološke i idejne nejasnoće kada se govori o ovom fenomenu u kontekstu filmske umjetnosti. Radi se o pojmovima žive slike, zatim samog *tableaua*, koji u filmu zauzima posebno (složeno) mjesto, te žive slike kao dijela filmskog reprezentacijskog sustava – te sukladno njima i pojedine prijedloge njihovih značenjskih funkcija. Prvu preuzimam iz knjige Stevena Jacobsa, povjesničara umjetnosti Sveučilišta u Ghentu, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, koji žive slike određuje kao „teatralno/teatarski osvijetljene kompozicije, često utemeljene

na poznatim umjetničkim djelima ili književnim odjeljcima, živih ljudskih tijela koja se ne miču za čitava trajanja njihova predstavljanja/postava (*display*)“ (2011: 88). Određenje pojma *tableau* potom se kreće na dvjema bliskim, no ipak ponešto različitim razinama (oba su značajna za filmski kontekst), od kojih jedno ponovno donosi Steven Jacobs, dok drugo iznosi Jonathan Walley s Odsjeka za film Sveučilišta u Denisonu u članku *Tableaux and time shapes* (2014.). Jacobs *tableu* određuje kao „dugi kadar (*shot*) u kojemu okvir/kadar (*frame*) slike nalikuje proscenijskom luku pozornice“ (2011: 93) i ova karakterizacija *tablea* vezuje se uz same početke filmske umjetnosti, ili barem filma kao narativne prikazivačke forme, te je srodna pojmu primitivnog *tableo*-stila, „dominantnoj filmskoj praksi između 1894. i 1914. godine [koju je] Burch opisao kao primitivni modus reprezentacije“ (Bordwell 2005: 135). Drugi vid *tablea*, s njegovim karakterističnim kompozicijskim osobinama i u kontekstu ovdje važnog avangardnog filma (1970-ih godina) i njegovih preteča odnosno odjeka u igranim i eksperimentalnim filmovima, daje Walley, koji piše: „*tableo* je statična slika trenutka u vremenu, zamrznuti tren (*instant*) koji ipak implicira temporalnost naznačujući kako događaje koji su doveli do njih tako i one koji bi mogli slijediti“ (2014).² Samu prisutnost žive slike u filmu Jacobs pak naziva „jezovitom (*uncanny*) inverzijom“ (2011: 88), već spomenuti Bonitzer naziva je čudovištem, sfigom i oksimoronom, dok je Brigitte Peucker, profesorica filma na Sveučilištu Yale određuje kao palimpsest, upućujući pritom i na njezinu „pojačanu intermedijalnost“ (u Jacobs 2011: 95).

Iz svega ovoga daje se naslutiti da će živa slika svoje mjesto češće naći u filmovima koji donose određeni otklon od dominantnih filmskih matrica čija pojava nije uvijek posve jasno i jednoznačno protumačiva. Što se pak tumačenja njezina značenja u filmu tiče, ponovno ću se interpretacijski osloniti na već spomenute autore i njihove iznesene postavke. Walley ističe da se radi o „samosvojnom vizualnom objektu“ poluzavisnom od krovne priče, odnosno narativnom kodu (*device*) koji prekida naraciju i stvara vizualni spektakl zaustavljanjem vremena, čime ujedno i „amblematizira stanje stvari unutar filma“ (2014.). Ovo poimanje žive slike u filmu srodno je onome koje iznosi i Steven Jacobs (produžavanje ili naglašavanje dramske

Osjećaj već nekoliko puta spomenute nelagode pri pomisli i susretu sa živim slikama u mediju filma mogli bismo pripisati i njegovim naprezanjima pri pokušajima citiranja odnosno prevodenja jedne forme u drugu, uzaludnim naporima apsorpcije trodimenzionalnosti, pri čemu se ona nužno svodi na samu dvodimenzionalnu površinu platna

situacije, umetanje kvazialegorijskog značenja ili isticanje akcije u filmu [2011: 92]), a koje je utemeljeno u koncepciji njezine funkcije kako ju je vidio Diderot. Francuski je filozof, naime, zagovarao umetanje žive slike u ključnom trenutku dramske izvedbe, namjesto dotadašnje prakse onoga što (se) naziva *coup de théâtre* (neočekivan dramski zaokret, teatarski trik ili gesta), a čija bi svrha bila stvaranje pojačanog moralnog ili emocionalnog učinka, pri čemu se trebalo inspiracijski oslanjati na „najbolje slike svoga doba“ (ibid. 88).

Različiti oblici žive slike u filmu – primjeri

S obzirom na prirodu filmskog medija (niz od 24 statične fotografije u sekundi projicirane jedna za drugom), govoreći o živoj slici u filmu moguće je naći nekoliko njezinih inkarnacija. Prva i „najčišća“ u odnosu na izvorni pojam (*tableau vivant*) bila bi umetanje skulpturalne kompozicije napravljene od živih tijela i po uzoru na neku (stvarnu ili imaginarnu) sliku (*painting*) u tijek filmske radnje. Na vrhu popisa filmova u kojima se autori implicitno ili eksplicitno bave živim slikama u izvornom značenju tog pojma, nedvojbeno bi se našla *Hipoteza o ukradenoj slici* (*L'hypothèse du tableau volé*) čileanskog redatelja Raúla Ruiza iz 1979. godine, u kojoj autor postavlja seriju *tableaux vivants* izmišljenog talijanskog slikara Tonnerea. Žanrovski u domeni detektivskog trilera s dokumentarističkim narativnim okvirom, film je svojevrsna meditacija o različitim aspektima stvarnosti i reprezentacije/interpretacije, ali i „parodija decentnog francuskog *connoisseurshipa*“ (Elsaesser 2005: 251), čiji je glavni junak donekle



Detalj iz filma *Mlin i križ* (2011.), redateljica Lecha Majewskog
 Autor: Lech Majewski, <http://www.themillandthecross.com/>

Fotografija i slika mogu u kritičkom smislu biti apsorbirane u jednom pogledu, i film se dakle ovdje razmatra poput književnosti jer ima svoje trajanje u vremenu (...), a istovremena statičnost, koja ga kroz različite pojavnosti žive slike u kontekstu njegova medija povezuje sa slikom i fotografijom, gledatelja čini aktivnim sudionikom kojemu pritom daje potpunu interpretativnu i sudioničku autonomiju



Uspon na kalvariju (1564.). Autor: Pieter Bruegel stariji, Wikimedia commons

opsesivni kolekcionar u potrazi za nestalom slikom iz prikazane fiktionalne Tonnereove kolekcije. Hodajući kroz prostore svoje luksuzne vile, kolekcionar se uz pomoć „znakova“ kreće od jednog tableaua do drugog, odnosno same ga slike „vode“ upućujući uvijek na onu iduću, a potraga se kreće na nekoliko različitih razina reprezentacije i interpretacije; u filmu se tako uz žive slike nalaze slike (*paintings*), crteži, skulpturne minijature i fotografije, a zaključna je scena svojevrsna kulminacija alogičnog interpretativnog slijeda rješavanja okultnih i ezoteričnih zagonetki utjelovljena u androginoj figuri koja,

beživotno sa stropa, upućuje na ritualna žrtvovanja viteza templara. U ovu bi se kategoriju mogle ubrojiti i žive slike u filmovima *La Ricotta* Piera Paola Pasolinija (napravljene prema slikama manirističkih slikara Jacopa da Pontorma – *Polaganje Krista u grob* 1523–1525. – i Rossa Fiorentina – *Skidanje s križa*, 1521., [usp. Murphy 2014]), *Pasija* Jean-Luca Godarda (napravljena prema Rembrandtovoj *Noćnoj straži*) te *Jane B par Agnès V.* francuske redateljice Agnès Varde, dokumentarno-fiktionalnog eseja, odnosno filmskog portreta britanske glumice i pjevačice Jane Birkin, koji je istovremeno i svojevrsan



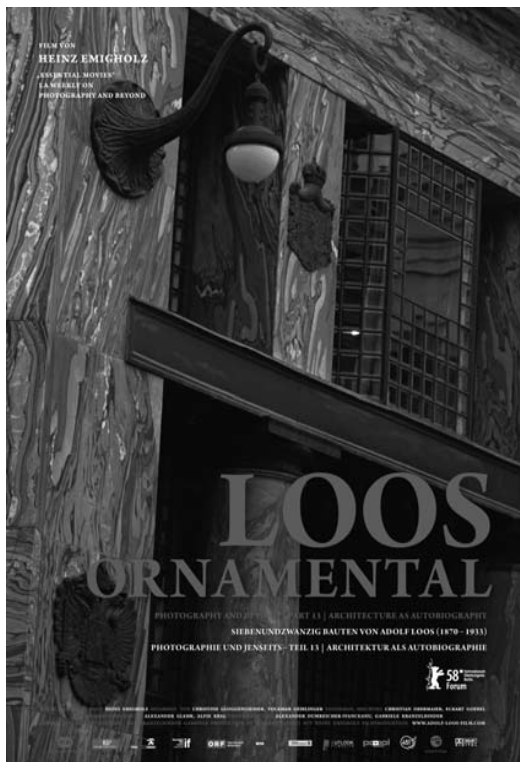
Kuća Tristana Tzare u Parizu, djelo arhitekta Adolfa Loosa. Detalj iz filma *Loos Ornamental* (2006.–2007.) redatelja Heinza Emigholza

Autor: Heinz Emigholz, AMOUR FOU Vienna i KGP Kranzelbilder Gabriele Production u suradnji s Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin



Kuća na Michaelerplatzu u Beču, djelo arhitekta Adolfa Loosa. Detalj iz filma *Loos Ornamental* (2006.–2007.) redatelja Heinza Emigholza

Autor: Heinz Emigholz, AMOUR FOU Vienna i KGP Kranzelbilder Gabriele Production u suradnji s Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin



Plakat filma *Loos Ornamental* (2006.–2007.) redatelja Heinza Emigholza

Autor: Heinz Emigholz, AMOUR FOU Vienna i KGP Kranzelbilder Gabriele Production u suradnji s Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin

Žive slike u filmu postaju šavovi koji razotkrivaju filmsku iluziju, pravu prirodu filma, koji se u svojoj suštini sastoji od zbira statičnih slika

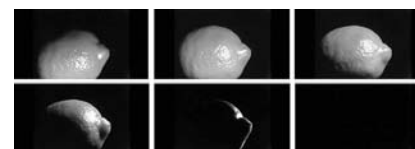
autoportret same redateljice. Varda tijekom filma glumicu postavlja u nekoliko živih slika – Tizianove *Venere od Urbina*, Goyine *Maje* te slike anonimnog francuskog slikara *La Dame à sa toilette* (*Dama kraj stola za uljepšavanje*), baveći se pritom, osim samom protagonistkinjom, ujedno i „dekonstrukcijom slike u kontekstu razgovora o skrivenim mehanizmima reprezentacije“ (Smith 1998: 38).³

Donekle slični filmovi, koji također preuzimaju slike stvarnih slikara, no s *tableaux vivants* u različitim funkcijama (Pasolini, Varda i Godard slike odnosno njihove slikare ne stavljaju u središte filmova, već im one u određenoj mjeri služe kao vizualno-narativna alegorijska i simbolička sredstva) bili bi takozvani *biopics*, odnosno biografski filmovi posvećeni poznatim povijesnim slikarima. Takav je film primjerice *Mlin i križ* (*The Mill and The Cross*, 2011.) poljskog redatelja Lecha Majewskog, u čijem je središtu nizozemski renesansni slikar Pieter Bruegel, točnije njegova slika *Uspón na kalvariju* (1564.), ili biografski filmovi redatelja Petera Greenawayja posvećeni životu i djelu nizozemskog slikara Rembrandta (drama *Nightwatching* iz 2007. godine i dokumentarni film koji se bavi njegovom *Noćnom stražom*, *Rembrandt's J'Accuse*, koji je izašao godinu kasnije).

Treću bi pak kategoriju živih slika zauzeli filmovi čiji redatelj slauzu filmske tabloe prema slikarskom modelu, crpeći iz teatra ili pak povijesnih/slikovnih izvora inspiraciju za svoje kompozicije. Tom se metodom služio primjerice armenijski redatelj Sergej Paradžanov u filmu *Boja nara* posvećenom životu, radu i djetinjstvu armenskog trubadurskog pjesnika Sajat-Nove (punim imenom Harutjun Sajadjan [1712. – 1795.]) pri čemu kompozicije kadrova preuzima iz perzijskih minijatura (Hamid 2009). Tu je također moguće ubrojiti i filmove visokog modernizma poput *Prošle godine u Marienbadu* (1961.) francuskog redatelja Alaina Resnaisa, čiji je snimatelj bio Francuz Sacha Vierny, ujedno i snimatelj Ruizove *Hipoteze*, Resnaisove *Noći i magle* te pojedinih filmova Petera Greenawayja (primjerice *Kuhar, lopov, njegova žena i njezin ljubavnik* iz 1989. godine). Sukladno ovoj suradnji, i zahvaljujući svojim totalima teatarski promišljenih filmskih kompozicija, Greenaway svoje mjesto također pronalazi i u ovoj skupini redatelja.



Detalj iz filma *The Natural History* (2014.) redatelja Jamesa Benninga, Autor: James Benning, Austrian Film Museum



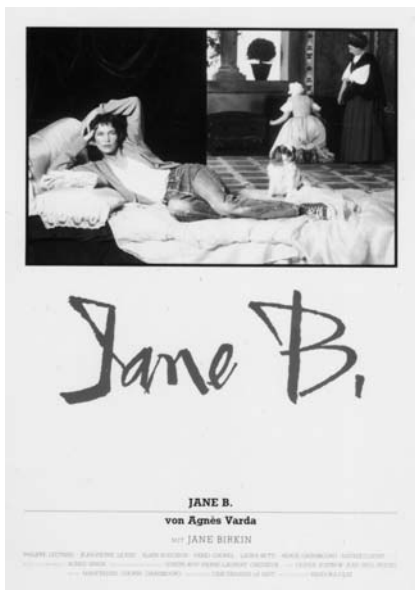
Kadrovi iz filma *Limun* (1969.) redatelja Hollisa Framptona
Autor: Hollis Frampton, Anthology Film Archives Estate of Hollis Frampton



Zdravi ljudi_za_razvedrilo - cop Slov film cent



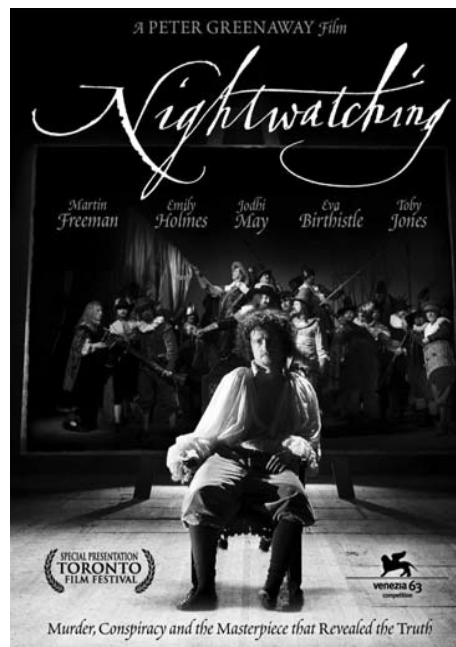
Detalj iz filma *13 Lakes* (2004.) redatelja Jamesa Benninga
Autor: James Benning



Na posljednje bi se mjesto mogli svrstati filmovi koji ne uključuju punokrvne *tableaux vivants* kako ih postavljaju Pasolini ili Ruiz, već se radi o dugim gotovo statičnim kadrovima, nalik onima iz filma *Stalker* ruskog redatelja Andreja Tarkovskog, kakvi ujedno karakteriziraju i velik dio strukturalnih eksperimentalnih filmova, poput *Limuna* (1969.) američkog sineasta Hollisa Framptona, ili kultne *Valne duljine* (1967.) kanadskog umjetnika i redatelja eksperimentalnih filmova Michaela Snowa. Ova je stilistička značajka ujedno karakteristična i za već spomenutu eksperimentalnu/avangardnu/alternativnu kinematografiju 1970-ih godina (primjerice *Zagonetka sfinje* Petera Woolena i Laure Mulvey iz 1979. godine ili *Putovanja iz Berlina* / 1971 Yvone Rainer iz 1979. godine),⁴ a u ovu skupinu svakako spada i već spomenuto kulturno remek-djelo Alaina Resnaisa *Noć i magla* (1955.), dokumentarističko-esejistička meditacija o Holokaustu utjelovljena u

Plakat filma *Jane B.* par Agnès V. (1985.) redateljice Agnès Varde
 Autor: Agnès Varda, <http://www.cine-tamaris.fr/>

Tizian – *Venera od Urbina* (1538.)
 Autor: Tizian, Wikimedia Commons



Plakat filma *Nightwatching* (2007.) redatelja Petera Greenawayja
 Autor: Peter Greenaway, wikipedia.org

formi dugih vožnji koje prikazuju statične kadrove njemačkog koncentracionog logora Auschwitz. Sličan se pristup može pronaći i u dugometražnim minimalističko-meditativnim pejzažnim filmovima američkog filmskog umjetnika Jamesa Benninga kao što su *Ten Skies* (2004.) koji prikazuje oblake, ili *13 Lakes* (2004.) u kojemu autor donosi „portrete“ 13 jezera (Chan 2007). Posljednji Benningov ambijentalni film *The Natural History* (2014.) sastoji se od niza statičnih kadrova unutrašnjosti Prirodoslovnog muzeja u Beču (*Naturhistorisches Museum Wien*), poput primjerice filma *Loos ornamental* njemačkog filmskog stvaratelja i profesora eksperimentalnog filma Heinza Emigholza iz 2008. godine, u kojemu autor u jednako dugim statičnim kadrovima donosi portret rada austrijskog arhitekta Adolfa Loosa, snimajući pročelja i interijere Loosovih građevina. Od hrvatskih odnosno jugoslavenskih redatelja ovoj bismo kategoriji nesumnjivo mogli pridružiti fil-

move Tomislava Gotovca (*Poslijepodne jednog fauna*, 1963.), segmente filmova *Zahod i Dvorište* Mihovila Pansinija (oba iz 1963. godine), pojedine filmove slovenskog redatelja i snimatelja Karpa Ačimovića *Godine* (*Zdravi ljudi za razonodu* iz 1971. odnosno *O ljubavnim veštinama ili film sa 14441 kvadratom* iz 1972. godine).

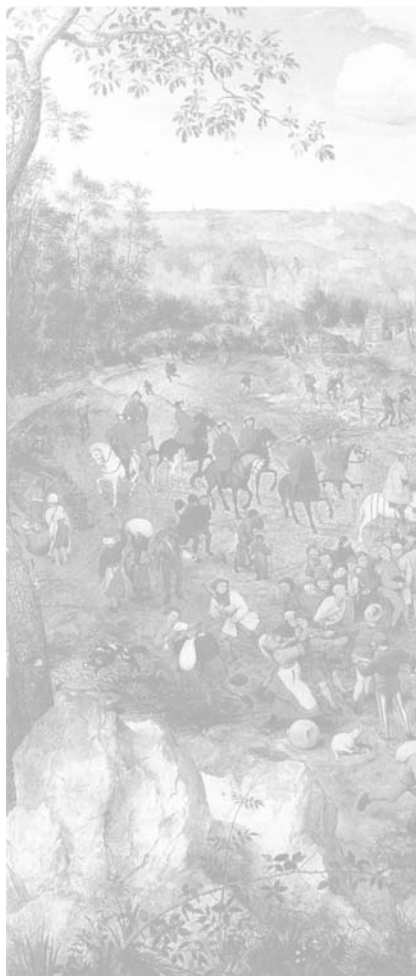
Uzroci i značenja

Žive slike kakve pronalazimo u primjerice Resnaisovom *Marienbadu* proizašle su vjerojatno iz „modernističke tendencije ka samorefleksivnosti“ (Jacobs 2011: 94), dok su prema povjesničaru eksperimentalnog filma i videa A. L. Reesu same slike u središtu nastanka i razvoja eksperimentalnog filma („nove teorije vremena i percepcije u umjetnosti, kao i popularnost filma, naveli su umjetnike da pokušaju staviti 'slike u pokret' kroz filmski medij“, piše Rees u svojoj *Povijesti eksperimentalnog filma i videa*) (2011: 20). Sama skulpturalnost, kako živih slika koje se manifestiraju kao pomno aranžirana tijela u filmu tako i „objektivizacije“ prostornosti odnosno reprezentacije temporalnosti u prostornim oblicima/terminima, kakvu pronalazimo u dugačkim statičnim kadrovima eksperimentalnih redatelja i umjetnika koji se izražavaju medijem filma, pritom kao da istovremeno proizlaze iz s jedne strane temeljnih pitanja o naravi filmskog vremena, a s druge iz poimanja filma ne kao *proxija* (pukog prijenosnika vizualnog pokreta ili priče), već iz shvaćanja same naravi filmske vrpce kao samosvojne skulpture, odnosno zasebnog objekta. Ove se dvije ideje sažimlju u Jacobsovoj interpretaciji živih slika u filmu iz razdoblja modernizma (kako narativnom igranom tako i alternativnom): „uključujući žive slike modernistički su redatelji pokušali odrediti specifičnosti svoga medija“ (2011: xii).⁵ Ovu dija- lektičku napetost (temporalno-spacijalno, kinetičko-statično, sukcesivno-simultano) koja karakterizira žive slike Jacobs također promatra i u njezinoj povezanosti sa smrću te smatra da je ova unutarnja oscilacija često korištena kao „metafora za

tenziju između života i smrti“ (ibid. 96). Osjećaj već nekoliko puta spomenute nelagode pri pomisli i susretu sa živim slikama u mediju filma mogli bismo pripisati i njegovim naprezanjima pri pokušajima citiranja odnosno prevodenja jedne forme u drugu, uzaludnim naporima apsorbcije trodimenzionalnosti, pri čemu se ona nužno svodi na samu dvodimenzionalnu površinu platna.

Tableau vivant u filmu – govorimo li o živoj slici u punom smislu, ili tek tablou kao neprekinutom kadru ili kadru u totalu – mogao bi se usporediti s neprekinutom strujom svijesti, kako je opisuje američki psiholog i filozof William James (ujedno i autor koncepta): „Svijest se samoj sebi ne pojavljuje isjeckana na komadiće, ona nije ništa usložnjeno, ona teče“ (u Rees 2011: 24). *Tableau vivant* u tom je smislu, poput filma, trajni prezent, no potpuno drugačiji od medija kojima se, zahvaljujući svojim kompozicijskim kvalitetama, približava; fotografiji i slici. Fotografija i slika, naime, mogu u kritičkom smislu biti apsorbirane u jednom pogledu, i film se dakle ovdje razmatra poput književnosti jer ima svoje trajanje u vremenu (no ipak se od nje razlikuje, kako upozorava francuski teoretičar filma Raymond Bellour, jer književnost – kao i film – može „citrirati“ fotografiju, ili sliku, pri čemu film čak može citirati i književnost, dok on sam ne može biti citiran nigdje), a istovremena statičnost koja ga kroz različite pojavnosti žive slike u kontekstu njegova medija povezuje sa slikom i fotografijom, gledatelja čini aktivnim sudionikom kojemu pritom daje potpunu interpretativnu i sudioničku autonomiju. Ovo pogotovo vrijedi za eksperimentalni/avangardni film, u kojemu zahvaljujući paktu redatelja i gledatelja s jedne (gledatelj je gotovo prikovan u tami kinodvorane),⁶ odnosno specifičnoj nenarativnoj naravi alternativnog filma s druge strane, gledatelj nije prisiljen pratiti radnju i slobodan je, kako to kaže Gertrude Koch, sanjariti kao pri susretu slike i fotografije (u Jacobs 2011: 139). Paradoksalno, tako živa slika (*tableau vivant*) u filmu, kao pokretnom mediju, postaje tek slika (*tableau*), dok fotografija zadržava pravo da ovakvu inscenaciju i dalje naziva živom, i jezik se ponovno poigrava s nama. Navodi nas da statičan medij imaginiramo kao pokretan, a ovome koji se već miče da pronalazimo nesavršenosti pokreta. Žive slike u filmu tako postaju šavovi koji razotkrivaju filmsku iluziju, pravu prirodu filma, koji se u svojoj suštini sastoji

od zbira statičnih slika; odnosno, kako je to velikan austrijske avangarde Peter Kubelka jasno i sažeto rekao: „Film nije pokret. Film je tek projekcija statičnih slika“ (u Tscherkassky 2012: 72).⁷



BIBLIOGRAFIJA:

Bellour, Raymond. 2005. (1993.) *The Unattainable Text*. Screen 16/3. 19–28.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Décadrages: peinture et cinéma*. Éditions de l'Étoile. Paris.

Chan, Andrew. 2007. *Nudging the Mind: James Benning's 13 Lakes*.

<http://www.slantmagazine.com/house/article/nudging-the-mind-james-bennings-13-lakes/> (pristupljeno 19. 10. 2014.).

Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press. Amsterdam.

Hamid, Raoul. 2009. *The Color of Pomegranates*. <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/the-colour-of-pomegranates/> (pristupljeno 19. 10. 2014.).

Jacobs, Stevens. 2011. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh University Press. Edinburgh.

Murphy, Jill. 2014. *Dark Fragments: Contrasting Corporalities in Pasolini's La Ricotta*. 2014.

<http://www.alphavillejournal.com/Issue7/HTML/ArticleMurphy.html> (pristupljeno 19. 10. 2014.).

Rees, A. L. 2011. (1999.) *A History of Experimental Film and Video*. British Film Institute. London.

Smith, Alison. 1998. *Agnès Varda*. Manchester University Press. Manchester.

Simon, Alissa. 2014. *Film Review: In the Crosswind*. <http://variety.com/2014/film/reviews/film-review-in-the-crosswind-1201302931/> (pristupljeno 1. 10. 2014.).

Tscherkassky, Peter. 2012. *The World According to Kubelka. Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Ur. Tscherkassky, Peter. Austrian Film Museum. Wien.

Waley, Jonathan. 2014. *Tableaus and 'time shapes'*. *Millenium Film Journal* 59. 30–43.

¹ Dovoljno je prisjetiti se anegdotalnog slučaja grčkih slikara Zeuksida i Parasija, koji su natječući se u realizmu prevarili pticu (Zeuskid naslikanim groždem) odnosno protivnika (Parasije Zeuksida naslikanom zavjesom).

² Oprimjerjenje ovoga tumačim poput zamrznutih kadrova (*still frame*) Berlinčana na riječnom kupalištu u filmu *Ljudi nedjeljom (Menschen am Sonntag)* Roberta i Curta Siodmaka iz 1930. godine.

³ Film koji u sebe uključuje 13 *tableaux vivants* jest i *In the crosswind* estonskog redatelja Marttija Heldea, koji je svoju premijeru imao na ovogodišnjem TIFF-u (Međunarodni filmski festival u Torontu). Tema je filma ruska deportacija 40000 Litvanaca, Latvijaca i Estonaca koji su početkom drugog svjetskog rata otpremljeni u Sibir, a redatelj je svaki od spomenutih 13 tabloa kompozicijski pripremao po dva do šest mjeseci (<http://variety.com/2014/film/reviews/film-review-in-the-crosswind-1201302931/>).

⁴ Detaljnije analize tabloa navedenih filmova nudi već spomenuti autor Jonathan Waley u tekstu *Tabloi i „vremenski oblici“ – narativnost, temporalnost i objektnost u avangardnom filmu* (2014).

⁵ Istovremeno se, kada je riječ o eksperimentalnom filmu, radi i o konceptu koji je u to vrijeme bio prisutan jednako u umjetničkom kao i u filmskom svijetu (pogotovo u kontekstu eksperimentalnog filma) te stoga Jonathan Waley ove tabloa naziva konceptualnim tabloima (*tableau conceptuel*), „fotografijama ideje“ (Waley 2014).

⁶ Pišući o filmovima u ovom radu na umu sam imala primarno kinodvorane i prikazivanje filmova u takvim prostorima, u kakvima su se filmovi izvorno prikazivali. Ti su prostori potpuno drugačiji od dnevnih soba ili primjerice galerija, u kojima gledatelj nije obavezan proboraviti za čitavo vrijeme trajanja filma. Primjer ovakva usredotočenog i posvećenog gledanja filma mogao bi se naći u kinodvorani kakvu je osmislio austrijski sineast Peter Kubelka, *nevidljivo kino*, u kojemu su gledatelji bili izolirani jedni od drugih svojevrsnim „boksevima“ koji bi im onemogućavali da vide one koji sjede do njih.

⁷ „Cinema is not movement. Cinema is a projection of stills.“