

PLESNI FILM – MED RESNIČNOSTJO IN DOMIŠLJIJO

DANCE FILM – BETWEEN REALITY AND FICTION

Avtor: doc. dr. Uroš Zavodnik, Akademija za ples, *Alma Mater Europaea*

1 UVOD

Filmsko umetnost pojmuje tudi kot "sedmo umetnost", ki v procesu kreacije filmske slike oziroma filmske naracije združuje vse ostale umetnosti, tudi plesno umetnost. Je najmlajša med vsemi umetniškimi zvrstmi. Pogojena je bila s tehnično iznajdbo, gibljivo sliko in prvo uspešno javno kinematografsko predstavo konec 19. stoletja. Zato je še vedno produkcijsko-tehnično pogojena, v svojem kreativnem, umetniškem naboju pa skozi razvoj računalniške animacije (SciFi) in posebnih učinkov (VFX) omogoča kreacijo brezmejnih vizij filmskega ustvarjalca, scenarista in režiserja. Je umetnost, ki v produkcijskem procesu združuje nabor avtorjev številnih umetniških zvrsti, ki jih režiser zbere okoli svoje umetniške vizije in skupaj s katerimi uresniči svojo vizijo, ki jo izoblikovano skozi produkcijo in postprodukcijo, v "filmskem formatu" svetloba izriše na filmskem platnu zatemnjene kinematografske dvorane. V produkcijskem smislu gre za skupinsko ustvarjanje, za uresničevanje vizije režiserja in scenarista, ki dandanes ni več omejena, če in ko produkcijska sredstva omogočajo vstop sodobnih tehnologij v umetniško ustvarjanje.

Če je film žanrsko opredeljen kot "plesni film", novi tehnološki procesi v filmski industriji plesalcu pred filmsko kamero, na filmskem setu, omogočajo prehajanje v sfere brezmejnih insceniranih svetov, skozi katere lahko gledalec podoživlja čustvena stanja, ki zabrišejo mejo med realnim in insceniranim na plesnem odru. Kot primer lahko vzamemo plesno psihološko dramo *Črni labod (Black Swan)*, ki jo je v letu 2010 insceniral režiser Darren Aronofsky. V filmu je v ospredje postavljen lik balerine, ki stremi k vlogi primabalerine. Ko se ji po spletu okoliščin ponudi priložnost, udejanjiti svoj sen skozi vlogo belega in črnega laboda, se pred gledalcem razpre bojevit boj obeh "labodov", vendarle ne zgolj na plesnem polju njenega plesnega gledališča, temveč v njej sami, saj je v svojem domačem okolju, kjer jo oblikuje njena mama, bivša balerina, že leta nezavedno vpeta v to isto zgodbo iz plesne predstave.

Prav zaradi tega scenaristično postavljenega izhodišča, ki se osredotoča na večplastno psihološko stanje njenega lika, se lahko pred nami razpre narativno ter s tem vizualno močna emotivna pripoved, ki iz gledalčeve podzavesti izvablja čustvene reakcije, nasprotno pa iz plesalčeve tudi neodobravanje, ko se zavoljo "hoje po robu" izpostavlja krhkost plesalčeve biti, ki sega tudi v sfere trpinčenja samega sebe. Slednje se dobesedno zrcalno odslkava v scenski postavitvi, ki sugerira in izziva, da se briše meja med realnim in surealnim, s čimer trpinčenje lika, v interakciji tudi gledalca oziroma gledalca kot plesalca, prehaja v prefinjeno psihološko igro samim s sabo, da bi lik dosegel popolnost ter stopil na piedestal nesmrtnosti v vlogi primabalerine.

Film vselej presega okvir realnega življenja, četudi na filmskem platnu odslkava življenje, inscenirano resničnost, zato lik plesalke, ko in če je postavljen v središče filmske naracije, zaradi dramaturgije filmske pripovedi, karakterizacije lika in interakcije gledalca z njim, zahteva dramaturgijo, ki, kot rečeno, praviloma presega resničnost, ki se skozi leta predajanja plesu odslkava v življenju plesalke-balerine. Gre tudi za zgostitev dolgotrajnega naporenega umetniškega življenja balerine na poti do primabalerine v dramaturško zanimive momente, preobrate, vrhunce, ki omogočajo čustveno identifikacijo, ki lik lahko zlomi ali ga katapultira v višave, skupaj z njim pa tudi gledalca. A ko je gledalec tovrstne filmske upodobitve plesalec, balerina, ki resnično živi oziroma se v realnem življenju sama sooča z življenjem glavnega lika, ta dramaturgija, ki je za film nujna, lahko odvrta, saj je identifikacija vezana na sebi lastne izkušnje in doživetja, ki so seveda mnogo širša od zgoščenosti teh istih doživetij na filmskem platnu. Ko filmska inscenacija in življenje, saj film le-to odslkava, v vsej globini svoje inscenacije, zaradi dramaturgije poseže v sfere življenja plesalca, ki svojo profesionalno pot podoživlja na sebi lasten način, ki odstopa od filmske naracije, zlahka pride do stanja zavračanja filmske umetnosti, vsaj v žanru plesnega filma. Ko se to zgodi, je potrebno postaviti ločnico med insceniranim in resničnim, potrebno se je soočiti s filmom kot umetnostjo, s subverzivnim filmskim svetom, ki ga filmski režiser inscenira, tudi z igralcem-plesalcem na filmskem setu, da lahko preide v interakcijo z gledalcem in ga zapelje v čuten, neizprosen, napet svet plesalca, ki je pripravljen žrtvovati samega sebe za enkratno neponovljivo inscenacijo vrhunca življenja, kot smo na primer priča usodi protagonistke v plesni psihološki drami *Črni labod*.

2 GLEDALEC VS. PLESALEC

V zatemnjeni kinodvorani se zgodi svojska subverzija, ko se ugasne luč in začne svetloba na belem kinematografskem platnu izrisovati gibljive podobe¹. Gre za proces interakcije z insceniranim filmskim dogajanjem. Gledalec je sam z insceniranim dogajanjem na platnu, četudi je na skupinskem dogodku, še z vsemi ostalimi gledalci v kinematografski dvorani. Inscenirani liki, vpeti v narativno dogajanje, iz njegove podzavesti začno izvablјati podobe, emotivna stanja, ki jih začne vpletati v specifično, sebi lastno recepcijo, jih povezovati z insceniranim dogajanjem ter s tem čutiti, podoživljati vso širino insceniranega emotivnega stanja na platnu. Zato vsak gledalec ob ogledu istega filma kinematografsko dvorano zapusti z nekoliko drugačno podobo/recepcijo tega filma. Filmska umetnost je tesno povezana z igro emocij, filmski režiser jih v procesu režije mizanscene inscenira skupaj z igralci, pa tudi scenografi, kostumografi, direktorjem fotografije, osvetljevalci, rekviziterji, maskerji, tonskimi oblikovalci, komponisti oziroma avtorji glasbe, ustvarjalci posebnih učinkov in trikov, skratka z vso filmsko ekipo, ki jo zbere okoli sebe. Ameriški režiser Samuel Fuller je v filmu Jean-Luc Godarda *Pierrot le fou (Nori Pierrot)* iz leta 1965 na vprašanje igralca v filmu, Jean-Paul Belmonda, kaj natančno je film, povedal slednje: "Film is like a battleground. Love, hate, action, violence, death. In one word emotions."²

Prav zaradi te izrazite značilnosti filmske inscenacije, ustvariti bojišče emocij skozi filmsko naracijo, znotraj likov inscenirane pripovedi ter med njimi samimi, v njihovih vlogah protagonistov in antagonistov, lahko gledalec, ko je sam plesalec, izstopi iz te inscenirane igre, nasprotno kot gledalec, ki sam nima profesionalnih plesnih izkušenj. Zaradi emotivnega ter s tem povezanega realističnega naboja filmske pripovedi je gledalec-plesalec neposredno nagovorjen. Njegova recepcija slednje tako dojema – to je magičnost filma, ko inscenacija koketira z resničnostjo, četudi je le-ta inscenirana. S to estetsko in narativno izoblikovano iluzijo, ki jo ustvari režiser skupaj s svojo avtorko ekipo, v neki časovni in prostorski

¹ Die Macht des bewegten Bildes ist real, ebenso die Angst des Zuschauers davor und die Faszination, die von ihm ausgeht - die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht und die große viereckige Leinwand hell wird, es wird zum magischen Ort: psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht (Vogel, 1997, str. 9); cinematic technology by its very nature – the projection system at least as strongly as the filming equipment – manipulates the audience into unconscious identification not only with the characters but also with the process of screening-viewing (Fleishman, 1992, str. 3).

² *Pierrot le fou (Nori Pierrot)*, R: Jean-Luc Godard, 1965); sceno z Samuel Fullerjem si je mogoče pogledati tudi na YouTube platformi ; primer: https://www.youtube.com/watch?v=ZPXV_Tm6iIw

dimenziji, z natančno režijo mizanscene, ki se odsluka v filmskem kadru³, se ustvari navidezna resničnost, ki jo je Tarkovski poimenoval tudi kot drugo resničnost:

Cinema is the one art form where the author can see himself as the creator of an unconditional reality, quite literally of his own world; In cinema man's innate drive to self-assertion finds one of its fullest and most direct means of realisation; A film is an emotional reality, and that is how the audience receives it – as a second reality. (Tarkovski, 1987, str. 176)

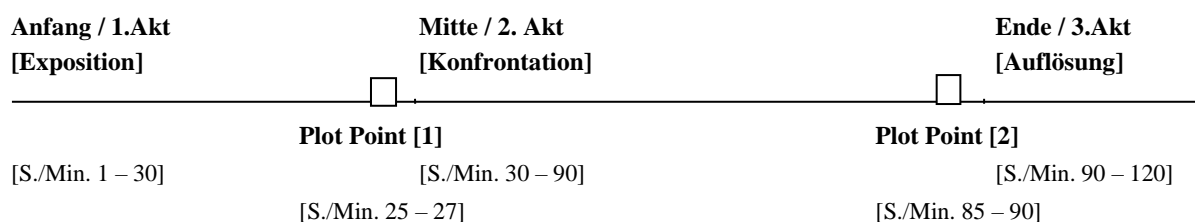
Če sledimo Tarkovskemu, gledalčevi recepciji filmske inscenacije kot "drugi resničnosti", lahko dojamemo občutenje gledalca-plesalca, ko podoživlja "samega sebe" na filmskem platnu. Primer glavnega lika balerine Nine Sayers (Natalie Portman) v filmu *Black Swan* je insceniran skozi paleto čustvenih preobratov, ki na trenutke zelo brutalno usmerjajo njeno preobrazbo do samega vrhunca njene profesionalne kariere, do samopriznanja videnja in dojemanja sebe v vlogi primabalerine. Tudi zato vrsta sekvenc v pripovedi z zrcali, ki sugerirajo in reflektirajo, nazadnje tudi usodno "zapičijo", ko skozi bolečino in srečo, v samožrtvovanju sebe stopi na piedestal nesmrtnih primabalerin.

Že uvodoma, skozi otvoritveno sekvenco, ko smo priča njenim sanjam primabalerine, ko v vsej subtilnosti mlade balerine v svoji podzavesti, kot se izkaže na koncu sekvence, podoživlja inscenirano transformacijo balerine v primabalerino v vlogi belega in črnega laboda iz plesne predstave *Labodje jezero*, se soočimo z napeto čustveno igro. Atmosfera, ustvarjena skozi osvetlitev in scenografijo, je minimalistična, vendar natančno poustvarja subtilni izčiščeni svet njene transformacije, ki se dogaja v soju žarometov, ki izpostavljajo zgolj in samo njo, skozi ekskluzijo vsega ostalega, ki prehaja v črnino oziroma temo. Lahkotnost in natančnost njenega plesnega giba nam razkriva njen perfekcionizem, njeno zrelost, stopiti na baletni piedestal. Glasba Petra Iljiča Čajkovskega hkrati vzpostavlja vse bolj napeto vzdušje, ki ga podpre gibanje kamere, ko se ji približa, se je dotakne in z njo zapleše antagonistična podoba čarovnika Rothbarta iz *Labodjega jezera*. Ta jo v strahu in

³ the individual shot is the result of the combination of camera techniques and dramatic content; the content can be shaped into a composition, through which it gets aesthetic, emotional and dramatic effects (Casty, 1971, str. 56); when thought is expressed in an artistic image, it means that an exact form has been found for it, the form that comes nearest to conveying the author's world, to making incarnate his longing for the ideal (Tarkovsky, 1987, str. 104); through composition we are telling the audience where to look, what to look at and in what order to look at it (Brown, 2002, str. 30).

nelagodju, ki se odlikava na njenem obrazu in v gibu, končno popelje do tako željene podobe belega laboda, za katero se zdi, da jo sanja vsaka mlada balerina, ko nam režiser Nino Sayers v trenutku njenega srečnega prebliska pokaže na postelji v njeni "otroški" sobi. Da so bile to le sanje, da je v sanjah plesala vlogo belega laboda, v prologu, ko Rothbart podeli urok, kar je skozi njen ples bilo nakazano tudi skozi njen gib joka in žalosti, že v naslednjem trenutku razkrije svoji mami in gledalcu. A ko se soočimo z njeno mammo oziroma njeno realnostjo vsakdana, ko ji mama servira skromen zajtrk, na njenem telesu razkrije rdečico z majhnimi izboklinami (kasneje spoznamo, da gre za ključno sugestijo njene notranje preobrazbe, ki koketira tako z uvodno sanjsko sekvenco kot z njeno končno preobrazbo), hoče z njo v plesni teater, "gledalec-plesalec" že lahko izstopi iz filmske naracije, ker se režiser začne igrati tudi z neljubimi klišeji iz sveta profesionalnih balerin, pa čeprav so to nujni dramaturški nastavki za njeno občo in emotivno karakterizacijo ter naracijo, ki bo sledila.

Moč filma je neizmerna, ko in če "gledalec-plesalec" izstopi iz režiserjeve igre z njim, tj. če se slednje zgodi, ker je verjel insceniranemu svetu ter liku, ki ga je režiser ustvaril in s katerim se je poistovetil do te mere, da ga je zavrnil kot sebi enakemu. Igrani celovečerec, tudi ko žanrsko gre za plesni film, da se to lahko zgodi, praviloma zahteva neko dramaturško zgradbo. V veliko filmih, če se zazremo v zgodovino kinematografije, je ta sestavljena iz treh aktov, podobno kot v grškem antičnem teatru⁴:



Paradigma dramaturške strukture filma
(Field, 1987, str. 12; Hant, 1992, str. 32 in 75)

⁴ most dramatic films follow a tree-act structure; this formula has evolved from ancient Greek theatre, the ancestor of all modern drama (Richards, 1995, str. 43)

Paradigma dramaturške strukture filma jasno odlikava tudi okvirni časovni potek celovečernega filma (stran scenarija / filmska minutaža), zato ne preseneča, kako je postavljena ekspozicija v filmu *Black Swan*. Gledalec se lahko že v otvoritveni sekvenci takoj ujame v sanje mlade balerine, hkrati gre za prefinjeno konstruirano sceno, za zgoščeno refleksijo vsega nadaljnjega narativnega dogajanja, saj sekvenca anticipira na boj s temnimi antagonističnimi silami, ki so zasidrane predvsem v njej sami, kot se nam bo slednje v vsej silovitosti njenega notranjega psihološkega boja razprlo v estetsko in narativno izpiljenih scenah v nadaljevanju.

Za gledalca, ki ni plesalec, paradigma dramaturške strukture celovečernega filma praviloma funkcionira. Plesalec, ko skozi to paradigmo reflektira samega sebe oziroma leta in leta predajanja samega sebe umetniškemu poklicu plesalca, v interakciji s protagonistko Nino Sayers in z njenim poosebljanjem umetniškega poklica balerine, se razumljivo znajde v drugačni poziciji, zapade v drugačen proces filmske recepcije. Resničnost in filmska domišljija sta predmet različne recepcije.

3 RESNIČNOST VS. FILMSKA DOMIŠLJIJA

V zatemnjeni kinodvorani pride do svojske subverzije, ki so ji podvrženi vsi, ki so kupili kinematografsko vstopnico in stopili v dvorano. Vstopnico so kupili, da se bodo predali filmski domišljiji, ki jo je insceniral režiser-scenarist, skupaj s svojo filmsko ekipo, tudi plesalci. Pravzaprav je enako tudi v plesnem gledališču.

Če primeroma vzamemo baletno produkcijo mariborskega in hrvaškega baletnega ansambla, ki je bila na programu v SNG Drama opera balet Maribor, *Smrt v Benetkah* (premiera november 2018; v umetniški zasnovi mednarodno priznane koreografinje in Prešernove nagajenke Valentine Turcu)⁵, gledamo fascinantno, več kot uro dolgo celovečerno baletno predstavo, ki v svojo scenografijo, pa tudi dramaturško dogajanje na plesnem odru vključuje filmsko umetnost. Filmska in plesna umetnost sta seveda konvergirali tudi na odru, ne samo na filmskem platnu. Tehnološki razvoj, ki se je zgodil skozi digitalizacijo, je to sinergijo v prehajanju obeh umetniških zvrsti še podprl.

⁵ <https://www.sng-mb.si/predstave-opera-balet/smrt-v-benetkah/>

Plesna umetnost je že v zgodnji fazi razvoja filmske umetnosti bila soočena z razsežnostjo moči, ki je filmu dana tudi kot množičnemu mediju. Ko so filmski ustvarjalci začeli odkrivati oziroma s svojim ustvarjalnim nabojem razvijati "filmski jezik", je plesna umetnost, plesalci in koreografi, enako kot filmski režiserji in igralci, primeroma skozi veliki plan (*close up*) odkrili neizmerno moč giba plesalca, ko in če se na primer eksponira v velikem planu⁶. Podobno torej, kot se v velikem planu lahko pred gledalcem razgali vsa čustvena paleta, ki jo igralec oziroma nek filmski lik nosi v sebi in na sebi. V tem primeru predvsem tudi v povezavi z glasbo, ki vso paleto čustvenih izrazov na obrazu igralca subtilno podpira in jih razgalja, lahko tudi občutno eksponira. V filmu so plesalcu dane vse prednosti, ki jih film ponuja igralcu-plesalcu, tj. v kolikšni meri jih režiser, v primeru plesnega filma skupaj s koreografom, skozi režijo mizanscene koristi pri svojem ustvarjanju z igralci-plesalci ter ostalo avtorsko ekipo. Veliko je trikov oziroma filmsko specifičnih izraznih sredstev, skozi katere se domišljija režiserja-scenarista lahko realizira na nadvse realističen način.

V primeru igranega plesnega trilerja *Black Swan* smo imeli možnost soočenja s plesnimi umetnicami, balerinami, ki so si film ogledale. Njihova recepcija je bila raznolika, sprva precej nenaklonjena upodobitvi lika balerine Nina Sayers, kot je bil dramaturško koncipiran tudi skozi klišeje osebnega odrekanja, bulimije, tekmovalnosti znotraj baletnega ansambla in želje po vlogi primabalerine, ko za le-to mora izstopiti iz povprečja ostalih v ansamblu, tudi za ceno odnosa z glavnim koreografom plesne predstave *Labodje jezero* (igra ga Vincent Cassel), ter nenazadnje biti sposobna pretrgati navezo z varnim okoljem svojega doma in pokroviteljske mame, ki je v filmu antagonistično pozicionirana. Vendarle se je njihova recepcija, s poglobljeno analizo insceniranih filmskih scen v kontekstu celotne naracije ter soočenjem z režijo mizanscene, kar je omogočilo, da se je pred njimi razprla celotna postavitev posamične filmske scene v kontekstu dramaturgije filmske naracije, začela spreminjati. Gre namreč za film, ki ob skrbnem analitičnem ogledu ponuja nekaj več, kot ga lahko ponudi enkratni površni ogled filma.

Ko primeroma gre za lik plesalca kot protagonista filmske pripovedi, je vselej tudi pomembno, v kakšno časovno in prostorsko dimenzijo je postavljeno dogajanje. Ni namreč vseeno, v kateri filmski čas je dogajanje postavljeno. V primeru plesa pa je morebiti še bolj pomembna prostorska umeščenost, še posebej ko je dogajanje npr. umeščeno na drugo stran

⁶ Dance writers have frequently acknowledged the revolution that the close-up has enacted upon the profilmic in dancefilm and video, offering new perspectives on the dancing body (Brannigan, 2011, str. 39).

Atlantika, v plesno okolje ameriške kapitalistične družbe, gledalec-plesalec pa je na tej strani Atlantika, na evropskem kontinentu. Če tukaj obstajajo nacionalna plesna gledališča, kot na primer v Sloveniji, ki plesalca zaposlujejo, mu dajejo neko socialno varnost, je na drugi strani Atlantika isti plesalec podvržen nekemu povsem drugačnemu ustvarjalnemu položaju, saj je praviloma prepuščen "plesnem trgu" oziroma kruti konkurenci sebi enakih plesalcev. Ko se recepcija tukajšnjega plesalca adaptira na nivo poistovetenja z ameriškim svobodnjaškim (*freelance*) plesalcem, je razumevanje inscenirane domišljije kot resničnosti lahko povsem drugačno in veliko bolj verjetno. Takrat lahko pride do potrditve režiserju, ki se upravičeno poigrava z dramaturškimi nastavki, ki jih evropski plesalec ne jemlje za tako samoumevne, kot so primeroma za ameriškega plesalca.

Filmska domišljija, ki ji na filmskem platnu uspeva prehod v resničnost, je torej precej odvisna tudi od prostorske in časovne dimenzije, ki jo zrcali filmska pripoved. Interakcija gledalca-plesalca z "filmsko resničnostjo" je zatorej povezana tudi s sposobnostjo njegove adaptacije na inscenirano pripoved, ne zgolj na poistovetenje samega sebe z dogajanjem na filmskem platnu. Enako kot plesalec, baletnik, poustvarja neko časovno in prostorsko plesno-pripovedno kreacijo na baletnem odru, npr. v baletni predstavi *Smrt v Benetkah* (SNG Maribor; 2018), ki naj gledalca predstave ponese v nek domišljijski svet, je smiselno, da dopusti tudi sebi, ko je v zatemnjeni kinodvorani, da se na isti način preda filmski domišljiji in jo vzame, če sledimo Tarkovskemu, za svojo drugo resničnost.

4 ZAKLJUČEK

V diskurzu o plesnem filmu, ki se na filmskem platnu razteza med resničnostjo in domišljijo, lahko pridemo do spoznanja, če se s plesnim filmom, kot je primeroma *Black Swan*, soočimo skozi recepcijo gledalca, ki je hkrati plesalec-baletnik, da filmska recepcija nikakor ni enoznačna. Pomembno se je soočiti z likom plesalca v kontekstu dramaturške strukture filma, brez katere igrana filmska forma, tudi ko in če je prepletena z žanrom plesnega filma, enostavno ne more obstajati. Film je namreč narativni medij, predvsem tudi vizualen, saj pripoveduje skozi kompozicijo slike ter montažo le te, hkrati pa v ustvarjalnem procesu združuje vse ostale umetniške zvrsti, tudi plesno umetnost. Zatorej je kompleksen, ki morda šele skozi podrobnejšo analizo režije mizanscene gledalcu-plesalcu, če je kot plesalec v

dilemi, v vsej domišljjski inscenaciji odslika tudi resničnost, ki jo v neki meri plesalec celo tudi sam živi, mu poda globlji smisel inscenirane podobe plesalca na filmskem platnu.

Filmska umetnost, ko se prepleta s plesno umetnostjo, ko narativno in emotivno črpa iz plesa, da ustvari vizualno močno pripoved ter njene like, bodisi so to protagonisti ali antagonisti insceniranega dogajanja, ostaja samosvoja, specifična, ki tudi od "gledalca-plesalca" zahteva tovrstno pozornost in recepcijo, podobno kot ta isti "gledalec-plesalec", ko je na odru svojega plesnega gledališča, isto pozornost ter adaptacijo na njegovo umetniško ustvarjanje oziroma plesno upodobitev zahteva od svojega gledalca-obiskovalca predstave.

5 LITERATURA, FILMI IN BALETNE PREDSTAVE

1. Aronofsky, D. (2010). *Black Swan* (igrani film). Produkcija: Fox Searchlight Pictures z Cross Creek Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Dune Entertainment.
2. Brannigan, E. (2011). *Dancefilm – Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, Inc.
3. Field, S. (1987). *Das Drehbuch*, In: S. Field, P. Märthesheimer & W. Längsfeld (u.a.), *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film – Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, S. 11–120. München: List Verlag.
4. Fleishman, A. (1992). *Narrated Films – Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
5. Godarda, J.L. (1965). *Pierrot le fou* (igrani film). Produkcija: Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica.
6. Hant, P. (1992). *Das Drehbuch – Praktische Filmdramaturgie*. Waldeck: Felicitas Hübner Verlag.
7. Richards, R. (1992). *A director's method for film and television*. Boston – London: Focal Press.
8. Turcu, V. (2018). *Smrt v Benetkah* (baletna predstava). SNG Drama opera balet Maribor.
9. Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, translated from Russian by Kitty Hunter-Blair. New York: Alfred A. Knopf.
10. Vogel, A. (1997). *Film als subversive Kunst : [Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick]*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.