

UROŠ ZAVODNIK¹

Ekspresija plesnega giba v filmskem velikem planu

Izvleček: Izrazna moč giba, s katerim plesalec poustvarja emotivno plesno kompozicijo pred filmsko kamero, na filmskem setu, praviloma preide v popolno ekspresijo v filmskem velikem planu, ko lahko še tako neznatni gib izpove naracijo, ki je bila kot celota koreografsko premišljena in oblikovana. V montaži se kadri sestavijo v ritem, ki ga plesalec narekuje skozi svoje koreografsko premišljene gibe. Filmski režiser, v navezi s plesalcem in koreografom, lahko kadrira tudi skozi pogled igralca, če žanrsko ni posebej zapisan plesnemu filmu. Kot igralca, lahko skozi veliki plan začuti tudi plesalca, s tem pa omogoča interakcijo med plesalcem in gledalcem, ki ga gib plesalca subverzivno nagovarja ter v vsej svoji ekspresiji v zatemnjeni kinodvorani posrka vase. Platno postane pribežališče obeh, ko in če je iluzija popolna, saj je vendarle skrita v projekciji plesa svetlobe na praznem belem filmskem platnu zatemnjene kinodvorane, ki izrisuje gibajoče se podobe. Skozi veliki plan se mu približa, ga emotivno nagovarja, kot da bi gib skupaj kreirala in ga skupaj čutila na svojih telesih. Čas in prostor : kadarkoli in kjerkoli, ni omejitev, sodobna produkcijska tehnologija (VFX) domišljiji več ne postavlja nobenih omejitev.

Ključne besede: film, plesni film, ples, plesalec, filmski veliki plan

¹ Doc. dr. Uroš Zavodnik je zunanji sodelavec AMEU Akademije za ples. E-pošta: uros.zavodnik@gmail.com. / Uroš Zavodnik (PhD) is an external collaborator of AMEU Dance academy.

The Expression of the Dance Movement in Close-up in Films

Abstract: The expression of movement, through which the dancer creates his composition, fulfilled with emotions, his dance performance in front of the film camera on a film set normally correlates into the perfect expression during a close-up. Here, in close-up, a tiny movement can expose the entire narration, which was well-thought-out and formed in terms of choreography. In the film montage, the shots are assembled into a rhythm that the dancer dictates through his choreographically thoughtful movements. The film director through interaction with the dancer and choreographer can create shots also through the viewpoint of an actor, even when he is not typically a director devoted to the dance film genre. Because he can feel an actor, he can also feel the dancer through the close-up. During the process of his directing, he creates a special state of the art, which allows a kind of sophisticated interaction between the dancer and spectator. As an actor, he can also feel the dancer through the close-up, thus enabling interaction between the dancer and the spectator, who is subversively addressed by the dancer's movement and sucks in all his expression in the darkened cinema. The cinema screen becomes a refuge for both, when and if the illusion is perfect, as it is hidden in the projection of a dance of light on the blank white film screen of a darkened movie theater that depicts moving images. Through the close-up, he approaches, emotionally addressing him as if he were a part of it. The movement, the illusion could be created with his own body. Both the dancer and the spectator have the ability to feel the movement as if it is the creation of both. Time and space: whenever and everywhere, there is no limitation anymore; the VFX production technology can make any illusion real.

Key words: film, dance film, dance, dancer, Close-up

1 UVOD

Plesna umetnost je ena izmed umetnosti, ki jo film kot 'sedma umetnost' vključuje v procesu ustvarjanja filmske iluzije na filmskem setu, podobno kot upodablajoče umetnosti, literaturo, arhitekturo, glasbo idr. Filmska umetnost je najmlajša med vsemi umetnostmi in je bila pogojena s tehnično iznajdbo, kinematografom oz. gibljivo sliko ter prvo uspešno izvedeno javno kinematografsko predstavo konec 19.stoletja, v letu 1895². Vsekakor gre pri filmu za gibanje v nekem prostoru in času, ki je postavljeno v kontekst naracije, zato je povsem razumljivo, da imata plesna in filmska umetnost že v izhodišču svojega ustvarjalnega naboja veliko skupnega. Skozi evolucijo kinematografije, saj je bilo potrebno najprej statično filmsko kamero premakniti, jo osvoboditi, razviti filmski jezik, ki je dandanes povsem samoumeven, že če se osredotočimo zgolj in samo na časovne in prostorske elipse, ki se zgodijo na vizualni ravni in so gledalcu razumljivi, sta se umetnosti napajali druga od druge. Hitro je namreč bilo jasno, saj gre za gibanje, da se lahko medsebojno oplajata in so se plesalci zato že zelo zgodaj znašli pred filmsko kamero³, ki je v svoj objektiv-okular 'lovila' gibajoče se podobe,

² Am 28. Dezember 1895 fand die erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Lumière unter dem Namen *Cinématographe Lumière* am Pariser Boulevard des Capucines, in Souterrain des Grand Café, statt, wo sie eine Variété-Attraktion in der Tradition der Café-concerts war. (Zavodnik 2006, 13); Sadoul 1982

³ »There are of course numerous short dancefilms among the earliest moving pictures, made between 1894 and 1910, featuring solo dancers mainly from vaudeville and burlesque including *Karina* (1902, American Mutoscope and Biograph Co.), *Betsey Ross Dance* (1903, American Mutoscope and Biograph Co.), and *Little Lillian Toe Dancer* (1903, American Mutoscope and Biograph Co.). Dance was also included in the earliest narrative feature films such as Ruth St. Denis's work in *Intolerance* (1916, d. D.W.Griffiths).« (Brannigan 2011, 19)

jih odtisnila na premikajoči se perforirani filmski trak, s katerega so se nato projicirale na prazno filmsko platno. Zapis gibanja, ki je dandanes, skozi enormni produkcijsko-tehnološki razvoj, ko se na filmu realnost prepleta z računalniško animacijo, zbrisal sleherno mejo mogočega in lahko ustvarjalna vizija, tako filmskih ustvarjalcev, kot plesalcev, koreografov, seže v sfere še komaj dojemljivega, prešel v sfere vizualizacije še tako nemogočega v naši, človeški podzavesti, se omejuje zgolj in samo še z domišljijo, ko in če smo pripravljeni inscenirati v sferi človeške domišljije ter smo produkcijsko (finančno) neomejeni.

Gibanje v času in prostoru je vselej v fokusu insceniranja, ko filmski režiser skupaj s scenaristom, igralci ter produkcijsko-tehnično ekipo ustvarja domišljijski svet, v katerega gledalec vstopa in se mu podreja, z njim koketira skozi svojo podzavest, ki mu jo gibljive slike vzbujajo, koketirajo z njemu lastnimi občutenji in izkušnjami v pogledu na platno. Gibanje je v esenci kinematografskega ustvarjanja, že v sami idejni zasnovi, ko kot režiser⁴ vizualiziraš, kar boš šele insceniral na filmskem setu, posnel v procesu produkcije ter oblikoval v konsistentno ritmično filmsko formo v postprodukciji, torej montaži. Igralca-plesalca ali plesalca-igralca režiraš skozi gib oz. koreografijo ter izpovedno moč besede oz. pripovedi, lahko bi rekli, da primarno predvsem skozi gib, saj je film v svoji izpovedni moči predvsem vizualni medij, ki pa je tudi v narativni vlogi⁵.

Četudi film povezujemo z resničnostjo, le-to filmski ustvarjalci insceniramo, ko insceniramo mizansceno, postavljamo kamero, kadriramo. V tem procesu zlahka lahko presežemo okvire insceni-

⁴ S pravico pišem v osebнем pogledu kot filmski ustvarjalec, režiser, samozaposlen v kulturi pri Ministrstvu za kulturo; <https://www.imdb.com/name/nm3691186/>; <https://bsf.si/sl/ime/uros-zavodnik/>

⁵ „...film is a visual medium, it is also a narrative one [...]” (Winston 1973, 20)

rane resničnosti, realnosti, tudi skozi gib plesalca, ko le-ta v gibu pripoveduje, abstrahira, interpretira. Naenkrat prehajamo v neke druge domišljajske sfere, znotraj raznolikih časovnih in prostorskih dimenzij. Kdaj in kako, je v veliki meri tudi stvar gledalca, saj gre za svojsko subverzijo, ko se ugasne luč in se kinodvorana potopi v temo, platno pa zaživi v svetlobi⁶. V tej subverziji kinematografskega užitka je v dvorani lahko vsak pripet na nek svoj, sebi lasten doživljajski svet, četudi gre za isto inscenacijo na filmskem platnu.

Filmska umetnost je tesno povezana z igro emocij. Filmski režiser jih v procesu režije mizanscene inscenira skupaj z igralci, scenografi, kostumografi, direktorjem fotografije, osvetljevalci, rekviziterji, maskerji, tonskimi oblikovalci, komponisti oz. avtorji glasbe, ustvarjalci posebnih učinkov in trikov (VFX), skratka z vso filmsko ekipo, ki jo zbere okoli sebe z enim in edinim ciljem, da z njimi skupaj poustvari vizijo filma, ki jo nosi v svoji kreativni zavesti. Ameriški režiser Samuel Fuller je v filmu Jeana-Luca Godarda *Pierrot le fou* (*Nori Pierrot*) iz leta 1965⁷ 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*

⁶ 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, 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, 3).

⁷ »*Pierrot le fou*« (*Nori Pierrot*, R: Jean-Luc Godard, 1965); sceno s Samuel Fullerjem si je mogoče pogledati tudi na YouTube platformi ; primer: https://www.youtube.com/watch?v=ZPXV_Tm6iIw

one word emotions.»⁸. Gre torej za emocije, ki jih vsi nosimo v sebi in se nanje odzivamo vselej, ko smo preko njih nagovorjeni, torej tudi na filmu, kar se filmski ustvarjalci še kako zavedamo in se z njimi igramo. Znotraj filmskega kadra kot najbolj bazične entitete filmske scene, sekvence, je slednje nujno prisotno, bolj smo v kompoziciji slike v detajlu, velikem planu, hitreje je le-to čutiti.

2 FILMSKI KADER - VELIKI PLAN

Filmski kader je praviloma nabit z izpovedno močjo, izpovedjo, ki jo filmski ustvarjalci želimo posredovati svetu skozi filmsko umetnost – »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« (primerjava Casty 1971, 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, 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, 30).

Če v totalu opisujemo, gledalca vizualno seznanjamo z neko ekspozicijo, ki mu v nadaljevanju nudi potrebne informacije, s pomočjo katerih se orientira v nekem določenem času in prostoru oz. v danih dimenzijah narativnega poteka izpovedi, ki mu je priča in zaradi česar se total večkrat uporablja kot 'establishing shot', torej otvoritveni kader, ki v trajanju lahko teče, je posnet tudi kot 'kader-sekvenca', ga nasprotno v velikem planu lahko zelo neposredno soočimo z emocionalnim bojem protagonista, ki se odigrava v njem samem, na

⁸ Uroš Zavodnik, »Plesni film – med resničnostjo in domišljijo«, *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*, (2020):141-146.

kar smo spredaj nakazali skozi citat ameriškega režiserja Samuela Fullerja v filmu Jean-Luc Godardja.

V velikem planu, če je komponiran v kontekstu svoje izjemne izrazne moči, je zgostitev elementov, s katerimi se režiser igra v interakciji s protagonistom, hkrati tudi gledalcem, in ki jih porazporeja po filmu v skladu z dramaturgijo filma, filmske pripovedi, izjemna, saj gledamo, kar nam velikokrat ostaja prikrito, na neki zelo osebni, čutni ravni, ko smo tako zelo približani v pogledu do nekoga drugega, bodisi protagonista ali antagonista, naj ga upodablja igralec ali plesalec. Veliki italijanski režiser Sergio Leone je skozi tovrstne kadre zaslovel, ko je vso napetost, razpeto med protagoniste in antagoniste, zgostil v velikem planu, ki je mejil že skoraj na detajl, ko si gledal njegovo kompozicijo obraza-oči filmskega lika v širokem 'cinematoskopskem' formatu.

Pomen filmskega velikega plana kot takega je došla tudi plesna umetnost, kot slednje opisuje Erin Brannigan, ko se sklicuje na Deleuza – »In dancefilm, it is an understanding of the expressive capacity of the moving body engendered by a heritage of radical exploration throughout twentieth-century theater dance that reveals, discovers, and draws attention to »all kinds of tiny local movements« all over the body through the close-up« (Brannigan 2011, 51). Ko in če pogledamo plesne filme, ki koristijo ekspresijo velikega plana, že ko se recimo omejijo na krajšo ali daljšo 'kader-sekvenco', skozi katero na primer eksponirajo zgolj in samo gibajoče se roke ali obraz v korelaciji s pretanjeno, dodelano koreografijo, postane jasno, da je veliki plan pomembno orodje plesne umetnosti, ko korelira s filmsko in jo koristi za svojo prezentacijo ter obratno.

Gib v velikem planu, ekspresija gibanja celote ter posamične mikro enote plesalca, se lahko pojmuje tudi sledeče –

That dancing involves a manipulation of our foundational, tonic stability has significance regarding filming the body in motion.

If dance can challenge the centering habits of our corporeal existence, the dancing body as a type of screen performance must suggest new models for expressive film images that take as their focus any number of bodily sites in close-up. What we find in this multiplicity of bodily sites are tiny muscle movements that constitute their own micro-dance – not expressing emotions or psychological shifts, but pure movement relating only to the body and its “hidden little lives”. (Brannigan 2011, 52)

Če se predamo filmski umetnosti iz gledišča, da ne vključuje samo vizualne, temveč tudi narativne ekspresije, znotraj razvitega dramaturškega loka, ter iz gledišča ‘mikro-plesa’ telesa v velikem planu, lahko skozi tako in drugačno, sebi lastno interpretacijo, precej zlahka preidemo tudi v emotivno izpovedno moč le-tega, še posebej ko plesni film žanrsko gledano prehaja v sfero igranega, kot na primer v psihološki drami oz. srhljivki »Črni Labod« režiserja Darrena Aronofskega⁹.

3 PLESNI FILM IN VELIKI PLAN

Perspektiva velikega plana nam v plesnem filmu, ko in če mu konotacijo gibanja telesa poskusimo ali želimo določimo še skozi perspektivo žanra, ponuja konotacije, ko sam gib oz. ‘mikro-ples’ telesa presega zgolj videno oz. reprezentirano v velikem planu. To se dogaja že v procesu samega insceniranja, enako kasneje, v procesu recepcije videnega. Kaj želimo, tako na strani plesalca, koreografa, kot na strani režiserja, je stvar kompromisa, sicer bi kame-ro postavili in se prepustili voajerstvu, ko bi svoj pogled izenačili zgolj in samo s pogledom kamere.

⁹ Aronofsky, Darren (2010). *Black Swan* (igrani film). Produkcija: Fox Searchlight Pictures z Cross Creek Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Dune Entertainment.

Če se primeroma soočimo s plesalcem, Sergejem Poluninom, v njegovi filmski plesni intervenciji oz. kratkem plesnem filmu *Take Me to Church* (2015)¹⁰, kaj lahko vidimo, gibanje, ples telesa, koreografiranega v prostoru in času, pri čemer prostor opredeljuje arhitektura objekta, iz katerega v uvodnem kadru v pogledu kamere preidemo na plesalca, Polunina, hkrati pa le-to opredeljuje tudi svetloba, ki skozi meglico, ki jo je lahko ustvarila pristnost narave zunaj arhitekturno odprtega objekta, prodira v precej izčiščen prostor, v katerem prevladuje belina, čistoča, glasba pa diktira tempo, morda celo čas, ko in če prisluhnemo lirični izpovedi, ki spremlja plesalca. Plesalec se približuje kameri, ki ga zgolj spremlja v planu, ki prehaja iz totala v ameriški ali bližnji plan, ne v veliki plan. Kljub temu čutimo celo njegov dih, ne zgolj gibanje njegovega koreografiranega telesa in mišic. Kaj pa emocije? Ples, sam plesalec, nam v izhodišču, ko se v zaključnem kadru ustavi in zremo v njegov obraz, pa le-ta ni v velikem planu, daje misliti, da je vse le imelo nek emocionalni naboj, ki je hkrati lasten njemu, pa tudi nam, gledalcem, če v svoji podzavesti skozi lirični napev, ritem glasbe, ki diktira ritem koreografije, ter prostor, najdemo neko čustveno interakcijo v svoji podzavesti, ki jo je performans plesalca nagovoril. Morda iščemo nekaj, kar vendarle ne obstaja in gre resnično zgolj za performans, pa vendarle, ko gledamo istega plesalca-igralca v igranem avtobiografskem plesnem filmu Rudolfa Nurejeva z naslovom *Beli Vran* (2018)¹¹, kjer Sergei Polunin igra Yuria Solovievea, še posebej pa ko v filmu spremljamo Olega Ivenka, ki igra Rudolfa Nurejeva, ko ga gledamo tudi v velikem planu, smo v neki povsem drugi konotaciji, še posebej, ker spremljamo dramaturško razvito avtobiografsko

¹⁰ Sergei Polunin, *Take Me to Church* by Hozier, Directed by David LaChapelle; IMDb; YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=c-tWoCkvdDI>

¹¹ *Beli Vran; The White Crow* (2018), režiser: Ralph Finnes; Sergei Polunin kot Yuri Soloviev

zgodbo Rudolfa Nurejeva, znotraj katere se plesalca-igralca znajdetata. V tem primeru giba plesalca-igralca z nami koketirajo, konotirajo na povsem drugi ravni, saj smo dramaturško vpeti v zgodbo, celo vse od zgodnega otroštva glavnega protagonista. Vsak plan, še posebej veliki plani, nas soočajo z njegovim notranjim bojem, ki smo mu priča skozi naracijo. Četudi bi si dovolili in trdili, da v plesnih insertih gre zgolj in samo za performans, kjerkoli v filmu se že to zgodi, slednje ne dojemamo na tej ravni. Vpeti smo v 'bojišče emocij', kot je film kot tak poimenoval Samuel Fuller. Torej smo v povsem drugi zgodbi istega plesalca-igralca, kot v njegovem performativnem filmu *Take Me to Church*. Vendarle, prav zato je filmska umetnost v povezavi s plesno umetnostjo tako nadvse inspirativna, zapeljiva, ker nam nudi vse te interpretacije, že samo če istega plesalca-igralca postavimo v nek drug kontekst in na njegovo gibanje, performans njegovega telesa, opozorimo, ga gledalcu približamo skozi kadriranje, še posebej skozi veliki plan.

Enako se z nami ter protagonisti filma na primer dogaja v psihološki srhljivki Darrena Aronofskega *Black Swan* (*Črni Labod* 2010). Kako bi podoživeli dramatzacijo prehoda med belim in črnim labodom, če ne bi prav skozi velike plane vizualizirali transformacijo lika, balerine Nine Sayers, njen boj same s sabo v njeni notranjosti, ko iz njenega telesa začno prodirati, v zaključni sekvenci filma pa prav 'vzcvetijo' njene črne peruti, to, kar je tako v sebi, svoji notranjosti, kot v konfrontaciji z liki, s katerimi je bila konfrontirana tu in zdaj, v njenem resničnem življenju, skozi dramaturški razvoj zgodbe najprej zanikala, potem pa dopustila, da le-to podoživi in postane to, kar je v uvodni sekvenci filma podoživljala v svojem snu, da je njen življenjski cilj prima-balerine. Če smo si dovolili, da potujemo z likom Nine Sayers, ki jo je igralsko in plesno upodobila Natalie Portman, smo v zaključni sekvenci morda celo na svojem telesu začutili, da smo tudi sami v nekem drugačnem, vzhičenem,

napetem stanju, ko v velikem planu vidimo njeno napeto kožo in peruti črnega laboda. Vsekakor je na nas, kako daleč dovolimo, da nas film oz. glavni protagonisti filma 'posrkajo' vase. Veliki plani so tisti, ko in če morda že izstopimo, da nas povrnejo v igro med nami ter inscenirano domišljijo, insceniranim performansom na platnu. Prav zato je vloga režiserja, ko le-to insceniraš s filmsko ekipo na filmskem setu, tako zelo zapeljiva in edinstvena, potrditev gledalcev v zatemnjeni kinodvorani, ko in če gredo s tvojo inscenacijo, ji verjamejo, jo podoživljajo, pa ti nudi skoraj enako vzhičenje, kot samo ustvarjanje na filmskem setu, ko inscenirana scena, kot si si jo zamislil skupaj z ekipo, uspe v ponovitvah pred filmsko kamero.

Hair (Lasje; Miloš Forman 1979), glasbeni muzikal, nudi svojske užitke prav v plesnih sekvencah, ki so pretanjeno skoreografirane. Vendarle, ker gre za muzikal, ki je žanrsko umeščen tudi v igrano celovečerno dramo, saj naracija jasno teče, je dramaturško izpiljena in se izjemno dopolnjuje skozi plesne inserte, ki so skozi lirična besedila jasni in dramaturško na mestu, naracijo peljejo v zeleno smer, primeroma lahko vzamemo sceno doma pri Sheili (Beverly D'Angelo), ali odhod Bergerja (Treat Williams) v vojaški bazi pred koncem filma, njihovi obrazi in gibi, ko plešejo, izpovedujejo več, kot če bi bili samo v vlogi performerjev, plesalcev. To sicer prav tako čutimo v filmu Wima Wendersa Pina (2011), četudi gre za dokumentarec o Pini Bausch, in sicer takoj, ko protagoniste filma srečamo v konotaciji njihove izpovedi o Pini Bausch, saj jih v naslednjem trenutku v njihovi izpovedni moči giba, gibanja telesa, dojemamo drugače, kot pred tem, ko in če jih samo opazujemo v vlogi nam še neznanega plesalca. Slednje smo primeroma videli že v primeru Sergeja Pulonina.

Veliki plan funkcionira podobno v plesnem filmu, kot v igranem ali dokumentarnem filmu, vselej mu dodatno vrednost v svoji izpovedi daje kontekst, znotraj katerega ga uporabimo in z njim komuniciramo, integriramo z gledalcem pred filmskim platnom.

4 ZAKLJUČEK

Veliki plan je v kinematografiji nekaj svojkega, izjemnega, saj skozi tovrstno kadriranje čutimo, se soočamo, bodisi s protagonistom ali antagonistom filmske zgodbe. Hkrati je pomembno izrazno sredstvo tudi v plesnem filmu, pri čemer lahko gre zgolj za čutenje gibanja telesa, brez emocionalnega naboja, če tega nočemo in ga uporabimo zgolj v performativne namene. Gre za soočanje z 'mikro-vesoljem' gibanja, ki je prisotno in svojsko v vsakem delčku telesa posebej in ki posledično sestavlja koreografsko dodelano celoto gibanja telesa v nekem prostoru in času. Vendarle ponuja tudi integracijo emocionalnega aspekta, kar še posebej koristi filmska industrija, ko združuje igrani in plesni film. Na plesalcu-igralcu, koreografu in režiserju je, kaj si želijo, v katerem žanrskem kontekstu nameravajo izpostaviti ter uporabiti gibajoče se telo, ki je vselej, če gledamo samega sebe, lahko razumljeno v čustvenem kontekstu, pa četudi je predstavljeno, uporabljeno zgolj v performativnem kontekstu, kar je posledica velikanske subverzivne moči kinematografije, ko se v kinodvorani ugasne luč in je gledalec, recipient, naenkrat sam z gibajočim se telesom na filmskem platnu.

5 LITERATURA IN FILMI

ARONOFSKY, DARREN. 2010. *Black Swan* (igrani film). Produkcija: Fox Searchlight Pictures z Cross Creek Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Dune Entertainment.

BRANNIGAN, ERIN. 2011. *Dancefilm - Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, Inc.

BROWN, BLAIN. 2002., *Cinematography - Theory and Practice: Image Making for Cinematographers, Directors, and Videographers*. Amsterdam [u.a.]: Focal Press.

CASTY, ALAN. 1971. *The dramatic art of the film*. New York, Evanston, and London: Harper & Row, Publishers.

- FINNES, RALPH. 2018. *The White Crow (Beli Vran)*. Produkcija: British Broadcasting Corporations in Magnolia Mae Films.
- FORMAN, MILOŠ. 1979. *Hair (Lasje)*. Produkcija: Metro Golden Mayer.
- FLEISHMAN, AVROM. 1992. *Narrated Films – Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- GODARD, JEAN-LUC. 1965. *Pierrot le fou* (igrani film). Produkcija: Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica.
- LACHAPELLE, DAVID. 2015. "Sergei Polunin: Take Me to Church".
- SADOUL, GEORGES. 1982. *Geschichte der Filmkunst*, nach dem französischen Originalausgabe: *Historie de l'Art du Cinéma des origines à nos jours* aus dem Jahr 1955. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- TARKOVSKY, ANDREY. 1987. *Sculpting in Time, Reflections on the Cinema*, translated from the Russian by Kitty Hunter-Blair. New York: Alfred A. Knopf.
- VOGEL, AMOS. 1997. *Film als subversive Kunst: [Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick]*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag.
- WENDERS, WIM. 2011. *Pina*. Dokumentarec. Produkcija: Neue Road Movies, Eurowide Film Production in Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- WINSTON, DOUGLAS GARRETT. 1973. *The screenplay as Literature*. London: The Tantivy Press.
- ZAVODNIK, UROŠ. 2006. *Die Dekonstruktion der Filmregie, des Filmregisseurs als „Auteur“ im postmodernen Unterhaltungskino – Filmregie auf Anforderung – die Inszenierung eines interaktiven Spielfilms*. Dissertation. Alpen Adria Universität Klagenfurt u. AGRFT Ljubljana.
- ZAVODNIK, UROŠ. 2020. Plesni film – med resničnostjo in domišljijo. V *Zbornik prispevkov z dogodkov v organizaciji AMEU Akademije za ples v letih 2018 in 2019*, ur. Svebor Sečak, 141-146. Maribor: Alma Mater Press.