

Igranofilmska poetika Kuće na pijesku Ivana Martinca

Pentić Vukašinović, Višnja

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2022.9157>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:581007>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2023-03-17**



Repository / Repozitorij:

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





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Višnja Pentić Vukašinić

**IGRANOFILMSKA POETIKA
KUĆE NA PIJESKU IVANA MARTINCA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Višnja Pentić Vukašinić

**IGRANOFILMSKA POETIKA
KUĆE NA PIJESKU IVANA MARTINCA**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

dr. sc. Tomislav Šakić, znanstveni suradnik

dr. sc. Nikica Gilić, redoviti profesor

Zagreb, 2022.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Višnja Pentić Vukašinović

**NARRATIVE FILM POETICS
OF IVAN MARTINAC'S
*HOUSE ON THE SAND***

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Tomislav Šakić, Ph. D., Research Associate

Nikica Gilić, Ph. D., Full Professor

Zagreb, 2022

INFORMACIJE O MENTORIMA

Tomislav Šakić

Rođen u Zagrebu 1979. Diplomirao 2003. komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je polazio poslijediplomski studij književnosti (smjer kulturalni studiji) te 2012. doktorirao u području humanističkih znanosti (polje znanosti o umjetnosti, grana filmologije) tezom iz filmskog modernizma. God. 2016. objavio knjigu *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije* (Disput), za koju je 2018. primio, kao prvi dobitnik, nagradu za filmsku publicistiku »Ante Peterlić« Hrvatskog društva filmskih kritičara.

Od 2013. u znanstvenom zvanju znanstvenog suradnika te od 2015. u naslovnom znanstveno-nastavnom zvanju docenta.

Od 2004. zaposlen u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, od 2016. u zvanju leksikografa, drugi izbor (reizbor 2021). U Leksikografskom zavodu član uredništva *Hrvatske književne enciklopedije* (I–IV, 2004–2012, gl. ur. Velimir Visković), *Filmskog enciklopedijskog rječnika* (2010–2021, gl. ur. Hrvoje Turković) i *Hrvatske enciklopedije* (od 2021, gl. ur. Bruno Kragić). S Igorom Hofmanom uredio *Leksikon Antuna Gustava Matoša* (2015). Kao leksikografski savjetnik sudjelovao u izradi drugog izdanja *Leksikona radija i televizije* (Hrvatska radiotelevizija, 2016). Od 2021. pomoćnik glavnog urednika *Hrvatske enciklopedije* (enciklopedija.hr), urednik za film u *Hrvatskom biografskom leksikonu* i član Stručnog savjeta Glavnog ravnatelja Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža.

Kao vanjski suradnik predavao povijest hrvatskog filma na Odsjeku za kroatologiju i Odsjeku za komunikologiju Hrvatskih studija (2011–18), Školi medijske kulture »Dr. Ante Peterlić« (2010–17), Centru za hrvatski kao drugi i strani jezik (Croaticum) Filozofskog fakulteta u Zagrebu (2010–18, na hrvatskom i engleskom) te Hrvatskom seminaru za strane slaviste – Zagrebačkoj slavističkoj školi u Dubrovniku (2007–09).

Od 2016. vanjski suradnik na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (Odsjek dramaturgije), gdje predaje predmete Povijest hrvatskog filma (preddiplomski studij), Teorijsko istraživanje, Film i druge umjetnosti i Stil na filmu (diplomski studij).

U filmskokustoskoj praksi ističu se *Retrospektiva Kreše Golika (1922–1996)* (Kino Tuškanac, Zagreb, 2016) i autorstvo filmske dionice i retrospektiva na izložbi *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost* (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2018).

Izvršni urednik znanstvenog časopisa (s međunarodnom indeksacijom) *Hrvatski filmski ljetopis* od 2005. do 2012; 2012–2017. član uredništva.

Član Hrvatskoga društva filmskih kritičara (član Vijeća 2007–2011); član FIPRESCI-ja (Svjetske federacije filmskih kritičara i novinara) i FEDEORA-e (Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana). Član žirija kritike FIPRESCI na 48. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Krakowu 2008, 4. međunarodnom festivalu nezavisnog filma Off Plus Camera u Krakowu 2011. i 22. festivalu istočnoeuropskog filma u Cottbusu 2012; član žirija kritike FEDEORA na 1. međunarodnom festivalu europskog i mediteranskog filma u Kopru 2010. te na 45. međunarodnom filmskom festivalu FEST u Beogradu 2017.

Izbor iz bibliografije:

»Trajna veza filma i učenja«, u: A. Ćavar i L. Plejić Poje (ur.), *Predmet: Hrvatski* (katalog), Zagreb 2021: Filozofski fakultet – FF press i Hrvatski školski muzej, ISBN 9789531759601, str. 215–221.

»Filmske šezdesete – od nove filmske prakse do povratka publici«, u: *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*, ur. V. Ledić, A. Prlić i M. Vučić, Zagreb 2018: Muzej za umjetnost i obrt – Školska knjiga, ISBN 9789537641719, str. 232–249.

»Tijelo na filmu, tijelo filma: tjelesnost filma i tijelo u/na hrvatskom filmu«, u: I. Brković, T. Pišković (ur.), *Tijelo u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi: zbornik radova 45. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb 2017: FF press i Zagrebačka slavistička škola, ISBN 9789531756297, str. 199–219.

Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije, Zagreb 2016: Disput, ISBN 9789532602490, 328 str.

»Dvije filmske interpretacije legende o Šćepanu Malom«, u: S. Anđelković i P.-L. Thomas (ur.), *Njagoš u ogledalima vjekova: zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa »Njagoš, prince-*

évêqueet poète – de la montagne au cosmos« održanog 14. i 15. juna 2013. na Sorboni, Cetinje–Pariz 2013: Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje, Université Paris-Sorbonne (CRECOB/CELTA) i GEST – časopis za pozorište, izvedbene umjetnosti i kulturu, ISBN 9788690724727, str. 197–212.

»Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije«, u: S. L. Udier (ur.), *Hrvatska na prvi pogled: udžbenik hrvatske kulture*, Zagreb 2014: Filozofski fakultet – FF press, ISBN 9789531755146, str. 299–335. (drugo izdanje 2017)

»Igrani film između klasične i modernističke naracije«, *Hrvatski filmski ljetopis*, ISSN 1330-7665, god. 19, br. 73–74, proljeće/ljeto 2013, str. 151–167.

Popis radova u Hrvatskoj znanstvenoj bibliografiji:

<https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/336933>

Nikica Gilić

Rođen je 1973. u Splitu, a 1992. je upisao komparativnu književnost i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Diplomirao je 1997., upisavši potom poslijediplomski studij književnosti, a od 1998. radi na Odsjeku za komparativnu književnost. Godine 2019. izabran je u zvanje redovitog profesora. Magistrirao je 2003. temom "Filmološki aspekti naratologije", a doktorirao 2005. temom "Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja" (u oba rada mentor mu je bio profesor Ante Peterlić). Zanimaju ga povijest filma, filmska genologija, filmska naracija, postmoderna i druge teme.

Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i Akademiji dramske umjetnosti. Sudjelovao je na više međunarodnih simpozija (u Splitu, Zagrebu, Zadru, Omišu, Szegedu, Berlinu, Temišvaru, Parizu, Londonu, Prestonu, Washingtonu, Chicagu, Bostonu, Beogradu, Grazu i Beču), kao i na domaćim simpozijima (u Zagrebu, Komiži i Rovinju). Držao je brojna javna predavanja o filmskoj umjetnosti i sudjelovao na popularizacijskim tribinama u zemlji i inozemstvu, a često sudjeluje i u javnoj promociji struke u medijima. Održao je gostujuća predavanja na Humboldtovom sveučilištu u Berlinu, potom na

sveučilištima u Regensburgu i u Konstanzu (Njemačka), u Beču i u Grazu (Austrija), te na Sveučilištu T. Masaryka u Brnu (Češka) i Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznanju (Poljska).

Samostalno ili u komentorstvu je vodio osamnaest obranjenih doktorskih disertacija, dva znanstvena magistarska rada, nekoliko završnih radova na starom doktorskom studiju, te više od sedamdeset diplomskih te bolonjskih magistarskih radova. Glavni je urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, član uredništva *Književne smotre* te internetskog znanstvenog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. Član je savjeta časopisa *Ubiq* te Vijeća festivala Animafest Zagreb. Bio je predsjednik Upravnog vijeća Zagreb filma, umjetnički savjetnik za dokumentarni film pri HAVC-u te član žirija više filmskih festivala i revija (npr. Pula, ZagrebDox, Dani hrvatskog filma u Zagrebu, Balkanima u Beogradu i Mediteran film festival u Širokom Brijegu), te član Nadzornog odbora, a potom i Velikog vijeća Nezavisnog sindikata znanosti i visokog obrazovanja.

Bio je član Vijeća Društveno-humanističkog područja Sveučilišta u Zagrebu i Radničkog vijeća Filozofskog fakulteta u Zagrebu, predsjednik je Nadzornog odbora Hrvatskog društva filmskih kritičara, a bio je i član Vijeća te stručne udruge. Godine 2015. postao je pridruženi istraživač na Doktorskoj školi za Istočnu i Jugoistočnu Europu Sveučilišta u Regensburgu i Sveučilišta Ludwig-Maximilians u Münchenu.

Izbor iz bibliografije (vidi i stranicu [Hrvatske znanstvene bibliografije](#)):

Autorske knjige

Uvod u povijest hrvatskog igranog filma, 2010, Zagreb, Leykam International (drugo izdanje: 2011).

Uvod u teoriju filmske priče, 2007, Zagreb, Školska knjiga.

Filmske vrste i rodovi, 2007 Zagreb, AGM; internetsko izdanje 2013:

http://www.elektronickeknjige.com/gilic_nikica/filmske_vrste_i_rodovi/index.htm

Uredničke knjige

Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb, 2019, ur. F.

Bruckner, N. Gilić, H. Lang, D. Šuljić, H. Turković, New York et al., Bloomsbury

Partisans in Yugoslavia. Literature, Film and Visual Culture, 2015, ur. M. Jakiša i N. Gilić, Bielefeld, transcript.

60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film, 2013, ur. N. Gilić i Z. Vidačković, Zagreb, Matica hrvatska

3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, 2006, ur. N. Gilić, Zagreb, Odsjek za komparativnu književnost i FF Press, Filozofski fakultet.

Filmski leksikon, 2003, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb, LZ "Miroslav Krleža".

Znanstveni i stručni radovi (izbor)

„Modernizam a film autorski latsześcdziesiątych w Chorwacji“, *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, Vol XXV, No 34, str. 148-154. Poznań, 2019.

„Multimedijski svjetovi Zorka Sirotića“, *Čisti amaterizam. 91 godina Kinokluba Zagreb*, ur. L. Ostojić, Zagreb: Kinoklub Zagreb, 2019, str. 72-81.

„Eksperiment, avangarda, alternativa: zaigrani odnos s tradicijom“, *Čisti amaterizam. 91 godina Kinokluba Zagreb*, ur. L. Ostojić, Zagreb: Kinoklub Zagreb, 2019, str. 116-125.

„Kanoniziranje filma u sustavu umjetnosti u Hrvatskoj“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XX. Književni kanon*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Split, Zagreb: Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2018. str. 223-235. (suautorica Mihaela Majcen Marinić)

„Localised dystopia in Croatian and Serbian cinema“, *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* Vol XXIII, 32; 39-47. Poznań, 2018.

ZAHVALE

Hvala Tomislavu Šakiću čiji je mentorski rad neslužbeno počeo prije više od dvadeset godina na filmskim projekcijama Odsjeka za komparativnu književnost. Svojom je ustrajnošću i vjerom učinio da pomaknem vlastite granice. Hvala Nikici Giliću čiji je rijedak spoj stručnosti i srdačnosti bio nezamjenjiv vjetar u leđa.

Hvala Ivanu Vukoviću na čuvanju sjećanja na Ivana Martinca pokretanjem i održavanjem internetskog arhiva <http://www.ivanmartinac.com/> te na svim privatno ustupljenim materijalima.

Hvala Leonardu Kovačeviću na mogućnosti da u prijateljskom okruženju preispitam svoje ideje.

Hvala Mirku Krstičeviću i Anti Verzottiju na razgovorima o *Kući na pijesku*.

Hvala Sunčici Fradelić i Diani Nenadić na pomoći u provedbi ovog istraživanja.

Hvala Luciji Zore, Juraju Kukoču i Mladenu Buriću iz Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu i Vendi Marušić Ganza iz Državnog arhiva u Splitu.

Naposljetku, hvala Bojanu, Tonki, Josipi i mojim roditeljima Jagodi i Ivici kojima je ovaj rad posvećen.

SAŽETAK

U ovom radu jedini dugometražni igrani film Ivana Martinca *Kuća na pijesku* (1985) uzet je kao polazište za teorijska promišljanja filmskog jezika u tradiciji koju utemeljuje Noël Burch u *Praksi filma* zazivanjem istraživanja strukturnih mogućnosti inherentnih filmskim parametrima. *Kuća na pijesku* odmiče se od klasičnog narativnog stila koristeći drugačiji način pripovijedanja koji odgovara konceptu parametarske naracije Davida Bordwella te je jedini hrvatski primjer posebnog tipa minimalizma kojeg Andreas Balint Kovács naziva metonimijskim, a koji je Paul Schrader imenovao transcendentnim stilom. *Kuću na pijesku* kontinuirano preispituje reprezentacijsku dimenziju filmskog medija u korist antirepresentacijske, odnosno afektivne usmjeravajući se na nadilaženje opreke vidljivo/nevidljivo unutar svijeta filma. Dijegetički svijet *Kuće na pijesku* podjednako se sastoji od materijalnog kojeg Gilles Deleuze naziva aktualnim i duhovnog, odnosno Deleuzevog virtualnog kao zrcalnog odraza koji predstavlja jedno paralelno moguće koje nije ni prošlo ni buduće vremena reprezentacije, već utjelovljuje zrcaljenje stvarnog u vlastitom imaginarnom. Struktura filma zasniva se na sistemskom ponavljanju ne samo kadrova i prizora, već i njima prikazanih gesti koje filmom stvorenu stvarnost približavaju logici rituala koji se može interpretirati kao prelazak iz svijeta živih u svijet mrtvih. Dva svijeta *Kuće na pijesku* ujedinjuju se fenomenom uskrsnuća, kojim su se bavili i Martincu srodni redatelji Carl Theodor Dreyer i Robert Bresson, a kojim se nadilazi opreka materijalno/duhovno, odnosno aktualno/virtualno. Smrt odgovara središnjoj praznini u *Kući na pijesku* koja svojom pojavom raspolovljuje film čija forma postaje mišljenje praznine koje kao svoj konačni proizvod paradoksalno proizvodi prisutnost koja se manifestira kao virtualni odraz zbiljskog.

Ključne riječi: hrvatski film, modernistički film, *Kuća na pijesku*, Ivan Martinac, transcendentni stil, emancipirana kamera, serijalnost.

ABSTRACT

Ivan Martinac's only feature film, *House on the Sand* (1985), is taken as the starting point for theoretical reflections on the language of film following Noël Burch's book *Theory of Film Practice* (1969), in which he calls for the exploration of the structural possibilities inherent in film parameters. *House on the Sand* departs from classical narration by using an approach that corresponds to David Bordwell's parametric narration. The film is the only Croatian example of a specific type of minimalism that Andreas Balint Kovács calls "metonymic" and which Paul Schrader, in his book *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972), calls the "transcendental style".

House on the Sand continuously downplays the representational dimension of the film medium in favor of the anti-representational, i.e., the affective, by focusing on overcoming the visible/invisible opposition within the world of film. The diegetic world of *House on the Sand* consists equally of the material dimension of the image, which Gilles Deleuze, in his book *Cinema 2: The Time-Image* (1985), calls the "actual", and its invisible dimension that Deleuze calls the "virtual" and which embodies the reflection of the real in its own imaginary.

The structure of the film is based on the systematic repetition not only of shots and scenes, but also of depicted gestures that bring the reality created by the film close to the logic of a ritual that can be interpreted as a transition from the living to the dead. The living and the dead are united by the phenomenon of resurrection, which was also dealt with by two directors associated with Martinac, Carl Theodor Dreyer and Robert Bresson, by which the material/spiritual, i.e., actual/virtual, opposition is overcome. Death corresponds to the central emptiness in *House on the Sand*, so the film becomes a mediation on emptiness which, as its final idea, paradoxically produces a presence that manifests itself as a virtual reflection of the material reality.

The first chapter gives an overview of previous research on *House on the Sand* and contextualizes the film within Martinac's corpus. The chapter illustrates the continuity of ideas and forms in Martinac's films and shows that *House on the Sand* is a kind of *summa summarum*

of his artistic work marked by his continuity of approach to film form as serial and musically structured. *House on the Sand* is a film that strives for a kind of musical composition of its elements that are organized into a structure whose logic is primarily based on formal rather than substantive relationships of the parts of the whole.

The second chapter examines how narration in *House on the Sand* coincides with David Bordwell's concept of parametric narration and analyzes the procedures by which the camera is emancipated, most notably by fixing it to a specific position. This is a procedure that Martinac first carried out in his second professional short film, *Focus* (1967), whose form is compared to that of *House on the Sand* to illustrate Martinac's continuity in contemplating film form. This chapter starts from the assumption that each individual frame always narrates (in terms of structuring what is shown) with its parameters, of which the cutout of the frame and the camera movements that change the frame are crucial. Narration therefore occurs not only at the level of the relationship of a shot to a shot but also within individual shots, and the one who narrates is literally the camera itself. To describe more precisely the level of narration that takes place within each individual shot, whose narrator corresponds to the camera itself, the term *monstrator*, proposed by Canadian filmologist André Gaudreault, is used.

The third chapter discusses Ivan Martinac's conscious placing of *House on the Sand* into the tradition represented by the works of Carl Theodor Dreyer and Robert Bresson. *House on the Sand* is seen as an example of Paul Schrader's transcendental style that avoids conventional interpretations of reality because, for the transcendental artist, they are emotional and rational constructs created to dilute and explain the transcendental.

The fourth chapter turns to the interpretation of the thematic preoccupation with the resurrection as a gesture of redemption, and *House on the Sand* is linked to André Bazin's reading of Robert Bresson's film *Diary of a Country Priest* (1951). The strategies by which Martinac radicalizes Bresson's idea of the model are analyzed. Instead of psychologizing and expressing with their faces, models use gestures, which are an integral part of the dramaturgy of *House on the Sand*. The conception of a work of art as a kind of ritual is analyzed by comparing Martinac's film with the film *Mass for the Dakota Sioux* (1964) by American director Bruce Baillie, to whom *House on the Sand* is dedicated.

The fifth chapter analyzes practices related to sound, music, and speech that are exponentially radicalized in *House on the Sand* through the systematic use of the acousmatic voice (cf. Chion, 1999), i.e., the practice of separating speech from the body or concealing its source. In *House on the Sand*, image and sound communicate on different levels because the sound and image represent two types of reality for the protagonist. The sound dimension is shaped as a musical composition composed according to the principles of atonal music in which a specific dramaturgy is established, which is based on the rhythmic repetition of certain noises that function as tones of the musical scale, with special importance given to the sound of turning the lights on or off that becomes a kind of leitmotif.

The sixth chapter discusses the logic of film image, which, in Martinac's film generally, corresponds to what Gilles Deleuze describes as the "crystal regime". In *House on the Sand*, the film image from the beginning to the end of the film gradually moves from the registration of so-called external reality to the registration of internal or transcendental reality. At the same time, the film presents possibility and reality, creating a structure in which these poles are constantly mirrored in each other, encompassed temporally as a number of movements towards the future and the past.

The seventh chapter discusses the camera in *House on the Sand*, which is established as an element independent of the protagonist and the action by tying it to two specific points, one on the lower and the other on the upper floor of the main character's apartment, located on the same imaginary axis. The goal of camera-related choices can be defined as the realization of the protagonist's spiritual presence in shots and scenes in which he is physically absent, but the view of the camera remains equated with his viewpoint. The whole film can also be understood as a view of material reality taken from a virtual vantage point because the camera aspires to a kind of comprehensiveness that is not human. The view that the camera directs for the film-created reality seems to come from another dimension that hovers over the material, just as death hovers over life, so this view can also be interpreted as the view that death has on the living. *House on the Sand* operates within the category of clairvoyance in terms of the ability to see beyond physical space and time, that sight and the act of seeing as such overcome the physical coordinates of perception and acquire their own logic. The vision that produces the view of the camera becomes a transcendental category that encompasses the totality of reality; that is, it

registers both the spiritual and material dimension, including the actual and virtual dimensions of the image.

The eighth chapter concludes that *House on the Sand* is a kind of representation that reflects on itself as a representation because it raises the question of what lies beyond its own boundaries. The form of the film becomes a kind of thought exercise on emptiness which, as its final product, paradoxically produces presence. Martinac's film explores the possibility of producing the presence of an object within a representation. Presence is produced by referring to its permanent absence from the surface of the image, not counting sound as well as those parts of the image that act directly on the senses. Affective layers communicate content that establishes presence or, at least, a meditation on the possibility of its inclusion in representation.

Keywords: Croatian film, modernist film, *House on the Sand*, Ivan Martinac, transcendental style, emancipated camera, serialism.

SADRŽAJ

1. UVOD: IGRANOFILMSKA POETIKA IVANA MARTINCA.....	1
1. 1. O produkciji i recepciji filma.....	3
1. 2. Kontinuitet formi.....	6
1. 3. “Radikalni modernizam” <i>Kuće na pijesku</i>	9
1. 4. (N)i duh (n)i materija.....	17
2. OD NARACIJE DO MONSTRACIJE.....	21
2. 1. Karakteristike parametarske naracije.....	23
2. 2. Kamera kao monstrator.....	33
3. TRANSCENDENTNI STIL.....	38
3. 1. Upisivanje u tradiciju.....	38
3. 2. Transcendentni stil prema Paulu Schraderu.....	41
3. 3. Trijada transcendentnog stila.....	43
3. 4. Obilni i asketski postupci.....	45
4. GESTE ISKUPLJENJA.....	54
4. 1. Film kao ritual.....	57
4. 2. Dijalektika apstraktnoga i konkretnoga.....	60
4. 3. Bolest osjećaja.....	64
4. 4. Vjerovanje u svijet.....	67
5. ZVUČNE STRUKTURE.....	69
5. 1. Akuzmatika i <i>off</i> -zvuk.....	71
5. 2. Akuzmobiće ili glas tijela kojeg nema.....	74
5. 3. Unutarnji i izvanjski zvua.....	76
6. LOGIKA FILMSKE SLIKE.....	82
6. 1. Strategije destabilizacije.....	82
6. 2. Dijalektika vidljivoga i nevidljivoga.....	85

6. 3. Slika onoga čega u slici nema.....	90
6. 4. Slika unutar slike ili slika bez dna.....	93
7. POGLED KAO PRISUTNOST.....	98
7. 1. Automontaža pogleda.....	101
7. 2. Prisutnost odsutnih.....	103
7. 3. Transcendentni vid.....	106
7. 4. Putovanje ispod površine.....	110
8. ZAKLJUČAK.....	115
8. 1. Aktualno i virtualno.....	118
8. 2. Središnja praznina.....	120
8. 3. Transcendencija kao pluralizam.....	122
8. 4. Oslobođene geste.....	123
8. 5. Zvuk unutrašnjosti.....	125
8. 6. Slika kao evokacija.....	127
8. 7. Strujni krug.....	129
8. 8. Rađanje u prisutnost.....	133
DODATAK.....	136
FILMOGRAFIJA.....	148
LITERATURA.....	152
ŽIVOTOPIS AUTORICE.....	161

1. UVOD: IGRANOFILMSKA POETIKA IVANA MARTINCA

Margine nekoga kulturnog polja sposobne su izroditi umjetnička djela koja svojom formom odvažnije preispituju dominantne prakse djelovanja unutar određenog medija nego što to čine ona nastala u središtima kulturne proizvodnje. Na rubovima jedne velike kinematografije kakva je bila jugoslavenska, u sumrak jedne društveno-kulturne epohe nastala je *Kuća na pijesku* (1985) Ivana Martinca, igrani dugometražni film koji se u tom povijesnom trenutku činio kao iznimka ne samo u okvirima hrvatske i jugoslavenske kinematografije, već i europskoga i svjetskoga filma. A iznimka je ostao do danas jer mu u okvirima hrvatske kinematografije nije moguće naći srodna ostvarenja kada je u pitanju dugometražni igrani film. Martinčev jedini dugometražni igrani film u hrvatskoj se kinematografiji izdvaja izrazito radikalnim izlagačkim postupcima, minimalističkom naracijom i umjetničkim svjetonazorom.

Redatelj, pjesnik i arhitekt Ivan Martinac autor je 58 filmova i sedam zbirki poezije. Svoj prvi, nesačuvani film *Sudbina* realizirao je 1959. u Kino-klubu Beograd, samostalno montiravši čitav film isključivo od restlova klupskih filmova. Kako je *Sudbina* bila svojevrsni filmski *ready made*, film nije bio oslonjen na sadržaj. Zaključkom kako je “forma u svakom filmu važnija od sadržaja” poslije se retrospektivno na svoj debi osvrnuo sâm Martinac (2001: 44), što će biti njegov umjetnički credo ne samo u eksperimentalnom, već i u igranom filmu.

Prvu zbirku poezije, *Elipse*, Martinac je objavio 1962. u Novom Sadu, a posljednju, *Ulazak u Jeruzalem*, 1992. godine u rodnom Splitu, gdje iste godine realizira svoj posljednji film *Grad u sivom*. Martinac je objavio i dramski kolaž *Čuvari kripe* (1998), a o svojem je filmskom radu priredio tri monografije. Usto je autor knjige *Filmska teka* (1977), s filmografijama svjetskih i jugoslavenskih redatelja, fotoknjige *Stradanje Ivane Orleanske* (1980), rekonstrukcije istoimenog filma Carla Theodora Dreyera postupkom fotogram na fotogram, i konceptualne knjige *Obračun za studeni* (1991), sastavljene od dokumenata iz ostavštine njegova oca Jakova. U raznolikom je umjetničkom djelovanju izveo i jedan performans koji je nazvao *Nije vrijeme za plodove*, a odvio se 23. listopada 1989. u Splitu. S još šestoricom izvođača nosio je povijesnom gradskom jezgrom stablo suhe trešnje koje oblikom podsjeća na križ, tematizirajući fenomen uskrsnuća prisutan u njegovoj poeziji, slikarskim djelima te u *Kući na pijesku*.

Kuća na pijesku igrani je film čiju se priču može sažeti ovako: arheolog Josip Križanić (Dušan Janićijević)¹ nakon povratka s puta u rodni Split počinja samoubojstvo, nakon čega njegov identitet preuzima prijatelj Jakov Kostelac (Branko Đurić).² U zbirci pjesama *Ulazak u Jeruzalem* (1992) Martinac je objavio pjesmu čiji je subjekt glavni lik *Kuće na pijesku*, doktor arheologije Josip Križanić. U pjesmi *Neposlano pismo Josipa Križanića Sofiji Espartero y Galan* (datiranoj 13. IX. 1985) on se u prvom licu obraća mladoj djevojci koju je upoznao u Barceloni tražeći njezin oprost. U pjesmi naslova *Podaci o Josipu Križaniću što ih je prikupio Jakov Kostelac* opširno se navode precizni datumi važnih događaja iz fiktivne biografije Josipa Križanića te niz detalja kao što su naslov njegove disertacije, imena njegovih izdavača te lokaliteti u svijetu na kojima je kao arheolog radio. Pjesma završava stihovima: “27. 4. 1985., na 50. rođendan, puca sebi u desnu sljepoočnicu, ispred reprodukcije Rembrandtove slike *Židovska nevjesta (De joodse bruid, 1663)*. Pokopan je u obiteljskoj grobnici u Splitu.” (Martinac, 1992: 47) U zbirci se nalaze još četiri pjesme koje se svojim sadržajem izravno nadovezuju na *Kuću na pijesku*: *Izjava Daniela Brauna* (iskazni subjekt je liječnik koji je poznao Josipa Križanića), *Iz bilježnice Josipa Križanića, bez nadnevka* (pjesma se sastoji od citata na latinskom i hrvatskom iz *Evandjelja po Mateju 7, 27*), *Clodia Fausta* (iskazni subjekt uspoređuje se s Jakovom i Josipom iz *Kuće na pijesku*) te *Magnetofonski zapis Josipa Križanića* (tekst se koristi u samom filmu kao svojevrsna oporuka Josipa Križanića snimljena na audiokaseti koju Jakov Kostelac preslušava u Josipovu stanu nakon njegova samoubojstva).

Usto, *Kuća na pijesku* vjerojatno je jedini dugometražni igrani film u hrvatskoj kinematografiji koji je njegov redatelj opremio opsežnim autorskim bilješkama. One su bile djelomično objavljene u katalogu beogradskog festivala *Alternative film video 1986* (usp. Martinac, 1986b), a u integralnoj su verziji dostupne u internetskom arhivu posvećenom Martincu (usp.

¹ Ulogu Josipa Križanića prvotno je trebao igrati talijanski glumac Gian Maria Volonté (1933–1994) koji je surađivao s redateljima kao što su Mario Monicelli, Elio Petri, Paolo i Vittorio Taviani, Francesco Rosi i Jean-Luc Godard, no došlo je do nepoklapanja termina snimanja *Kuće na pijesku* i glumčevih obaveza, a Martinac ga je želio angažirati i za nerealizirani nastavak *Dnevnik* (usp. Martinac, 1992: 105).

² Radi se o srpskom glumcu rođenom 1949., a ne o bosansko-hercegovačkom glumcu i redatelju Branku Đuriću Đuri, rođenom 1962. godine.

Martinac, 1986a).³ U tim je bilješkama redatelj na ukupno 32 stranice teksta, koje uključuju i vizualne priloge te tlocrte kuće u kojoj je sniman film s obilježenim pozicijama kamere, obrazložio viziju filma, kao i vlastiti umjetnički svjetonazor. Martinac je usto dizajnirao i dao izraditi 11 primjeraka bedža filma *Kuća na pijesku* koji se sastoji od bijelog kvadrata i crvenog trokuta spojenih u oblik kuće.⁴

1. 1. O produkciji i recepciji filma

Dugometražni igrani film *Kuća na pijesku* produciralo je poduzeće Marjan film iz Splita,⁵ čiji je umjetnički savjet izabrao i odobrio film krajem 1983. Martinac navodi kako je ideju za film razvijao još od 1960-ih:

“Prva varijanta scenarija *Kuće na pijesku* predana je Marjan filmu iz Splita 2. 11. 1981., no osnovna ideja se, zapravo, oblikovala, pod različitim naslovima, više od 15 godina. 1966. Zvala se *Tragovi čovjeka*, 1968. *Čovjek, iz dana u dan, iz noći u noć*, 1969. *Elipse ili beskrajno vrijeme*, a 1980. *Godišnja doba*. Do zadnjeg trenutka dvoumio sam se između dva naslova: *Kuća na pijesku* i *Vjetar puše kad hoće*. Oba imaju svoj korijen u *Evandjeljima*” (1986a: 1).

Kuća na pijesku najvećim je dijelom realizirana 1984; film je sniman od 27. veljače do 23. ožujka 1984. na lokacijama u Splitu i Zagrebu. Film je većim dijelom snimljen u kući Vaska Lipovca na adresi Boktuljin put 26 u splitskoj gradskoj četvrti Brda. Ulica se nalazi pokraj autobusnog spremišta gradskoga javnog prijevoznika Promet u blizini Sjeverne luke.⁶ Odobrenje za javno prikazivanje (br. 34/85) film je dobio 19. prosinca 1985.,⁷ a premijerno je prikazan u splitskom kinu Central 30. siječnja 1986., dok je zagrebačka premijera filma održana 16. svibnja

³ Bilješke su dostupne na: <https://kinoklubsplit.hr/wp-content/uploads/2021/03/Kuca-na-pijesku-biljeske-autora.pdf> (posjećeno 10. VI. 2021), a Martinčev arhiv, koji uređuje i održava njegov nećak Ivan Vuković, na <http://www.ivanmartinac.com/> (posjećeno 5. VI. 2019).

⁴ Fotografija bedža dostupna je na stranici <http://www.ivanmartinac.com/likovna-djela/> (posjećeno 13. XII. 2021).

⁵ Prema Bazi HR kinematografije, Marjan film je 1985–95. proizveo svega devet dugometražnih igranih filmova, od toga čak sedam u koprodukciji (usp. http://hrfilm.hr/baza_producent.php?id=20, posjećeno 12. IV 2022).

⁶ Svi podaci navedeni su prema osobnom fotoalbumu Ivana Martinca koji je ustupio njegov nećak Ivan Vuković, a u kojem se nalaze fotografije sa snimanja.

⁷ Prema *Filmografiji jugoslovenskog filma 1981–1985* (1988: 144).

1986. u kinu Studentski centar. Komisija za predikatizaciju dugometražnih igranih filmova ocijenila je film prosječnom ocjenom 1,79 te mu dodijelila predikat D (Martinac, 1986a: 27).⁸ Film je u kinodistribuciji prikazivan tjedan dana u splitskom kinu Balkan (danas Karaman) od 31. siječnja do 4. veljače 1986. gdje ga je na ukupno pet projekcija vidjelo oko 800 gledatelja (ibid., 25).

O *Kući na pijesku* u godini premijernog prikazivanja opširnije su pisali Ranko Munitić (“Vampir u letećem tanjuru”, *Oko*, 30. I. 1986), Joško Čelan (“Govor zvučne slike”, *Slobodna Dalmacija*, 1. II. 1986), Ante Kuštre (“Težina čistoće”, *Nedjeljna Dalmacija*, 9. II. 1986) i Dario Marković (“Nešto za sladokusce”, *Studentski list*, 29. V. 1986), kako je evidentirao sam Martinac (1986a: 25).⁹ U novije su vrijeme o filmu opsežnije pisali Tanja Vrvilo u članku “Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima” (2007), u kojem se fokusira na detaljnu formalnu analizu, Tomislav Šakić u knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije* (2016) i Sunčica Fradelić u trodijelnom tekstu “72 kvadrata tišine” (2021),¹⁰ dok se Silvana Dunat u opširnom članku “Ivan Martinac – monolog s filmom” (2009) posvetila isključivo kratkometražnom opusu. Šakić svrstava *Kuću na pijesku* u kategoriju visokog ili radikalnog modernizma uz modernističku trilogiju Vatroslava Mimice (*Prometej s otoka Viševice*, 1964; *Ponedjeljak ili utorak*, 1966; *Kaja, ubit ću te!*, 1967) i *Kamenita vrata* (1992) Ante Babaje (ibid., 71), naznačivši kako je riječ o minimalističkom stilu (usp. Bálint Kovács, 2007), dok ju je filmolog Nikica Gilić u svojem pregledu povijesti hrvatskoga igranog filma svrstao u krug takozvanoga mediteranskog modernizma koji, uz Martinca, čine Vatroslav Mimica i Lordan Zafranović (2011: 136).¹¹ Opsežan razgovor Ranka Munitića s Martincem, vođen 1980. u Splitu, poslije je objavljen kao knjiga naslova *Martinac* (2011). U svojoj povijesti domaće kinematografije Ivo Škrabalo *Kući na pijesku*

⁸ Komisija je djelovala u sastavu Antun Petak, Rudolf Sremec, Darko Zubčević, Tomislav Radić, Joško Marušić, Tena Martinić i Želimir Košćević koji je mijenjao spriječenog Matu Jerinića (Martinac, 1986a: 27). Najniža ocjena značila je da film nije mogao osigurati dodatno financiranje.

⁹ Svi navedeni članci dostupni su na <http://www.ivanmartinac.com/in-memoriama/> (posjećeno 13. VII. 2021).

¹⁰ Tekst je objavljen u tri nastavka na službenim stranicama Kino-kluba Split, a inspiriran je izvornom, integralnom verzijom Martinčevih bilješki o filmu (<https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-1-dio/>, <https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-2-dio/>, <https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-3-dio/>, posjećeno 12. XII. 2021).

¹¹ O mediteranskom krugu redatelja prije je pisao i Ranko Munitić u knjizi *Adio, jugo-film!* (2005).

posvetio je tri faktografske rečenice, zaključivši kako je film “predug i naporan za gledanje” (1998: 419).

Kuća na pijesku prikazana je na 33. festivalu jugoslavenskog igranog filma u Puli (23. i 24. srpnja 1986), gdje je bila jedini film koji nije osvojio nagradu.¹² Te godine u Puli su od hrvatskih filmova prikazana još *Večernja zvona* (1985) Lordana Zafranovića (dobitnik Zlatne arene za režiju), *San o ruži* (1986) Zorana Tadića, *Obećana zemlja* (1986) Veljka Bulajića i *Za sreću je potrebno troje* (1985) Rajka Grlića. Tamo su *Kuću na pijesku* vidjeli francuski filmski selektori Jean-Loup Passek i Anne Kieffer i izabrali je, kao prvi od sedam filmova s 33. pulskog festivala, za prikazivanje na kraju velike retrospektive jugoslavenske kinematografije održane u Centru Georges Pompidou u Parizu od 23. travnja do 6. listopada 1986. Prikazana su 104 dugometražna filma, među kojima i 24 ostvarenja petnaestero hrvatskih redatelja (usp. Martinac, 2001: 37). *Kuća na pijesku* prikazana je u Parizu 3. i 5. listopada u Salle Garance Centra Pompidou. Film je idući put prikazan u inozemstvu 23. siječnja 1999. u Teatro Miela u Trstu na 10. festivalu Alpe Adria Cinema u sklopu retrospektive hrvatske kinematografije koja je uključivala 15 dugometražnih i 115 kratkometražnih ostvarenja (ne računajući četiri animirane serije s 58 epizoda *Profesora Baltazara*), a koju su priredili kustosi Sergio Grmek Germani i Mila Lazić, izdvojivši tada Ivana Martinca kao najvažnijega hrvatskog redatelja (ibid., 38). Grmek Germani usporedio je *Kuću na pijesku* s filmom *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Stanleyja Kubricka (1997: 52).

Film je 2008. restaurirala Hrvatska kinoteka u Laboratoriju Jadran filma, a digitalizacija je dovršena 2019. Restaurirana i digitalizirana verzija premijerno je prikazana u splitskom kinu Zlatna vrata 6. srpnja iste godine, a zagrebačka premijera održana je 30. rujna u kinu Tuškanac.¹³

¹² Na službenim stranicama pulskoga festivala navodi se kako je producent zbog nezadovoljstva odlukama žirija tražio da se film povuče s programa festivala (usp. <https://arhiv.pulafilmfestival.hr/33-pulski-filmski-festival/index.html>, posjećeno 3. XII. 2021). Žiri je djelovao u sastavu Boro Drašković, Ljubiša Georgievski i Aleksandar Petrović.

¹³ Projekt digitalizacije filma sufinancirao je Hrvatski audiovizualni centar, a realizirao Kino klub Split na inicijativu Martinčeva nećaka Ivana Vukovića u suradnji s KLIK Filmom, Hrvatskom kinotekom pri Hrvatskom državnom arhivu i Hrvatskim filmskim savezom. Projekt je umjetnički nadgledao snimatelj filma Andrija Pivčević koji je preminuo nedugo nakon zagrebačke premijere digitalizirane verzije.

1. 2. Kontinuitet formi

Osim u *Kući na pijesku*, glavni lik osjetljivoga muškarca kao središnju i objedinjujuću svijest moguće je pronaći i u spomenutim filmovima Vatroslava Mimice, *Prometej s otoka Viševice* i *Ponedjeljak ili utorak*, te *Kamenitim vratima* Ante Babaje. No ni jedan od te dvojice redatelja nije otišao toliko daleko u onome što Noël Burch u *Praksi filma* (1969) naziva vidljivom strukturacijom “koja se kroz naizmjeničnost ritma, kroz ponavljanja, kretanje unazad, kroz postupnu eliminaciju, kruženje, sistematične promjene, može prilagoditi strogoj polu glazbenoj organizaciji” (1981: 14).¹⁴ *Kuća na pijesku* film je koji teži svojevrsnom glazbenom komponiranju izlagačkih elemenata koji su organizirani u vrstu strukture čija se logika ponajprije temelji na formalnim, a ne sadržajnim odnosima dijelova cjeline te je u tom smislu njezina kompozicija serijalna. U članku *Propozicije* (napisanim u suradnji s Jorgeom Danom, 1974) Burch je razradio ideju serijalnosti na filmu, zalažući se za dijalektiku dvaju pojmova strukture u teorijskom pristupu filmu, strukturalnog i serijalnog (1978: 520). U tom će smislu u ovom radu *Kuća na pijesku* biti razmatrana kao film koji je serijalan (dubinski strukturiran), ali ne i strukturalan kao što su to Martinčevi kratkometražni eksperimentalni filmovi (strukturalni u smislu u kojem je to odredio P. Adams Sitney, 2002).

Moglo bi se ustvrditi kako je izvor Martinčeve posvećenosti serijalnom promišljanju igranofilmske forme njegovo cjeloživotno djelovanje u području eksperimentalnog filma; riječ je, uz Lordana Zafranovića, o jedinom hrvatskom eksperimentalnom redatelju te generacije koji je režirao profesionalni dugometražni igrani film. Martincu je 28. studenog 1964. Foto-kino savez Jugoslavije dodijelio zvanje majstora amaterskog (neprofесиjskog) filma kao drugom u Hrvatskoj (nakon Mihovila Pansinija) i četvrtom u Jugoslaviji (Martinac, 2001: 4).¹⁵

Svoj prvi filmski scenarij Ivan Martinac uručio je 1958. Mihovilu Pansiniju kao odgovornoj osobi u Kinoklubu Zagreb. Nakon što se s Tomislavom Gotovcem i Tomislavom Kobijom upisao

¹⁴ Svi su prijevodi iz engleskoga prijevoda Burcheve *Theory of Film Practice* (1981) moji.

¹⁵ Na istoj skupštini održanoj 28. studenog u Ljubljani majstorom je proglašen i Vladimir Petek, ali se Martinca može smatrati drugim, a Peteka trećim jer je Martinac u tom trenutku imao znatno veće uspjehe ostvarene na državnim festivalima. Prva trojica majstora amaterskog filma u Jugoslaviji Mihovil Pansini, Aleksandar Petković i Marko Babac proglašeni su istodobno 4. III. 1961. u Beogradu, a Pansinija se uvriježilo smatrati prvim (Martinac, 2001: 38).

u Kinoklub,¹⁶ Kobia i on donijeli su svoje scenarije na čitanje Mihovilu Pansiniju: “Kobijin je scenarij odmah prihvaćen i on je po njemu snimio film *Štake i čežnja* (1958). Što se mene tiče bilo je drugačije. Uručio sam Pansiniju predložak koji nije sačuvan, niti mu se sjećam naslova (pa ga zovem *Bez naslova*) i dok je on držao taj ‘papir’, ja sam ga prepričavao” (Martinac, 2001: 41). Film koji je Martinac osmislio sadržava element *Kuće na pijesku* jer je riječ o igranom filmu jednog lika koji bi bio realiziran bez dijaloga, a problematizirao bi njegovo otuđenje i osjećaj izolacije. Martinac je ovako Pansiniju prepričao film: “Jedan čovjek krene pješke iz Dubrave (pričao sam) prema tramvajskoj stanici u Maksimiru. Korača nekim pustopoljinama, divljim negradskim predjelom. Sam čovjek žuri preko livada, uz rub ceste, i konačno se ukrca u prazan tramvaj, potpuno praznu ‘jedanaesticu’. Na sljedećim stanicama ukrcavaju se drugi ljudi i s vremenom se stvara velika gužva, skroz drukčija ‘napetost’. Tramvaj vozi u srce grada do Trga Republike, a na trgu čovjek iskoračuje iz tramvaja. On iskoračuje, a ja prelazim (rezom!) iz detalja njegova iskoraka u total trga, na kojem je gomila ljudi (što nismo očekivali), neusporedivo veća gomila od one u tramvaju. Kraj.” (ibid., 41-42) Osim što se radi o filmu jednog lika, indikativno je da se njegovo unutarnje stanje prenosi isključivo formalnim sredstvima te kako film na razini prostora počinje na periferiji i uključuje dugu vožnju, što će sve biti karakteristike *Kuće na pijesku*.

Ovaj je predložak Martinac poslije prilagodio i realizirao kao film *Trakavica* (1960), drugi dio trilogije *Suncokreti* koju još čine *Preludij* (1960) i *Avantira, moja gospođa* (1960). Sva tri samostalno je montirao i režirao na 16 milimetarskoj vrpici u produkciji Kino-kluba Beograd, a *Preludij* mu je donio i prvu nagradu u kategoriji eksperimentalnog filma i specijalnu nagradu za najbolji film festivala na 1. otvorenom festivalu amaterskog filma Kino-kluba Beograd 16. travnja 1960.¹⁷ *Trakavica*, kao i prvi scenarij, prati jednog muškarca (glumi ga hromi snimatelj Blagoje Topličić zvani Tajms) u njegovu dnevnom lutanju: “U ranu se zoru spušta nizbrdo prema gradu, hoda uz željezničku prugu, preko mosta... Prvo mu je odmorište – močvarni predio (obrubljen

¹⁶ Martinac tvrdi kako su se u Kinoklub upisao u prosincu 1957. ili siječnju 1958. te kako s Gotovcem i Kobijom nije razvijao nikakav zajednički projekt. Naime, Gotovac je u časopisu *Film* (br. 10-11, 1978) ustvrdio kako su njih trojica u to vrijeme bili razvijali zajednički projekt nazvan *Z* koji se temeljio na slici Paula Kleea (usp. Martinac, 2001: 41).

¹⁷ Martinac navodi sljedeće: “Žiri 1. otvorenog klupskog festivala dodjelio mu je (19. veljače) prvu nagradu, 5. ožujka zabranila ga je Republička cenzura, a 21. ožujka odobrila Savezna. Napokon, 16. travnja, nakon dvomjesečna odgađanja, javno je prikazan, I baš tada, te iste večeri čuveni likovni kritičar Pierre Restany objavljuje manifest “novog realizma (“nouveau realisme”) što je, u najmanju ruku, zanimljivo.” (2001: 76) Manifest novog realizma dostupan je na stranici <https://theoria.art-zoo.com/the-new-realists-pierre-restany/> (posjećeno 30. XI. 2021), a završava rečenicom primjenjivom i na Martinčevu umjetničku poetiku: “Ako čovjek sudjeluje u svojoj reintegraciji u stvarnost, počinje ju identificirati s vlastitom transcendencijom, koja je emocija, osjećanje i, u konačnici, iznova poezija.”

daskama), a drugo nekakav (neoštri!) podrumski ‘plesnjak’. Kada konačno dođe kući, da sjedne i napiše (tko zna kome) pismo, primjećujemo da mu je, iznad ležaja, za zid pričvršćena mala novinska fotografija žene (nalik na Botticellijevu Veneru) ispod koje je tiskano – I still believe that people are really good at heart.” (ibid., 49)

I ovaj je film usmjeren na portretiranje otuđenog pojedinca čije se unutarnje preokupacije predstavljaju fotografijom koja mu se nalazi iznad postelje što će se kao tema i postupak ponoviti u *Kući na pijesku*. Martinac ističe kako među ljudima u njegovim filmovima nema kontakata, ili ih ima vrlo malo jer ga ne zanima drama, već stanje te svoje filmove naziva monološkima, odnosno poetskima: “*Kuća na pijesku* je monolog Josipa Križanića i pola monologa Jakova Kostelca, a obojica su zapravo, Kafkin Josef K. (...) dakle, ja sam pjesnik i kad pišem pjesme i kad režiram, jer se u oba slučaja, premda na različitim jezicima, služim monološkom formom što, dakako, ne znači da monolog ne može djelovati poput dijaloga.” (2001: 95) Monološkoj formi pripadaju i kratkometražni igrani filmovi *Izlazak* (1979) i *Izgnanstvo* (1981), u kojima Martinac ponire u svijest otuđenih protagonista, a koji s *Kućom na pijesku* čine svojevrsnu trilogiju. Dosljednost postupaka i interesa tako je prisutna još od Martinčeve prve trilogije *Suncokreti* koju on karakterizira kao “*underground*”, objašnjavajući. “Underground koncept je u tome što je sve otuđeno. U trilogiji zapravo ne postoji žudnja da se nešto uistinu dogodi. Sve se više manje ponavlja, kao što Warhol ponavlja svoje Marilynke.” (ibid., 46) Ponavljajuća struktura prisutna je i u Martinčevu ranom kratkometražnom filmu *Rondo* (1962) u kojem igranofilmsku formu primarno uobličuje prema načelima glazbene ritmizacije što ovaj njegov film, kao uostalom i *Kuću na pijesku*, povezuje s dugometražnim igranim filmom *Rondo* (1966) Zvonimira Berkovića koji je “nadahnut glazbenom formom ronda, u kojoj se motivi ponavljaju i variraju, kako bi se na kraju, barem na prvi pogled/posluj ponovili” (Gilić, 2011: 87).

Na osnovu navedenog može se govoriti o kontinuitetu ideja i formi u Martinčevu igranofilmskom opusu, a u ovom će se radu pokušati pokazati kako je *Kuća na pijesku* svojevrsna *summa summarum* njegova umjetničkog djelovanja koja s jedne strane ilustrira kontinuitet pristupa filmskoj formi kao serijalnoj i glazbeno strukturiranoj, a s druge do vrhunaca dovodi istraživanje tematike “bolesti osjećaja” kako ju je definirao Michelangelo Antonioni (2004). Martinčevo kontinuirano poniranje u svijest otuđenih protagonista komplementarno je Antonionijevu interesu

da u svojim filmovima “govori o bolu nestanka osjećaja ili o osjećajima u kojima se naslućuje kraj od trenutka kada su nastali” (2004: 10).

1. 3. “Radikalni modernizam” *Kuća na pijesku*

Kao autor koji je tri desetljeća (1959–1992) djelovao u polju eksperimentalnog, mahom amaterskog filma (od ukupno 58 Martinčevih autorskih kratkometražnih filmova, samo ih je 12 nastalo u profesionalnoj produkciji) Martinac je zagovarao i prakticirao pristup igranofilmskoj formi koji se nije uklapao u ustaljene reprezentacijske moduse, odnosno ono što Noël Burch naziva “institucionalnim modusom reprezentacije” (usp. Bordwell, 2005: 124). U uvodnom članku knjige *Praksa filma* Burch piše:

“Suvremena se filmska priča postupno oslobađa ograničenja literarnih i pseudoliterarnih formi koje su odigrale značajnu ulogu u uspostavljanju ‘nultog stupnja filmskog pisma’ koji je nadmoćno vladao u toku tridesetih i četrdesetih godina, a koji je i danas vrlo prisutan. Film se jedino sistematičnim i iscrpnim istraživanjem strukturnih mogućnosti inherentnih filmskim parametrima može osloboditi starih narativnih formi i razviti novu ‘otvorenu’ formu koja će imati više zajedničkog s formalnim strategijama postdebussyjevske glazbe nego onima romana prije Joycea.” (1981: 15)

Vidjet ćemo kako je *Kuća na pijesku* primjer takve vrste filma koji napušta klasičnu narativnost i reprezentacijski iluzionizam u svrhu traganja za drugačijom vrstom filmske forme koja se temelji na strukturiranoj upotrebi filmskih parametara komponiranih prema glazbenim, dakle apstraktnim, a ne pripovjednim ili dramskim obrascima.

Burchevo inzistiranje na radikalnoj rekonceptualizaciji upotrebe filmskih parametara nagnalo je američkog filmologa Davida Bordwella da u knjizi *O povijesti filmskog stila* njegov pristup okarakterizira opozicijskim programom filmske historiografije (usp. Bordwell, 2005). Filmovima koji razgrađuju i ruše dominantne kodove reprezentacije i narativnosti unutar igranofilmске forme Burch se bavio i u članku *Propozicije* u kojem je ustvrdio kako su u razdoblje nijemog filma između 1895. i 1919. sazidani dominantni kodovi, a *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) je “prvi film namerno i potpuno usmeren na rušenje

tada tek uvedenih kodova razumljivosti i iluzije neprekidnosti” (1978: 521). Strategije usmjerene protiv “institucionalnog modusa reprezentacije” su:

- a) isključenje i/ili radikalno osporavanje kodova orijentacije putem strateškog povratka na frontalnosti i “arhaične” kadrove-tableoe;
- b) dijalektička negacija iluzije prostorne dubine kroz njezino izričito suprotstavljanje materijalnoj plošnosti ekrana;
- c) odbacivanje elemenata koji jamče iluzionizam (prirodnost predmeta, uvjerljivost glume);
- d) rušenje linearnosti pripovijedanja kroz opoziciju elipsa/redundancija, korištenje međunaslova i uvođenje osnovne dvosmislenosti na razini dijegeze (1978: 522-523).

U ovom će se radu pokazati kako su sve navedene strategije otklona od dominantnih kodova reprezentacije prisutne u *Kući na pijesku* koja se zbog toga može razmatrati kao “filmsko delo okrenuto sebi i razmišljanjima o sebi, i putem kojeg u velikoj meri izmiče ideološkim stavovima svojstvenim iluzionističkoj predstavi”, kako je za *Kabinet doktora Caligarija* tvrdio Burch (ibid., 523). *Kuća na pijesku* uklapa se i u široko primjenjiv koncept modernističkog filma kao filma poezije (usp. Orr, 2001: 1-31; Sitney, 2015), ali će u ovom radu njegova igranofilmska poetika biti razmatrana iz prvenstveno formalističke, odnosno strukturalističke perspektive jer je filmove formalno srodne *Kući na pijesku* moguće naći u svim razdobljima filmske povijesti, a ne samo među modernističkim ostvarenjima.

Filmolog Tomislav Šakić je u članku “Igrani film između klasične i modernističke naracije” (2013) ustvrdio kako se dihotomije realizam/formalizam i klasični narativni stil/modernizam može “povezati s idejom o trajnom sukobu klasike i manirizma, to jest klasičnog i manirističkog stila” (2013: 154). U tom se smislu *Kuća na pijesku* može okarakterizirati kao formalistički, odnosno maniristički mišljeno djelo, čime se izbjegava periodizacijski uteg pojmova moderno i modernističko. Šakić nadalje sumira teze iz članka “Moderni film i narativnost” (izvorno objavljenoga 1966) francuskog filmologa Christiana Metza u kojem on polemizira s devet dominantnih ideja o filmskom modernizmu:

- 1) moderni film kao smrt predstave;
- 2) moderni film kao smrt kazališta;
- 3) moderni film kao film improvizacije;
- 4) moderni film kao film dedramatizacije;
- 5) moderni film kao suštinski realizam;
- 6) moderni film kao usmjereni film;
- 7) moderni film kao film autora;
- 8) moderni film kao film kadra;
- 9) moderni film kao film poezije (usp. Šakić, 2013: 158).

Kako piše sam Metz:

“Predstava i nepredstava, pozorište i nepozorište, improvizovani film i usmereni film, dedramatizacija i dramaturgija, suštinski realizam i veštački realizam, film autora i film scenariste, film kadra i film sekvence, film proze i film poezije, vidljiva kamera i ‘izbrisana’ kamera: ne čini nam se da se ijedna od ovih suprotnosti održava na specifičnost modernog filma. U svakom od ovih pojmovnih parova svojstvo označeno kao ‘modernost’ nalazi se u suviše velikom broju filmova jučerašnjice, a nedostaje u suviše velikom broju filmova današnjice” (1973: 179).

Metz polemizira i s idejom kako je “film nekada bio potpuno narativan, a danas to više nije ili je, u svakom slučaju, manje”, te nasuprot toga zaključuje kako je “on narativan i više i bolje nego što je bio nekad i da je glavni doprinos novog filma u tome što je obogatio filmsku priču” (ibid., 180).

U ovom radu primijenit će se Metzova teza kako su filmovi koji razgrađuju dominantne kodove reprezentacije, a *Kuća na pijesku* to čini svojom serijalnom formom, i dalje narativni te ne moraju zbog toga isključivo biti okarakterizirani kao “moderni”. Drugačijeg je mišljenja mađarski filmolog András Bálint Kovács koji u svom pregledu modernističkih tipova izlaganja naglašava

kako “serijalna kompozicija nije primarno narativna procedura” (2012: 137), s čime se pak ne slaže David Bordwell koji serijalnost, inspiriran Burchevom *Praksom filma*, karakterizira kao zaseban tip naracije koju naziva parametarskom u kojoj “stil može biti temeljen na unutarnjoj koherenciji, a ne na reprezentacijskoj funkciji” (1985: 276).

Martinčev film u hrvatskoj kinematografiji predstavlja najdublje istraživanje igranofilmske forme kao serijalno mišljene cjeline, zbog čega ga je Tomislav Šakić u knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije* (usp. 2012: 242-246) svrstao u radikalno modernistička ostvarenja. Svoje sistematizacijsko vrednovanje Martinčeva filma Šakić zaključuje tvrdnjom kako “dosljedna i radikalna upotreba minimalističkih i strukturalnih metoda u izlagačkoj konstrukciji dugometražnog, igranog filma čini *Kuću na pijesku* čini čistim primjerom radikalnog, visokog modernizma, ali i rijetkim hrvatskim primjerom modernističkog minimalizma” (2016: 246).

Cilj ovog rada je pokazati, razrađujući navedenu Šakićevu tezu, kako je *Kuća na pijesku* jedini hrvatski primjer posebnog tipa minimalizma kojeg Kovács naziva metonimijskim, a koji je američki redatelj i scenarist Paul Schrader u knjizi *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972) imenovao transcendentnim stilom (usp. Kovács, 2007: 142). Prema Kovácsu minimalistički stil pedesetih godina 20. stoljeća razvio se su filmovima Carla Theodora Dreyera, Roberta Bressona, Yasujira Ozua i Michelangela Antonionija, da bi gotovo pola stoljeća kasnije postao dominantnim stilom suvremenog umjetničkog filma, a koji koriste redatelji poput Béle Tarra, Akija Kaurismäkija i Abbasa Kiarostamija (ibid., 140). Kovács razlikuje tri vrste minimalizma: metonimijski minimalizam (filmovi Roberta Bressona), analitički minimalizam (Antonionijevi filmovi nastali između 1957. i 1966) i ekspresivni minimalizam (filmovi Ingmara Bergmana nastali između 1961. i 1972).

Metonimijski minimalizam kako ga na primjerima filmova Bressona i Dreyera definira Kovács, zasniva se na ekstenzivnoj upotrebi *off*-prostora u kombinaciji sa statičnim kompozicijama, izrazito eliptičnoj naraciji i radikalno neekspresivnom stilu glume (ibid., 141). Sve ove karakteristike prisutne su u *Kući na pijesku* u kojoj klasični narativni stil zamjenjuje ono što Bordwell u knjizi *Narration in the Fiction Film* (1985) imenuje parametarskom naracijom. Kao primjere redatelja koji sustavno (u zreloom razdoblju karijere) koriste parametarsku naraciju navodi Bressona, Ozua te Dreyera, očito nadahnut Schraderovom knjigom. Iz toga proizlazi kako je

metonimijski minimalizam, odnosno transcendentni stil usko povezan s parametarskom naracijom, s obzirom na to da Bordwell kao primjere koriste iste redatelje i filmove kao Kovács i Schrader.

Ono što razlikuje Bordwellove analize filmova Bressona (usp. Bordwell, 1985) i Dreyera (usp. Bordwell, 1981) jest sustezanje od interpretacije koju se ne libe provesti Schrader ili američki filmolog P. Adams Sitney, čije su knjige u kojima se bavi Dreyerom i Bressonom od velike važnosti za ovaj rad.¹⁸ Sitney ističe kako Bordwellova parametarska naracija odgovara fenomenima kojima se i sam bavi u knjizi *Modernist Montage* (1990) u Dreyerovu i Bressonovu opusu, ali kako se ne slaže s njegovom tvrdnjom kako se filmovi ovih redatelja tvrdoglavo opiru interpretaciji preferirajući formu nad značenjem (1990: 231, fusnota 12). U tom smislu Sitney vidi Bordwellovu knjigu *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (1981) kao pokušaj da se ekstremnim formalizmom Dreyerov opus spasi od teoloških tematskih preokupacija s ciljem da ga se pozicionira kao modernističkog redatelja (ibid., 230, fusnota 9). U ovom će se radu na primjeru filma *Kuća na pijesku* pokušati objediniti formalističku analizu filmskih postupka, kakvu u svojim tekstovima o filmova Dreyera i Bressona provode Bordwell i Burch, s interpretacijom tematskih promišljanja onostranosti i uskrsnuća, a koju su u opusima Martincu srodnih redatelja među ostalim proveli André Bazin, Paul Schrader i P. Adams Sitney.

U drugom će se poglavlju stoga formalistički sagledati izlagačke prakse u *Kući na pijesku* i njihova podudarnost s Bordwellovim konceptom parametarske naracije, ali i analizirati izlagačke prakse povezane s emancipacijom kamere njezinom fiksacijom¹⁹ na točno određenu poziciju, što je kao postupak Martinac prvi put proveo u svojem drugom profesionalnom kratkometražnom filmu *Fokus* (1967), čije će izlagačke prakse biti uspoređene s onima u *Kući na pijesku* kako bi se ilustrirao Martinčev kontinuitet u promišljanju filmske forme. U ovom će se radu polaziti od pretpostavke kako svaki pojedini kadar uvijek pripovijeda (u smislu strukturiranja prikazanog) svojim parametrima od kojih su presudni izrez okvira i pokreti kamere kojima se taj okvir mijenja.

¹⁸ U najširem je smislu ovaj rad konceptualno inspiriran knjigom *S/Z* (1970) Rolanda Barthesa u kojoj se strukturalistički analizira Balzacova pripovijetka *Sarrasine* prvi put objavljena 1830. (usp. Barthes, 2002)

¹⁹ Fiksacija kamere jedna je od karakteristika strukturalnog filma prema P. Adamsu Sitneyju (2002: 348), a u okviru jugoslavenske filmologije o praksama fiksacije u eksperimentalnom filmu pisao je Dušan Stojanović, zabilježivši kako nas je “fiksacija kao osnovno načelo ‘antifilma’ odvela u oblast transcendentnoga” (1969: 156).

Naracija se stoga ne događa samo na razini odnosa kadra s kadrom već i unutar pojedinih kadrova, a instanca koja pripovijeda u doslovnom je smislu sama kamera.

Kako bi se preciznije opisala razina naracije koja se događa unutar svakog pojedinog kadra, a čija narativna instanca odgovara samoj kameri, koristit će se pojam monstratora koji predlaže kanadski filmolog André Gaudreault kako bi bolje razjasnio oblik izlaganja svojstven dramskim umjetnostima filma i kazališta. Gaudreault razlikuje dvije vrste monstratora: profilmskog, kao instancu koja priprema sâm prizor koji će biti snimljen, i filmografskog, koji odgovara kameri kao instanci koja slikovno prikazuje filmsku dijegezu (2009: 93). Samo kadriranje i pokreti kamere unutar kadra ključne su sastavnice filmografske monstracije, a u ovom će se radu Gaudreaultov filmografski monstrator jednostavno nazivati kamerom. Radi se o instanci koja pripovijeda stavljanjem u okvir i pomicanjem tog okvira i koja se nalazi unutar dijegetičkog svijeta filma, ali nije od istog reda stvarnosti, o čemu je pisao američki filozof Stanley Cavell (1979: 133).

U trećem poglavlju razmatrat će se Martinčevo svjesno upisivanje u tradiciju koju u svjetskom filmu predstavljaju opusi Carla Theodora Dreyera i Roberta Bressona. *Kuća na pijesku* sagledat će se kao primjer Schraderova transcendentnog stila koji izbjegava konvencionalne interpretacije realnosti jer one za transcendentnog umjetnika predstavljaju emocionalne i racionalne konstrukte koji su stvoreni kako bi se razvodnilo i objasnilo transcendentno (2018: 42), što odgovara i Burchevoj ideji filmova koje obilježava stalno razgrađivanje reprezentacijskih kodova (1978: 9).

U četvrtom će se poglavlju prijeći na interpretaciju tematske preokupacije uskrsnućem kao gestom iskupljenja, a *Kuća na pijesku* dovest će se u vezu s čitanjem Bressonova filma *Dnevnik seoskog župnika* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) koje je ponudio francuski filmolog André Bazin (1967). Analizirat će se strategije kojima Martinac radikalizira Bressonovu ideju modela (Bresson, 2016a; Bresson, 2016b) te umjesto psihologizacije i ekspresije licem koristi geste, zbog čega je gestualnost (usp. Agamben, 2006) sastavni dio dramaturgije njegovih igranih filmova. Koncipiranje umjetničkog djela kao svojevrsnog rituala sagledat će se kroz usporedbu s filmom *Misa za narod Sioux* (*Mass for the Dakota Sioux*, 1964) američkog redatelja Brucea Baillieja, kojem je posvećena *Kuća na pijesku*, a koji je osmišljen kao transpozicija kršćanske mise u formu eksperimentalnog filma. Analizirat će se i Martinčev kratkometražni film *Izgnanstvo*, dovršen

1981. godine, koji je anticipacija tema i postupaka iz *Kuće na pijesku* i svojevrsna prerada Bailliejeva filma.

U petom će se poglavlju analizirati prakse povezane sa zvukom, glazbom i govorom koji se u *Kući na pijesku* izlagački radikalizira sustavnim korištenjem akuzmatskog glasa (usp. Chion, 1999), odnosno razdvajanjem govora od tijela ili prikrivanjem njegova izvora. U *Kući na pijesku* slika i zvuk govore isto, ali na različitim razinama jer zvučni i slikovni sloj filma reprezentiraju dvije vrste protagonistove realnosti. Cjelina zvučne slike oblikovana je kao glazbena kompozicija skladana po načelima atonalne glazbe u kojoj se uspostavlja specifična dramaturgija koja se zasniva na ritmičkom ponavljanju određenih šumova koji funkcioniraju kao tonovi ljestvice.

U šestom će se poglavlju razmatrati logika filmske slike koja u Martinčev igranofilmski opus općenito odgovara onomu što francuski filozof Gilles Deleuze u knjizi *Film 2: Slika–vrijeme* (1985) opisuje kao vrstu filmske slike koja si je podčinila pokret čineći ga perspektivom vremena, a ne mjerom pokreta (Deleuze, 2012: 32). Deleuze se ne libi interpretacije teoloških motiva pa, nadovezujući se na Schradera, Dreyeru i Bressonu pridružuje Érica Rohmera, pripisujući im kao zajednički nazivnik kršćansko nadahnuće (2012: 234), koje je kod Martinca jedan od presudnih elementa (naslov *Kuće na pijesku* referira se na *Bibliju*). U *Kući na pijesku* filmska se slika od početka prema kraju filma postupno odmiče od svjedočenju takozvane izvanjske stvarnosti ka registriranju unutarnje odnosno transcendentne stvarnosti. Filmska slika u *Kući na pijesku* postupno putuje od realizma prema apstrakciji, sve izrazitije upućujući na specifičnu mogućnost da se registracijom ljudi, stvari i pojava prikaže nešto što u njima samima nije fizički prisutno i stoga nije vidljivo, ali postoji kao transcendentni sloj njihova bivanja koji će u ovom radu biti nazvan duhovnom dimenzijom.

U sedmom će se poglavlju razmatrati postupci radikalnog produljenja trajanja kadra te emancipiranja pogleda kamere njezinim postavljanjem na fiksnu poziciju s koje narativizira zbivanja panoramiranjem i zumiranjem. U *Praksi filma* Noël Burch ustoličenje ove vrste vidljive strukturacije prostora i vremena pripisuje Ozuu i Antonioniju (1981: 24-27), ali je kamera u *Kući na pijesku* sličnija Dreyerovoj, koju Burch u *Propozicijama* analizira na primjeru filma *Vampir* (*Vampyr*, 1932), tvrdeći kako ona preispituje dihotomiju subjektivno/objektivno. To se “postiže uvođenjem trećeg izraza kojim je kamera označena kao ‘svemoćna i sveznajuća’ (to jest

manipulativna i predsaznajna) prisutnost” (1978: 526). Komplementarno Burchevim razmišljanjima, sam je Martinac kameru u *Kući na pijesku* Martinac opisao kao “oko koje nas promatra” (1986a: 15), odnosno kao vrstu svemoćne i sveznajuće prisutnosti uperene u protagoniste filma. Pogled što ga kamera upućuje na filmom stvorenu stvarnost kao da dolazi iz druge dimenzije koja se nad materijalnu nadvija, kao što se smrt nadvija nad život pa taj pogled može biti protumačen i kao pogled što ga smrt upućuje živima.

Gilles Deleuze nadovezuje se na Burchevu tezu o autonomiji kamere, tvrdeći kako kamera koja odbija pratiti kretanje likova (a kakvu koristi i Martinac), ili prenijeti na njih svoj vlastiti pokret, stalno izvršava rekadriranja kao funkcije misli (2012: 35). Martinac osim rekadriranja koristi i ono što, u knjizi *Slikarstvo i film* (1985), francuski kritičar Pascal Bonitzer naziva dekadriranjem, odnosno pokušajem filma da izbjegne narativnu i dramsku nužnost te dosegne osnovne elemente slikarstva i njegovu apstraktnost (1998: 7). U filmovima *Izgnanstvo* i *Kuća na pijesku* filmska se slika dekadrira u odnosu na druge oblike predočavanja zbilje opetovanim zumiranjem u figurativne i apstraktne umjetničke slike, reljefe i fotografije. O tome će biti riječ u šestom poglavlju, posvećenom logici filmske slike kojom se u *Kući na pijesku* istražuje mogućnost da unutarnje, odnosno duhovno učini svojim predmetom.

Razmatrat će se kako Martinac u *Kući na pijesku*, kao i u dvama kratkometražnim igranim filmovima koji joj prethode, *Izlazak* i *Izgnanstvo*, provodi radikalizaciju filmskog izlaganja ne samo na razini naracije, već i kroz niz drugih, u to vrijeme za igrani film avangardnih praksi u tretmanu zvuka i slike anticipirajući kasnije trendove svjetskog filma. *Kuća na pijesku* na formalnoj se razini može povezati sa suvremenim “sporim filmom” (*slow cinema*) kojemu u svjetskom kontekstu pripadaju radovi redatelja kao što su Abbas Kiarostami, Lav Diaz, Nuri Bilge Ceylan i Apichatpong Weerasethakul (usp. De Luca, Jorge, 2016; Çağlayan, 2018), ali se od njega razlikuje zazivanjem transcendencije u kršćanskom ključu. Stoga valja analizirati i svjetonazorska umjetnička polazišta iznalaženja radikalne filmske forme kojom su se koristili autori “metonimijskog minimalizma” Bresson i Dreyer, a koja se podudaraju s onima Ivana Martinca. Njihove filmove ne veže samo sličnost forme, već i njom utjelovljenog umjetničkog senzibiliteta koji je presudno obilježen iznalaženjem formalnih postupaka za izazivanje numinoznoga, kako je evangelički teolog Rudolf Otto u svom djelu *Sveto: o iracionalnom u ideji božanskoga i njezinu*

odnosu spram racionalnoga (1917) označio osjećaj koji u čovjeku proizvodi susret sa “Svetim” i “Transcendentnim” (usp. Ott, 2006).

1. 4. (N)i duh (n)i materija

Izađe li se iz tipologijskih i sistematizacijskih okvira, *Kuća na pijesku* uklapa se svojim umjetničkim svjetonazorom u onu vrstu filmskih djela koja su pokušavala komunicirati duhovnu dimenziju ljudskog iskustva služeći se izrazitim oslanjanjem na precizno osmišljenu formu. Ključni predstavnici transcendentnog stila, Robert Bresson i Carl Theodor Dreyer, bili su redatelji čiji je cilj prvenstveno bio filmski predstaviti duhovnu dimenziju postojanja postupcima “stalnog upućivanja na pokušaj nadilaženja prikazane fizičke zbilje”, kako je to opisao filmolog Bruno Kragić (*Filmski leksikon*, 63).

U pokušaju da se bavi duhovnim sadržajima film je kroz povijest kontinuirano preispitivao svoju reprezentacijsku dimenziju u korist antirepresentacijske, odnosno afektivne. Još je francuski redatelj Jean Epstein u svojim teorijskim filmskim spisima (usp. Epstein 1976a, 1976b, 1978; Keller i Jason, 2012) okarakterizirao film kao umjetnost koja gradi vlastiti prostor-vrijeme, umjesto da oponaša njihove materijalne karakteristike, te stoga predstavlja sintezu na Zapadu polariziranih koncepata duha i materije: “Kinematograf ukazuje da nema više stvarnosti u materijalnim oblicima nego što je ima u duhovnim pojavama, da se jednostavnim sažimanjem ili rastezanjem vremena automatski prelazi s prvih na druge i *vice versa*.” (1972: 328) Filmski medij pojavljuje se kao “materijalni duh”, kako ga karakterizira filmolog Gilberto Perez (1998), medij koji je obilježen ujedinjavanjem duhovne i materijalne perspektive na zbiljsko, o čemu je u svojim teorijskim filmskim napisima pisao i Dreyer. Filmom *Riječ* (*Ordet*, 1955) pokušao je pomiriti ove dvije perspektive materijalnim prikazom uskrsnuća kao *par excellence* duhovne činjenice, potvrdivši kako je ono “što je počelo kao stroj za reproduciranje perceptivne zbilje postalo sredstvom fantazije”, kako je primijetio David Bordwell (2005: 127).

U analizi filma *Riječ* P. Adams Sitney posebno se osvrće na strategije kojima Dreyer pokušava nadići realizam, koristeći pritom Dreyerove vlastite teorijske napise, posebno članke “Pravi govorni film” (1933) i “Imaginacija i boja” (1955). U njima Dreyer razlaže svoj umjetnički

cilj kao induciranje hipnotičkog stanja u gledatelja koje će ga pripremiti na pojavu čuda (ovu će ideju kasnije preuzeti Paul Schrader u svojoj definiciji transcendentnog stila). Zapravo se radi o induciranju nesvjesne meditacije o smrti (Sitney, 1990: 71), po čemu je ovom filmu srodna *Kuća na pijesku*. Izrazito iluzionističkim strategijama Dreyer želi gledatelja prvo uljuljkati svojevrsnim realizmom, ne bi li naposljetku taj realizam potpuno razorio prizorom uskrsnuća propitujući ujedno odnos filmskog medija prema realističkim kodovima reprezentacije (ibid., 73). Formalno govoreći i Martinac i Dreyer skloni su proizvodnji efekta plošnosti upotrebom dugih kadrova s puno pokreta kamere te potpunim izbjegavanjem gradnje filmskog prostora kroz plan–kontraplan. Sitney tvrdi kako je film *Riječ* prvi dugometražni igrani film koji je potpuno napustio logiku plan–kontraplan u dijaloškim prizorima i film koji koristi pokrete kamere u gotovo svakom kadru.

U *Kući na pijesku* gotovo su svi kadrovi u interijeru Josipova stana oblikovani mijenjanjem parametara kadra panoramama i zumovima, a plan–kontraplan pojavljuje se samo u prizoru Josipove vožnje tramvajem s kćeri Katarinom, što je ujedno jedini spoj pogleda s pogledom u filmu. I Dreyerov i Martinčev film svojim formalnim postupcima inzistiraju na izgradnji antirealističkog prostora koji se odupire pretpostavkama klasičnog filmskog realizma, o čemu je Dreyer pisao u članku “Imaginacija i boja”: “Možda postoji zanimljiva ideja apstrakcije u svjesnoj eliminaciji atmosfere perspektive, ili, drugim riječima, u odustajanju od toliko priželjkivane iluzije dubine i udaljenosti” (cit. prema Sitney, 1990: 64).

Cilj ovakvog pristupa filmskom prostoru razaranje je opreke materijalno/duhovno o čemu je, sumirajući Dreyerov filmski opus, pisao Bruno Kragić, istaknuvši kako je ovaj redatelj zaokupljen motivom alternative duha u kontekstu svijeta obilježenog sveobuhvatnim osjećajem grijeha te sustavno ostvaruje prožimanje fizičke zbilje i duhovnih stanja (*Filmski leksikon*, 145). Martinčeva je igranofilmska poetika, kako će pokazati ovaj rad, bila presudno obilježena nadilaženjem opreke materijalno/duhovno unutar svijeta filma koje rezultira pojavom nove, transcendentne stvarnosti te prožimanjem fizičke zbilje i duhovnih stanja dokidanjem realističkih kodova reprezentacije. U *Propozicijama* Burch je analizirao posljednji Dreyerov film *Gertrud* (1964), izdvojivši ga kao primjer filma koji obilježava stalno označavanje i razgrađivanje reprezentacijskih kodova i koji, iako ideološki određen na strogo dijalektičkom nivou, prešutno preispituje ovo određenje kroz način na koji te kodove raspoređuje i na njima igra (1978: 530). Sam je Dreyer nakon premijere

Gertrud izjavio kako vjeruje kako će taj njegov film biti shvaćen tek u budućnosti (Drum i Drum, 2000: 264).

Bressonov stil prvi je transcendentnim okarakterizirao André Bazin u članku “*Dnevnik seoskog župnika* i stilistika Roberta Bressona”, u kojem o adaptaciji romana Georges Bernanos piše: “Transcendentalnost sveta Bernanos–Bresson nije transcendentalnost antičkog fatuma, čak ni rasinovske strasti, to je transcendentalnost Božje milosti koju svako može da odbije. A redosled događaja i uzročno dejstvo bića nisu ništa manje strogi nego u tradicionalnoj dramaturgija, jer zaista odgovaraju jednom redu – redu proroštva (možda bi trebalo da kažemo kirkegardovskog ponavljanja) koje se isto toliko razlikuje od sudbine koliko i uzročnost od analogije. Prava struktura na kojoj se zasniva film nije struktura tragedije, već Stradanja Hristovog, ili bolje, Golgote. Svaka sekvenca je stanica.” (1967: 25) Temu Kristova stradanja Martinac je obradio svojim slikarskim ciklusom *Sedam postaja križnog puta* (2, 3, 5, 6, 11, 12, 13) 1989. godine,²⁰ dok je Dreyerov životni projekt bio nikad realizirani film *Isus* u kojem je namjeravao ekranizirati posljednju etapu njegova života (Sitney, 1990: 59).

Bazin cilj Bressonove igranofilmske poetike vidi u razlaganju opazajne stvarnosti koja se temelji na dijalektici apstrakcije i stvarnosti (1967: 28), odnosno na dijalektičkom odnosu duhovnog i materijalnog. Stoga u završnom kadru filma *Dnevnik seoskog župnika* Bresson dopiše “dotle da slika na tom mestu najviše može da kaže nestajući” te se “gledalac postepeno dovodi do tame čula čiji je jedini mogući izraz svetlost na belom ekranu” (ibid., 29). Crni križ na bijeloj pozadini kojim film završava Bazin tumači kao uzvišeni uspjeh čistog filma, uspoređujući ga s Mallarméovom neispisanom stranicom i Rimbaudovom šutnjom (ibid., 29). I *Kuća na pijesku* završava bjelinom, odnosno nestankom filmske slike njezinim postupnim pretvaranjem u čistu apstrakciju bijele plohe, čime se ideja čistog filma dovodi do svojih krajnjih konzekvenci.

Bressonov pristup filmskoj slici općenito se može držati figurativnim, odnosno metaforičkim i metonimijskim, kako tvrdi P. Adams Sitney (1998). Iz toga Kovács vjerojatno crpi svoj naziv za Bressonov tip minimalizma. Sam je Bresson izjavio kako je za njega čitava filmska umjetnost, kao i čitavo slikarstvo, apstraktna (2016a: 106). Sitney u analizi Bressonove igranofilmske poetike

²⁰ Prvu samostalnu izložbu pod nazivom *Sve je na prodaju osim sjećanja* Martinac je imao u Galeriji Gospe od Zvonika u Splitu 21. XII. 1990. (usp. <http://www.ivanmartinac.com/likovna-djela/>, posjećeno 10. X. 2021).

objašnjava kako sistematskim ponavljanjem ključnih filmskih kadrova, odnosno prizora od gledatelja zahtijeva da ih čita kao figure u religioznom (preciznije kršćanskom) i retoričkom smislu (1990: 100). I *Kuća na pijesku* zasniva se na strukturiranom ponavljanju ne samo kadrova i prizora, već i njima prikazanih gesti koje filmom stvorenu stvarnost približavaju logici rituala koji se najuvjerljivije može interpretirati kao prelazak iz svijeta živih u svijet mrtvih, ali i njihovo ujedinjenje fenomenom uskrsnuća kojim su se bavili i Dreyer i Bresson, a kojim se poništava opreka materijalno/duhovno.

Svoje *Bilješke o kinematografu* (1975) Robert Bresson završio je fragmentom o divinaciji, vrsti intuitivne spoznaje kojom sluteća duša stupa u zajedništvo s drugom osobom. Bresson zaključuje kako ga kamera i snimač zvuka odvede daleko “od inteligencije koja sve komplicira” (2016b: 88), postulirajući u konačnici filmsku umjetnost ne samo kao apstraktnu, već i kao primarno afektivnu. *Kuća na pijesku*, poput filmova Roberta Bressona, gradi afektivnu vezu s gledateljem koja se ne zasniva samo na racionalnoj recepciji prikazane zbilje, već i na iniciranju intuitivne spoznaje kojom se filmom stvorena stvarnost predstavlja u punini materijalne i duhovne dimenzije od kojih je sačinjena.

U vrijeme nastanka potpuno na margini, film *Kuća na pijesku* iz današnje se vizure nameće kao jedini primjer nasljedovanja tradicije transcendentnog stila u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji. Stoga će se u formalnoj analizi *Kuće na pijesku* koristiti filmološka terminologija svojstvena tekstovima Noëla Burcha, Davida Bordwella i P. Adamsa Sitneyja, a koji su posvećeni filmovima Roberta Bressona i Carla Theodora Dreyera kao redatelja čija je igranofilmska poetika najrodnija Martinčevoj. U pomnoj analizi i interpretaciji koja slijedi *Kuća na pijesku* upisat će se u tradiciju europskog transcendentnog filma kao njezin jedini hrvatski primjer, izniman i u svjetskom kontekstu. Time će se nastojati ustvrditi izdvojeno i samodostatno mjesto koje Martinčev jedini dugometražni igrani film zauzima ne samo u kanonu hrvatske, nego i europske umjetničke kinematografije.

2. OD NARACIJE DO MONSTRACIJE

Pripovjedna premisa *Kuće na pijesku* može se sažeti ovako: arheolog Josip Križanić (Dušan Janićijević) nakon povratka s puta u rodni Split počinja samoubojstvo, nakon čega u njegov stan dolazi njegov prijatelj Jakov Kostelac (Branko Đurić) i sluša njegovu oproštajnu poruku s audiokasete. Sâm redatelj opisao je radnju filma u bilješkama o *Kući na pijesku*, objavljenima 1986. u katalogu beogradskog festivala *Alternative*:

“Kada bi netko želio ispričati *Kuću na pijesku* rekao bi vjerojatno ovo:

U prvoj sekvenci (‘Povratak kući’) doktor arheologije Josip Križanić vraća se iz Ampuriusa, antičkog lokaliteta blizu Barcelone. Na aerodromu ga dočekuje prijatelj, istražni sudac Jakov Kostelac i odvodi kući.

U drugoj sekvenci (‘Jesen, zima’) Josip provodi mjesec u Splitu, ako ne računamo kratko putovanje do Zagreba, za koje nismo sigurni je li zaista doživljeno ili samo odsanjano.

U trećoj sekvenci (‘Odakle dolazi večer’) Josip, iz nama nepoznatih razloga, revolverskim metkom prekida nit svojeg života.

U četvrtoj sekvenci (‘Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom’) Jakov ulazi u Josipov stan, manje-više slučajno nalazi kasetu s Josipovom pričom, sluša je, na određeni način poistovjećuje se s njim.

To bi, otprilike, bio kratki sadržaj, ali za razumijevanje ovog filma od tako ispričana sadržaja nema velike koristi.” (1986b: 79)

Navedena je radnja prikazana sa značajnim otklonom od ustaljenih načina pripovijedanja, odnosno od klasičnog narativnog stila. U knjizi *Narration in the Fiction Film* (1985) David Bordwell klasičnoj naraciji suprotstavlja četiri druga tipa naracije. Pritom tipove naracije, ili kako ih on naziva, načine pripovijedanja (*narrative modes*), definira kao “distinktivan i koherentan sklop konvencija za konstrukciju sižea i filmskog stila” (1985: 155). Uz klasični način (*classical narration*), Bordwell kao zasebne moduse postavlja naraciju umjetničkog filma, historijskomaterijalističku naraciju, parametarsku naraciju i palimpsestsku naraciju. U klasičnom

načinu filmska izražajna sredstva podređena su oblikovanju sižea,²¹ a stil teži takozvanoj nevidljivosti ili onomu što Noël Burch naziva nultim stupnjem filmskog pisma (1981: 15) referirajući se na termin Rolanda Barthesa “nulti stupanj pisma” iz istoimene knjige (usp. Barthes, 1968). U naraciji umjetničkog filma (*art-cinema narration*) i historijskomaterijalističkoj naraciji (*historical-materialist narration*) stil je naglašeniji, ali i dalje u funkciji sižea.²² U Bordwella parametarska naracija (*parametric narration*) pak predstavlja jedini “stilski sustav koji stvara obrasce različite od onih sižejnog sustava” (1985: 275). Uspoređujući parametarsku naraciju sa serijalnom glazbom i francuskim novim romanom, zaključuje kako možemo govoriti o “skrivenoj unutarnjoj formuli koja nadzire površinske varijante” te kako “stil može biti temeljen na unutarnjoj koherenciji, a ne na reprezentacijskoj funkciji” (ibid., 276). No, kako je i dalje riječ o narativnom izlaganju, većinom ne možemo govoriti o dosljednoj dominaciji stila nad sadržajem, već se, Bordwell ovdje citira Burcha, “uspostavlja dijalektički ritam koji nekada spaja, a nekada razdvaja ono što se nazivalo formom i sadržajem” (ibid., 288).

Objašnjavajući kako je imenovao ovaj tip naracije, Bordwell otkriva kako ju je izveo iz Burcheve knjige *Praksa filma*, ali kako ju je mogao nazvati i “usredotočenom na stil”, “dijalektičkom”, “permutacijskom” ili čak “poetskom” (ibid., 274). Kao dva krunska primjera parametarske naracije navodi filmove *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) te *Mediteran* Jean-Daniela Polleta (*Méditerranée*, 1963), o kojima opširno piše i Burch, dok kao primjere redatelja koji sustavno (u zreloom razdoblju karijere) koriste parametarsku naraciju navodi Roberta Bressona i Yasujira Ozua, a za predmet detaljne analize uzima Bressonov igrani film *Džepar* (*Pickpocket*, 1959).

Izlagačke prakse koje Bordwell povezuje s parametarskom naracijom redom su prisutne u *Kući na pijesku*, a u najširem ih smislu možemo povezati s tipom izlaganja koje Hrvoje Turković (2009, 2021) naziva poetskim, a koje razlikuje od narativnog, opisnog i argumentacijskog (usp. i Chatman, 1990). Bordwell tvrdi kako se za redatelje koji dosljedno koriste parametarsku naraciju – a to su Ozu, Bresson i Dreyer – obično kaže da prave mistične filmove, a tomu je tako jer

²¹ Bordwell pojam *siže* koristi u onom smislu u kojem ruski formalisti koriste pojam *fabula*, a umjetničko oblikovanje *fabule* odnosno *siže* kod Bordwella postaje *stil* (usp. Bordwell, 1985: 275-276).

²² Prema funkcionalnoj teoriji stila, čiji je najznačajniji predstavnik Noël Carroll, način na koji se određuje što je relevantno za određenu stilsku konfiguraciju je dominantna funkcija koju samo određeni elementi podupiru i omogućuju njenu realizaciju (usp. Lučić, 2017).

uočavanje unutarnje norme, odnosno reda poziva na potragu za značenjem. No, on se opire mogućnosti da formalni postupci budu čitani kao posljedica religiozne, mističke ili neke srodne motivacije, tako prešutno polemizirajući s tezom koju u knjizi *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972) postavlja Paul Schrader, koji ih povezuje uz pomoć religioznog ključa zaključujući kako nas transcendentni stil ovih autora može dovesti bliže nevidljivoj slici u kojoj se susreću i prepliću paralelne linije religije i umjetnosti (2018: 185). Slično razmišlja i Susan Sontag u eseju “Spiritual Style of Robert Bresson” (1966: 177-195), koji Schrader obilno citira. Bordwell se ipak u jednom slaže sa Sontag – oboje se protive konceptu interpretacije u klasičnom smislu tumačenja ponuđenih značenja. Bordwell tvrdi kako nam parametarska naracija ukazuje na ograničenja umjetničkofilmske naracije i omogućuje da uvažimo bogatstvo teksture koja se opire interpretaciji (1985: 289).

Osim pitanja potencijalnog pripadanja transcendentnom stilu, pri pokušaju kategorizacije parametarske naracije može se razmotriti i pitanje modernizma. András Bálint Kovács u knjizi *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980* primjećuje kako su svi Bordwellovi modusi, osim klasično narativnog, modernistički (2007: 58) zamjerivši mu izbjegavanje pojma “moderno” (ibid., 57). No Bordwell je ovu kritiku anticipirao, zaključivši poglavlja o parametarskoj naraciji odjeljkom “Problem modernizma”. Tu ističe kako je svjestan kako se nekoliko načina pripovijedanja koje predlaže može okarakterizirati modernističkima te zaključuje kako filmovi koji koriste parametarsku naraciju suštinski mijenjaju našu percepciju filma, utjelovljujući time povijesnost svih gledateljskih navika (1985: 310). Bordwell je poželio staviti parametarsku naraciju onkraj modernizma kao pristup koji nadilazi tu povijesno-stilsku tendenciju.

2. 1. Karakteristike parametarske naracije

David Bordwell razlikuje dvije strategije uz pomoć kojih stil²³ izbija u prvi plan zahvaljujući unutarnjoj koherenciji cjeline. Ta koherencija počiva na “uspostavljanju uočljive i često jedinstvene unutarnje stilske norme”. Prvu strategiju naziva “asketskom” (*ascetic*), odnosno

²³ Bordwell pojam stila primarno koristi kako bi označio način primjene filmskih postupaka (usp. Lučić, 2017).

“oskudnom” (*sparse*), objašnjavajući kako u tom slučaju ograničen broj odabranih postupaka uspostavlja snažnu unutarnju normu koja “procesuirá” događaje unutar sižea u skladu s prepoznatljivim “zadanim” stilom (1985: 285). To u praksi znači da parametri kadra²⁴ ostvaruju samostalnost od sadržaja, što se nameće kao dijametralno suprotan postupak onomu u klasičnoj naraciji. Druga strategija, koju naziva “obilnom” (*replete*) uspostavlja takvu unutarnju normu koja stvara inventar paradigmatičkih opcija za tretiranje događaja unutar sižea (*ibid.*, 285), što u praksi znači da će isti sadržaj biti tretiran na više različitih načina kada su parametri kadra u pitanju. Kao primjer služi mu Godardov film *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962). Spominje i mogućnost da se unutar istog ostvarenja koriste obje strategije, kao na primjer u filmovima Carla Theodora Dreyera *Riječ* i *Gertrud*.

Ovdje ću se usredotočiti na karakteristike parametarske naracije koja koristi asketsku strategiju za uspostavljanje prepoznatljive unutarnje norme jer se one redom koriste kao izlagački postupci u *Kući na pijesku*.

a) Upotreba malog broja izrazito uočljivih formalnih postupaka koji se ponavljaju kroz čitav film (Bordwell, 1985: 286)

Najradikalnije proveden formalni postupak u *Kući na pijesku* jest onaj korišten pri prikazu dvoetažnog stana u kojem živi Josip Križanić, a u kojem se, riječima samog Martinca, odvija 80 % radnje, odnosno oko 60 minuta filma (2001: 92). Naime, svi prizori u stanu ostvareni su sa samo dviju pozicija kamere – jedne u prizemlju, a druge (u osovini prve) na katu. Pritom se prostor strukturira zumiranjem i panoramiranjem, a prizor obično traje i prije nego što u njega uđe Josip i nastavlja trajati nakon što on iz njega izađe.

Poznat je to postupak o kojemu opširno piše i Burch u eseju “*Nana* ili dva prostora” (1981: 17-31),²⁵ nazivajući ga strukturalnim korištenjem *off*-prostora (*ibid.*, 21). Kamera u *Kući na pijesku* postaje netko tko dočekuje i ispraća Josipa, odnosno jedini svjedok njegove osamljene egzistencije

²⁴ Ante Peterlić (2000) kao parametre kadra navodi izrez, plan, rakurs i pokret kamere.

²⁵ Burch piše o igranom filmu *Nana* Jeana Renoira, nijemom ostvarenju iz 1926. Esej je uvršten u Burchevu knjigu *Praksa filma*.

koju strukturira te svojim kretanjem narativizira poklanjajući joj smisao izvan nje same. Ona je njegova nevidljiva sustanarka koja živi vlastitim životom u smislu da se emancipirala od Josipa, odnosno da ima svoju volju nezavisnu od njegove jer njezina pozicija ostaje fiksirana bez obzira na elemente fabule s kojima je suočena.

Možda najsnažnija manifestacija ovog principa emancipiranog pogleda kamere jest prizor koji filmologinja Tanja Vrvilo u svojoj analizi *Kuće na pijesku* ovako opisuje: “Osobito je tjeskobna scena u kojoj Josip, odlazeći u krevet, iznenada ustaje i zatvara tom pogledu vrata “pred očima”. Kamera tada zumira do vrata i zuri u žuto svjetlo Josipove svjetiljke koja probija kroz neprozirno staklo. A Martinac rezom ulazi unutra, na krupni plan nepomičnog Josipova lica na jastuku, sve dok Josip ne podigne ruku i ne ugasi (tom pogledu) svjetlo” (2007: 49-50).

O ovom pogledu kamere koji se oslobodio diktata konstrukcije fabule bit će više riječi u pretposljednem poglavlju posvećenom analizi izlagačkih postupaka vezanih uz pogled kamere u *Kući na pijesku*.

b) Nagomilavanje stilskih obrazaca bez predvidljive točke kulminacije te korištenje jedva primjetnih varijacija u njihovoj izvedbi (Bordwell, 1985: 286)

Kao primjer nagomilavanja stilskih obrazaca iskoristit ću tri dugačke sekvence vožnje automobilom koje su sve snimljene tako da izrez kadra obuhvaća vozačev potiljak i retrovizor. Ove se sekvence pojavljuju na početku, sredini i kraju filma te se izdvajaju neobičnom dužinom kojom se simulira njihovo odvijanje u realnom vremenu. Njihov je smisao prvenstveno u čistom trajanju unutar pokreta (automobila, a time i kamere) koji jest esencija filmske umjetnosti. Snimanje s potiljka u automobilu čest je postupak u modernističkom filmu (usp. Šakić, 2016, 198-199) dok će pak duge vožnje automobilom za vrijeme kojih se ne događa nešto posebno ili unutar kojih se pak događa cijeli film postati zaštitni znak nekih od najvažnijih suvremenih redatelja čiji se filmovi opisuju terminom “spori film” kao što su Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan i Apichatpong Weerasethakul.

Nakon što Jakov Kostelac na početku filma dočeka Josipa Križanića na aerodromu, njih dvojica sjedaju u automobil tako da Jakov vozi, a Josip sjeda na stražnje sjedalo (što je, u realnom svijetu, pomalo neobično za vožnju dvaju prijatelja). Prva sekvenca vožnje počinje u trećoj minuti filma i traje gotovo četiri minute, a sastoji se od dviju vrsta kadrova koji mogu biti shvaćeni kao Josipovi subjektivni – u jednim gleda u Jakovljev potiljak (kadrovi 8, 9, 10, 12, 14, 16), a u drugima kroz desni prozor automobila na krajolik u pokretu (kadrovi 11, 13, 15). Vidi se neurbanizirano predgrađe, a poslije se nazire dio sa zgradama, neboderima i brodogradilištem. Druga vožnja počinje dvadesetak minuta poslije i traje gotovo tri minute, a opet se sastoji od kadrova Josipa s potiljka (kadrovi 48, 50, 51, 52, 54, 55) i njegovih subjektivnih kadrova koji su ovaj put frontalni jer je on taj koji vozi (kadrovi 49 i 53 u kojima je semafor u bližem planu). Ovdje postoji bitna razlika u odnosu na prvu sekvencu jer kadar počinje prije nego Josip uđe u automobil, dok je u prvom slučaju kamera “ušla” zajedno s likovima. U konačnici tu je i posljednja, najvažnija sekvenca vožnje koja traje gotovo deset minuta, a odvija se na samom kraju filma kada Jakov preuzme Josipov identitet nakon njegova samoubojstva. Kamera i ovaj put dočekuje vozača koji ulazi u kadar, snimajući samo retrovizor u kojem prvo vidimo Jakova kako se približava automobilu, a onda ulazi i sjeda (kadar 187).

Sekvenca se sastoji od niza bližih planova retrovizora snimljenih s uvijek iste pozicije (kadrovi 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194), ali koji su zumirani tako da je on prvo više u rubu kadra, a onda sve više u centru. Plan se širi samo u jednom vrlo kratkom trenutku, i to tako da je Jakov prikazan s leđa u bližem planu, a vidi se i cijelo prednje vjetrobransko staklo snimljeno s te iste pozicije na stražnjem sjedištu, što na razini zvuka prati nagli zvuk trube (kadar 193). Nakon toga automobil ulazi u tunel pa se oko retrovizora u kojem je Jakovljevo lice više ne vide vizure urbanog Splita, već disperzirane mrlje crvene svjetlosti, a u zvučnoj se podlozi pojavljuje uznemirujuća popratna glazba (kadar 194). Kada automobil napusti tunel dolazi do eksplozije bijele svjetlosti koja preplavljuje sliku, čime film završava (kadar 195). Tomislav Šakić piše kako je ova sekvenca svojevrsna parafraza putovanja kroz zvjezdane dveri u filmu *2001: Odiseji u*

svemiru Stanleyja Kubricka²⁶ (2016: 246), a Jurica Pavičić kako je riječ o “religijskom, spiritualnom *fade outu*” (2010: 75).

c) *Abnormalna eliptičnost naracije (Bordwell, 1985: 288)*

Bordwell kao znakove abnormalne eliptičnosti navodi razdvajanje uzroka i posljedice, ispuštanje ključnih prizora, prekidanje prizora prije klimaksa te izostanka vremenskog markiranja kronologije trajanja prizora (ibid., 288). U *Kući na pijesku* abnormalna eliptičnost koristi se u tretmanu najvažnijeg prizora filma, onog Josipova samoubojstva koje se ne vidi iako je prikazana prostorija u kojoj se ono odvija, ali ne onaj njezin dio u kojem se u trenutku samoubojstva nalazi Josip. Čitav prizor sastoji se od jednog jedinog kadra koji traje nešto manje od dvije minute (kadar 174), a koji počinje tako da se s pozicije kamere na gornjem katu u širokom planu vidi dio prostorije omeđen zidom na kojem između prozora i vrata balkona visi reprodukcija Rembrandtove slike *Židovska nevjesta*. Kadar je isprva statičan te se vidi kako je na balkonu Josip koji uskoro ulazi unutra i prolazi i izlazi iz kadra krećući se frontalno prema kameri, a nakon što ga se više ne vidi, čuje se zvuk gašenja svjetla te prostorija utone u polutamu. Potom se polaganim zumiranjem kadar počinje približavati Rembrandtovoј slici sve dok ne uđe u sliku te se onda zaustavlja, nakon čega se čuje pucanj iz *off*-a. Rez.

Zanimljivost dinamike ovog prizora jest u koreografiranom odnosu kretanja Josipa i kamere – kada se on kreće ona stoji, a kada on ugasi svjetlo, ona oživi, odnosno počinje zumirati. Kao da kamera preuzima njegov unutarnji pogled pred i u trenutku smrti. Predmet njegovih misli, ono što okupira njegovu svijest u tom odlučujućem trenutku njegove egzistencije jest ono što se vidi na Rembrandtovoј slici – sreća što je pruža ljudski kontakt, odnosno nemogućnost dostizanja iste za Josipa. Čitav prizor najbolje se može okarakterizirati vrstom filmske naraciju u prvom licu koju američki filmolog Bruce Kawin naziva “ekranom uma” (*mindscreen*), a kojom se vizualno polje filma predstavlja kao proizvod svijesti (usp. Kawin, 1978).

²⁶ Sergio Grmek Germani ističe kako je Kubrickov film u više pogleda ponovljen u *Kući na pijesku*: slike i fotografije, ručak i završnica (1999: 52-53).

Druga vrsta ekstremne eliptičnosti korištena je u tretmanu govora u filmu. Kada Jakov posjećuje Josipov stan nakon njegove smrti, on pronalazi audiokasetu s koje sluša pokojnikov glas u nekoj vrsti audiodnevnik/ispovijesti. Josip tako nakratko uskrsava kao bestjelesni glas koji traži tijelo, što je postupak koji francuski muzikolog i filmolog Michel Chion naziva akuzmatskim glasom (usp. Chion, 1999). Općenito je u *Kući na pijesku* većina dijaloga tretirana kao monolog i to takav u kojem likovi kao da govore sami sebi, što je oblikovano sustavnim korištenjem dvaju postupaka. Prvi je dosljedna upotreba telefonskih razgovora u kojima se ne čuje sugovornik s druge strane, dok je onaj koji govori kameri okrenut leđima. Drugi je postupak skrivanje onoga koji govori tako da ga uopće nema u kadru (kao u prizoru prve vožnje automobilom kada se Josip obraća Jakovu, ali ga se ni u jednom trenutku ne vidi) ili tako da se osoba vidi, ali joj se ne vide usta, već je promatrana s potiljka (Jakov u prizoru prve vožnje).

Martinac sustavno odvaja tijelo od glasa, čime zaoštrava stanje imanentne unutarnje izoliranosti junaka produbljujući na svim razinama njegovu odvojenost od svijeta. Ova izolacija još je jasnije dana uskraćenošću spoja pogleda s pogledom: ni jedan prizor u filmu nije režiran tako da se pogledi protagonista susretnu, osim onoga u kojem se Josip prilikom putovanja u Zagreb vozi tramvajem s kćeri Katarinom. Vremensko markiranje prizora u potpunosti izostaje pa ne znamo koji vremenski period pokriva film, u čemu ne pomažu ni umetnuti međunaslovi poput onog koji glasi *Jeseni, zime*. Također ničim se ne sugerira kako su se prizori odvijali onim redosljedom kojim ih gledamo u filmu. Primjećuje se tek tendencija cikličnoj strukturi jer film započinje i završava spomenutim prizorima vožnje automobilom.

d) Abnormalna repetitivnost naracije (Bordwell, 1985: 288)

Bordwell piše kako upotrebom abnormalne repetitivnosti dolazi do toga da siže većinu vremena nudi premalo informacija o priči, odnosno kako se naizgled ništa ne događa te dolazi do potpunog izjednačavanja takozvanih velikih ili važnih prizora i onih koji prikazuju banalne radnje (1985: 288). U *Kući na pijesku* repetitivnost postoji kako na razini prizora koji se ponavljaju (Josipovo blagovanje za stolom, vožnja automobilom, šetnja atrijem Arheološkog muzeja u Splitu), tako i na razini pozicija kamere te motiva unutar kadra, kao i samih kompozicija koje se koriste u njihovu prikazivanju. Tako tretman određenih motiva filma unutar kompozicije kadra otvara

moogućnost izrade serijalno korištenih vizualnih shema koje imaju dominaciju nad elementima fabule. Ovo najjače dolazi do izražaja u sekvencama sna u kojima Josip obično šeće visoko estetiziranim prostorima unutar kojih se pojavljuje nekoliko lajtmotiva: zazidani prozori, kolonade, kameni stupovi i stepenice te kameni antički reljef Stela Gaja Utija²⁷ (usp. Vrvilo, 2007: 48) dok se u zvučnoj podlozi čuje eksperimentalna popratna filmska glazba.

Kompozicije ovih kadrova obično su likovno strukturirane tako da dolazi do sudara vertikalnih i horizontalnih udvajanja, npr. stupova i stepenica. Tomislav Šakić tvrdi kako “cijela struktura filma počiva na pravilnoj izmjeni Josipovih dana s njegovim noćima odnosno snovima koji su oblikovani kompozicijama koje možemo nazvati serijalnim” (2016: 243). Ovaj unutarnji svijet junaka, ostvaren kao koloplet drevnih motiva što ih nude Dioklecijanova palača te dvorište splitskog Arheološkog muzeja, suprotstavljen je banalnim, oporim lajtmotivima svakodnevice koju utjelovljuju opetovani prizori Josipovih skromnih samačkih obroka za blagovaoničkim stolom te prizorima u kojima vidimo “komunikaciju” s drugima kroz scene kratkih telefonskih razgovora. I Jurica Pavičić pročitao je ovu dihotomiju što je proizvode dva osnovna sloja filma u antonionijevskom ključu, zaključivši da i kod Martinca umjetnost te dijalog s kulturnom poviješću nude koridor ka transcendenciji dok je svakodnevice siva i beznadna (u *Subversive Film Festival: socijalizam*, 2010: 75).

U *Kući na pijesku* postoje događaji koji naizgled vuku fabulu naprijed, a to su posjet kćeri Katarini u Zagreb te svojevrsna “posljednja večera”, odnosno večera s prijateljima u stanu Jakova Kostelca i njegove supruge Mirjane prije Josipova kobnog povratka kući. Oba događaja prikazana su kao prostor između sna i jave jer se u njima miješaju postupci kojima su dotad bili prikazani Josipovi dani i njegove noći, čime se onemogućuje da se odredi je li riječ o realnom sloju ili o zamišljajima, odnosno fantazijama. Kako film odmiče, dolazi do sve većeg preklapanja unutarnjeg svijeta junaka i takozvane objektivne realnosti, odnosno Josipova svijest kao da preuzima vlast nad prikazanim događajima, sugerirajući čistu subjektivnost. *Kuća na pijesku* postaje film u kojem ono što se uistinu događa jest sama svijest, a ono što se pripovijeda njezine su fluktuacije.

²⁷ Posrijedi je nadgrobnni spomenik pomorca Gaja Utija iz 1. stoljeća. U audioispovijesti na kraju filma Josip će se predstaviti kao Gaius Utius.

2. 2. Kamera kao monstrator

Presudan je element izlagačkih praksi *Kuće na pijesku* korištenje fiksiranih pozicija kamere koje se ponavljaju u odnosu na određene motive s varijacijama u korištenju panorama i zumova u besprijekornoj izvedbi snimatelja Andrije Pivčevića. S obzirom na to da Robert Bresson nije koristio panoramiranje i zumiranje na onaj način na koji ih koristi Martinac, Bordwell u svojem opisu parametarske naracije taj aspekt preskače, ali ga zato detaljno analizira Burch. Razmatrajući Antonionijev igrani prvijenac *Kronika jedne ljubavi* (*Cronaca di un amore*, 1950), on zaključuje kako se u tom filmu značajno autorsko opredjeljenje “sastoji u tome da sliku liši svake narativne funkcije” i to tako “da kameri vrati nezavisnost” (1981: 76-77). No sama slika, odnosno svaki pojedini kadar uvijek pripovijeda (u smislu strukturiranja prikazanog) svojim parametrima od kojih su presudni izrez okvira i pokreti kamere kojima se taj okvir mijenja. Naracija se stoga ne događa samo na razini odnosa kadra s kadrom već i unutar pojedinih kadrova, a instanca koja pripovijeda u doslovnom je smislu sama kamera. Riječ *kamera* ovdje će se koristiti u skladu s Bazinovom koncepcijom u kojoj ona istovremeno označuje i profilmski element (aparatus koji snima) i unutar dijegetičku instancu koja proizvodi točku gledišta (usp. Branigan, 2007: 133). Točka gledišta, odnosno pogled koji kamera proizvodi, u *Kući na pijesku* emancipirana je jer se ne pripisuje likovima u prizoru.

Nadovezujući se na Burchevu analizu upotrebe prostora izvan kadra u filmovima Jeana Renoira te njegovu tezu kako u Antonionija “izgovorena riječ više nije radnja, već narativno sredstvo koje opisuje radnje koje su se već dogodile, kao i one koje bi se tek mogle dogoditi” (1981: 76), američki filmolog Gilberto Perez razlikuje dvije vrste kamere: “dramsku” (*dramatic camera*), koja je u službi prikazane radnje (što bi odgovaralo Bordwellovoj klasičnoj naraciji) i koja nudi ono što se predstavlja kao “najprirodnija” perspektiva, te “narativnu kameru” (*narrative camera*), koju koriste Jean Renoir i Michelangelo Antonioni, a koja nudi jedinstven pogled na radnju tako što stalno iznova uokviruje gledateljev pogled, zaustavlja se pa opet kreće na način koji gledatelja tjera da primijeti njezin vlastiti “autonoman, meditativan pogled” (1998: 89). Perez ističe kako u Renoirovim filmovima emancipacija pogleda kamere u strukturalni element filmskog izlaganja počiva na dijalektici prikazanog i neprikazanog prostora, dok u Antonionija ona proizlazi iz

stvaranja točke gledišta koju karakterizira stanovita distanca od prikazanog, a koja proizvodi efekt otuđenja²⁸ (ibid., 90).²⁹

Kamera u *Kući na pijesku* u tom je smislu i otuđena/očučena i narativna te je stoga ključni element narativnog izlaganja ako ga se shvati kao svojevrsnu dramaturgiju, ostvarenu panoramama i zumovima unutar istog kadra, a uz pomoć kojega se pripovijeda odnos Josipa i njegova jedinog svjedoka – kamere. Sam je Martinac izjavio kako je odnos čovjeka i kamere u svakom pojedinom kadru bitan dio strukture *Kuće na pijesku*, a koliko je taj odnos promišljen govori napomena da je od 1966. do 1983. radio na njegovu osmišljavanju (usp. Martinac, 2001: 93).

Naracija se stoga ne događa samo na razini odnosa kadra s kadrom već i unutar pojedinih kadrova, a instanca koja pripovijeda u doslovnom je smislu sama kamera. Ovdje je najprikladnije posegnuti za specifičnom naratološkom teorijom kanadskog filmologa Andréa Gaudreaulta koji predlaže uvođenje pojma monstracija, koji dodaje naraciji kako bi bolje razjasnio oblik izlaganja svojstven dramskim umjetnostima filma i kazališta: “Može se reći kako su naracija i monstracija (prva odgovara tekstualnom, a druga dramskom izlaganju) suvremeni ekvivalenti, prilagođeni novom vremenu, za Platonove kategorije nemimetičke i mimetičke dijegeze.” (2009: 70)

Gaudreault objašnjava kako uprizorene pripovijesti (engl. *staged narratives*) operiraju drugačijim izlagačkim praksama od tekstualnih pripovijesti (engl. *textual narratives*) kako je u njima riječ prvenstveno o reprezentaciji, a ne naraciji, te predlaže da tu vrstu reprezentacije nazivamo monstracijom (ibid., 69). Filmsko izlaganje sastoji se i od naracije i od monstracije; prva podrazumijeva montažu, odnosno nizanje kadrova u prizore i sekvence, a druga se odnosi na sam čin snimanja, odnosno na kadriranje i rekadriranje pokretima kamere. Stoga je, zaključuje Gaudreault, monstracija uvijek vezana uz sada i ovdje čina reprezentacije, radnja koja se prikazuje vremenski se u potpunosti podudara s percepcijom monstratora pa kamera može biti shvaćena kao

²⁸ Perez, kako se to uvriježilo u američkoj terminologiji, sintagmom “*alienation effect*” istovremeno cilja i na Brechtovo “očučenje” (*V-effekt*), ali i na egzistencijalistički pojam “otuđenja” karakterističan za Antonionijeve filmove, pa se sadržaj filma i karakterizacija likova (“otuđenje”) povezuju s formalnim postupkom (“očučenje”).

²⁹ Na ovu ga je podjelu inspirirala podjela koju koristi talijanski filmolog Lorenzo Cuccu pišući o Antonioniju, a koja pogled kamere dijeli na “prianjajući” (*visione aderente*, koji odgovara Perezovoj dramskoj kameri) i “očučeni” (*visione straniata* koji odgovara narativnoj kameri), pri čemu je potonji svojstven Antonioniju te ostvaruje autonomiju u odnosu na prikazanu radnju (Perez, 1998: 91).

njegov produžetak koji je delegiran da zauzme gledateljevu poziciju u sadašnjosti prikazane radnje (ibid., 85).

Kao sintezu filmskog monstratora i filmskog naratora Gaudreault predlaže nadređeni im pojam megapripovjedača koji odgovara “velikom tvorcu slika” iz *Logike filma* (1964) Alberta Laffayja, koji je ustvrdio kako je pravo središte filma “izmišljena i nevidljiva ličnost koju je stvorilo zajedničko delo i koja iza naših leđa umesto nas okreće stranice albuma, nenametljivo kažiprstom privlači našu pažnju na ovu ili onu pojedinost, nudi nam u pravom trenutku nužno objašnjenje i, iznad svega, ritam povorke slika.” (1971: 63). Pojmom monstracije mogu se obuhvatiti izlagačke prakse unutar samog kadra kada se pokretima kamere preoblikuje prizor, a koje pod zajednički nazivnik objedinjuju Perezovu dramsku i narativnu kameru.

Gaudreault razlikuje dvije vrste monstratora: profilmškoga, kao instancu koja priprema sâm prizor koji će biti snimljen, i filmografskoga, koji odgovara kameri kao instanci koja slikovno prikazuje filmsku dijegezu (2009: 93). Koristeći pojmove profilmškoga i filmografskoga monstratora, Gaudreault razrađuje pojmove utemeljitelja filmologije Étiennea Souriaua kod kojega profilmsko označava sve ono što postoji u stvarnom svijetu, a namijenjeno je filmskom registriranju, dok filmografsko podrazumijeva sve ono što se može opaziti u filmu.³⁰ Samo kadriranje i pokreti kamere unutar kadra ključne su sastavnice filmografske monstracije koju Gaudreault uvodi kako bi je razdvojio od kazališne monstracije koja ima samo onu razinu koja odgovara profilmskoj monstraciji (priprema scene i scenografije), ali ne i razinu koja odgovara filmografskoj monstraciji. Ta razina monstracije odvija se kroz sve razine oblikovanja kadra. Posrijedi je instanca koja pripovijeda stavljanjem u okvir i pomicanjem tog okvira i koja se nalazi unutar dijegetičkog svijeta filma, ali nije od istog reda stvarnosti. U knjizi *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971) američki filozof Stanley Cavell piše kako je kamera nešto izvanjsko svijetu filma u kojem se nalazi te potvrđuje našu odsutnost iz njega (1979: 133), ona jest i nije dio dijegeze koju stavlja u okvir i koju kontinuirano rekadrira, odnosno iznova uokviruje.

³⁰ Usp. *Filmska enciklopedija*, II, str. 374 i *Filmska enciklopedija*, I, str. 399.

Stavljanje u pokretni okvir jedinstveno je filmski postupak. Nadovezujući se na Gaudreaulta, američki filmolog Tom Gunning predlaže da se filmsko izlaganje sagledava kroz tri razine: profilmsko, uokviravanje i montažu (usp. Gaudreault, 2009: 91). U ovoj shemi monstracija obuhvaća prve dvije razine (profilmska i filmografska), dok naraciji pripada samo razina montaže, a Gaudreault razlučuje stavljanje u okvir (*putting into frame*) i stavljanje u niz (*putting into order*) kao filmografske razine, dok stavljanje na mjesto (*putting into place*) imenuje profilmskom razinom (ibid., 92-93). Indikativno je da od tri razine koje identificira Gaudreault (stavljanje na mjesto, stavljanje u okvir i stavljanje u niz) film može biti oblikovan bez prve (snimanje nepriredene zbilje) i treće (film u jednom kadru), ali ne i bez stavljanja u okvir. Opisom parametarske naracije u *Kući na pijesku* u ovom je poglavlju obuhvaćena razina stavljanja u niz dok će prakse povezane sa stavljanjem u okvir biti sagledane u sedmom poglavlju posvećenom filmskoj slici i osmom poglavlju posvećenom kameri i pripisivanju točke gledišta.

Američki filmolog Edward Branigan primijetio je u knjizi *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory* (2006) da je kamera u suvremenoj filmskoj teoriji postala hipoteza za razumijevanje fikcionalnog prostora i vremena dijegetičkog svijeta filma, odnosno način prišivanja raznovrsnih etiketa proizvedenih u pokušajima interpretacije narativiziranih filmskih slika (2006: 88). U ovom će se radu pojam kamera koristiti i kao mentalna procedura za interpretaciju dijegetičkog svijeta filma u kojem je odnos kamere i likova ključan dio cjeline. U *Kući na pijesku* kamera na filmografskoj razini monstracije svemoguća i svevideća, a na profilmskoj razini monstracije fiksirana. To zvuči kao paradoks ukoliko se ne uvede razlikovanje dviju razina na kojima se odvija monstracija, a koje obuhvaćaju kameru kao alat snimanja i kameru kao instancu koja svojim pogledom, odnosno stavljanjem u okvir narativizira prikazano. Ovakav je pristup stavljanju u okvir američki filmolog Leo Braudy u knjizi *The World in a Frame: What We See in Films* (1976) nazvao otvorenim i pripisao ga redateljima kao što su Jean Renoir i Michelangelo Antonioni, nasuprot zatvorenom u kojem je svijet unutra okvira jednak dijegezi filma, a kojeg koriste redatelji kao što su Fritz Lang i Alfred Hitchcock (1984: 44-51).

U analizi *Kuće na pijesku* Tanja Vrvilo piše kako kamera “nadzire Josipa i njegove predmete”, “ona ga čeka, na svom je položaju prije negoli Josip uđe u kuću i ostaje u prostoriji nakon što on izađe” (2007: 49). Vrvilo zaključuje kako je Martinčeva kamera poput Ozuove (2007: 49), što nas opet vraća Burchu koji u *Praksi filma* piše kako je Yasujiro Ozu prvi redatelj nakon

Renoira koji je u potpunosti shvatio značaj postojanja dvaju prostora te dodaje kako je “on prvi redatelj koji je stvarno shvatio vrijednost praznog ekrana i napetosti koja proizlazi iz njegove ispražnjenosti”, a to je učinio tako da je “varirao relativnu duljinu trajanja praznog ekrana prije ulaska ili, češće, nakon izlaska likova” (1981: 24-25),³¹ stvarajući tako tzv. mrtvo vrijeme (usp. Chatman, 1985: 126). U *Kući na pijesku* inzistira se na tom trajanju i tako emancipira pogled kamere, a emancipira ga se i u antonionijevskom smislu njegove narativizacije uz pomoć postupaka panorame i zuma.

Gilberto Perez objašnjava kako se narativizacija pogleda događa kada dolazi do razgradnje idealnog prostora unutra kojeg sve može biti prikazano, a tipičan je za dramsku umjetnost kazališta (1998: 84-88). Prema njegovu je mišljenju Bertolt Brecht bio prvi koji je dramski prostor kazališta pretvorio u narativni prostor inzistiranjem na jasnom ocrtavanju granica između izvođača i publike te razotkrivanju iluzionističkih mehanizama izvedbe čime je, tvrdi Perez, postigao dijalektičku negaciju negacije, odnosno rušenje konvencije po kojoj bismo trebali isključiti svu realnost koja se nalazi izvan prizora (ibid., 84). Inzistirajući na fiksiranoj poziciji kamere Martinac uporno skreće pozornost na sve ono što se nalazi izvan kadra koji se nameće kao isječak iz neiscrpne stvarnosti konstruirane filmom (usp. Bazin, 1967; Braudy, 1984). Nepomičnost kamere upućuje na to kako je ono što vidimo uvijek tek fragment nedostupne cjeline koja po definiciji izmiče reprezentaciji. I dok Renoir otvara prostor izvan kadra zahvaćajući ga naizgled proizvoljnim putanjama izrazito fluidne kamere, odnosno otvarajući prostor izvan zahtjeva prikazane dramske situacije, Martinac i Antonioni taj prostor radikalno sužavaju odlukom da ga povežu s vremenskim kontinuitetom jednog kadra. Antonionijeva se kamera upušta i u vožnje, dok se Martinčeva kamera zadržava isključivo na panoramama i zumovima, dosljedno osuđena na svoju fiksiranu poziciju.

Ovaj je pristup u igranofilmskoj formi Martinac prvi put koristio 1967. u svojem drugom profesionalnom filmu *Fokus*, koji je producirao zagrebački Filmski autorski studio (FAS).³² *Fokus*, koji je nastao samo godinu dana nakon krunskih visokomodernističkih ostvarenja *Povećanje* (*Blow-up*, 1966) Michelangela Antonionija i *Persona* (1966) Ingmara Bergmana te iste godine

³¹ Burch ovdje pod praznim ekranom podrazumijeva kadar ili dio kadra u kojem nema ljudi.

³² Prvi profesionalni film *Lice* Martinac je realizirao 1962. u Beogradu u produkciji Sutjeska filma iz Sarajeva, a film je na 35 milimetarsku vrpcu snimio Aleksandar Petković. Kao susnimatelj *Fokusa* u *Filmografiji jugoslovenskog filma 1966–1970* (1974: 34) Instituta za film greškom je supotpisan, uz Martinca, Oktavijan Miletić.

kada i strukturalni eksperimentalni film *Duljina valova* (*Wavelength*, 1967) Michaela Snowa, koristi fiksiranu poziciju kamere i usredotočuje se na jedan jedini prizor. Mladić (Lordan Zafranović) i djevojka (Tatjana Martinac) sjede na klupi uz more, a ispred njih je parkirano vozilo hitne pomoći na koje je naslonjen nepoznati muškarac (Tomislav Gotovac). Martinac je o tom filmu 1968. objavio članak u časopisu *Sineast* u kojem je zapisao: “Njihova su lica okrenuta Smrti, a potiljci posmatračima. Cilj je dakle fiksiran. U mrežu filma, koju smo nazvali: sedam fragmenata filma, hvataju se ribe-kadrovi.” (1968: 61). Već u *Fokusu* kamera je tretirana kao svijest u kojoj se love slike, odnosno ribe-kadrovi. Ta je svijest obilježena nemogućnošću sagledavanja totaliteta, što se manifestira u njezinoj fiksiranosti na jednu jedinu poziciju, kao i osuđenost da likove snima s potiljka, ne prikazujući im lica. U istom članku Martinac je napisao:

“Kamera je fiksirana na potiljak žene i križ u daljini kao neumoljivo Dos Passosovo ‘oko božje’. Kamera posjeduje prirodu dalmatinskog kamena, ne pada joj na pamet da se pokrene. Samo jednom kamera zavapi, preskoči prostor u tridesetak grčevitih skokova, pa se opet ukipi. Kamera je kameno oko, poput onoga sa biste zaštitnika grada.” (ibid., 62)

Fokus je film u kojem se kamera, ovdje shvaćena kao oblik svijesti, odnosno kao Kawinov ekran uma (*mindscreen*), bori s pokušajem reprezentacije smrti kao onoga što ultimativno ne može biti prikazano. U zapisu o *Fokusu* to je eksplicitno navedeno: “Kada sam pritisnuo okidač Cameflexa startajući sa *Fokusom* moj cilj se zvao SMRT... Smrt hoda svijetom od južnog do sjevernog pola, svim meridijanima i svim paralelama, ali čini mi se da nijedna smrt nije toliko bliska čovjeku, toliko svakodnevna i normalna kao: mediteranska smrt na suncu.” (1968: 61) Smrt je središnji motiv i u *Kući na pijesku* koji se na razini forme prikazuje kao odsutnost koja ne može biti prikazana slikom.

Fokus otvaraju bliži planovi djevojčine kose koji se izmjenjuju s detaljem križa koji se nalazi na vozilu hitne pomoći. Korištenjem uvijek iste fiksirane pozicije kamere u filmu se ritmički izmjenjuju filmski planovi u čitavom njihovu rasponu, od detalja i bližih planova na početku, do totala pučine kojim film završava. Najčešće korišten plan jest detalj križa na vozilu hitne pomoći: “Sedam vrsta planova u međusobnoj izmjeni. Trenutak do trenutka. Udaljeni smo više ili manje od cilja (objektivi 28-300) ili smo u centru cilja (detalj križa). U iznenađujućoj pobjedi crnine.” (Martinac, 1968: 62) Kadrovi su rezani tako da unutar pojedine sekvence postaju sve kraći i kraći, a između pojedinih sekvenci umetnuti su duži kadrovi. Na početku filma montažno se izmjenjuju

bliži planovi djevojčine kose s onima križa, ukazujući tako na motiv prolaznosti što ga simbolizira taj dio ljudskog tijela. Nakon toga u srednjem planu s leđa se vide mladić i djevojka koji utjelovljuju motiv bliskosti, dok s druge strane rive prolaze mlade žene gurajući dječja kolica, a dvoje malene djece sjedi pod stablom. U kadar ulaze dvojica muškaraca s nosilima krećući se prema vozilu hitne pomoći.

Prizorima života direktno se suprotstavlja motiv smrtnosti pa Martinac u tom dijelu radikalno mijenja strukturu filma i ubacuje tridesetak kratkih kadrova od po četvrtinu sekunde, koje opisuje kao “pregršt smrekinja”, odnosno “satni mehanizam smrti u sukobu sa životom” (ibid., 61). Slijede dva dugačka kadra od kojih prvi prikazuje morski horizont, a drugom dvoje protagonista ustaju s klupe napuštajući kamerom fiksirani krajolik, “crna krila se ovaj put nisu sklopila iznad njih” (ibid., 61). U *Fokusu* kamera ostaje nepokretna te protagonisti naposljetku napuštaju okvir kadra, odnosno svijet filma, dok u *Kući na pijesku* fiksiranost kamere postaje pokretna u smislu korištenja panorama i zumova, a završava nestankom same slike završnom bjelinom.

Razvidno je kako se o Martinčevu dugometražnom filmu na osnovi korištenih izlagačkih praksi koje ga povezuju s redateljima kao što su Bresson i Dreyer (parametarska naracija) te Antonioni (emancipirana kamera) može uvjerljivo govoriti kao o minimalističkom filmu koji objedinjuje njegov metonimijski i analitički odvjetak unutar europske kinematografije.

Naposljetku bi valjalo s posebnom pažnjom sagledati izjavu Tomislava Gotovca o *Kući na pijesku* kao “filmu 21. stoljeća”,³³ kojom se potvrđuje teza kako je minimalizam u aktualnom stoljeću uskrsnuo pod nazivom “spori film” i postao možda i najvažnija struja unutar svjetske umjetničke kinematografije koja pod zajednički nazivnik stavlja izlagačke prakse redatelja kao što su Abbas Kiarostami, Lav Diaz, Pedro Costa i drugi. Radikalno produženje trajanja kadra dalo je svojevrsnu prevlast monstraciji kao elementu filmske naracije u kojem stavljanje u niz više nije *a priori* nadređeno narativizaciji koja se odvija unutar samog kadra. U tom je smislu Antonionijev analitički minimalizam (usp. Bálint Kovács 2007) i njegova emancipirana “narativna kamera” (usp.

³³ Ovaj citat navodi se u najavi premijerne projekcije restaurirane i digitalizirane kopije *Kuće na pijesku* koja je održana 6. VII. 2019. u splitskoj Kinoteci Zlatna vrata. Najava je objavljena na službenim stranicama Kinokluba Split, <<http://kinoklubsplit.hr/dogadanja/projekcija-restauriranog-i-digitaliziranog-filma-kuca-na-pijesku-ivana-martinca>> (posjećeno 4. IX. 2019). Citat je preuzet iz Martinčevih bilješki o filmu objavljenih u katalogu beogradskog festivala *Alternative* u kojima on navodi mišljenje Tomislava Gotovca: “*Kuća na pijesku* je dvadeset i prvo stoljeće!!” (Martinac, 1986: 86)

Perez, 1998), a koje nalazimo i u *Kući na pijesku*, sjeme iz kojeg se razvila poetika redatelja čija se ostvarenja stavljaju pod zajednički kišobran pojma “spori film” (*slow cinema*).

Kada je Gilles Deleuze napisao da “i kada se kreće, kamera se ne zadovoljava više čas praćenjem pokreta likova, čas time da sama izvršava pokrete čiji su likovi samo objekti, nego ona u svim slučajevima podčinjava opis nekog prostora funkcijama misli” (2012: 33), pokušava je opisati kameru kao pripovjedača, odnosno monstratora koji nije tu samo da prikazuje i opisuje, već da od tog prikazivanja proizvede i misao o prikazanom, što možemo shvatiti kao osnovni cilj svake naracije i monstracije. Ono što proizlazi kao ključan element ovdje opisanih izlagačkih praksi, a koji će se istraživati u ostatku rada, jest pokušaj proizvodnje pozicije nerazlučivosti u kojoj se dihotomije stvarno/imaginarno i duh/materija, upisane u svaku filmsku reprezentaciju, ne polariziraju, već prepleću i ujedinjuju u točki koja omogućuje njihovo prevladavanje unutar dijegeze filma. Jer, kako zaključuje Deleuze, a što je primjenjivo i na *Kuću na pijesku*, “ono što će obdariti kameru bogatim skupom funkcija i stvoriti novo poimanje okvira i rekadriranja, nije jednostavna distinkcija između subjektivnog i objektivnog, stvarnog i zamišljenog, nego, naprotiv, njihova nerazlučivost” (ibid., 33).

3. TRANSCENDENTNI STIL

3. 1. Upisivanje u tradiciju

U članku o *Kući na pijesku* što ga je povodom prikazivanja filma 1986. bio objavio u katalogu beogradskog festivala Alternative, Ivan Martinac navodi sljedeće: “U scenarijima od 2. 11. 1981. i 22. 8. 1982. kao posveta je figurirao titl ‘Hommage à Dreyer, Ozu, Bresson’.” (1986: 77) Ovo svjedoči o redateljskoj manifestnoj svijesti o upisivanju u točno određenu tradiciju u svjetskom filmu, onu takozvanog “transcendentnog stila”, kako ga je 1972. prvi odredio Paul Schrader u knjizi *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*.³⁴ Izvjesno je kako je Martinac poznao Schraderovu knjigu (ili barem njezine teze) te kako je svjesno odabrao upisati *Kuću na pijesku* u njome definiranu liniju unutar svjetskog filma. No, posveta *Kući na pijesku* ipak je otišla u drugom smjeru. Martinac u svojim bilješkama nastavlja:

“U knjizi snimanja s nadnevkom 3. 8. 1983. /te 1. 2. 1984. i 7. 2. 1984./ pisalo je da je *Kuća* posvećena filmovima *Misa za Siouxe iz Dakote* Brucea Bailliea i *Zrcalo* Andreja A. Tarkovskog. 22. 4. 1985. zamislio sam novu posvetu, drukčiju i opširniju. Uz *Misu* Brucea Bailliea *Kuću* sam posvećivao jednoj grupi eksperimentalnih filmova domaćih autora... Sve su to bila nezaobilazna djela poredana kronološki: *Siesta* Mihovila Pansinija, *Pravac/Stevens–Duke* Tomislava Gotovca, *H Vjekoslava Nakića* i *PiRâMidás /1972–1984/* Ivana Ladislava Galeta.” (ibid., 77)

Znakovito je da je Martinac, razmišljajući o domaćem kontekstu, u jednom trenutku bio odlučio svoj dugometražni igrani film povezati isključivo s kratkometražnim eksperimentalnim filmovima hrvatskih autora koji nisu djelovali u polju igranog filma. Ovime on kao da implicira kako unutar hrvatske kinematografije ne postoji igranofilmsko djelo ili autorska poetika na koje bi se *Kuća na pijesku* nadovezivala, već je njoj sukladna igranofilmska djela moguće naći isključivo u jednoj izoliranoj liniji unutar svjetske kinematografije. Martincu je u ovoj fazi rada na filmu postalo važnije upisati svoje djelo u njemu srodnu liniju hrvatskog eksperimentalnog filma, no i od te je namjere naposljetku odustao jer je zaključio da je ritam izmjene titlova na uvodnoj špici prebrz

³⁴Schrader je 2018. objavio drugo izdanje s novim predgovorom u kojem iznosi tezu kako je transcendentni stil u 21. stoljeću evoluirao u struju poznatu kao *slow cinema* (2018: 1-33).

te kako od dva titla posvete (prvi je bio posveta Bruceu Baillieju, drugi hrvatskim eksperimentalnim autorima) može zadržati samo jedan: “Odlučio sam se za Bailliea, budući da je *Misi* već trebao biti posvećen moj kratkometražni film *Izgnanstvo* /1981./, a i zbog toga što sam o Baillieu najviše razmišljao u povodu *Kuće*.” (ibid., 78) U idućem poglavlju bit će posvećena posebna pažnja Martinčevoj odluci da upravo tom filmu posveti *Kuću na pijesku*, kao i vezama Baillieva filma s kratkometražnim igranim filmom *Izgnanstvo*.³⁵

Martinčeva navada da svoje filmove eksplicitno posvećuje drugim filmovima jedinstvena je u povijesti hrvatske i jugoslavenske kinematografije,³⁶ čega je on sam bio svjestan pa u istom tekstu piše: “Institucija posvete u filmu je tako reći nepoznata. Jean-Luc Godard i François Truffaut su tu nešto učinili, ali budući da filmski autori nisu dovoljno samosvjesni, niti je film umjetnost oslobođena od ‘straha’ i ‘strahopoštovanja’ proći će još neko vrijeme dok se na filmskim špicama ne budu mogle čitati ovakve i slične posvete.” (ibid., 77) Martinac je svoju prvu filmsku posvetu izradio povodom kratkometražnog filma *Most* 1977., a opisao ju je sljedećim riječima:

“Iz poštovanja prema velikom redatelju i velikom filmu, a s obzirom na istovjetnost ideje koja na filmsku traku fiksira beskrajnu upornost ljudi *Most* je posvećen filmu Roberta Bressona *Osuđenik na smrt je pobjegao*. Preko fotografije Roberta Bressona snimljene transfokatorom³⁷ prepisat će se jedna dijaloška sekvenca iz *Osuđenika* koja najpotpunije tumači tu ustrajnost. Ta sekvenca je prvi razgovor sa starcem iz susjedne ćelije.” (ibid., 77)

Drugu filmsku posvetu Martinac je umontirao iza posljednjeg kadra kratkometražnog filma *Izlazak* 1978., a odnosi se na Kubrickov film *2001: Odiseja u svemiru*. Oba spomenuta filma od presudne su važnosti za razumijevanje *Kuće na pijesku* te se može ustvrditi kako je Martinac imao dosljedno postavljen panteon svojih prethodnika kada je u pitanju igranofilmska forma. Komplementarnu praksu primjenjuje i u svojoj poeziji, posebice 1981. u zbirci *Pohvale*, knjizi “u kojoj pjesnici na samrti pišu za pjesnike dječake (vremenski razmak između smrti prvih i rođenja drugih nikada nije veći od sedam godina te ostaje, dakle, u klasičnim granicama djetinjstva)” (Martinac, 1992: 20). Od hrvatskih pjesnika u toj se knjizi pojavljuje tek ime Augustina (Tina)

³⁵ Vjerojatno je da je Martinac vidio taj film Brucea Baillieja u sklopu jugoslavenske turneje P. Adamsa Sitneyja 1967. u sklopu koje je američki filmolog držao predavanja i prikazivao filmove američke avangarde (usp. Nenadić, 2012: 94-95).

³⁶ Tomislav Gotovac je filmske posvete oblikovao na drugačiji način – izravnim preuzimanjem kadrova i zvuka iz drugih filmova s čim je počeo već u svom drugom filmu *Prije podne jednog fauna* (1963) u kojem, među ostalim, kao *ready-made* zvučnu pistu koristi dio iz filma *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962) Jean-Luc Godarda.

³⁷ Martinac ovdje vjerojatno misli na posebnu vrstu zum-objektiva.

Ujevića, čije će stihove, uostalom, Martinac iskoristiti za međunaslove u *Kući na pijesku*. Tako je treći dio filma, u kojem Josip počinja samoubojstvo, naslovljen *Odakle dolazi večer*, prema Ujevićevoj pjesmi *Otkuda dolazi večer* iz njegove posljednje zbirke *Žedan kamen na studencu* (1954), a četvrti, posljednji dio filma *Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom* prema pjesmi *Dažd* iz 1920., koja se nalazi u zbirci *Ojađeno zvono* (1933).

Martinac svojim filmskim i pjesničkim djelovanjem iskazuje ono što je T. S. Eliot u eseju “Što je klasik?” (1944) nazvao “povijesnom sviješću”. Eliot, pišući o Vergiliju kao klasiku europske književnosti, tvrdi:

“Zrelost duha: za takvo što potrebna je povijest i povijesna svijest. Povijesna svijest može se u potpunosti probuditi samo tamo gdje postoji i druga povijest osim povijesti pjesnikova vlastitoga naroda: ona je nužna kako bismo sagledali naš povijesni položaj. Mora se poznavati povijest još barem jednog visoko civiliziranog naroda, naroda čija je civilizacija dostatno srodna da bi izvršila utjecaj i prodrla u našu vlastitu.” (1999: 40)

Martinčeva izloženost antičkom naslijeđu rodnog Splita, a koje figurira kao ključan vizualni sloj *Kuće na pijesku*, može i ne mora biti uzrok njegova dubokog i neumitnog osjećaja za povijest i svjesnog odabira tradicije u koju će upisati vlastito djelo. Indikativno je da Martinac svoje filmske suputnike traži izvan vlastitoga kulturnog kruga te svoje djelovanje smješta u širi europski kontekst, dok u onom hrvatskom sebi ne nalazi suputnike, barem ne kada je u pitanju igrani film. Kod njega je uporno prisutna potreba da uspostavi odnos s idolima svoga hrama, odnosno da se odredi prema svojim uzorima, vođen razmišljanjima komplementarnima Eliotovima u eseju “Tradicija i individualni talent” (1919):

“Nijedan pjesnik, nijedan umjetnik ne posjeduje u sebi svoje potpuno značenje. Njegova važnost, procjena njegova mjesta je procjena njegova odnosa s mrtvim pjesnicima i umjetnicima. Ne možete vrednovati samo njega; morate ga, radi kontrasta i usporedbe, postaviti među mrtve.” (1999: 7)

Upravo je Martinčeva manifesna refleksija o vlastitom mjestu unutar filmske povijesti nagnala talijanskoga filmskog kritičara Sergija Grmeka Germanija da zaključi kako je autorska samosvijest ono što izdvaja njegov opus u kontekstu jugoslavenske kinematografije te ga čini iznimnim (usp. Dugandžija, 1999).

3. 2. Transcendentni stil prema Paulu Schraderu

Oblici filmskog izlaganja koje David Bordwell u knjizi *Narration in the Fiction Film* stavlja pod zajednički nazivnik parametarske naracije u kojoj “stil može biti temeljen na unutarnjoj koherenciji, a ne na reprezentacijskoj funkciji” (1985: 276), odgovaraju transcendentnom stilu kako ga je u knjizi *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972) opisao Paul Schrader.³⁸ Za Schradera transcendentni stil “pokušava maksimizirati misterij postojanja” (2018: 42) i “izraziti Sveto” (ibid., 35), a transcendentna umjetnost je ona koja “izražava Transcendentno u ljudskom zrcalu” (ibid., 38). Evangelički teolog Rudolf Otto u svom je najpoznatijem djelu *Sveto: o iracionalnom u ideji božanskoga i njezinu odnosu spram racionalnoga* (1917) razmatrao pojam numinoznoga kako bi označio osjećaj koji u čovjeku proizvodi susret sa “Svetim” i “Transcendentnim”. Prema Ottu, doživljaju numinoznoga odnosno religiozno-mističnoga jest ono “‘sasvim drukčije’, *thateron, anyad, alienum, aliud valde*, tuđe i otuđujuće, ono što uopće ispada iz područja uobičajenoga, razumljenoga i poznatoga te stoga ‘ugodnoga’, ono što je s time u suprotnosti te *stoga* ćutilnu dušu ispunjava ukočenom preneraženošću” (2006: 40).

Ottovo numinozno može se stoga dovesti u usku vezu s divinacijom o kojoj piše Bresson u svojim *Bilješkama o kinematografu* u kojima u završnoj bilješci tvrdi kako ga kamera i snimač zvuka odvođe daleko “od inteligencije koja sve komplicira” (2016b: 88). Intuitivna spoznaja kojom sluteća duša stupa u zajedništvo s drugom osobom, a koju omogućuje filmski mediji, pokazuje se kao put k transcendentnom, svetom, numinoznom jer se omogućuje afektivna vezu s gledateljem koja se ne zasniva samo na racionalnoj percepciji, već i na iniciranju intuitivne spoznaje kojom se filmom stvorena stvarnost predstavlja u punini materijalne i duhovne dimenzije od kojih je sačinjena.

Paul Schrader smatra kako su dva redatelja definirala transcendentni stil – Yasujiro Ozu na Istoku te Robert Bresson na Zapadu, dok ga Carl Theodor Dreyer koristi u značajnoj mjeri, ali nikada nije završio čitav ciklus filmova utemeljenih na njemu (ibid., 41-42). O Robertu Bressonu kao redatelju transcendentnog stila pisao je André Bazin još 1954. u časopisu *Cahiers du cinéma* (usp. Bazin, 1967: 25). Martinac je bio dobro upoznat s opusima redatelja koje Schrader imenuje

³⁸ David Bordwell tek sporadično spominje Schraderovu knjigu kojoj duguje svoju klasifikaciju.

kao ključne predstavnike transcendentnog stila, a to su prije svega Ozu i Bresson (usp. Martinac, 2001: 91). Konceptualnu knjigu *Obračun za studeni* (1991), sastavljenu od 80 dokumenata svog oca Jakova, posvetio je Ozuovoj *Tokijskoj priči* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), a kratkometražni film *Most* Bressonovu filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). U razgovoru što ga je vodio s Ivanom Obrenovim 4. ožujka 1981. Martinac je izjavio kako je spomenuti Bressonov film gledao desetak puta i kako je “učinjen besprijekorno” te je to “jedan od najboljih svjetskih filmova” (ibid., 91). Martinac je bio štovatelj i Dreyera pa je tako 1980. objavio jedinstvenu fotografsku rekonstrukciju knjige snimanja njegova slavnoga nijemog filma *Stradanje Ivane Orleanske* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928).³⁹

Kao specifičnost transcendentnog stila Schrader ističe izbjegavanje konvencionalnih interpretacija realnosti jer one za transcendentnog umjetnika predstavljaju emocionalne i racionalne konstrukte koji su stvoreni kako bi se razvodnilo i objasnilo transcendentno (ibid., 42). Ovo odgovara Burchevoj ideji filmova “koje obaveštava stalno označavanje/razgrađivanje kodova” (1978: 517), a primjer kojih mu je Dreyerova *Gertrud*, “filmova koji iako ideološki određeni na strogo dijegetičkom nivou, prećutno preispituju ovo određenje kroz način na koje kodove raspoređuju i na njima igraju” (ibid., 517). Slično tome, cilj je umjetnika koji koristi transcendentni stil da transcendentno potvrdi, prikazujući ga specifičnim formalnim postupcima, izbjegavajući utabane staze realizma, naturalizma, psihologizma, ekspresionizma i ostalih uvriježenih stilskih obrazaca. Martinčeva radikalna okrenutost formi koja samu sebe misli, a koja pokušava naći nov način oblikovanja dramskih elemenata zapleta, glume, karakterizacije i dijaloga unutar filmske cjeline, odgovara Schraderovoj ideji da transcendentni stil stilizira realnost eliminacijom onih elemenata koji su primarno ekspresija ljudskog iskustva, oduzimajući tako konvencionalnim interpretacijama stvarnosti relevantnost i snagu (ibid., 42). Drugim riječima, transcendentni stil u filmskoj umjetnosti kreće od vanjskoga da bi stigao do unutarnjega, za razliku od dramskih umjetnosti koje putuju od unutarnjega kako bi stigle do njegove vanjske ekspresije – kako je u *Bilješkama o kinematografu* zapisao i Robert Bresson (2018a: 46).⁴⁰

³⁹ Martinac se primio tog pothvata jer tada još nije bila pronađena originalna verzija filma. Zbog pritiska katoličke crkve i cenzure film je nakon premijere bio prikazivan u raznim verzijama od kojih nijedna nije odgovarala prvotnoj. Godinu dana nakon objavljivanja Martinčeve knjige cjelovita kopija filma pronađena je u Oslu.

⁴⁰ Posrijedi je tipično Bressonovo tumačenje koje se opetovano pojavljuje u njegovim *Bilješkama o kinematografu* formulirano na različite načine.

3. 3. Trijada transcendentnog stila

Paul Schrader tvrdi kako se transcendentni stil bez obzira na kulturu uspostavlja kroz tri progresivna koraka koja korespondiraju ovom zen-aforizmu: “Kada sam počeo izučavati zen, planine su bile planine, kada sam pomislio da sam ga shvatio, planine nisu bile planine, a kada sam ga u potpunosti usvojio, planine su opet bile planine” (2018: 67).

Ova tri koraka možemo primijeniti i na strukturu *Kuće na pijesku*.

a) Svakodnevno: detaljno prikazivanje dosadnih i banalnih, općih mjesta svakodnevice (ibid., 67)

Schrader objašnjava kako u fokusiranju na svakodnevno nije riječ o realizmu, već o stilizaciji koja priprema stvarnost za ulazak transcendentnog. Tako je u *Ozua* svaki kadar snimljen s iste visine, svaka je kompozicija statična, svaki razgovor monoton, svako lice bezizražajno, svaki rez predvidljiv. Konvencionalni dramaturški oslonci kao što su početak i kraj su zanemareni, a radnja je lišena katarze (ibid., 70). *Kuća na pijesku* čitava je fokusirana na prikazivanje svakodnevnih radnji glavnog junaka i to na formalno vrlo specifičan način. Ne samo da se ponavljaju prizori, već se ponavlja i način na koji su oni formalno oblikovani. Stoga repetitivnost postoji kako na razini prizora koje se ponavlja kroz čitav film (Josipovo samotničko blagovanje za stolom, vožnje automobilom, šetnje atrijem Arheološkog muzeja u Splitu), tako i na razini pozicija kamere te motiva unutar kadra kao i samih kompozicija koje se koriste u njihovu prikazivanju.

b) Razdvajanje (disparity): stvarna ili potencijalna razjedinjenost (disunity) između čovjeka i njegove okoline koja u konačnici rezultira odlučujućim činom (decisive action) (Schrader, 2018: 70)

Schrader objašnjava kako je razdvajanje zapravo rastuća pukotina na dosadnoj površini svakodnevne realnosti zbog koje gledatelj sumnja kako iza neemocionalne fasade postoji nešto više, odnosno kako planina nije samo planina. Gledatelj promatra agoniju protagonista koja

odgovara duhovnoj shizofreniji što je utjelovljuje sudar dvaju suprotstavljenih svjetova, od kojih je jedan potpuno emocionalno izražajan, a drugi neizražajan (ibid., 70). Važno je istaknuti kako razdvajanje može biti unutar samog čovjeka, čime se bavi Ozu, i između čovjeka i njegove okoline, kao u Bressona. U *Kući na pijesku* prisutne su obje vrste razdvajanja jer je Josip Križanić čovjek koji osjeća kako unutarnji procijep, odnosno nemogućnost da pronade unutarnji mir i smisao, tako i onaj vanjski, jer je riječ o pojedincu koji nije u stanju ostvariti kontakt s bližnjima i općenito se osjeća kako kroči marginama dehumaniziranog svijeta sive i beznadne svakodnevice.

c) Zastoj (stasis): zamrznuti pogled na život koji ne razrješava različitost, već je transcendira (Schrader, 2018: 75)

Schrader piše kako je zastoj konačni proizvod transcendentnog stila jer odlučujući čin ne razrješava razdvojenost, već je zamrzava, uspostavljajući sliku druge stvarnosti koja može stajati paralelno s postojećom. Ova slika obično sugerira jedinstvo te nas vraća na početnu sliku koju sada vidimo novim očima kao u zen-aforizmu o planini (ibid., 76). Slika kojoj se teži u *Kući na pijesku* jest ona uskrsnuća ostvarenoga kroz čin solidarnosti i žrtve. Nakon samoubojstva u stan dolazi Jakov koji, kada netko pokuca, tom glasu odgovara kako je on Josip. U film je prethodno bio umetnut podnaslov *Sve što se događa nekom, događa se svakom*, čime se sugerira kako su Josip i Jakov na neki način jedno ili barem to postaju Jakovljevim činom. O tome svjedoči i podatak kako je Martinac planirao snimiti dugometražni igrani film *Dnevnik*, nastavak *Kuće na pijesku* u kojem je Jakov trebao biti glavni lik (Martinac, 2001: 93).

Iščita li se Jakovljev postupak kao ritual žrtvovanja kojim iskupljuje sudbinu mrtvog prijatelja, završni prizor eksplozije svjetlosti predstavlja uskrsnuće. Slika nove stvarnosti jest ona u kojoj se žrtvom potvrđuje imanentnu prepletenost svijeta živih i svijeta mrtvih, njihovo neraskidivo jedinstvo. Primijeni li se spomenuti zen-aforizam na kraj *Kuće na pijesku*, može se zaključiti kako se zastoj ostvaruje u uvidu kako je Josip K. jednako Jakov K., odnosno kako su svi jedno. Razrješenje filma u tom se smislu može vidjeti kao žrtvovanje Jakova K. za mrtvog prijatelja Josipa K. kroz preuzimanje njegova identiteta te omogućavanje njegova prelaska u onostranost što ga utjelovljuje sekvenca vožnje kroz tunel.

3. 4. Obilni i asketski postupci

Važno je istaknuti kako Schrader razlikuje obilne (*abundant*) i asketske (*sparse*) postupke unutar transcendentnog stila, objašnjavajući kako se u njemu u pravilu koristi minimum obilnih postupaka te progresivno uvodi sve više asketskih (2018: 179). Definiciju obilnih i asketskih postupaka Schrader je preuzeo od francuskog filozofa Jacquesa Maritaina koji u knjizi *Religija i kultura* (1930) razlikuje dvije vrste vremenskog oblikovanja u umjetnosti: obilati postupci (*moyens temporels riches*) i oskudni postupci (*moyens temporels pauvres*). Prvi odgovaraju realizmu i naturalizmu, a služe angažiranju gledateljevih osjetila, dok drugi odgovaraju stilizaciji i formalizmu te djeluju na gledateljev um (ibid., 173-174). Ovu terminologiju preuzima i David Bordwell, objašnjavajući kako unutar parametarske naracije postoje dvije strategije, od kojih prvu naziva asketskom (*ascetic*), a drugu obilnom (*replete*). Bordwell objašnjava kako u asketskoj strategiji ograničen broj postupaka uspostavlja snažnu unutarnju normu koja procesuiru događaje unutar priče u skladu s prepoznatljivim zadanim stilom, odnosno da parametri kadra ostvaruju samostalnost od prikazanog sadržaja, dok se u obilnoj strategiji uspostavlja unutarnja norma koja stvara inventar paradigmatskih opcija za tretiranje događaja unutar priče. To znači da će isti tip sadržaja biti tretiran na više različitih načina kada su parametri kadra u pitanju (1985: 285).

Prema Schraderovu mišljenju transcendentni stil nema fiksiranu relaciju između obilnih i asketskih postupaka, već se oni nalaze u fluidnoj interakciji, stvarajući vremenski i prostorni ritam te se, unutar iste cjeline, obično postupno koristi sve manje obilnih, a sve više asketskih postupaka (2018: 177). Povezujući ovo s prethodno opisanom trijadom transcendentnog stila, on objašnjava kako je za potrebe prvog koraka kojim se prikazuje svakidašnjica te detaljno prikazuju banalna, opća mjesta svakodnevice potrebno koristiti obilne postupke, odnosno pribjeći realizmu (ibid., 178). Kod drugog koraka, u kojem se prikazuje razdvajanje između čovjeka i njegove okoline, dolazi do vidljivog sukoba između obilnih i asketskih sredstava u formalnom oblikovanju cjeline, dok u posljednjem koraku, koji predstavlja zastoj, odnosno zamrznuti pogled na život koji ne razrješava različitost, asketski postupci potpuno dominiraju (ibid., 179).

Interakcija obilnih, odnosno realističkih postupaka s onim formalističkim karakteristika je i *Kuće na pijesku*. Filmom prikazano akcelerirajuće duhovno putovanje od svakodnevnoga prema

transcendentnom vidljivo je kako iz sadržaja samih prizora, tako i iz njihova formalnog oblikovanja. Prizori s Josipom Križanićem u prvom dijelu filma, nazvanom *Povratak kući*, usmjereni su isključivo na prikazivanje vanjske pojavnosti njegove svakodnevice, a formalno su tretirani tako da u prvi plan dolazi informacija o radnji bez izrazitijih pomaka kamere i montažnih spona koji bi donijeli dodatni sloj sadržaju. Film otvaraju prizori splitskog aerodroma koji teže takozvanoj realističnosti, odnosno koriste obilna sredstva, koristi se veliki broj slučajnih prolaznika te je svaki kadar rezan prema pokretima glumaca u njemu, što je odlika klasičnoga načina pripovijedanja prema Bordwellovoj klasifikaciji. Dok se Josip i Jakov voze automobilom, kao zvučna podloga dodana je radijska emisija o izgradnji reciklažnog dvorišta u Splitu te su ubačeni prizori visoko industrijaliziranog krajolika Kaštelanskog zaljeva i splitske Sjeverne luke s impozantnim dizalicama brodogradilišta. Cilj je ovih uvodnih prizora prikazati izvanjsku, odnosno dijeljenu društvenu realnost u kojoj obitava Josip Križanić.

Nakon prizora koji prikazuju javno, opće polje kojim se Josip kreće, film se prebacuje na privatnost Križanićeva doma i svakodnevne radnje kao što su paljenje svjetla u raznim prostorijama, blagovanje kruha i mlijeka za kuhinjskim stolom, telefoniranje, odmaranje na krevetu. Kamera i montaža prate Josipovo kretanje kućom i tek u dva navrata napuštaju princip doslovnog slijeđenja lika i to da bi u bližem planu bila prikazana crno-bijela portretna fotografija njegove kćeri koja se nalazi iznad kreveta u spavaćoj sobi. Film u prvih petnaest minuta prikazuje vanjsku površinu egzistencije Josipa Križanića, odnosno ono Schraderovo banalno-svakodnevno (*everyday*) iz kojeg će se zaputiti prema unutaršnjoj stvarnosti, odnosno unutaršnjem krajoliku Josipova života.

Početak ovog putovanja naznačuje se na kraju prvog dijela filma, preciznije u kadru 25, kada Josip odlazi na spavanje te zatvara vrata spavaće sobe, nakon čega se prizor ne prebacuje u spavaću sobu, kako je to prethodno bio slučaj, već kamera zumira u zatvorena vrata, što je ujedno prva upotreba zuma u filmu i početak emancipacije pogleda kamere. Nakon toga slijedi kadar 26 s Katarininom fotografijom, a onda bliži plan Josipa koji leži u krevetu i gasi svjetlo (kadar 27), nakon čega slijedi crnina (kadar 28) iz koje se u šesnaestoj minuti filma pojavljuju uska kamena antička vrata. Kamera lagano zumira u mračnu unutrašnjost vrata dok se u zvučnoj podlozi prvi put pojavljuje uznemirujuća glazba (kadar 29). Uvođenjem motiva drevnih vrata sugerira se početak ulaska u novi sloj filmom prikazane stvarnosti, odnosno otvara ga se prikazu unutaršnjeg

krajolika protagonista.⁴¹ Prvo se vožnjom prema naprijed putuje kroz mračne hodnike Dioklecijanove palače mjestimice prošarane svjetlom i vodom na kamenim zidovima, a onda se prelazi u eksterijer na zazidane i otvorene prozore. U jedan od njih ulijeće golub (kadar 39), a nakon toga slijedi kadar kamenog reljefa koji prikazuje glave i gornji dio tijela muškaraca i žene koji su okrenuti jedan prema drugome (kadar 40).

Nakon toga se ispod lukovima nadsvođene terase, iza koje se vidi jedan od prozora na kojem se smjestio golub, pojavljuje Josip, koji se osvrće oko sebe kao da pokušava odgonetnuti gdje se to zatekao (kadar 41). Slijedi nekoliko kadrova koji u bližim planovima prikazuju korijenje što raste među zidinama (kadar 42-44), a onda se opet, sad u bližem planu, vidi Josip (kadar 45). Nakon toga slijedi njegov subjektivni kadar iz gornjeg rakursa na splitsku pjacu (Narodni trg) kojom prolaze ljudi (kadar 46). Nakon nekog vremena preko toga prizora pojavljuje se natpis *Jesen, zima*, što označuje početak novog dijela filma.

U bilješkama o filmu Martinac ovu sekvencu opisuje kao prvi Josipov san (1986: 81). Svijet sna smješten je u drevni prostor Dioklecijanove palače, za razliku od divlje urbaniziranog prostora oko kuće u kojoj Josip živi, a koja se nalazi u splitskom predgrađu Kopilica (u gradskoj četvrti Brda) u blizini Sjeverne luke (Josipov stan, koji se nalazi na prvom i drugom katu, ima pogled na veliko spremište autobusa gradskog prometnog poduzeća Promet koje se i danas nalazi na toj lokaciji, kao i sama kuća u kojoj je snimljen film). U oblikovanju sekvence sna višestruko se ponavljaju motivi (vrt, prozori, voda, korijenje) i odustaje od prikaza bilo kakve osobe ili radnje. Inzistira se isključivo na prikazivanju detalja unutar nekog prostora koji kao cjelina izmiče i u kojem se Josip neće ni u jednom trenutku pojaviti. U film prvi put ulazi ono što Schrader naziva asketskim postupcima jer je sekvenca sna visoko stilizirana i narativno potpuno nemotivirana u odnosu na prvi dio filma. Gledatelj ne može znati da se u istom gradu u kojem Josip živi nalazi i antička palača, a ne daje se ni informacija kojoj urbanoj ili arhitektonskoj cjelini pripadaju prikazana vrata i prozori u Josipovu snu, iako će gledatelju koji dobro poznaje Split bit lako prepoznati kako je riječ o segmentima kompleksa Dioklecijanove palače.

⁴¹ Motiv vrata prvi put se pojavljuje već u trilogiji *Suncokreti* (1960), a najprominentniji je u filmu *Uska vrata* (1974) u kojem se tematizira oslobođenje od okova tijela i dosezanje duhovne dimenzije postojanja.

U idućem dijelu, *Jesen, zima*, film se vraća prikazivanju Josipove svakodnevice i korištenju obilnih, odnosno realističkih postupaka. Među ostalim, prikazan je kako objeđuje u restoranu u splitskoj ACI marini, odlazi u posjet prijatelju u bolnicu (kojega Martinac u bilješkama naziva Ivan Ostojić, usp. 1986b: 80), na posao u splitski Arheološki muzej, kako šeće Rivom gdje ulazi u foto-radnju, kako šeće tržnicom i kupuje jabuke. Nakon toga odlazi u posjet Jakovljevoj supruzi Mirjani (ibid., 80) koja je u invalidskim kolicima, noseći joj crvene ruže i gramofonsku ploču koju zajedno slušaju za vrijeme njegova posjeta koji protječe bez riječi. Slušaju skladbu za solo gitaru *Tango* španjolskog skladatelja i virtuozu gitare Francisca Tàrrege, što je jedina glazba u filmu koju nije skladao Mirko Krstičević. Smisljeno je kako je Josip donio upravo tu ploču kao suvenir Mirjani, s obzirom na to da se nedavno vratio s arheoloških iskopavanja u blizini Barcelone, koja je bila dom skladatelja koji je živio s prijelaza 19. u 20. stoljeće.

Za formalni tretman prizora u drugom dijelu filma indikativno je kako likovi izgovaraju tek jednu rečenicu ili, u slučaju prijatelja u bolnici i Mirjane, ne govore ništa te se njihov pogled ni u jednom trenutku ne spaja s Josipovim. Na hodniku u bolnici Josip kratko pita liječnika za broj sobe (kadar 56), dok u foto-radnji pita jesu li stigli dijapozitivi na ime Josip Križanić (kadar 93). U šetnji rivom i tržnicom prisutan je jako velik broj slučajnih prolaznika; dojam je kako nije riječ o unajmljenim statistima jer mnogi od njih gledaju u smjeru kamere. Ovakvim naglašeno šturim prikazom verbalne komunikacije u kojem ne dolazi ni do spajanja pogleda s pogledom dodatno se naglašava razdvajanje Josipa i njegove okoline.

Također, u odnosu na prvi dio filma, *Povratak kući*, u drugom se dijelu u izravan kontrast postavljaju tri iskustvena sloja Josipove svakodnevice, a to su suvremeni Split, antički prostor Dioklecijanove palače te secesijska zgrada i dvorište Arheološkog muzeja u Splitu ispunjeno antičkim reljefima s nalazišta u Saloni. Josip se sam kreće svim ovim prostorima, a do direktnog supostavljanja dolazi u trenutku kada se penje na Prvu vidilicu na splitskom brdu Marjan (kadar 65-66), nakon čega slijede tri različita subjektivna kadra njegova pogleda na grad. Tada se prvi put u totalima prikazuje sredina u kojoj živi: prvi total prikazuje nove zgrade (kadar 67), nebodere i industrijsku zonu zakrivenu dimom, drugi stari splitski kvart Varoš (kadar 68), čiji počeci sežu u srednji vijek, a treći antičku Dioklecijanovu palaču i rivu (kadar 69). Ovim se kontrastiranjem različitih prostora dodatno naznačuje Schraderovo razdvajanje, rascjep između pojedinca i njegove okoline, koji u *Kući na pijesku* postaje i rascjep, odnosno razjedinjenost između različitih slojeva

gradske povijesti. Također, jasno se uvodi motiv nemogućnosti komunikacije s bližnjima utjelovljen u nijemim susretima s Mirjanom i Ivanom, pri čemu je znakovito da je ona u invalidskim kolicima, a on spava u bolničkom krevetu.

Nastavlja se i međuigra obilnih i asketskih postupaka kroz dijalog prizora koje prikazuju svakodnevicu i onih koje prikazuju snove, odnosno unutarnju stvarnost. U prizoru koji Martinac naziva Josipov drugi san (1986b: 82) prikazuje se kako Josip povlači ručku nekog zvona, šeće atrijem Arheološkog muzeja te naposljetku razgledava reljef Stela Gaja Utija⁴² s početka 1. stoljeća, a na kojem su i opet prikazani muškarac i žena. Kamera, nakon što se Josip udalji, zumira prema reljefu, čime se drugi put u filmu ponavlja motiv umjetničkog portreta ljubavnog para u Josipovim snovima, ovaj put naglašen i zumom. Film isključivo posredno, kroz likovnu reprezentaciju, prikazuje osnovni Josipov emocionalni problem, a to je propali brak s Laurom Neumann s kojom ima kćer Katarinu. Također, u dnevnoj sobi u Josipovu stanu nalazi se reprodukcija jednog od najslavnijih prikaza bračnog para u likovnoj umjetnosti uopće, Rembrandtova *Židovska nevjesta*, u čiju će reprodukciju kamera zumirati za vrijeme Josipova samoubojstva. Nakon što se u sekvenci sna drugi put u filmu ponovi motiv supružnika, u Josipovu snu pojavljuje se i sama Laura (Marina Nemet), koja s velikim šeširom na glavi šeće splitskom rivom, a Martinac navodi kako “u Josipovu snu ima oko 25 godina” (ibid., 80). Na rivi se u tom trenutku nalazi i Josip, ali njih dvoje nikada nisu u istom kadru i ne dolazi do spoja njihovih pogleda. Montažno se unutar te sekvence umeće kadar reljefa iz atrija Arheološkog muzeja, a s čijim će se naručiteljem Gajem Utijem Josip poistovjetiti u svojoj oprostajnoj poruci. Film izravno ne podastire informaciju kako je žena sa šeširom koja šeće rivom Josipova bivša supruga, ali se montažnim spojem s reljefom supružnika ipak sugerira koja je priroda odnosa između žene sa šeširom i Josipa.

U drugom dijelu filma smještena je još jedna sekvenca koja može i ne mora biti san jer Martinac u bilješkama piše kako za to putovanje nismo sigurni je li zaista doživljeno ili samo

⁴² Stela pomorca Gaja Utija pronađena je kao spolija u zapadnom dijelu salonitanskih gradskih zidina. Na steli su prikazana tri portreta (jedan je uništen), klesana u maniri rimske republikanske umjetnosti. Ispod natpisa prikazana je rimska trgovačka lađa (*navis oneraria*) kao znak zanimanja pokojnika. Natpis je sastavljen u stihovima (usp. Cambi, 1988–1989).

odsanjano (ibid., 79). Radi se o Josipovu odlasku u Zagreb u posjet devetogodišnjoj kćeri Katarini. Prije te sekvence Josip odlazi s prijateljima na jedrenje,⁴³ a glazbena tema koja se čuje za vrijeme tih prizora bez dijaloga ponavlja se i za vrijeme sekvence u Zagrebu. Prizor jedrenja jedini je prizor u filmu u kojem se može naslutiti svojevrsna povezanost Josipa s drugima, a koja se manifestira kao kolektivna kontemplacija na pučini. Ona je znakovito smještena izvan konteksta svakodnevice te je također kodirana postupcima koji su i asketski i obilni. U njoj se ponavljaju motivi pučine i broda, prisutni i u sekvenci sna s bivšom suprugom na rivi, što ukazuje kako u film prodire sve više sadržaja i motiva koji reflektiraju Josipov unutarnji svijet, čak i onda kada je u pitanju prizor iz njegova budnog stanja. Sekvenca jedrenja stoji negdje na pola puta između unutarnjeg i vanjskog svijeta te ih dovodi u komunikaciju.

U sekvenci posjeta Zagrebu i opet se ponavlja motiv likovne reprezentacije ljubavnog para, međutim ovaj put kroz metaforički prikaz. U Križanićevoj sobi u hotelu Esplanade nalazi se slika koja prikazuje dvije crne mrlje koje možda nalikuju na dva drveta, ali je njihov prikaz bliži apstrakciji nego figurativnom slikarstvu, a u koje kamera zumira na kraju zagrebačke sekvence. Ostali prizori unutar zagrebačke sekvence – koja je kao i sekvenca jedrenja kodirana negdje na pola puta između asketskih i obilnih sredstava – uključuju šetnju uskom ulicom što iz Radićeve ulice vodi na Strossmayerovo šetalište na Gornjem gradu, uspinjanje stepenicama pored zagrebačke električne uspinjače i vožnju tramvajem. Za Josipov san, ako to jest san, Martinac bira isključivo građanski Zagreb i ponavlja motive korištene u prethodnim snovima: uspinjanje stepenicama, prelaženje uskom ulicom (koja se kao motiv kasnije spominje u Josipovoj oproštajnoj poruci) i zumiranje u sliku koja prikazuje “par”. Usto, dodane su iste svakodnevnice koje karakteriziraju Josipovu splitsku svakodnevnicu kao što su telefoniranje i vožnja (ovaj put tramvajem).

Kraj ove sekvence signaliziran je zvučno jer se u *off*-u tokom zumiranja na umjetničku sliku na zidu hotelske sobe čuje zvuk vlaka, nakon čega slijedi kadar u kojem Josip ulazi u svoj stan. Možda se uistinu vratio iz Zagreba, a možda odnekud drugdje, ako u Zagrebu nije ni bio. Penje se stepenicama i opet telefonira za stolom u svojoj radnoj sobi, nakon čega slijedi sedam kadrova.

⁴³ Na brodicu su Josip, Jakov te još trojica muškaraca koje utjelovljuju Vasja Kovačić, Josip Genda i Branko Karabatić, a na odjavnoj špici potpisani su biblijskim imenima Ivan, Luka i Petar. Nitko od njih ne upravlja brodicom, koja nije prikazana u širem planu.

Svaki od njih prikazuje jedan detalj sa slike *Židovska nevjesta* koja visi na zidu u blizini Josipa. Prvo se u detalju vide glave supružnika, zatim ruke u dodiru, pa onda pojedinačne glave i ruke te se preko posljednjeg u nizu kadrova pojavljuje natpis *Odakle dolazi večer*. Tokom prikazivanja detalja slike u zvučnoj se pozadini čuje Josipovo bezuspješno telefoniranje koje je možda upućeno bivšoj supruzi.

U ovom trećem dijelu filma asketski postupci preuzimaju prevlast pa se sve otvara izrazito stiliziranim širokim kadrom koji prikazuje noćni pogled na sat i prozore na splitskoj pjaci. Slijede sve uži i uži kadrovi prema kazaljka, nakon čega u bližem planu vidimo Josipa kako naslanja glavu na ulazna vrata stana, a onda kako se noću penje istim stepenicama iz prethodnih snova⁴⁴ te se pojavljuje pod voltima palače noću, kao što je ranije bio slučaj danju. Nakon toga slijedi ekstremni gornji rakurs na interijer s okruglim stolom oko kojega sjede Josip, Jakov, Luka, Petar i Mirjana u tišini blagujući ribu, a zatim ga se koristi i u bližim planovima pojedinih likova koji svi pognute glave u tišini jedu. Kamera se vraća u razinu očiju kako bi prikazala Josipov nijemi odlazak i pogled koji mu upućuje Mirjana. Po dolasku kući Josip počinja samoubojstvo, a je li posljednja večera s prijateljima uistinu doživljena ostaje otvorenim pitanjem.

U posljednjem dijelu filma, *Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom*, Jakov ulazi u Josipov stan, šeće se prostorom na isti način na koji je to činio Josip, preslušava njegovu poruku na audiokaseti i preuzima te preslušava kasetu koju dostavlja poštar, a na kojoj je Katarinina glazbena čestitka za Josipov 50. rođendan. U ovoj sekvenci Jakov radi sve ono što je ostatak filma radio Josip. On ulazi na njegovo mjesto, najjasnije onda kada naposljetku ulazi u automobil u kojem ga dočekuje kamera koja sada utjelovljuje Josipovu svijest i koja onda u retrovizoru snima Jakovljev odraz sve do izlaska automobila iz tunela i odlaska kadra u bjelinu, kojom film završava. Kako naslov ovog dijela filma sugerira, Jakov je postao Josip, a završna dugačka vožnja automobilom jest njegov ispraćaj preminulog prijatelja u onostranost. Ovakav kraj potvrđuje Schraderov zastoj kao konačni ishod transcendentnog stila jer odlučujući čin Josipova samoubojstva ne razrješava razdvojenost. Prije ju zamrzava, uspostavljavajući sliku druge stvarnosti

⁴⁴ Stepence se inače nalaze s druge strane tog istog sata smještenog iznad Željeznih vrata u Splitu, što se u filmu ne pokazuje.

koja može stajati usporedno s postojećom, a ta druga stvarnost manifestira se kao Josipov pogled na Jakovljević odraz u retrovizoru.

Ova slika sugerira konačno jedinstvo Jakova i Josipa od kojih jedan sada više ne pripada fizičkom svijetu, ali je prisutan kao pogled. Martinac nas u konačnici vraća na početnu sliku kada su se dvojica prijatelja vozila automobilom, onu sliku za koju Schrader objašnjava kako je na kraju vidimo novim očima kao u zen-aforizmu o planini (2018: 76). I tada, kao i na svršetku filma, Josip je prisutan kao pogled kamere, onaj koji gleda, opaža, imenuje, strukturira stvarnost filma. Završni kadar vožnje dvojice muškaraca automobilom je, kako je povodom Polletova filma *Mediterran* pisao Noël Burch, “istovremeno kadar koji smo već vidjeli i ‘novi’ kadar jer se našao na novoj poziciji u vremenu pripovijedanja” (1981: 73-74).

Film posljednjim prizorom vožnje transcendirira raspolovljenost Josipa i Jakova koji u materijalnoj stvarnosti funkcioniraju kao dva pola jednog bića. Josip koji je kao pogled duhovno prisutan u završnoj vožnji omogućuje Jakovljevo samoozbiljenje kroz njega. U toj konačnoj transformaciji Jakova kao subjekta u Drugoga, odnosno u samog Josipa, svjetonazorski se manifestira “etika Drugoga” Emmanuela Levinasa (1976) po kojoj transcendencije postaje razumljiva samo u slušajućem izvršenju blizine Drugoga. Transcendencija se u *Kući na pijesku* manifestira kao sam kontakt između Jakova i Josipa koji biva ostvaren u završnici filma, odnosno kao kontakt materijalne i duhovne dimenzije koje su objedinjene prizorom vožnje, a čije ultimativno prepletanje utjelovljuje završna bjelina filma nakon koje više ništa ne treba biti prikazano jer je dosegnut konačni totalitet. On nije prikazan, već samo naznačen bjelinom koja na razini forme onemogućuje binarne opreke, a na razini sadržaja može obuhvatiti bilo koje značenje.

U *Kuća na pijesku* transcendencija se proizvodi kao pluralizam⁴⁵ jer je mišljena kao subitak (Heideggerov *Mitsein*) Jakova i Josipa koji se ostvaruje nadvladavanjem opreke duh/materija odnosno Ja/Drugi. Film omogućuje Jakovu ulazak u Josipovu svijest i obrnuto, a njihovo ujedinjenje signalizirano je napuštanjem njihova izravnog fizičkog prikaza u posljednjem kadru filma – Josip postaje pogled, a Jakov odraz (u retrovizoru). Josipov pogled na Jakova u posljednjem

⁴⁵ Transcendencija kao pluralizam i dobrota središnja je postavka knjige *Totalitet i beskonačno* (1961) francuskog filozofa Emmanuela Levinasa, u čijem zaključku on piše: “Pluralizam se ostvaruje u dobroti koja se kreće od ja do drugog” (1976: 289).

kadru odgovara onom što Gilles Deleuze naziva imaginarnim pogledom koji “iz stvarnog stvara nešto imaginarno, istodobno postajući stvarnim i vraćajući nam nešto stvarnosti” (2012: 15). Imaginarnim pogledom obuhvaćen subitak dvojice protagonista u prostor-vremenu završnog kadra objedinjuje njihove perspektive i naznačuje mogućnost duhovne integracije raspolovljenog subjekta (predstavljenog kao odraz i pogled) koji pretapanjem u Drugoga transcendiru vlastitu materijalnost.

4. GESTE ISKUPLJENJA

Tematiziranje žrtvovanja za drugog, koje je u *Kući na pijesku* prisutno u prikazu odnosa Josip Križanić – Jakov Kostelac, a koje se razrješava motivom iskupljenja, Martinac je nekoliko godina poslije tematizirao i u svojem jedinom performansu *Nije vrijeme za plodove*. Performans se odvio 23. listopada 1989. u Splitu. Martinac je s još šestoricom izvođača povijesnom gradskom jezgrom nosio stablo suhe trešnje koje je oblikom podsjećalo na križ, a njihovu je procesiju serijom crno-bijelih fotografija zabilježio fotoreporter *Slobodne Dalmacije* Jadran Babić. Martinac je tri godine poslije, 1992., objavio zbirku pjesama *Ulazak u Jeruzalem* u kojoj, u pjesmi *Rajski vrt*, nudi jedan od mogućih ključeva za razumijevanje ovog performansa:

Rajski vrt

Učini, Gospodine, da budemo primljeni

u tvoj vrt:

Zdravko Mustać, Branko Krolo, Slaven Relja,

Dasen Štambuk, Petar Fradelić, Boris Poljak

i ja,

svi mi, koji smo 23. listopada 89. nosili

suhu trešnju (križ)

od Čopove ulice do ulice Petra Krešimira,

hrvatskog kralja. (Martinac, 1992: 82)

U knjizi *The Future of Ritual* (prvi put objavljenoj 1993) Richard Schechner ističe kako se u izvorištu svakog rituala nalaze imaginacija i memorija, odnosno potreba da se čovjekovi snovi pretvore u izvedbu događaja smještenih između činjenica i mašte (1995: 263). San koji Martinac svojim performansom pretvara u događaj iz stvarnosti sastavljene od snova onaj je o iskupljenju kroz kolektiv koji pobjeđuje čak i onda kada nije vrijeme za plodove. Umjetnik vidi plodove ondje gdje ih nema, jednako kao što u stvarnosti vidi ono što drugima izmiče, a čemu samo on može omogućiti da se konačno pojavi. Istim principom izgrađen je i filmski svijet *Kuće na pijesku* u kojoj filmom stvorena stvarnost postaje nerazlučiv spoj stvarnog i imaginarnog, omogućujući novoj vrsti iskustva da se pojavi u obliku audiovizualnog zapisa koji jest sâm film.

Svijet filma *Kuća na pijesku* sastavljen je od nerazlučivo isprepletenih slojeva sanjanog i doživljenog, imaginarnog i materijalnog, a njegovi zvučni i vizualni kodovi neprestano istovremeno upućuju na stvarno i nestvarno koje se stapa u novu cjelinu. U tom smislu izlagačka logika *Kuće na pijesku* odgovara konceptu slike-vremena, odnosno specifičnoj vrsti filmske slike koja se pojavljuje od neorealizma nadalje, a o kojoj u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme* (1985) Gilles Deleuze kazuje:

“Što se distinkcije između subjektivnog i objektivnog tiče, ona također počinje gubiti na značenju, tako da optička situacija ili vizualna deskripcija zamjenjuju pokretačku radnju. Zapravo upadamo u načelo neodredivosti, nejasnoće: više ne znamo što je zamišljeno, a što stvarno, fizičko ili mentalno u situaciji, ne zato što ih se brka, nego zato što to ne možemo znati, a čak ni zahtijevati. To je kao da stvarno i zamišljeno trče jedno za drugim, odražavaju se jedno u drugome, oko točke nerazlučivosti.” (2012: 13)

Kada Josette Féral u članku “Performance i teatralnost: demistificirani subjekt” piše kako je “odsustvo narativnosti jedno od prevladavajućih svojstava performansa” te kako se “sve pojavljuje i nestaje poput galaksije prijelaznih objekata koji predstavljaju sam neuspjeh reprezentacije” (1996: 214), ona kao da govori i o oblikovnim postulatima *Kuće na pijesku*. Martinac, u svojoj potrazi za novim načinima igranofilmske reprezentacije zbilje, ne samo da odustaje od klasične narativnosti i kodova svojstvenih dramskim umjetnostima, već te kodove razgrađuje, uvodeći kao načelo intencionalnu dezorijentaciju kad je u pitanju prostor-vrijeme. O tome je pisao Burch istaknuvši kako se “gledateljevoj dezorijentaciji treba dati jednako važno mjesto kao i njegovoj orijentaciji” (1981: 15). U svojoj analizi Martinčeva filma Tanja Vrvilo tvrdi:

“*Kuća na pijesku* gradi pulsirajući taktilni prostor kroz ritual paljenja i gašenja prekidača za svjetlo. Ponavljajuća, banalna gesta pretvara kuću u prostor života ili neživota: Josip, krećući se kroz prostor, pali i gasi prekidače te trenutno izmjenjuje svjetlo i tamu, vodi nas svojim dodirom. Josipovo posljednje gašenje svjetla je dodir mraka prije pucnja. Josipova gesta živi i poslije njegove smrti, kada Jakov ulaskom u kuću nakon samoubojstva preuzima kretnje prijatelja, nesvjesno i neumitno ponavlja njegove radnje, dodiruje iste prekidače” (2007: 53).

Dakle, kao ključni element imaginarnog koje film stvara pojavljuje se banalna svakodnevna gesta paljenja svjetla koju isprva uporno ponavlja Josip, a onda poslije Jakov. Ta se gesta u filmu, kao i geste u performansu, pojavljuje kao kretnja koja razotkriva najdublje mehanizme, a koju izvođač izvodi samo kako bi otkrio što se krije ispod nje, kako ističe Féral (1996: 209).

Dramaturgija *Kuće na pijesku* ne počiva na dijalogu i klasičnoj naraciji, već na pokretu kamere i protagonista unutar kadra oblikovanom kroz geste koje stvarnost u kojoj se pojavljuju preobražavaju u ritual. Strukturalnim inzistiranjem na bilježenju svakodnevnih radnji i kretnji koje ih utjelovljuju, stvarnost u *Kući na pijesku* postaje materijal u kojem se objelodanjuje obred prijelaza koji priprema za smrt. Većinu filmskog vremena Josip Križanić provodi pomno ponavljajući obrede kao što su objed, odlazak u krevet, telefoniranje i vožnja automobilom. Ispod gesti krije se pravi sadržaj odnosno duhovni život koji je moguće manifestirati samo kroz ritual u kojem se “sve pojavljuje i nestaje poput galaksije prijelaznih objekata koji predstavljaju sam neuspjeh reprezentacije“, kako piše Josette Féral (ibid., 214).

U tom smislu i igrani film *Kuća na pijesku* i performans *Nije vrijeme za plodove* koriste gestu kao postupak kroz koji se otkrivaju najdublji mehanizmi te se ona ponavlja do u beskonačnost, odnosno, kako piše Féral, “do prezasićenja vremena, prostora i samog predstavljanja” te, u konačnici, “značenje – bilo kakvo značenje – potpuno iščezava” (ibid., 209). Stoga se Martinčev film može tumačiti kao djelo koje želi djelovati i na gledateljevu podsvijest i u njoj aktivirati mehanizme percepcije koji nisu osviješteni i na koje reakcija neće biti ista kao na već ustaljene reprezentacijske kodove prisutne u dominantnim načinima umjetničkog prikazivanja stvarnosti. U potrazi za drugom stvarnošću, odnosno u potrebi da učini vidljivim transcendentni sloj materijalne zbilje, Martinac je stvorio svijet u kojem se nerazmrsivo prepleću zbiljsko i imaginarno, sanjano i doživljeno, moguće i nemoguće, svijet u kojem “imaginarno i stvarno postaju nerazlučivima” (Deleuze, 2012: 13). U tom svijetu svakodnevno postaje ekran na koji je moguće otisnuti sloj

transcendentnog i tako učiniti da se stvari opet pojave u svoj punini svoje prisutnosti, da budu viđene i doživljene kao nešto što se pred promatračem pojavljuje prvi put, oslobođeno značenja koje mu je do tog trenutka bilo pripisivano. Stvarnost postaje materijal koji omogućuje da se manifestiraju najdublji mehanizmi unutarnjeg života jer, kako je zapisao Robert Bresson u *Bilješkama o kinematografu*, filmska je umjetnost emotivna, a ne reprezentacijska (2016b: 62).

4. 1. Film kao ritual

Performans *Nije vrijeme za plodove* funkcionira kao prijevod kršćanskog rituala procesije u polje umjetničke izvedbe, a Bailliejev film *Misa za narod Sioux*, kojem je posvećena *Kuća na pijesku*, kao transpozicija kršćanske mise u formu eksperimentalnog filma. Baillie je u opisu filma eksplicitno označio koji dio filma predstavlja koji dio liturgije, a svoju je filmsku misu posvetio religioznim pripadnicima plemena Sioux koje je uništila ista civilizacija koja je i razvila misu.⁴⁶ Propitivanje suvremene civilizacije prisutno je i u *Kući na pijesku*, a naglasak je stavljen na ekološko zagađenje (radijska emisija o reciklažnim dvorištima i prizori ekstremno industrijaliziranog Kaštelanskog zaljeva i Sjeverne luke), kao i na otuđenje što ga proizvodi dehumanizirani krajolik suvremenoga grada (usp. Pavičić, 2010).

Misa za narod Sioux otvara se bijelim slovima na crnoj pozadini: “Nema šanse da živim. Majko, slobodno možeš žalovati. Sitting Bull, poglavica. Hunkpapa Sioux, 1832–1890”. Nakon toga slijedi bliži plan više ruku koje plješću pa širi plan u kojem čovjek okrenut potrbuške leži na

⁴⁶ Bailliejev opis filma na engleskom jeziku glasi: “A film mass, dedicated to nobility and excellence.

No chance for me to live, Mother, you might as well mourn. Sitting Bull, Hunkpapa Sioux Chief.”

Applause for a lone figure dying on the street. INTROIT. A long lightly exposed section composed in the camera. KYRIE. A motorcyclist crossing the San Francisco bridge accompanied by the sound of a Gregorian chant, recorded at the Trappist monastery in Vina, California. The EPISTLE is in several sections. In this central part the film becomes gradually more outrageous, the material being either from television or the movies, photographed directly from the screen. The sounds of the ‘mass’ rise and fall throughout. GLORIA. The sound of a siren and a short sequence of a ‘33 Cadillac proceeding over the Bay Bridge and disappearing into a tunnel. The final section of the Communion begins with the OFFERTORY in a procession of lights and figures to the second chant. The anonymous figure from the introduction is discovered again, dead on the pavement. The body is consecrated and taken away past an indifferent, isolated people, accompanied by the final chant. The Mass is traditionally a celebration of Life, thus the contradiction between the form of the Mass and the theme of death. The dedication is to the religious people (Dakota Sioux) who were destroyed by the civilisation that evolved the Mass.”

Opis se navodi na stranicama britanske filmske agencije Lux koja je jedan od distributera filma, dostupno na <https://lux.org.uk/work/mass-for-the-dakota-sioux1> (posjećeno 12. I. 2021).

pločniku dok se zvuk pljeska nastavlja. Kamera počinje zumirati na čovjeka koji se bezuspješno pokušava podignuti s pločnika i zaustavlja se na bližim planovima potiljka i ruku. Slijedi zatamnjenje, a nakon toga kadrovi koji je autor označio kao *intrôit*, odnosno uvodni dio mise u kojem se obično izvodi psalam. Radi se o dvostruko eksponiranim kadrovima gradskih krovova, tvornica, dimnjaka i prolaznika koji ulaze u međusobni dijalog susrećući se u cjelini stvorenoj unutar same kamere. Svaki kadar tako istovremeno sadržava dva stvarnosna sloja koja rezultiraju novim slojem proizvedenim mehanizmom što ga omogućuje dvostruka ekspozicija.

Kod Baillieja postupak kojim se ostvaruje nerazlučivost referenta filmske slike tehničke je prirode te se dva sloja slike stapaju tako da je moguće odrediti gdje jedan prestaje, a drugi počinje. Nakon uvodnog dijela u Bailliejev filmu slijedi *Kyrie* (prvi stavak svečane pjevane mise) kojeg čini kadar muškarca koji na motociklu prelazi most u San Franciscu, a glazbenu pozadinu čine gregorijanski korali snimljeni u trapističkom samostanu u Vini u Kaliforniji kako je navedeno u opisu filma. Baillie nastavlja kolažem raznorodnih kadrova preuzetih iz drugih filmova ili s televizije, obilježavajući ovaj sloj kao psalam, dok je *Gloria* sekvenca u kojoj automobil nestaje u tunelu. Taj će motiv Martinac ponoviti u završnoj sekvenci *Kuće na pijesku*. Naposljetku Baillie završnu sekvencu odnošenja čovjeka s pločnika označuje kao ofertorij, odnosno dio liturgije u kojem se prinose žrtveni darovi kruha i vina.

U knjizi *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943–2000* američki filmolog P. Adams Sitney karakterizira Bailliejev izlagački modus kao lirski (2002: 198), a kao ključni postupak *Mise* uočava “retoriku polaganih transformacija” (ibid., 181). Bailliejev film u odnosu na *Kuću na pijesku* funkcionira prvenstveno kao tematski i motivski sugovornik. *Misa za narod Sioux* ima dva lika koja se pojavljuju u više etapa filma te u njegovim uvodnim i završnim kadrovima. Prvi je umirući čovjek na pločniku kojeg naposljetku bolničari odnose u kola hitne pomoći, što je motiv prisutan i u Martinčevu filmu *Fokus*, a drugi je motociklist sniman iz automobila u pokretu, a koji u posljednjem kadru filma ulazi u tunel. I dok muškarac na pločniku predstavlja žrtvu, motociklist, prema Sitneyju, ima herojsku kvalitetu (ibid., 182). U *Kući na pijesku* muškarac na pločniku odgovara Josipu, dok Jakov nosi herojsku auru iskupitelja. Motivski se ponavlja supostavljanje dvaju muškaraca od kojih prvi pada kao žrtva otuđenja, dok drugi nastupa kao iskupiteljska figura.

U bilješkama o *Kući na pijesku* Martinac je zapisao: “Odlučio sam se za Bailliea, budući da je *Misi* već trebao biti posvećen moj kratkometražni film *Izgnanstvo* (1981), a i zbog toga što sam o Baillieu najviše razmišljao u povodu *Kuće*.” (1986: 78) Martinčev dvanaest minuta dugačak igrani film *Izgnanstvo* prvi je put okupio autorski tim poslije zaslužan za nastanak *Kuće na pijesku*: u boji ga je snimio Andrija Pivčević, režirao, napisao i montirao Martinac, a eksperimentalnu glazbu skladao Mirko Krstičević te je Martinac na špici filma naveo ovu dvojicu kao ravnopravne autore *Izgnanstva*. Film je anticipacija tema i postupaka iz *Kuće na pijesku* i svojevrsna prerada Bailliejeve *Mise za narod Sioux*. Koristeći dvije različite izlagačke razine unutar filmom stvorene stvarnosti, Martinac film strukturira kao niz subjektivnih slika iz svijesti mlade djevojke (Iskra Kovačević) koja isprva sanja, a onda se budi i promatra portret muškarca što visi nasuprot njezine postelje, a u koji kamera zumira.

Kao i u *Kući na pijesku*, Martinac koristi renesansni portret, ovaj put Tizianovu sliku *Portret mladog Engleza* (*Ritratto di un giovane inglese*, 1540–45), poznatu i kao *Portret mladića sa sivim očima* (*Uomo dagli occhi glauchi*) (usp. Martinac, 1987). Sloj čistog imaginarnog, odnosno prizore koji pripadaju domeni sna, predstavljaju dokumentarno zabilježene snimke paljenja broda Princeza Sissy koje je načinio Pivčević. Istoj toj razini pripadaju i kinetičke snimke načinjene iz automobila koji prati motocikl na kojem se voze djevojka i mladić. Nakon toga slijede prizori djevojčina buđenja i njezina suočavanja s odsutnim ljubavnikom koji je utjelovljen kao prisutna odsutnost slikarskog portreta. Film završava uskrsnućem, odnosno arkadijskim prizorima Splita prekrivenog snježnim prekrivačem, čime se završava filmom prikazano duhovno putovanje uokvireno simbolima temeljnih elementa – vatre, zraka, zemlje i, konačno, vode.

Izlagački je film postavljen kao figura približavanja nečemu što uporno izmiče, odnosno onomu čemu se ne može približiti, pa se i formalno konstituira kao vječno izgnanstvo. Kamera se neuspješno približava vatrenom plamenu što izjeda unutrašnjost brodske olupine (odnosno olupine ljubavnog odnosa), zumira u portret odsutnog ljubavnika, vožnjom se kreće prema nedostižnoj slici sretne ljubavi (utjelovljene u prizoru dvoje mladih na motociklu) te se u konačnici zaustavlja pred

prizorom snijegom prekrivenoga grada, što priziva slavnu Joyceovu pripovijetku o nesretnoj ljubavi *Mrtvi*.⁴⁷

Misa za narod Sioux, Izgnanstvo i Kuća na pijesku filmovi su koji se tematski bave motivom iskupljenja i istražuju mogućnosti proboja transcendentnog u duhovno otuđenu stvarnost modernog čovjeka. U bilješkama o *Kući na pijesku* Martinac bilježi: “Da bi se uistinu shvatilo *Kuću na pijesku* valja, prije svega, znati da je ona smještena u duhovni prostor između *Procesa* i *Principa nada*.⁴⁸ Kafkin *Proces* je ugaoni kamen suvremene umjetnosti zapadnog svijeta, bitniji od Bauhauusa, dodekafonije i *Plavog jahača*. Na kraju *Procesa* dvojica dolaze po Josefa K. Josef ne zna tko su, on to naslućuje, ali se ne odupire. Neka nepoznata, sudbinska sila stegla mu je grudi u koje zabijaju nož. Tako je to izgledalo početkom stoljeća. Danas, međutim, nema nepoznatih, sudbinskih sila. Čovjek današnjice posjeduje ugrađeno sjećanje i na nacističke logore i na staljinistički gulag. On se već odredio prema svemu, on zna da ga ništa ne može uništiti budući da ga ništa ne može iznenaditi. Iz dubine najcrnijih naplavina historije čovjek današnjice zna da jedino on sam može od sebe učiniti žrtvu.” (1986b: 79) Polazeći od problema koji ocrtava Kafkin roman, a na koji se aludira osobnim inicijalima protagonista i Jakovljevom profesijom suca, *Kuća na pijesku* pokušava utjeloviti središnju vrijednost Blochove filozofije filozofije i anticipirati mogućnost nade u otuđenom svijetu koja se “ne uzima samo kao afekt, kao suprotnost strahu (jer i on može anticipirati), nego bitnije kao čin usmjeravanja kognitivne vrste (i onda tu suprotnost nije strah, nego sjećanje).” (Bloch, 1981: 11)

4. 2. Dijalektika apstraktnoga i konkretnoga

Iako Bailliejev film dijeli tematske i motivske sličnosti s *Kućom na pijesku*, posrijedi je film koji temeljno nije oblikovan i mišljen prvenstveno kao igrani film, već je riječ o eksperimentalnom

⁴⁷ Posljednja priča u zbirci *Dublinci* pripovijeda o neostvorenoj ljubavi, a završava slavnom rečenicom: “Snijeg pada na sve žive i sve mrtve.” Priču je kao dugometražni igrani film *Mrtvi* (*The Dead*, 1987) ekranizirao John Huston, a poslužila je i kao ključna inspiracija Robertu Rosselliniju za modernističko remek-djelo *Putovanje u Italiju* (*Viaggio in Italia*, 1954), u kojem se supružnici u filmu prezivaju Joyce.

⁴⁸ Misli se na roman *Proces* (*Der Prozess*, pisan 1914–15., objavljen 1925) Franza Kafke i trosveščani spis *Princip nada* (*Das Prinzip Hoffnung*, 1959) njemačkog filozofa Ernsta Blocha u kojem temelj utopijskoga elaborira kao nadu, koja nije tek afekt, nego je utemeljena u bitku samome.

filmu. Redatelj čiji igranofilmski opus pokazuje najveći stupanj kako tematske tako i izlagačke sličnosti s Martinčevim pristupom igranofilmskoj formi svakako je Robert Bresson. On je vjerojatno bio ključna referenca u planiranju izlagačkih praksi *Kuća na pijesku*. Martinac je Bressonu prethodno bio posvetio kratkometražni film *Most*, izradivši svoju prvu filmsku posvetu uopće: “Iz poštovanja prema velikom redatelju i velikom filmu, a s obzirom na istovjetnost ideje koja na filmsku traku fiksira beskrajnu upornost ljudi *Most* je posvećen filmu Roberta Bressona *Osuđenik na smrt je pobjegao*.” (1986: 77) I sama je *Kuća na pijesku*, kako je ranije istaknuto, prvotno trebala, među ostalim, biti posvećena Bressonu.

Robert Bresson svoja je razmišljanja o filmskoj umjetnosti iznio u knjizi *Bilješke o kinematografu* koja je prvi put objavljena 1975. godine, iako je većina u njoj zabilježenog materijala nastala pedesetih godina 20. stoljeća (između 1950. i 1958), kada nastaju njegova tri formalno radikalna filma *Dnevnik seoskog župnika*, *Osuđenik na smrt je pobjegao* i *Džepar*. Naslov knjige odnosi se na novu koncepciju filmske umjetnosti koju Bresson naziva kinematograf (*le cinématographe*), kako bi je razgraničio od stare koncepcije koju označava kao film (*le cinéma*).

Osnova Bressonove ideje kinematografa dedramatizacija je i denarativizacija filmske umjetnosti i njezino emancipiranje od izlagačkih praksi kazališta, kao i shvaćanje filma prvenstveno kao dijaloga slika koje same po sebi ne reprezentiraju ništa. Dok film svoje prikazivačke prakse temelji na ideji inteligencije, kinematograf ih temelji na konceptu automatizma jer daje prednost emociji nad reprezentacijom, afektu nad spoznajom. Iz tog razloga glumce, koji samo prikazuju stanja i emocije, zamjenjuju modeli koji automatizmom svojih pokreta i gesti komuniciraju dublje, skrivene afekte. U intervjuu što ga je povodom filma *Džepar* 1959. dao Jeanu Douchetu Bresson objašnjava: “Želio bih napraviti film ruku, pogleda, predmeta koji odbija sve što je teatralno. Kazalište ubija film i film ubija kazalište. U filmu trebamo pojedinačno. Slika ljudskog bića kakvu nam daju glumci, čak (ili posebno) oni talentirani, prejednostavna je i stoga lažna. Nije važno ono što mi izvođači pokazuju, već ono što od mene skrivaju. Neočekivani pogled može biti uzvišen. Glumci projiciraju. Pokret ide od unutra prema van. U filmu treba biti drugačije. Sve treba ostati unutra, ništa ne može pobjeći. Ponekad kažem svojim izvođačima: ‘Kada govorite, govorite sami sebi.’ Montaigne je rekao: ‘Svaki nas pokret razotkriva’. Za mene geste i riječi nisu esencijalne za film. Ono što je esencijalno je stvar, ili stvari, koje ih izazivaju.” (2016a: 59-60)

Za Bressona je općenito presudna dihotomija unutarnje/vanjsko, pri čemu film shvaća kao medij koji barata bilježenjem izvanjske stvarnosti, a koji, paradoksalno, može prikazati unutarnju stvarnost. Ovu je karakteristiku Bressonovim filmovima prvi pripisao André Bazin 1954. u tekstu objavljenom u časopisu *Cahiers du cinéma* povodom filma *Dnevnik seoskog župnika*, objašnjavajući kako “verovatno prvi put, film pruža ne samo jedno ostvarenje gde su jedini pravi događaji vidljivi pokreti-kretanja unutrašnjeg života, već i jednu novu dramaturgiju, specifično religioznu, tačnije teološku: fenomenologiju spasenja i milosti” (1967: 26). Kada u *Bilješkama o kinematografu* Bresson upozorava kako filmom valja prevesti nevidljivi vjetar uz pomoć vode koju oblikuje u prolasku (2016b: 46), referira se upravo na mogućnost da se reproduciranjem izvanjske stvarnosti evocira ono što se nalazi ispod površine. Na to se nadovezuje i uputa kako je zadatak redatelja učiniti vidljivim ono što bi bez njega ostalo nevidljivo (ibid., 50). Komplementarno je to Martinčevoj ideji o mogućnosti filma da dočara pigment unutarnjeg krajolika, koju je artikulirao u tekstu *Iskaz* povodom filma *Fokus*. Tu on piše: “Na krilima zvuka (ton, šum, riječ) isplivljava iz dubine filma, iz samog srca života, pigment unutrašnjeg krajolika, kojeg čak ni svjetlost ne može eksponirati.” (1968: 60)

Kako je već rečeno, Bazin u filmu *Dnevnik seoskog župnika* kao tematsku preokupaciju ističe duhovno iskupljenje koje će, kao i Martincu, Bressonu biti trajna preokupacija. U tom filmu Bresson prvi put dosljedno primjenjuje postupke filmskog oblikovanja teoretski ocrtane u *Bilješkama o kinematografu*. U njemu žrtvovanja mladog župnika završavaju njegovom smrću, a sam film jednoipolminutnim kadrom križa. Bazin u članku “*Dnevnik seoskog župnika* i stilistika Roberta Bressona” identificira ključne postupke Bressonova igranofilmskog izlaganja, a koji su odreda prisutni i u Martinčevoj *Kući na pijesku*. Bazin tvrdi kako Bressonova stilizacija nije *a priori* apstrakcija simbola, već se izgrađuje dijalektikom konkretnog i apstraktnog, uzajamnim djelovanjem proturječnih elemenata slike (1967: 22).

Banalne, svakodnevne geste, kao i razni šumovi poput zvuka paljenja svjetla, suprotstavljaju se u *Kući na pijesku* ukočenom prizvuku dijaloga i neekspresivnoj glumi. Kada Bazin piše kako su “tu zbog svoje neopredijeljenosti i svog do savršenstva dovedenog položaja ‘stranca’, kao zrno peska koje se ubacuje u mašinu da bi izgledalo da je ona neispravna” (ibid., 22), on kao da anticipira Martinčeve postavke iz teksta “*Iskaza*”, objavljenoga godinu dana nakon prvog jugoslavenskog prijevoda Bazinova članka. Martinac objašnjava kako je cilj da se stvori homogeno filmsko djelo,

“što ne znači da ‘apotekarski’ izmjerena heterogenost ne može biti homogenija i od najhomogenije homogenosti, kao što dalmatinski vještaci za pečenje rakije ubacuju u najčišću lozovaču dvije do tri šake smrekinja.” (1968: 60)

Indikativan je u tom smislu tretman posljednje vožnje automobilom Jakova Kostelca koja je cijela prikazana u bližim planovima retrovizora, osim u jednom kratkom kadru u kojem se plan radikalno širi. Posrijedi je ubacivanje “apotekarske heterogenosti”, kako je naziva Martinac, koji je ovaj pristup prvi put primijenio 1967. u filmu *Fokus*. O tome kaže: “U kulminativnoj točki filma ubačena je ‘pregršt smrekinja’: tridesetak kratkih kadrova od po četvrtinu sekunde – satni mehanizam smrti u sukobu sa životom.” (ibid., 61)

Općenito se *Kuća na pijesku* neprestano kreće između konkretnosti određenih gesti i radnji i apstrakcije njihove neuklopivosti u dramski i narativni kontekst. Kada Bazin piše o “apstrakciji potpune konkretnosti; ona para sliku da bi pokazala njenu prozirnost, kao dijamantska površina” (1967: 23), on opisuje i postupak kojim se u *Kući na pijesku* filmska slika uporno razotkriva kao čista površina, kako koprena ispod koje pulsira “pigment unutrašnjeg krajolika” (Martinac, 1968: 60), slika koja ne želi prikazivati sadržaj kojim se bavi već ga isključivo evocirati, prizivati, dočaravati, i koja, kako kaže Bazin, “dostiže osećajnost u najuzvišenijim oblicima” (1967: 19). Sam je Bresson u tom smislu upozoravao kako je film, kao i čitavo slikarstvo, nužno apstraktan (2016a: 106), misleći pritom da sadržaji kojima se bavi nisu predmet reprezentacije, već samo evokacije.

Jedan od ključnih postupaka u Bressonovu oblikovanju narativne igranofilmske forme koji preuzima i Martinac jest inzistiranje na automatizmu. Još je povjesničar umjetnosti Élie Faure u eseju “Funkcija filma” (1922) zapisao kako je upravo materijalni automatizam filma taj zbog kojeg iz unutrašnjosti slika iskrsava novi svemir koji film malo pomalo nameće našem intelektualnom automatizmu (1978: 78). Bresson automatizam prvenstveno istražuje kroz upotrebu svojih modela, kako je nazivao neprofesionalne glumce s kojima je radio, a koja se zasnivala na korištenju njihove nepromjenjive i neuhvatljive biti, odnosno njihove jedinstvene energije koja korespondira s duhovnom dimenzijom ličnosti. Bresson je, naslanjajući se na tradiciju koja je u Francuskoj kao ideja prisutna još od članka “Preuranjena starost filma” (1933) Antonina Artauda, u kojoj on umjetnosti filma povezuje s praksom automatskog pisanja, inspiriran vlastitim kazališnim radom u

kojem inzistiranjem na automatskim pokretima pokušava komunicirati najdublje čovjekove impulse (usp. Deleuze, 2012: 217).

I Bresson je vjerovao kako sam tekst ne može prenijeti unutarnja emotivna kretanja izvođača, već njih mogu iskazati samo automatski, nesvjesni pokreti. Njih je uporno pokušavao zabilježiti u radu s modelima od kojih je zahtijevao da tekst nikada ne izgovaraju dramski ekspresivno, nego da ga govore potpuno bezizražajno. Tekst je, kao i filmska slika, za Bressona samo površina kojoj se mora omogućiti da uđe u dijalog s onim što se nalazi u njezinoj unutrašnjosti. A ta unutrašnjost ne može biti unaprijed spoznata; proces njezina postupnog razotkrivanja kroz pokret, gestu, fragment jest središnja dramaturgija Bressonovih filmova koju preuzima i Martinac. P. Adams Sitney u tom smislu zaključuje kako kod Bressona sistemska orkestracija gesti vodi k percepciji oslobođenoj od inteligencije (1998: 153). U *Kući na pijesku* pak pomno strukturirane ponavljajuće geste rastvaraju ustaljenu percepcijsku logiku cjeline, zahtijevajući od gledatelja preusmjerenje pažnje na ono efemerno, banalno, svakidašnje. U *Kući na pijesku* inzistira se na činjenici kako i najmanje geste, pogledi, predmeti skrivaju unutarnju dimenziju koja je oku nevidljiva. Kretanje cjeline filma teži razotkriti ono što je u njima skriveno, stoga film upućuje na to skriveno konstantnim zumiranjem u površinu slike, bila to Rembrandtova *Židovska nevjesta* ili Katarinina fotografija, sugerirajući da je sadržaj smješten ispod same površine, on može biti naslućen, ali ne i predstavljen.

4. 3. “Bolest osjećaja”

Samoubojstvo se u *Kući na pijesku* pojavljuje kao posljednja moguća gesta kojom otuđeni pojedinac preuzima kontrolu nad svojom duhovnom stvarnošću, čime se u filmovima *Mouchette* (1967), *Nježna žena* (*Une femme douce*, 1968) i *Đavao, možda* (*Le Diable, probablement*, 1977) bavio i Robert Bresson. Josipova konačna gesta nije dostupna u slici, već je zamjenjuje naslikana gesta prikazana na Rembrandtovu ulju na platnu. Na njemu su prikazani muškarac i žena čiji međusobni odnos do danas nije definitivno određen: možda je riječ o supružnicima, a možda o ocu i kćeri. Muškarac je desnu ruku obavio oko ženina ramena, a lijevu položio na njezino srce, dok je ona svoju desnu ruku položila preko njegove, a lijevu lagano spustila. U gestama ruku sažeta je privrženost i intimnost njihova odnosa kakav je Josip Križanić možda bio ostvario sa suprugom

Laurom, čije je ime referenca na Petrarčinu nesretnu ljubav iz *Kanconijera* (1470), a koji je u svijetu filma prisutna kao prošlost koja ga proganja. Zumiranje u Rembrandtovu sliku u trenutku Josipove smrti predstavlja rad njegove svijesti koja se fiksira na sliku intimne ljubavi koja mu uporno izmiče, pa njegov čin predstavlja gestu otpora prema svijeta u kojem takav odnos za njega više nije moguć.

Svijet u kojem intimnost nije moguća karakterističan je i za filmove Michelangela Antonionija, još od njegova prvijenca *Kronika jedne ljubavi*, a ponajprije u središnjoj tetralogiji “bolesti osjećaja” koju čine *Avantura* (*L'avventura*, 1960), *Noć* (*La notte*, 1961), *Pomrčina* (*L'eclisse*, 1962) i *Crvena pustinja* (*Il deserto rosso*, 1964) u kojoj, prema vlastitim riječima, “govori o bolu nestanka osjećaja ili o osjećajima u kojima se naslućuje kraj od trenutka kada su nastali” (2004: 10). U njegovu se opusu intimnost nadaje kao krajnja nemogućnost jer dolazi do “sve većeg rascjepa između čovjeka morala i čovjeka znanosti, koji postaje sve ozbiljnijim i izraženijim” (ibid., 10). U svijetu *Kuće na pijesku* taj rascjep vizualiziran je kroz dva motivska sloja, onaj antičkog Splita iz Josipovih snova koji utjelovljuje čovjeka morala i industrijaliziranog predgrađa u kojem živi, a koje predstavlja čovjeka znanosti. Josip Križanić je arheolog i u metaforičkom smislu jer je posvećen izumrlim vrijednostima svijeta u kojem je intimnost bila moguća, a koju utjelovljuju antička stela u dvorištu Arheološkog muzeja i renesansno platnu u njegovoj radnoj sobi. Izgubljena intimnost čini središnju prazninu filma koja postaje slika unutar slike, reprezentacija unutar reprezentacije, ideja koja se ne može doseći.

Kao u Rossellinijevu *Putovanju u Italiju*, ljubav postoji samo kao ideja koja do protagonista putuje preko vizualnih tragova kao što su kipovi i slike te, najupečatljivije, kao kostur zagrljenih ljubavnika u Pompejima koji u Martinčevu filmu postaje antička nadgrobna stela iz prvog stoljeća nove ere. Josip će se u svojoj posljednjoj ispovijesti identificirati s njezinim naručiteljem: “Ja, Gaius Utius, pun neizmjerne želje za slobodom u svim pravcima, ja, koji nisam želio preuzeti, u odnosu na najbliže, ama baš nikakvu žrtvu, misleći da se život može urediti na taj način da čovjek istodobno bude i sretan i usamljen” (Martinac, 1992: 45) i tako razotkriti vlastitu odgovornost za “bolest osjećaja”, odnosno za “moralno praznu egzistenciju pojedinaca koji se brinu samo o sebi, koje ne zanima nitko i ništa izvan njih, kojima manjka protuteža toj samodovoljnosti, preostala iskra savjesti što bi se još mogla zapaliti i oživjeti njihov osjećaj temeljnih ljudskih vrijednosti”, kako je tvrdio Antonioni (2004: 7). No, za razliku od tetralogije

“bolesti osjećaja” koja konstatira simptome, *Kuća na pijesku* teži i iznaći mogućnost nade, odnosno iskupljenja uvođenjem motiva prijateljstva Josipa i Jakova, od kojih je prvi žrtva, a drugi njegov otkupitelj.

Upravo zato jer pati od “bolesti osjećaja” zbog koje je izgubio pravo na geste intimnosti Josip se odlučuje na ultimativnu gestu samoubojstva, koju je Albert Camus u *Mitu o Sizifu* (1942) imenovao jednim dosita ozbiljnim filozofskim problemom ustvrdivši kako “suditi o tome ima li ili nema smisla živjeti, znači odgovoriti na temeljno filozofsko pitanje” (1998: 9). Antonioni je pak, povodom omnibus-filma *Pobijeđeni (I Vitoni)*, 1953) u kojem je režirao segment koji završava protagonistovim samoubojstvom, primijetio kako je samoubojstvo iznimno enigmatična gesta koja postoji svugdje i oduvijek (2004: 95). U *Kući na pijesku* u prostor-vremenu kadra 174 gesti intimnosti utjelovljenoj na Rembrandtovu platnu suprotstavljena je enigmatična gesta čovjeka koji je intimnost izgubio, izgubivši ujedno smisao i razlog postojanja. Indikativno je kako Josipova posljednja gesta nije prikazana vizualno, već samo kao pucanj koji u slici prati nedostižna gesta na Rembrandtovu platnu. Kada u Josipov stan nakon samoubojstva dođe Jakov, u njegovu subjektivnom kadru (kadar 177) prikazan je bijeli krug na podu radne sobe kojim se konačno vizualizirala praznina Josipove egzistencije. Bijeli krug ne omeđuje ništa, ali Jakov zna da je u toj praznini ugašen Josipov život.

Kako primjećuje talijanski filozof Giorgio Agamben u *Bilješkama o gesti*, “epoha koja je izgubila svoje geste upravo je zbog toga njima opsjednuta: ljudima kojima je bila uskraćena svaka prirodnost, svaka gesta postaje sudbina” (2006: 174). Pritom je presudno kako gesta prikazana na Rembrandtovu platnu, a koja predstavlja Josipovo idealno imaginarno koje je istovremeno i pojedinačno sjećanje i čista ideja, može biti shvaćena kao fragment jednog pokreta ili kao fotogram jednog izgubljenog filma, kako predlaže Agamben povodom slika *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503–06) Leonarda da Vincija i Velázquezove *Male dvorske dame (Las Meninas)*, 1656) (ibid., 175). Josip Križanić paraliziran je idejom koju slika proizvodi “jer u svakoj slici je na djelu svojevrsni *ligatio*, moć koja paralizira, koju treba slomiti; i čini se kao da se u cijeloj povijesti umjetnosti diže nijemi poziv za oslobađanjem slike u gesti” (ibid., 175). U *Kući na pijesku* geste su oslobođene reprezentacije slikom te stoga Josipova posljednja gesta u svijetu filma postoji samo kao zvuk i bijelim krugom omeđena praznina na podu njegove radne sobe.

4. 4. Vjerovanje u svijet

Kuća na pijesku pokušava osloboditi ljudske geste slika koje su u njima zatočene, ali i sve slike oživjeti pretvarajući ih u geste. Ovim dvosmjernim procesom film ilustrira mogućnost i potencijal slika da se oslobode u njima zatočenih gesti, odnosno društveno nametnutih značenja, ali i mogućnost gesti da prestanu biti društveno uvjetovani simboli i otvore se višku značenja koje im pripada u njihovim individualnim manifestacijama. Geste nisu ništa doli artikulacija ideje, čin u kojem se “fenomeni komponiraju u jednu gestu” (ibid., 175), kao što je to pokazao Samuel Beckett u svojoj posljednjoj televizijskoj drami *Noć i san (Nacht und Träume, 1982)* u kojoj tri ruke tragaju za idealnom gestom koja će iz sna probuditi sanjara. Trenutak buđenja u *Kući na pijesku* prikazan je kao prelazak iz fizičke realnosti u onu duhovnu, nematerijalnu, u koju Josip ulazi svojim odlučujućim činom, ali ne napušta film već u njemu ostaje prisutan kao nevidljiva prisutnost utjelovljena u gestama koje izvodi Jakov. Nakon pucnja film se oslobađa prikazivanja slikama, u njemu ne samo da se više ne pojavljuju slike u kojima su zarobljene određene geste, već sve slike koje vidimo pripadaju pogledu onoga koji fizički više ne postoji. U tom smislu sve što je u *Kući na pijesku* prikazano nakon Josipova samoubojstva amalgam je stvarnosti i mašte, odnosno radi se o novoj vrsti stvarnosti u koju se prelazi uz pomoć rituala prijelaza koji odgovara cjelini filma do tog trenutka.

Cilj *Kuće na pijesku* jest prikazati uskrsnuće kao fenomen koji omogućuje novu perspektivu na ovozemaljsko i njegovo sagledavanje iz perspektive koja nije moguća dok se u njemu boravi. Film u svojoj cjelini detaljno trasira Josipovo pripremanje za obred prijelaza u onostranost,⁴⁹ a u svom posljednjem dijelu utjelovljuje njegov pogled na zemaljski život koji je napustio. *Kuća na pijesku* tako je, kao i svaki ritual, sastavljena od “izvedbe događaja smještenih između činjenica i mašte” (Schechner, 1995: 263) pa je ontološki status u njoj prikazanih događaja dvostruko kodiran kao stvaran i nestvaran, zbiljski i imaginaran. Krajnji čin iskupljenja kakav se prikazuje u *Kući na pijesku* jest mogućnost da se jedan ljudski život sagleda iz perspektive Drugoga. Nju utjelovljuje Jakovljevi završni hod kroz Josipovu stvarnost, odnosno kuću i konačno tjelesno uskrsnuće,

⁴⁹ Bazin je slično primijetio u članku “*Dnevnik seoskog župnika i stilistika Roberta Bressona*”, usporedivši taj film s kršćanskim ritualom križnog puta koji tematizira Kristovu smrt prije konačnog uskrsnuća.

utjelovljeno u izlasku iz tunela, kojim se brišu granice individue, a geste i slike više ne znače ništa, poništene posljednjom bjelinom koja označava kraj reprezentacije.

Razmatrajući Agambenove *Bilješke o gesti*, filmologinja Anja Streiter primjećuje kako se njegove ideje najsmislenije oprimjeruju u “duhovnim filmovima” Roberta Bressona u kojima su glumice amaterke “uživale u osjećaju da ne moraju ništa reprezentirati i da se mogu kretati bez tereta značenja” (2006: 183). Streiter tvrdi, referirajući se na Deleuza, kako redatelji poput Bressona, Dreyera i Rosellinija pokazuju kako je moć modernog filma “vratiti nam vjeru u svijet”, odnosno uspostaviti prekinutu vezu čovjeka i svijeta koja se sada manifestira isključivo kao vjera u samu mogućnost te povezanosti (ibid., 183). U *Kući na pijesku* prekinutu vezu pojedinca i svijeta uspostavlja Jakov koji ulaskom u Josipov intimni prostor nakon njegove smrti ponavlja prijateljeve geste reprezentirajući tako prvi put u filmu intimnost samu ako je se shvati kao najdublju povezanost čovjeka s čovjekom, kao iznalazak smisla u dobroti koja se kreće od ja do drugog. Kako piše Emmanuel Levinas: “Mir mora biti moj mir, u jednoj relaciji što polazi od ja i ide k Drugom, u želji o dobroti, gdje se ja održava i živi bez egoizma” (1976: 289). *Kuća na pijesku* nakon Josipove posljednje geste iznalazi nadu, odnosno vraća vjeru u povezanost čovjeka i svijeta kroz geste iskupljenja koje izvodi Jakov, po profesiji sudac, svojim slušajućim izvršenjem blizine Drugog. Ponavljanjem tuđih gesti on dovodi do njihovog konačnog oslobođenja od tereta značenja i tereta same slike. Nakon što je sudac presudio milošću ostaje tek zvuk koji poziva na slušanje.

5. ZVUČNE STRUKTURE

U poglavlju “O strukturalnom korištenju zvuka” u svojoj *Praksi filma* Noël Burch pisao je o potrebi sveobuhvatne glazbene kompozicije zasebnih elemenata zvučnog zapisa (1981: 92). U takvu razumijevanju svaki šum, bio on snimljen na lokaciji ili poslije dodan u studiju, kao i svaka izgovorena riječ dijaloga predstavljaju ton u kompoziciji cjeline zvučne slike koja je samosvojna od slike. Odnosom šuma prema šumu od kojih svaki ima brojne parametre, poput toga je li oblikovan u studiju ili zabilježen na lokaciji, te trajanja i jačine, kao i strukturiranjem odnosa šuma prema dijalogu i glazbi, uspostavlja se zvučna kompozicija filma čija samostalno mišljena zvukovna struktura ulazi u složene odnose sa strukturom slike. Zvučna slika kako je poima Burch teži osamostaljenju i uspostavi samosvojne strukture koja se nalazi u dijalektičkom odnosu prema strukturi slike. Pritom je za njegovo razumijevanje filmskog zvuka presudno uvjerenje da “esencijalna priroda veze zvuka i slike ne leži u njihovoj različitosti, već u sličnosti” (ibid., 91). Slika i zvuk ponekad govore isto, a ponekad suprotno i upravo je njihova dijalektika središnja za umjetnost filma, tvrdi Burch (ibid., 90).

U *Kući na pijesku* slika i zvuk govore isto, ali na različitim razinama jer zvučni i slikovni sloj filma reprezentiraju dvije vrste protagonistove realnosti. Cjelina zvučne slike oblikovana je kao glazbena kompozicija skladana po načelima atonalne glazbe u kojoj se uspostavlja specifična struktura koja se zasniva na ritmičkom ponavljanju određenih šumova koji funkcioniraju kao tonovi ljestvice. Među njima postoje šumovi koji se pojavljuju kao lajtmotiv (prije svega zvuk prekidača kojim se kroz film neprestano pale i gase svjetla, zatim zvuk telefona i njegova brojčanika, zvuk zvona i zvuk automobilske sirene), a dodatnim pojačavanjem glasnoće određenih šumova u nekim prizorima grade se tonski akcenti zvučne slike koji se serijalno ponavljaju kroz film. Glazba Mirka Krstičevića u određenim je svojim dionicama serijalna, izbjegavajući melodijske teme. Umjesto toga koristi se kontinuirani ton određene glasnoće uz koji se povremeno pojavljuju drugi tonovi izvedeni na različitim instrumentima. U serijalnoj se glazbi⁵⁰ glazbene

⁵⁰ Serijalnu tehniku skladanja prvi su 1950-ih počeli upotrebljavati francuski skladatelji Olivier Messiaen i Pierre Boulez (usp. Gligo, 1996: 250).

parametre kao što su trajanje, intenzitet, zvukovna boja i artikulacija podvodi pod predsređeni, višeslojni serijalni red (usp. Gligo, 1996: 249-250).

U zapisu *Iskaz* Martinac je o filmskom zvuku općenito zabilježio sljedeće: “Na krilima zvuka (ton, šum, riječ) isplovljava iz dubine filma, iz samog srca života pigment unutrašnjeg krajolika, kojeg čak ni svjetlost ne može eksponirati.” (1967: 60) Ideja o nadmoći afektivne snage filmskog zvuka nad onom filmske slike prisutna je i u filmovima Roberta Bressona koji je tvrdio kako je zvuk jednako važan ili važniji od slike te kako je miješanje (miks) zvuka najvažnija faza rada na filmu budući da se u njoj konačno stapaju zvukovni i slikovni elementi međusobno se transformirajući (Bresson, 2016a: 199). Za njega “predmeti imaju zvučnu realnost koja može biti dramatičnija od njihove vizualne realnosti” (ibid., 200) odnosno, promatrano iz pozicije gledatelja, kako je “uho kreativnije od oka” (ibid., 201).

Film je Bresson shvaćao kao audiovizualnu umjetnost u kojoj su ta dva sloja ravnopravna i samostalna, o čemu će poslije najuvjerljivije pisati francuski skladatelj i filmolog Michel Chion, posebice u knjigama *Glas na filmu* (1984), *Zvuk na filmu* (1985) i *Audiovizija* (2005). Nadovezujući se na Bressona, on inzistira na pojmu audiovizije kako bi naglasio kako zvuk nije produžetak ili alat filmske slike, već njoj ravnopravan element, podsjećajući kako upravo zvuk slici daje vremensku dimenziju (Chion, 2007: 21). Chion posebnu pažnju posvećuje fenomenu akuzmatike, za koji naziv preuzima od muzikologa i pionira konkretne glazbe Pierrea Schaeffera koji ga je uveo u svojim spisima pedesetih godina 20. stoljeća kako bi opisao suvremeni način slušanja specifičan za radio, telefon i ploče⁵¹ (usp. Gligo, 1996: 5). Kod Chiona, akuzmatika na filmu predstavlja svaki zvuk odvojen od svog izvora u smislu da izvor nije vidljiv u filmskoj slici. Naziv potječe od pitagorejske sekte čiji su pripadnici slušali svog učitelja kako im govori skriven iza zavjese kako njegov lik ne bi ometao poruke koje im prenosi (2007: 19).

Nadovezujući se na praksu pitagorejske sekte Chion uvodi pojam “akuzmobiće” kako bi označio onoga, onu ili ono koje je u filmu prisutno kao glas koji nije vizualiziran, ali može to u bilo kojem trenutku postati ili je to prethodno bio (ibid., 21). Chion kao primjer za akuzmobiće navodi situaciju kada se nekoga u prizoru čuje samo kao glas koji dopire kroz telefonsku slušalicu.

⁵¹ U *Traité des objets musicaux* (1966) Schaeffer je analizirao posljedice suvremenog načina slušanja na psihologiju slušanja.

On je u tom prizoru akuzmobiće iako ga se možda vidjelo u nekom prizoru prije ili će ga se tek poslije fizički vidjeti, kako objašnjava Chion “princip filma je da se u svakom trenutku tijela i lica *mog*u pojaviti i tako deakuzmatirati glasove” (ibid., 22). Chionova usmjerenost na akuzmatiku odgovara Burchevu interesu za *off*-zvuk kojim označava sve šumove (*off*-šum), glasove (*off*-glas) i glazbu (*off*-glazba) čije izvorište nije vidljivo u slici i koji imaju mogućnost da u visoko izraženoj organizaciji suprotstavljaju zvučni *off*-prostor plastičnoj i dinamičkoj organizaciji slika (1981: 97). Ovim se implicira kako *off*-zvuk proizvodi stvarnost paralelnu onoj u filmskoj slici koja s njom ulazi u različite odnose odvajanja i približavanja, čime se uspostavlja vidljiva dijalektička strukturacija filmske cjeline.

Kuća na pijesku koristi cjelokupan zvučni zapis za uspostavu nevidljive, ali čujne stvarnosti čija je logika radikalno različita od stvarnosti filmske slike, a imanentna razdvojenost zvukovnog i slikovnog sloja filma sugerira se sustavnim korištenjem *off*-zvuka i akuzmatike koja kulminira Josipovom preobrazbom u akuzmobiće u završnici filma. Također, razdvojenost tijela i glasa ostvarena je i naknadnom sinkronizacijom dijaloga koju nisu, kako je uobičajeno, radili glavni glumci, Dušan Janićijević i Branko Đurić, već Zlatko Crnković i, najvjerojatnije, Vlatko Dulić (Martinac, 1986a: 26).⁵² Zvučna podloga Martinčeva filma sadrži 49 minuta i 3 sekunde šuma te 9 minuta i 45 sekundi izgovorenog teksta, od čega 1 minuta i 33 sekunde otpadaju na dijalog, 45 sekundi na vijesti Radio Splita koje se čuju u automobilu, 4 minute i 27 sekundi na telefonske razgovore te 3 minute i 3 sekunde Josipova audiozapisa, te glazbe u trajanju od ukupno 26 minuta (usp. Martinac, 1986a: 9).

5. 1. Akuzmatika i *off*-zvuk

Osnovni postupak oblikovanja prizornog zvuka u *Kući na pijesku* jest njegovo razdvajanje od izvora u filmskoj slici – zvuk se čuje, ali njegov izvor nije dostupan oku. To se ne provodi u cjelini filma, već se strateški pojavljuje zajedno sa spajanjem zvuka i slike kako bi se uspostavila dijalektika dvaju postupaka. Već u prvom kadru *Kuće na pijesku*, koji u totalu prikazuje krajolik

⁵² Martinac u svojim bilješkama nigdje ne navodi imena glumaca koji su obavili sinkronizaciju pa se ovaj podatak navodi prema svjedočanstvu jedinih živih suradnika na filmu, skladatelja Mirka Krstičevića i izvršnog producenta Borisa Gabele. Prema Krstičeviću, Martinac je otpočetak planirao naknadno snimiti dijaloge s drugim glumcima.

oko splitskog aerodroma pojavljuje se zvuk čiji izvor nije prisutan u slici. Izvan okvira na početku statičnog kadra, isključivo kao zvuk prisutan je putnički avion čiji zvuk prekriva prizor. U trenutku ulaska aviona u kadar i slijetanja na pistu, kamera pokretom prati taj izvor zvuka koji je sada i vidljivi i čujan. Dolazi do naknadnog preklapanja zvuka i slike u istom kadru u čijem prvom dijelu tog preklapanja nije bilo.

Dajući nam prvo zvuk, a onda ga tek fizički utjelovljujući u slici, film već u prvom kadru postavlja svoju temu prikazivanja oku nevidljivog, a opet prisutnog, koje će kroz film biti sustavno predstavljeno zvukom. Središnji interes čitavog filma bit će ispitivanje mogućnosti filmske slike da prikaže više od svog vlastitog referenta ulaskom u složene odnose sa zvučnom kulisom s kojom može i ne mora biti u odnosu analogije. Putnički avion kojim Josip Križanić doslovno slijeće u film prvo je dan kao zvuk smješten u ono što Burch naziva *off*-prostor, imaginarni prostor koji se nalazi izvan okvira kadra. Josip je u trenutku svog ulaska u film prvo prikazan kroz zvuk jednako kao što će u trenutku fizičkog napuštanja filma biti prikazan zvukom pucnja kojim si oduzima život, nakon kojeg će uslijediti tišina, odnosno potpuna odsutnost bilo kakvog zvuka. I u prizoru samoubojstva Josip, kao i revolver kojim si oduzima život, a čiji se zvuk čuje, smješteni su u *off*-prostor (revolver se ni u jednom trenutku filma ne vidi, prisutan je isključivo kao *off*-zvuk, odnosno zvučni efekt).

I u kadru u kojem se prvi put čuje Josipov glas nije prisutno njegovo tijelo koje taj glas proizvodi. Nakon što Josip po izlasku iz aerodromske zgrade uđe u automobil, prelazi se na kadar snimljen sa stražnjeg sjedišta na kojem sjedi Josip, a u kojem se vidi Jakovljević zatiljak jer on upravlja automobilom. Tada se prvi put u filmu pojavljuje nečiji glas, Josipov, koji se obraća Jakovu. Za vrijeme vožnje prema Splitu njih dvojica razgovaraju, pretežno govori Josip, kojeg ni u jednom trenutku vožnje ne vidimo, već je prisutan samo kao glas. Jakovu se pak ne vidi lice pa i njegov glas na određeni način biva odvojen od svog izvora, lica i usana koji tijekom čitavog prizora ostaju nevidljivi. Glas u ovom prizoru lebdi, on djeluje onako kako Chion opisuje akuzmatski glas, “kao da luta površinom, istovremeno i unutra i van, tražeći mjesto na kojem se može smjestiti” (1999: 23) jer je odvojen od svog izvora i od svega materijalnog što bi ga moglo usidriti u sliku, a opet je u njoj prisutan.

Kroz cijeli se film pojavljuju prizori u kojima izvor zvuka nije vizualno predstavljen pa tako u kadru 20 Josip u svom stanu čuje zvuk automobilske sirene te izlazi na prozor kako bi vidio

njezin izvor, ali kamera ne prati njegov pogled već ostaje na svojoj poziciji. Tipičan primjer je kadar 62 u kojem Josip vodi telefonski razgovor u svom uredu u Arheološkom muzeju tako da izađe iz kadra, ali se i dalje čuje njegov glas. Dok je u zvučnoj podlozi prisutan glas, u slici se vidi pogled na vrt te on cijelo vrijeme trajanja razgovora ostaje izvan prizora nakon čega se u kadru 63 vidi muzejski vrt. Martinac je u bilješkama o filmu o tom kadru zapisao kako je riječ o subjektivnom kadru čovjeka koji u prethodnom kadru nije bio prikazan (1986a: 15).

Drugi je ključni postupak u tretmanu zvuka u *Kući na pijesku* Martinčeva odluka da nijedan od likova ne govori s drugim likom ili likovima tako da su mu u kadru prikazana usta. Usta kao izvor glasa sustavno ostaju vizualno nedostupna u prizorima dijaloga. Usta nisu vidljiva ni onda kada likovi telefoniraju, a to su prizori koji se u filmu višestruko ponavljaju. Svi telefonski razgovori prikazani su tako da se ne čuje glas s druge strane žice, a lik koji telefonira često je kameri okrenut leđima ili je od nje udaljen, te snimljen iz kuta koji usta kao izvor glasa čini nevidljivima. Odluka da se dijalog nikada ne prikazuje kroz spoj glasa i izvora služi destabilizaciji uvriježenih prikazivačkih praksi u igranom filmu, odnosno dedramatizaciji dijaloških prizora koji se razlažu na dvije istovremeno prisutne, a posvema razdvojene razine: zvučnu i slikovnu. One ulaze u složen odnos ponavljanja, uspostavljajući ono što Chion naziva “mjestom susreta slika i zvukova” (2007: 39). U *Kući na pijesku* govor je sustavno relativiziran tako da većina likova ne govori (govore samo Jakov i Josip), a sam glas postaje samostalan sloj filma jer se odbija spojiti sa slikom kada je upućen drugoj osobi ili je destabiliziran prikazivanjem u formi monologa izgovorenog u telefonsku slušalicu.

Sličano razdvajanje tijela i glasa upotrijebljeno je u cjelovečernjem igranom filmu *Zrcalo* (*Zerkalo*, 1974) Andreja Tarkovskog u kojem narator kroz cijeli film ostaje prisutan isključivo kao glas, a njegovo tijelo nikada se ne pojavljuje, ili, ako se i pojavljuje, to nije jasno signalizirano na način da se specifično tijelo prisutno u prizoru spoji s naratorovim glasom. U *Kući na pijesku* glas je sustavno emancipiran od svog izvora i postaje samostalni element cjeline filma koji sa slikom koja se pojavljuje istovremeno s njim ulazi u složene odnose. Ovim postupkom oprimjeruje se Chionova teza kako glas može istovremeno biti i unutar i izvan slike (1999: 23).

5. 2. Akuzmobiće ili glas tijela kojeg nema

Nakon Josipova samoubojstva u stan dolazi Jakov i u kasetofonu pronalazi audiokasetu sa snimkom koju preslušava šecući prostorijom. Na njoj je zabilježen Josipov glas koji govori tekst objavljen poslije u Martinčevoj zbirci poezije *Ulazak u Jeruzalem* pod naslovom “Magnetofonski zapis Josipa Križanića”, a većinski sastavljen od ulomaka iz Kafkinih pisama. Posljednja rečenica koja glasi “Ništa se ne gradi na stijeni, sve na pijesku, ali moramo graditi kao da je pijesak stijena” 41. je redak *Ulomaka apokrifnog evanđelja* iz zbirke pjesama *Pohvala sjene* Jorgea Luisa Borgesa iz 1969. godine (usp. Martinac, 1986: 9). U tekst je unesen i jedan osobni podatak jer se u njemu spominje Rue de Limans, stvarna ulica u provansalskom gradiću Hyères u kojem je Martinac boravio 1983., posjetivši tamošnji filmski festival na kojem je prikazana retrospektiva njegovih radova (usp. Munitić, 2011: 149).⁵³ Dok Jakov sluša snimku, čuje se zvonice na vratima te se on spušta i, predstavljajući se poštaru (koji je prisutan samo kao glas) kao Josip Križanić, preuzima drugu audiokasetu koju odmah preslušava. Na njoj je zabilježen Katarinin glas kako govori “Dragom tati za pedeseti rođendan”, nakon čega slijedi klavirska izvedba. Kada presluša i Katarinin zapis, Jakov odlazi iz stana. Josip se, nakon što si je oduzeo život, u filmu pojavljuje kao glas koji više nije moguće spojiti s tijelom jer ga više nema, odnosno jer je tijelo mrtvo. Glas koji Jakov sluša kao da dolazi iz onostranog jer vlasnik glasa sada više nije dostupan u realnosti prikazanoj filmom.

Chion piše kako akuzmobiće ima četiri moći: “sposobnost da bude svugdje, da vidi sve, da zna sve i da ima potpunu moć (1999: 24). Prisutan kao glas tijela kojeg više nema Josip kao da dobiva nadnaravne moći i otvara svijet film novoj, transcendentnoj dimenziji u kojoj je moguće da mrtvi govore, odnosno da nastanjuju svojom prisutnošću realnost živih. Nakon što je napustio film kao fizičko tijelo, Josip uskrsne u stvarnosti filma kao apsolutni akuzmatski glas koji se više ne može spojiti s tijelom. Naslov posljednjeg dijela filma *Sve što se događa nekom događa se svakom* ilustriran je spojem Josipova glasa s Jakovljevim tijelom koje je prisutno paralelno s njim u filmskoj slici. Također dolazi do ujedinjenja Josipa i Katarine kroz susret njihovih glasova u

⁵³ U Munitićevoj knjizi koju je posthumno uredila Diana Nenadić objavljene su Martinčeve fotografije iz Hyèresa, ali su pogrešno datirane u 1984. godinu. Prvo izdanje festivala eksperimentalnog filma Festival International du Jeune Cinéma de Hyères održano je 1973., a posljednje 1983., kada je priređena i Martinčeva retrospektiva (usp. <https://mubi.com/lists/festival-international-du-jeune-cinema-de-hyeres-cinema-different-1973-83>, posjećeno 22. VII. 2021).

posljednjem prizoru kojem svjedoči Jakov. Katarininu jednostavnu, nevješto izvedenu klavirsku glazbu skladao je i za film odsvirao Mirko Krstičević te se ona opet pojavljuje za vrijeme odjavne špice filma, vraćajući njegovu zvučnu završnicu na svojevrsan početak, odnosno djetinjstvo i nevinost koje ta skladba utjelovljuje.

Postupak korištenja audiozapisa kao ključnog elementa u oblikovanju cjeline Martinac će koristiti i u svojoj drami *Čuvari kripe (dramski collage prema Beckettu)* iz 1998., inspiriranoj monodramom *Krappova posljednja vrpca* Samuela Becketta iz 1958. U *Čuvarima kripe* tri lika koji predstavljaju tri dijela iste osobe, a zovu se Prvi, Drugi i Treći. Od njih govori samo Drugi dok Prvi sluša dvije kasete s kasetofona na kojim je tekst sastavljen od dijelova Beckettove monodrame *Krappova posljednja vrpca*, dok Drugi govori tekst kolažiran iz njegove drame *Svršetak igre* (1957) i kraja romana *Molloy* (1951), a Treći uopće ne govori i ne sluša (Martinac, 1998: 9).

Indikativno je kako Martinac u detaljnom opisu prvog prizora navodi kako se na sceni čuje glazba prvog sna Josipa Križanića iz filma *Kuća na pijesku* (ibid., 8). U Beckettovu *Krappu* naslovni lik na svoj 69. rođendan preslušava vrpcu koju je snimio 30 godina ranije i jedini je tjelesno prisutan lik u komadu, dok Martinac uvodi tri fizičke verzije istog lika od kojih svaki na svoj način reagira na ranije verzije sebe koje utjelovljuje glas s vrpce. Pojedinaac se tako raspolovljuje ne samo na tijelo i glas, već i na tri različita tijela (Prvi, Drugi, Treći) koja različito reagiraju na akuzmobiće čiji glas slušaju s kasete. Taj glas proizvodi sada fizički nedostupna mlađa verzija njih te se oni s njom na taj način susreću i ujedinjuju nadilazeći vremensku odvojenost.

U bilješkama o *Kući na pijesku* Martinac piše kako su Josip Križanić i Jakov Kostelac dvije polovice raspolovljenog Kafkina lika Josefa K. (1986: 4-5), iz čega proizlazi da 35-godišnji Jakov u posljednjoj sekvenci filma sluša audio zapis 50-godišnje verzije sebe (Josipa), čime se radikalno zaoštava i poništava linearno shvaćanje vremena, jer Josipov glas za Jakova postaje glas jednog sebe iz budućnosti, dok je Krapp u Beckettovoj drami slušao sebe iz prošlosti.

5. 3. Unutarnji i izvanjski zvuk

Prvi put kada u film ulaze Josipove unutarnje slike, bile one snovi ili zamišljaji, u filmu se pojavljuje glazba. Njezino prvo javljanje poklapa se s prvim pojavljivanjem hodnika Dioklecijanove palače i zvuči kao sudaranje zvukovnih ploha koje izazivaju osjećaj jeze, glazba je još uvijek na granici šuma. Nakon prelaska u eksterijer i s glazbom se počinje događati nešto konkretnije – ubacuju se različite vrste udaraljki i zvona koji su na granici šuma te tako donese neobičan glazbeni motiv koji podsjeća na serijalnu glazbu. Burch je o upotrebi takve glazbe na filmu zabilježio: “Serijalna glazba, kao najotvorenija forma u povijesti zapadne glazbe, sa svojom nenadmašnom ritmičkom slobodom i upotrebom boje zvuka koju klasična glazba smatra vulgarnom, čini se izrazito prikladnom za organsku, dijalektičku integraciju glazbe sa zvučnim efektima kao i s filmskom slikom” (1981: 99). Glazba u *Kući na pijesku* najdirektnije utjelovljuje ono što Michel Chion naziva unutarnjim zvukom “koji usprkos tome što je smešten u sadašnjost radnje, odgovara i fizičkoj i duhovnoj unutrašnjosti nekog lika” (2007: 70).

Glazba, koja prvenstveno predstavlja unutarnje duhovno stanje Josipa Križanića, neprestano ulazi u dijalog sa šumovima prisutnima u slici te inkorporira lajtmotiv zvona, kao i tišinu koja postaje ključni strukturni element cjeline. Burch objašnjava kako se u međuprostore serijalne glazbe mogu savršeno prirodno smjestiti svi ostali zvučni elementi (ibid., 99), a skladatelj Mirko Krstičević zvona koristi kao dio glazbenih tema. Pojava glazbe usko je povezana s poniranjem u Josipov unutarnji svijet, ona ga predstavlja i signalizira. U kadru 27 Josip liježe u postelju i gasi lampu pokraj kreveta, nakon čega slijedi mrak odnosno pojavljuje se crni blank kadar te se prvi put u filmu pojavljuje glazba. Iz mraka izranja unutrašnjost Dioklecijanovih podruma prikazana tako da se čini da je snimljena u jednom kadru pomoću vožnje, dok se u zvučnoj podlozi nastavlja glazba sastavljena od dva zvuka različite visine koji se međusobno prepleću, a onda se pojavljuje i zvuk gonga. Pojava glazbe u filmu nije motivirana nečim unutar prizora, ona prvenstveno “svojom pojavom, striktno razdvaja vanjski svijet od unutarnjeg, realni krajolik od irealnog” (Martinac, 1986a: 16). Nakon podruma, prizor se premješta u eksterijer u kojem se prikazuju zazidani prozori Dioklecijanove palače, “mala anonimna kamena plastika na zidu iznad knjižare u Marulićevoj ulici u Splitu” (ibid., 32), trava koje proviruje između zidina te nadsvođeni dio Palače na kojem se pojavljuje Josip.

Glazba izlaskom slike u eksterijer postaje svjetlija, uz osnovni zvuk s vremena na vrijeme pojavljuju se glazbeni dodaci u formi kratkih zvukova izvedenih na različitim instrumentima koji u slici prate pojavu novih vizualnih motiva svaki od kojih biva ozvučen specifičnim zvukom. Posljednji kadar ove prve unutarnje sekvence napušta prostor Palače i prikazuje splitsku pjacu iz gornjeg rakursa, iz čega se zaključuje, ako se kadrove motivira pripisivanjem Josipove vizure, kako se on popeo iznad Željeznih vrata i gleda na trg kojim prolaze ljudi. Nakon što se pojavi naslov iduće sekvence *Jesen, zima* glazba prestaje.

Čitava ova glazbena sekvenca referira se na drugi po redu film koji je Ivan Martinac realizirao u rodnom gradu – kratkometražni *Monolog o Splitu* (1962), snimljen na crno-bijeloj 16 mm vrpici. Prvi film koji je realizirao u produkciji Kino kluba Split također je 16 mm crno-bijeli kratkometražni film *Meštrović (egzaltacija materije)* iz 1960. godine. *Monolog o Splitu* prvi je je Martinčev splitski film slobodne teme koji cijelom duljinom trajanja koristi glazbenu podlogu, skladbu *Bolero* francuskog skladatelja Mauricea Ravela iz 1928. godine, u kojoj se koristi neprekidno ponavljanje iste glazbene misli i ritmičkog obrasca. U slici se pak variraju brojni kadrovi snimljeni iz gornjeg rakursa s iste pozicije iznad Željeznih vrata pokraj splitske pjace koja se kao lokacija i motiv, osim u *Kući na pijesku*, pojavljuju i 1992. u posljednjem Martinčevu filmu *Grad u sivom*, kratkometražnom ostvarenju snimljenom na 35 mm filmskoj vrpici.

Glazba se idući put u filmu pojavljuje u prizoru u kojem Josip šeće vrtom Arheološkog muzeja u kadru 82. No, ovdje se prijelaz u svijet unutarnjeg dogodio prije njezine pojave. U kadru 77 Josip liježe na trosjed u svojoj radnoj sobi nakon čega se u kadrovima 78 i 79 pojavljuje ruka u bližem planu koja poteže ručku, a prati je zvuk zvona, nakon čega slijede kadrovi muzejskog krova pod kišom. Tri elementa upućuju na prelazak u unutarnje i prije pojave same glazbe: Josip je odjeven kao i u prethodnoj sekvenci s glazbom, pojavljuje se motiv vode (ranije na zidovima Palače, a sada kiše na krovu) i zvuk zvona koji je signal prelaska u unutarnje. Kada se u idućim kadrovima pojavi glazba dok Josip šeće vrtom Arheološkog muzeja, nedvosmisleno je signalizirano kako se nalazimo u unutarnjoj stvarnosti filma. Josip prilazi steli Gaja Utija, nakon čega se u idućem prizoru nalazi uz more te slijedi sekvenca na splitskoj rivi u kojoj će se pojaviti njegova bivša supruga Laura Neuman, ali kao mlađa, dvadeset petogodišnja verzija sebe (tumači je Marina Nemet). U ovom prizoru postaje jasno kako je riječ o Josipovu snu ili zamišljaju, posebno u virtuoznom kadru u kojem kamera prvo snima Lauru kako gleda u pučinu, a onda se horizontalno

kreće tako da se u istom kadru nađe i Josip koji radi isto što i ona. Prizor prestaje pojavom zvuka telefonskog zvonca koje signalizira povratak u izvanjsku realnost; slijedi prizor u kojem Josip telefonira.

Iduća pojava glazbe slijedi u kadru 101 u kojem Josip s buketom ruža prolazi uskom ulicom unutar Dioklecijanove palače te nakon desetak sekunda šum koraka zamjenjuje pojava izvanprizorne glazbe koja se nastavlja i u kadrovima 102 i 103, u kojima Jakovljeva supruga Mirjana sjedeći u invalidskim kolicima s gramofonske ploče sluša skladbu *Tango* Francisca Tárrege, a koja se bila pojavila već u prethodnom kadru. Posrijedi je ploča koju je Josip donio Mirjani s putovanja u Španjolsku. Pokraj Mirjane pojavljuje se Josip koji joj daje ruže te zajedno u tišini slušaju ploču. U kadru 104 pojavljuju se grane, a u iduća tri kadra Josip se opet nalazi u vrtu Arheološkog muzeja dok se glazba s ploče nastavlja, čime se sugerira prikaz unutarnjeg krajolika, no nije do kraja jasno pripada li taj prostor Mirjani, Josipu ili oboma. Ovdje dolazi do prepletanja izvanjskoga i unutarnjega njihovim povezivanjem istom glazbenom temom, kao i prepletanja Josipove i Mirjanine subjektivnosti, što će biti ponovljeno netom prije prizora Josipova samoubojstva.

Glazba se opet koristi nakon kadra 110 u kojem Josip u kuhinji jede jabuku, gledajući kroz prozor nakon što je telefonski bio pozvan na jedrenje tog popodneva. U kadru 111 čuje se glazbeni akord, uz prizor pet jedrilica na pučini, a u kadru 112 počinje glazbena tema Mirka Krstičevića obilježena sjetom i melankolijom. Slijedi sekvenca plovidbe u kojoj se u bližim planovima jedan po jedan prikazuju muškarci na brodu: Josip, Jakov, Ivan, Petar i Luka, a jedino je Josip snimljen u kontrastu. Nakon što se okreće i gleda prema suncu u zalasku pojavljuje se kadar s Katarininom fotografijom iz njegove spavaće sobe, čime se sugerira da je to ono što u tim trenucima vidi u svojoj svijesti. Glazbena tema Mirka Krstičevića pretapa se u šum vlaka dok u slici počinju kadrovi krajolika snimljeni iz vlaka, prvo oni Dalmatinske zagore, a onda kontinentalni, pod snijegom. Za sekvencu u Zagrebu koja se ovim kadrovima otvara nije moguće ustanoviti pripada li unutarnjoj ili doživljenoj stvarnosti jer film vremenskom progresijom od početka prema kraju do tad već sustavno ukida signale koji služe kao orijentiri između ova dva dijegetička sloja.

U Zagrebu Josip šeće s Katarinom te se voze tramvajem, a onda se pojavljuje prizore Laure koja se nalazi na jednoj od marjanskih vidilica u Splitu, čime se film opet prebacuje u svijest likova,

Josipovu, a možda i Katarininu. Pojavom Laure opet se pojavljuje glazbena tema iz prizora plovidbe, čime se sugerira kako u ovoj sekvenci dolazi do pretapanja unutarnje i izvanjske stvarnosti jer orijentacijski signali u zvuku daju naslutiti kako je riječ o unutarnjoj stvarnosti, a signali u slici sugeriraju kako je možda ipak riječ o stvarnom putovanju jer zagrebačka sekvenca završava kada u kadru 143 Josip odjeven u krzneni kaput ulazi u svoj stan s torbom kao da se upravo vraća s puta.

U idućem prizoru dolazi do jednog od najvažnijih razdvajanja zvuka i slike. U sedam uzastopnih kadrova (od kadra 145 do kadra 151) u detalju se vide dijelovi *Židovske nevjeste*, a usto čuje zvuk okretanja telefonskog brojačnika, čime se stvara efekt svojevrsnog odbrojavanja i tenzije. Na detalju crvene haljine na slici pojavljuje se u kadru 151 naslov trećeg dijela filma *Odakle dolazi večer* te se pojavljuje ono što Martinac u svojim bilješkama naziva zvukom noći (ibid., 18). U kadru 152 preko općeg plana sata iznad splitske pjace čuje se samo jedan zvuk, kojem se onda, u idućem kadru, pridružuje još jedan, malo viši zvuk, a u idućem još jedan zvuk. Ta tri preklapljena zvuka prisutna su kada Josip u kadru 157 ulazi u kuću, a nakon što zatvori vrata čuju se samo srednji, umjereno visok zvuk koji se nastavlja čuti dok se Josip kreće kućom, a podsjeća na zvuk koji se pojavljuje na početku prve sekvence sna, no potom se pretvara u glazbenu frazu iz drugog Josipova sna, sada nadopunjenu bubnjevima.

Može se zaključiti kako je unutarnji život, koji je u početku bio predstavljen spojem zvuka i slike, sada predstavljen isključivo kao zvuk koji nadire u Josipovu izvanjsku stvarnost koja je predstavljena u slici. U prizoru večere i Josipova uspinjanja stepenicama glazbena tema se nastavlja sukobljavajući se sa slikom, odnosno, kako je zabilježio Martinac, ljudi i glazba “međusobno se proždiru” (ibid., 18) sve dok se glazba opet ne pretvori u jedan jedini zvuk koji prati Josipa u kadru 174 nakon povratka u stan kada ulazi s balkona u radnu sobu te izlazi iz kadra u kojem slika potom zumira prema naprijed, u *Židovsku nevjestu* na zidu pokraj balkonskih vrata.

Iduća glazba koja se koristi u filmu je ona s Katarinine kasete poslane ocu za pedeseti rođendan koju Jakov sluša u Josipovu stanu. Nakon što Jakov napusti stan, vozi se automobilom i ulazi u tunel te se opet pojavljuje zvuk koji podsjeća na prethodne zvuke sna i noći iz Josipovih snova, snoviđenja, fantazmagorija. Ovdje se Josip javlja Jakovu kao zvuk, što je u slici spojeno s njegovim pogledom u retrovizoru. Zvuk se za vrijeme vožnje tunelom pojačava sve do kraja vožnje

kada u kadru 194 Jakov izlazi iz tunela u blještavo bijelo kontrastno svjetlo, a zvuk i dalje raste nakon čega slijedi rez i crni blank kadar. Time naglo prestaje zvuk te nastaje tišina. Nakon toga slijedi završna špica s bijelo-plavim slovima na crnoj pozadini uz glazbu s Katarinine kasete upućene Josipu. Radi se o posljednjem zvuku filma kojim se cjelina vraća na početak ljudskog života, odnosno djetinjstvo jer glazbu proizvodi Josipovo dijete u kojem on nastavlja na određeni način fizički i duhovno trajati.

Postupak naglog prekida zvuka u završnoj sekvenci istovjetan je nagloj pojavi tišine nakon pucnja kojim si Josip oduzima život. Ta tišina stoji u dijalektičkom odnosu prema pucnju koji joj je prethodio i predstavlja poništenje zvučnog zapisa filma. Martinac je u autorskim bilješkama zapisao kako je Josip zapravo pucao u zvuk filma (ibid., 18). Ako zvuk predstavlja Josipovu subjektivnost, onda je upravo prekid zvuka prekid njegova postojanja, a koji kao događaj nije prikazan u slici. U bilješkama o filmu stoji kako tišine u *Kući na pijesku* ima ukupno 280 kvadrata, od čega kadar 174 koji slijedi nakon pucnja ima tišinu u trajanju od 72 kvadrata, a početak idućeg kadra u trajanju od još 40 kvadrata (ibid., 9), dok ostatak otpada na prvi kadar koji ima natpis *Marjan film, Split* i u kojemu je tišina u trajanju od 120 kvadrata te crni kadar 195 koji je pokriven tišinom u trajanju od 48 kvadrata (ibid., 9).

Ako se zanemari tišina na uvodnoj špici, onda se tišina u filmu pojavljuje nakon što Josip napusti film i nakon što ga napusti Jakov. Odluka da se fizički odlazak dvojice glavnih likova, koji su zapravo dvije polovice raspolučene cjeline, predstavi potpunom odsutnošću zvuka, odnosno tišinom, indikativna je za logiku kojom je mišljena audiovizualna cjelina *Kuća na pijesku*. Film ne samo da prestaje nuditi slikovnu reprezentaciju njihove fizičke prisutnosti već i, što je važnije, njihovu odsutnost predstavlja potpunim izostankom bilo kakvog zvuka, uključujući šumove.

Sustavnim korištenjem *off*-zvuka i *off*-prostora *Kuća na pijesku* neprestance upućuje na materijalnu skučenost stvarnosti zabilježene filmskom slikom, uspostavljajući njezin nevidljivi okvir, svojevrsnu duhovnu ili unutarnju stvarnost koja je okružuje i koja se materijalizira primarno kroz zvuk, a kako film odmiče dijelom i kroz sliku. Noël Burch je u *Praksi filma* zapisao kako se nada kako će se istraživanje filmskog zvuka nastaviti ukoliko “umjetnost filma želi u punoj mjeri ostvariti inherentne mogućnosti kojima raspolaže” (1981: 100). *Kuća na pijesku* prilog je

istraživanjima tih mogućnosti, kao i sposobnosti filma da prikaže više od slikom zabilježene stvarnosti koja nije ni nijema niti jednozvučna.

Chion je, pišući o posljednjem filmu Andreja Tarkovskog *Žrtva* (*Offret*, 1986), ustvrdio kako u njemu “primećujemo zvukove koji se već nalaze s onu stranu života, koje prima nematerijalno uho” (2007: 110) te kako u dugometražnim filmovima ruskog redatelja “zvuk često ima takav oblik, on predstavlja neku drugu dimenziju, on je nekud otišao, on se odvojio od sadašnjosti” (ibid., 110). Način oblikovanja zvuka u *Kući na pijesku* komplementaran je strategiji da se upravo zvukom prikazanoj zbilji pridruži transcendentna dimenzija. O tome je sustavno razmišljao i Robert Bresson koji je postupak razdvajanja tijela i glasa kroz upotrebu audiokasete istraživao u cjelovečernjem igranom filmu *Četiri noći jednog sanjara* (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971), adaptaciji pripovijetke *Bijele noći* (1848) Fjodora Mihajloviča Dostojevskog.

U priči filma mladi slikar Jacques upoznaje djevojku Marthe i u nju se zaljubljuje, a susreću se isključivo noću. Danju on slika u svom stanu i na kasetofon snima samog sebe kako pripovijeda o susretima s Marthe i svojoj ljubavi prema njoj. Također se snima kako opetovano izgovara njezino ime, a onda te kasete sluša dok slika i obavlja druge stvari. Nakon što Marthe na kraju filma odlazi sa svojim bivšim ljubavnikom, Jacques se vraća u svoj stan te opet slika slušajući kasete sa svojim glasom.

Bressonov film o nemogućoj ljubavi, samoći i otuđenju hipersenzibilnog pojedinca, u čemu je komplementaran *Kući na pijesku*, koristi manifestno razdvajanje glavnog lika na glas i tijelo, čime se formalnim postupkom utjelovljuje tema duhovne rascijepljenosti. Činjenica kako je Josip Križanić svoju posljednju ispovijest zabilježio upravo kao audiozapis ilustrira prednost koju cjelina filma daje zvuku kao sloju sposobnom zabilježiti duhovnu, emotivnu i općenito afektivnu dimenziju lika. Kao što glas Bressonova lika koji dopire s audiokasete utjelovljuje njegovu unutarnju stvarnost, tako Josipove riječi upućene s kasete donose konačnu prevagu subjektivne stvarnosti nad onom materijalnom kojoj *Kuća na pijesku* sustavno teži i prema kojoj se progresivno kreće od prvog prema posljednjem kadru. Jakov, koji je na neki način Josip, u posljednjoj sekvenci sluša samog sebe, odnosno sebe iz budućnosti, dok Bressonov lik sluša sebe iz jedne presudne situacije iz prošlosti, čime je Martinac zaobišao linearnost i kauzalnu logiku filmskog vremena.

6. LOGIKA FILMSKE SLIKE

Unatoč zbiljnosti svojeg referenta filmska je slika sposobna različitim prikazivačkim strategijama dekonstruirati i rekonstruirati njegov ontološki status. Kada je René Magritte naslikao platno *Izdaja slika* (*La Trahison des Images*, 1929) na kojem je realističkom crtežu lule pridružio natpis na francuskom “Ovo nije lula”, anticipirao je i rasprave o biti filmske slike, a ne samo one slikarske.⁵⁴ Francuski filmolog Christian Metz pisao je 1970-ih o dvostruko imaginarnoj prirodi filmskog označitelja (1982), no svijest o dvojnosti prisutnost/odsutnost specifičnoj za filmsku sliku vješto je artikulirana već u Andréa Bazina. U klasičnom eseju “Ontologija fotografske slike”, objavljenom 1945., zapisao je:

“Film se ne zadovoljava očuvanjem predmeta zavijenog u trenutak, kao što su to bila netaknuta tijela insekata u jantaru iz davno prošlih vremena, već oslobađa baroknu umjetnost njene grčevite katalepsije. Prvi put u povijesti slika stvari je istovremeno i slika njihovog trajanja, mumificirana mijena” (1999: 198).

Gilles Deleuze formulirao je na ovom tragu pojam slike-kristala u kojoj se neprestano međusobno zrcale aktualno kao ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije i nevidljivo, odnosno virtualno koje utjelovljuje samo trajanje (2012: 109).

6. 1. Strategije destabilizacije

U *Kući na pijesku* filmska se slika od početka prema kraju filma postupno odmiče od registriranja takozvane izvanjske, materijalne stvarnosti ka registriranju nevidljive stvarnosti koju Deleuze naziva virtualnom, a koja uključuje odjeke prošlih i budućih percepcija kadra ili prizora, odnosno dimenziju njihova trajanja u vremenu. Filmska slika u *Kući na pijesku* putuje od realizma prema evokaciji iznalazeći strategije kojima se registracijom ljudi, stvari i pojava može prikazati nešto što u njima samima nije fizički prisutno i stoga vidljivo, ali postoji kao virtualni sloj njihova

⁵⁴ Francuski filozof Michel Foucault objavio je 1968. kratko esejističko djelo *Ovo nije lula* u kojem se osvrće na Magritteovu sliku fokusirajući se na problem reprezentacije te odnos riječi i slike (usp. Foucault, 2011).

bivanja koji se u ovom radu naziva i duhovnom dimenzijom.⁵⁵ Kako je, objašnjavajući svoju autorsku poetiku, zapisao Michelangelo Antonioni: “Film se mora okrenuti unutarnjoj formi snimanja, načinima izražavanja koji su apsolutno slobodni, poput književnosti ili slikarstva koje je doseglo apstrakciju.” (2004: 9).

Onkraj razmišljanja o zbiljnosti filmskog označitelja i njegove mogućnosti konzervacije trajanja u vremenu, Robert Bresson u *Bilješkama o kinematografu* postavlja ideju filmske slike kao apstraktne ističući kako njezin takozvani ontološki realizam zamagljuje činjenicu kako je filmska slika vrsta vizualne reprezentacije koja može biti mišljena na jednak način kao i apstraktno slikarsko platno. Za takvo razumijevanje filmske slike zalaže se i Noël Burch, pronalazeći ga najsvjetlije provedenim 1964. u dugometražnom igranom filmu *Gertrud* Carla Theodora Dreyera. Burch piše kako se u tom filmu “ocrtava središnja ‘problematika’ slikovno-filmskog prostora, projekcija pertinentnih svojstava dubine na ravnu površinu (ekran). Ovde se, dakle, potkopavaju temelji iluzionističkog zdanja prikazivanjem profilmskog prostora kao ‘prisutnog’, prikriivanjem svojstava predstavljanja filmskog prostora i procesom putem kojeg se ove dve pojave sporazumevaju” (1978: 547). Radi se o tome da se prostor unutar kadra sistemski prikaže kao plošan, odnosno da mu se progresivno uklone iluzionistički postupci prikazivanja dubine, dok se s druge strane prostor izvan kadra prikazuje kao sveprisutan, bezgraničan i ključan za razumijevanje dijegetičke cjeline filma.

Kao i u Dreyerovu filmu, u *Kući na pijesku* likovi nikada ne govore dok se kreću, već je njihova primarna funkcija njegovo prekomponiranje. U filmu *Gertrud*, kao i u *Kući na pijesku*, glumci stoje mirno kada govore jedan s drugim, kao da recitiraju. Time, po Burchu, Dreyerov film napušta načela uvjerljivosti koji su nužni za iluzionističko izlaganje te “način na koji glumci govore, sa dugim prekidima između rečenica, pa i između reči, uz jednolično izgovaranje teksta koje je skoro u potpunosti lišeno svake izražajne modulacije, postaje izvor krajnjeg otuđenja” (ibid., 548). Isto se može ustvrditi za Martinčev film koji je svjesno usmjeren razotkrivanju dijaloga

⁵⁵ Duhovna dimenzija ovdje se koristi u skladu s tradicijom koju utemeljuje slikar i teoretičar umjetnosti Vasilij Kandinski djelom *Duhovno u umjetnosti* (*Das Geistige in der Kunst*, 1912) baveći se idejom vizualnog prikazivanja bez izravnih asocijacija na predmetni svijet, odnosno apstrakcijom koju definira kao iskazivanje unutarnje nužnosti (usp. Kandinski, 1999), a komplementarna je ideji duhovne energije u Bergsonovoj filozofiji kao toku pulsirajućeg života koji čovjek zahvaća unutarnjim iskustvom (usp. Bergson, 1975).

kao iluzionističkog elementa cjeline koji prikriva pravi sadržaj komunikacije pa je stoga “proizveden kao površina” (ibid., 548).

Film, kao i druge vizualne umjetnosti, “ima sposobnost nevidljivo učiniti vidljivim”, kako primjećuju Leo Bersani i Ulysse Dutoit u uvodu knjige *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity* (2004: 1), uspoređujući ovu strategiju s inzistiranjem na tišini u dramskim djelima Samuela Becketta. Kao što jezik i književnost neprestano stupaju u kompleksne odnose s tišinom i nijemošću kao svojim esencijalnim sastavnicama, tako i filmske slike stupaju u odnos s onim što ih omeđuje, odnosno stvarnošću koja se nalazi izvan okvira kadra. Stvaranje nove stvarnosti koja se rađa oko samog okvira kadra i koja je nevidljiva, ali u stalnom dijalogu s onim što se unutar kadra nalazi jedna je od esencijalnih mogućnosti filmske umjetnosti (usp. Braudy, 1984). Filmska slika naizgled prikazuje fragmente neke imaginarne cjeline i uvijek računa s nevidljivim elementima koji se ne moraju pokoravati zakonitostima fizičke stvarnosti. Kako u knjizi *Slikarstvo i film* piše Pascal Bonitzer, “slika nije, ako je uopšte ikada bila, manijačko udvajanje vidljivog, ona je evokacija skrivenog, igra istine između znanja i moći” te zaključuje kako je upravo rekadriranje “filmski efekt *par excellence*” (1998: 86-87).

Kuća na pijesku oprimjerenje je takvog razumijevanja filmske slike o čemu svjedoče u njoj sustavno provedeni postupci destabilizacije ontološkog statusa filmom stvorene stvarnosti. Ona dosljedno biva proizvedena kao površina iza koje se naslućuju nevidljive, a prisutne dimenzije koje čine ravnopravan sloj svijeta filma i u njemu sudjeluje svojoj neprikazivosti unatoč, čime je *Kuća na pijesku* srodna filmovima Michelangela Antonionija (usp. Chatman, 1985).

Tri su ključne strategije preispitivanja reprezentacijskih kodova filmske slike koje su provedene kroz čitav film, a čiji je cilj tvorba drugačije vrste stvarnosti koja je u mogućnosti predstaviti transcendentno, odnosno duhovni sloj svijeta koji ne može biti prikazan realistički oblikovanim načinima prikazivanja i koji u cjelini filma supostoji s fizičkom dimenzijom stvarnosti:

- 1) upućivanje na svijet izvan okvira kadra koji se obično pojavljuje isključivo kao zvuk, a ne kao slika, kao i upućivanje na ono što je u kadru prisutno, iako nije vidljivo;

2) ponavljanje određenih kadrova i prizora kako bi se prikazala istovremena prisutnost različitih vremenskih slojeva unutar iste slike;

3) supostavljanje različitih vrsta vizualne reprezentacije (slikarska, kiparska, fotografska) unutar okvira kadra radi tvorbe prikazivačkog labirinta u kojem nijedan reprezentacijski modus nije povlašten i koji teži točki nerazlučivosti omogućujući da prikaz zamijeni objekte koje prikazuje.

6. 2. Dijalektika vidljivoga i nevidljivoga

Dijalektika vidljivog i nevidljivog središnji je mehanizam destabilizacije realističkih, odnosno iluzionističkih reprezentacijskih praksi u *Kući na pijesku*. Ostvaruje se na nekoliko razina, a prva je neprestano upućivanje na filmom konstruirani svijet koji ostaje izvan okvira filmske slike. Sustavnim korištenjem *off*-zvuka i *off*-prostora razotkriva se kako je stvarnost zabilježena filmskom slikom tek jedan sloj dijegetičkog svijeta filma koji, osim fizičke stvarnosti, uključuje i svojevrsnu duhovnu ili unutarnju stvarnost koja je okružuje i koja se materijalizira primarno kroz zvuk, a kako film odmiče dijelom i kao slika.

U četvrtom kadru, prvom nakon uvodne špice, pojavljuje se zrakoplov u kojem je, zaključuje se iz kadrova koji će uslijediti, Josip Križanić. Uzme li se filmom stvorena stvarnost kao okvirna dijegetička razina za čitanje tog kadra, može se ustvrditi kako je Josip Križanić prisutan već od prvog snimljenog kadra koji se pojavljuje u filmu, ali je oku nevidljiv. Josip se nalazi unutar te filmske slike, odnosno on je njezina nevidljiva prisutnost smještena u utrobu zrakoplova. Josipovu nevidljivu prisutnost potvrđuje idući kadar u kojem Jakov Kostelac s aerodromske terase gleda u zrakoplov znajući da je u njemu Josip. On gleda, iako je ono što gleda za njega nevidljivo i tako utjelovljuje poziciju samog gledatelja *Kuće na pijesku* koji je pozvan da gleda film o nečemu što će ostati nevidljivo, ali će biti stalno prisutno. Gledajući film gleda se površina onog što cijelo vrijeme biva prikazano, a ostaje nevidljivo. To nevidljivo može biti definirano kao duhovna dimenzija stvarnosti, odnosno kao unutarnji prostor u kojem se odvija duhovni život čovjeka.

Nakon kadrova na aerodromu u kojima su vidljivi i Josip i Jakov, film nastavlja preispitivati Josipovu fizičku pojavnost unutar kadra. Za vrijeme vožnje od kaštelanskog aerodroma prema Splitu Josip se ni u jednom trenutku ne vidi, ali je njegova prisutnost sugerirana korištenjem njegova glasa u *off*-u dok razgovara s Jakovom kojeg se također vidi s leđa. Uvodne sekvence upućuju na to kako će Josip u svijetu filma biti prisutan i kada ga se fizički ne vidi, što će se kao pretpostavka produbljavati kako film traje.

Kako bi se sugerirao nevidljivi, a prisutan svijet izvan okvira kadra, kroz film se opetovano pojavljuju zvukovi čiji izvor ostaje nevidljiv ili koji nastaju kao reakcija na nešto što će ostati neprikazano i nepoznato. Primjer je misteriozni zvuk bez izvora koji se pojavljuje u kadru 20, preciznije u devetoj minuti filma, kada Josip u svojoj kuhinji začuje zvuk izvana. On se približava prozoru i gleda van, ali kamera ostaje na svojoj fiksiranoj poziciji i pojava ovog zvuka ostaje nerazriješena. Druga vrsta postupka jest korištenje zvuka automobilske trube kao reakcije na nešto izvanjsko, a što se slikovno ne uključuje u film. U sekvenci Josipove vožnje prema bolnici, kamo ide posjetiti prijatelja, a kojom se otvara drugi dio filma naslovljen *Jesen, zima*, ovaj je postupak najdosljednije proveden.

U kadru 48 Josip ulazi u automobil, u kadru 49 vidi se detalj semafora, a u kadru 50, u dvadesetoj minuti filma, Josip trubi nekomu ili nečemu što neće biti prikazano. Josip nanovo trubi i u kadrovima 52 te u kadru 55, a razlog i opet ostaje nevidljiv. Zvuk trube ponovno će pojaviti u završnoj vožnji u filmu kada Jakov odlazi iz Josipova stana nakon njegova samoubojstva te u kadru 193 trubi nekomu ili nečemu na isti način na koji je to u vožnji činio Josip. Ovdje zvuk trube vraća Jakova u fizičku realnost jer je do tog trenutka bio prikazan isključivo kao odraz u zrcalu retrovizora, a pojavom ovog zvuka kadar se širi i u srednjem planu prvi i posljednji put u ovoj sekvenci vidi se i njegovo tijelo s leđa.

Zaseban se postupak zaoštavanja dihotomije vidljivo/nevidljivo pojavljuje u kadrovima koji otvaraju sekvence prvog i drugog Josipova sna. Kada Josip prvi put sanja, odnosno kada film prvi put prelazi u slike njegove svijesti, odnosno u unutarnju stvarnost, pojavljuje se motiv tunela koji omogućuje da se prirodno pojave crnine unutra kadra onda kada kamera snima njegove neosvijetljene dijelove. Kada Josip liježe u krevet, a nakon što je snimljen u krupnom planu, pojavljuje se crni kadar (kadar 28) koji nakon nekog vremena kao da izlazi u svjetlo, odnosno

kamera iz mračnog dijela tunela vožnjom prema naprijed dolazi do osvijetljenog prostora koji stoga postaje moguće razaznati. Idućih šest kadrova, a zajedno s prvim (kadar 28) ukupno njih sedam, zaključno s kadrom 34, započinje crninom koja onda prelazi na vidljivi dio prostora. Izmjene potpune crnine i vidljivosti unutar istog kadra postignute su vožnjama i panoramama koje su prisutne u svim ovim kadrovima tako da kamera klizi od vidljivih u nevidljive dijelove podzemnog prostora Dioklecijanove palače.

Kadrovi 28, 29, 30, 31, 32, 33 i 34 započinju nevidljivim dijelom prostora, a završavaju vidljivim, predstavljajući unutar sebe obrnuto kretanje od onog koje se odvija na razini cjeline, a koje kreće od vidljivog prema nevidljivom, odnosno od izvanjskog prema unutarnjem svijetu protagonista. Njihova je logika utjelovljena kretanjem iz mraka na svjetlo jer se njima počinje razabirati unutarnja, duhovna slika protagonista. Oni označuju prvi ulazak filma u dublji sloj stvarnosti u kojem će nastupiti drugačiji referent filmske slike: onaj koji postoji samo u Josipovoj svijesti. Filmska slika više neće prikazivati fizičku stvarnost u kojoj Josip obitava već duhovnu stvarnost njegova unutarnjeg života. Film u ovom dijelu sustavno, sedam kadrova za redom, u pravilnom ritmu unutar pojedinih kadrova, prikazuje putovanje iz tame u svjetlost koje predstavlja Josipovo životno putovanje od mraka materijalnog svijeta prema svjetlosti duhovnoga.

Usto, ovaj niz od sedam kadrova predstavlja, prema Martinčevu iskazu, posvetu njegovu prvom potpuno autorskom filmu snimljenom u rodnom gradu:

“Na tim kadrovima /od 27 do 34/ svi zaljepci /njih 7/ napravljeni su na crnim dionicama, to jest na crnom ‘blanku’ tako da je ukupni dojam da je čitava sekvenca Dioklecijanovih podruma snimljena u jednom kadru /što u švenku, što u vožnji/. To je moj hommage vlastitom filmu, to jest završnoj sekvenci vlastitog filma *Monolog o Splitu* /1961-62/ s tom razlikom da je u *Kući* sve realizirano tako reći savršeno, što u *Monologu* s obzirom na format trake /16 mm/ nije bilo moguće.” (Martinac, 1986a: 16)

Na početku Josipova drugog sna ponavlja se isti postupak, samo se koristi druga vrsta prostora:

“U kadrovima 78 i 79 Josip zvoni na vratima Arheološkog muzeja. U kadrovima 80 i 81 vidimo /Josip vidi/ muzejski krov pod kišom. Glazbe još nema i sudeći po tome navedeni bi kadrovi trebali biti ‘realni’, ali mi znamo da oni to nisu. Prvo: Josip je odjeven kao u prethodnom snu. Drugo: kiša se doima irealno. Treće: zvuk zvana na vratima muzeja je neka vrsta glazbe” (Martinac, 1986a: 16).

U minutu i pol dugačkom kadru 82 koji slijedi Josip se pojavljuje u muzejskom vrtu te šecući nestaje pa se opet pojavljuje iza kolonada, da bi se napokon zaustavio ispred stele Gaja Utija. Kamera horizontalnom vožnjom od lijeva prema desno prati Josipovu šetnju, no kako se pozicionira s druge strane kolonade od Josipa, svaki put kada se tijekom vožnje naiđe u ravnini sa stupom kadar biva prekriven crninom, što se događa ukupno sedam puta tijekom trajanja kadra pa se broj crnina poklapa s onim iz prve sekvence sna.

Ovdje dolazi do uslozljavanja izmjene crnina jer nisu sve potpune, odnosno svaka druga crnina tek djelomično prekriva kadar. Tako se u kadru pojavljuju četiri potpune i tri djelomične crnine, s redosljedom pojavljivanja potpuna – djelomična – potpuna – djelomična – potpuna – djelomična – potpuna. Nakon toga kamera se zajedno s Josipom zaustavlja pred kamenom stelom Gaja Utija i započinje sekvenca s Josipom i Laurom na rivi. Treći Josipov san nije uveden postupkom izmjene crnina i vidljivih dijelova kadra jer je do tada unutarnja stvarnost veće preuzela dominaciju nad fizičkom na razini cjeline filma. Granice između njih sabile su se u točku nerazlučivosti pa prestaje biti moguće razgraničiti što je u kadru komponenta unutarnjeg, a što izvanjskog svijeta. U tom smislu signali prijelaza prestaju biti potrebni i više nisu prisutni u posljednjoj etapi filma.

Vrhunac je zaoštavanja dijalektike vidljivo/nevidljivo, odnosno prisutnost/odsutnost prizor Josipova samoubojstva. U njemu se u slici fizički vidi samo Rembrandtova slika *Židovska nevjesta*. U ovom trenutku film odustaje od registriranja profिल्mske stvarnosti i umjesto toga kadar prikazuje vizualnu reprezentaciju koja nije fotografska već slikarska. U kadru 174 koji traje jednu i pol minutu i u kojem se zbiva samoubojstvo, kamera prvo frontalno snima cijelu prostoriju i dio balkona koji se vidi kroz otvorena vrata, a na koji izlazi Josip. Dok se nalazi na balkonu, Josip se opet ne vidi, a nakon što se vrati u prostoriju dolazi s druge strane pozicije kamere. Ona posljednjih pola minute trajanja kadra postupno zumira u *Židovsku nejestu* tako da iz kadra otpada sve više profिल्mske stvarnosti koja sliku okružuje, da bi na kraju preostala samo Rembrandtova slika unutar okvira kadra, a okružujuća filmska stvarnost potpuno iščezla.

U trenutku kada kamera prestaje s kretanjem, kada slika opet postaje statična, iz *off*-a se čuje repetiranje revolvera i pucanj te kadar traje još desetak sekundi zaustavljen nad plohom slikarskog platna koje je učinilo svu drugu stvarnost nedostupnom. Trenutak Josipova fizičkog napuštanja

filma odgovara tako i napuštanju fizičkog bilježenja zbilje u kojoj je obitavao u korist isključivog prikaza mentalne slike utjelovljene na slikarskom platnu. Film doseže točku u kojoj je bilježenje fizičkog postalo nemoguće, a umjesto njega nastupa bilježenje duhovnog koje se manifestira kao slika slike, filmskom slikom zabilježena slikarska slika. Sam zvuk revolvera, odnosno pucanj, tretiran je na identičan način kao zvuci automobilskih truba koji se ponavljaju kroz film – kao zvučni akcent u slikovnoj cjelini koja nema potrebu tom zvuku dati razlog, izvor, smisao. Ti zvukovi kao da dolaze iz jednog drugog stvarnosnog sloja koji mehanizmima filmske slike ne može biti prikazan.

U bilješkama o filmu Martinac kadrove 172, 173, 174 i 175 naziva *stellium*⁵⁶ *Kuće na pijesku* (1986a: 23). U kadru 172 večera kod Mirjane i Jakova prikazana je u srednjem općem planu iz blago donjeg rakursa. U prednjem je planu Mirjana (okrenuta leđima kameri) i ostali koji blaguju oko stola, a u drugom planu se vidi Josip koji se nalazi na terasi u polumraku. Kroz otvorena vrata terase samo Mirjana može vidjeti Josipa, pod pretpostavkom da se on na toj terasi uopće nalazi fizički, a ne kao njezina subjektivna slika. Prizoru večere prethodili su kadrovi koje Martinac naziva “fantazmogorija” (ibid., 23), a u kojima se Josip, praćen glazbom, prvo uspinje stepenicama Gospe od Zvonika, a onda hoda iza stupova pa se na taj način opet koristi postupak pojavljivanja i nestajanja kao u prethodnim sekvencama sna. Samo sada je izravno Josip taj koji se pojavljuje i nestaje unutar istog kadra, čime se sugerira da on postupno napušta fizičku i prelazi u nematerijalnu, duhovnu stvarnost.

Film ovim signalima otvara mogućnost da Josip ni ne odlazi fizički na večeru kod Mirjane i Jakova, već se na njoj pojavljuje samo duhom ako se, ističe Martinac, “uzme u obzir da se kadrovi između kadra 157 i 174 nisu dogodili, barem NE u ‘fizičkom’ prostoru” (ibid., 23). U kadru 173 Mirjana u krupnom planu podiže pogled prema terasi na kojoj se nalazi Josip, a taj je pogled ujedno usmjeren i prema kadru koji će uslijediti, a na kojem će Josip na isti način stajati na terasi svojega stana: “Vrata terase radne sobe Josipova stana nalaze se točno na istom mjestu kao i vrata terase Mirjanine i Jakovljeve dnevne sobe, tako da je Mirjanin pogled, iz kadra 173, usmjeren u jedna i druga vrata.” (ibid., 23)

⁵⁶ *Stellium* u astrologiji, koju je Martinac sustavno proučavao, predstavlja mjesto dvostruke, trostruke ili višestruke konjunkcije planeta, odnosno najosjetljivije mjesto astrološke karte (Martinac, 1986a: 23).

Mirjanin pogled povija klasični prostor-vrijeme i vidi sliku Josipove smrti koja će se odviti u kadru 174, odnosno koja se odvija istovremeno s večerom. U kadru 175 koji slijedi nakon Josipova samoubojstva Martinac stavlja 72 kvadrata tišine, a onda se otamnjuje naslov koji je ispisan istom crvenom bojom kojom je naslikana i nevjestina haljina na Rembrandtovoju slici, a koje je bilo i cvijeće koje je Josip bio odnio Mirjani. Zajedno s naslovom u zvučnoj podlozi pojavljuje se zvuk kiše i grmljavine: “Spoj 174. i 175. kadra ključno je mjesto u filmu. U tom se rezu spajaju treća i četvrta sekvenca (‘Odakle dolazi večer’ i ‘Dažd ili sve što se događa...’), tu se dodiruju tišine” (Martinac, 1986a: 24). Tišine koje se dodiruju pripadaju unutarnjim svjetovima koji ne mogu biti prikazani filmskom slikom već samo naznačeni samim spojevima među slikama, kako je objasnio Martinac: “Valja imati stalno na pameti da se golem dio filma nalazi u zaljepku, spoju između dva kadra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima. Kadrovi s obje strane zaljepka mogu biti i fotografije.” (2001: 96)

6. 3. Slika onoga čega u slici nema

U *Kući na pijesku* sustavno se unutar kadra koriste različiti oblici vizualne reprezentacije nekog tko u filmskoj slici nije fizički prisutan, ali je svejedno vidljiv i svoju prisutnost ostvaruje bez fizičke dimenzije bivanja u kadru. Ovo se primarno postiže ponavljanjem određenih kadrova i prizora kako bi se prikazala istovremena prisutnost različiti vremenskih slojeva unutar filmske slike. Kada se neki kadar prvi put pojavljuje unutar cjeline filma, on se referira samo na sebe samog, no svako iduće pojavljivanje tog ili sličnog kadra u sebi sadržava i informacije, odnosno sjećanje na prvo i sva prethodna pojavljivanja. Cjelina *Kuće na pijesku* funkcionira tako da se isti ili slični kadrovi i sekvence pojavljuju u različitim etapama filma i međusobno dovode u pitanje u njima prikazane vremensko-prostorne koordinate, kao i fizičku prisutnost likova. Usto, ponavljaju se i dva ključna motiva, motiv tunela koji se pojavljuje u raznim varijacijama i koji signalizira prelaske iz jedne vrste stvarnosti u drugu te motiv vrata i prozora kao vrste granice između različitih prostora, ali i vremena.

Najvažniji primjer nastanjivanja jednog prizora drugim događa se strukturnim povezivanjem uvodne i završne sekvence vožnje. U uvodnoj sekvenci vožnje od aerodroma prema Josipovu stanu od kadra 8 do kadra 16 izmjenjuju se bliži i polublži kadrovi Jakova, snimljenoga s leđa, i

subjektivni Josipovi kadrovi na krajolik koji se vidi kroz prozor sa stražnjeg sjedišta automobila na kojem sjedi. U kadrovima Jakova s leđa, koji također mogu biti shvaćeni kao Josipovi subjektivni kadrovi, on je prisutan i fizički i kao odraz u zrcalu retrovizora. Čitava je vožnja prikazana iz Josipove perspektive, iako se njega uopće ne vidi, a iz te iste, dakle njegove perspektive, bit će prikazana i završna sekvenca vožnje u kojoj je Jakov prisutan primarno kao odraz u staklu retrovizora.

U završnoj sekvenci vožnje nakon Josipova samoubojstva ni Jakov niti Josip više nisu izravno fizički prisutni. Josip je sada prisutan kao pogled upućen u Jakova koji pak postaje odraz u zrcalu retrovizora. Tijekom cijele vožnje u kojoj Jakov metaforički prevozi Josipa u onostranost izbjegava se izravan fizički prikaz protagonista. Ako je Jakov ono što bestjelesni Josip vidi sa stražnjeg sjedišta automobila, onda ovaj mora biti zahvaćen njegovom razinom bivanja u kojoj fizičko više ne postoji. Obojica su se muškaraca potpuno rastjelovala, Josip u pogled, a Jakov u odraz te zajedno putuju prema potpunom ukinuću svega fizičkog, što utjelovljuje završna bjelina filma. Stvarnost oko okvira retrovizora u prvom je dijelu završne vožnje još prisutna, iako sada izostaju kadrovi krajolika iz prve vožnje. Ulaskom u tunel koji odgovara granici između fizičke i duhovne stvarnosti i ona se počinje raspadati i prelazi u apstraktne trepereće plohe svjetlosti. Na početku filma vožnja dvojice muškaraca od kojih je jedan glas, a drugi tijelo prikazana je unutar realističkog prikazivačkog modusa u kojem se filmskom slikom bilježi neki određivi označitelj, bio on imaginaran ili ne.

Na kraju filma ista je vožnja na razini slike zakoračila u destabilizaciju u kojoj više ništa nije fizički prisutno te se u slici pojavljuje duhovna razina prikazana kao apstrakcija koja okružuje zrcalo u kojem se vidi lice vozača. Posljednja sekvenca vožnje oprimjeruje Deleuzeov pojam slike-kristala: “slika u zrcalu je virtualna u odnosu na aktualni lik koji zrcalo hvata, ali je aktualna u zrcalu koje liku dozvoljava samo običnu virtualnost i odguruje ga u neuokvireni prostor” (2012: 93).

Također, sekvenca vožnje s kraja filma u sebi sadržava sjećanje, odnosno uspomenu na istu sekvencu s početka u kojoj je Josip još uvijek bio živ. U njoj se tako preklapaju sadašnjost i prošlost spajajući se unutar istog okvira te stupaju u odnos nerazlučivosti jer gledajući u vožnju sada, gledatelj neupitno vidi i vožnju s početka. Tako završna sekvenca vožnje ujedinjuje aktualni i

virtualni pol filmske slike, specifičan za sliku-kristal: “Slika-kristal je doista točka nerazlučivosti između dvije različite slike, aktualne i virtualne. Dok je ono što vidimo u kristalu vrijeme uživo, malo vremena u čistom stanju, sama razlika između dvije slike koja se ne prestaje obnavljati.” (Deleuze, 2012: 108) Deleuze, nadovezujući se na francuskog filozofa Henrija Bergsona i njegove knjige *Materija i memorija (Matière et mémoire, 1896)* i *Duhovna energija (L'Énergie spirituelle, 1919)*, razvija koncept filmske slike u kojoj se neprestano aktualizira ono prošlo (virtualno), stupajući u spregu sa sadašnjim (aktualnim), a pojam kristala⁵⁷ bira jer:

“Ono što dakle vidimo u kristalu, to je podjela koju kristal sam bez prestanka vrti oko sebe samog, koju sprečava da završi, jer je to neprekidni zahtjev za razlikovanjem, razlika koja se upravo ostvaruje i koja uvijek u sebi zadaje različite granice, da bi ih stalno opet pomicala.” (2012: 108)

Kada Jakov ulazi u Josipov stan na kraju filma on ponavlja njegove kretnje i geste pa se u filmskoj slici ostvaruje istovremena prisutnost obojice muškaraca. Jakov je fizički nazočan, a Josip je prisutan u njegovim kretnjama i gestama te naposljetku kao glas koji se pojavljuje s audiokasete. Jakov pali i gasi svjetla, telefonira, spušta se i penje stepenicama te hoda prostorom na identičan način na koji je to prije njega činio Josip. Slika njega u Josipovu prostoru postaje i slika samog Josipa te se prošlo i sadašnje, aktualno i virtualno, u njoj nerazlučivo preklapaju tvoreći novu vrstu slike sposobne označiti i ono čega u njoj fizički nema. *Kuća na pijesku* postulira vrstu filmske slike u kojoj se različiti vremenski slojevi međusobno zrcale i preoblikuju kao u kristalu, slike koja “omogućuje neprekidni zahtjev za razlikovanjem, razlika koja se upravo ostvaruje i koja uvijek u sebi zadaje različite granice, da bi ih stalno opet pomicala” (Deleuze, 2012: 108).

Opetovanim ponavljanjem istog sadržaja oblikovanog istim parametrima kadra filmska slika u *Kući na pijesku* preispituje prikazivačke strategije, usložnjavajući vlastitu čitljivost koju proizvodi kao mjesto susreta vidljivog i nevidljivog unutar istog okvira, izmjenjujući ih u točki nerazlučivosti. Njezin je referent istovremeno konkretan (ono što se u slici vidi) i apstraktan (ono što se u takvoj slici vidjelo ranije) te se ta dva pola nalaze u kontinuiranom zrcaljenju aktualnoga (kao sadašnjeg i materijalnog) i virtualnog (kao bezvremenskog i duhovnog).

⁵⁷ Deleuze napominje kako je pojam “kristala vremena” skovao Félix Guattari u knjizi *L'inconscient machinique: Essais de schizo-analyse* (1979).

6. 4. Slika unutar slike ili slika bez dna

U *Kući na pijesku* sistemski se pojavljuju različiti oblici vizualnog prikazivanja koji stupaju u odnos s filmskom slikom kao okvirom unutar kojeg se nalaze. Fotografski modus prisutan je kao Katarinina fotografija koja se nalazi iznad Josipova kreveta. Figurativno slikarstvo prisutno je kao reprodukcija Rembrandtova platna *Židovska nevjesta* koje se nalazi u Josipovoj radnoj sobi, a apstraktno slikarstvo kao slika *Pljusak* (1969) Ljube Ivančića u hotelskoj sobi u Zagrebu. Ove se slike pojavljuju kao slika slike unutar filmske slike i koje u određenim trenucima zauzimaju čitav kadar. Kamera u Katarininu fotografiju i dvije umjetničke slike zumira zaustavljajući se onda kada njihova površina pokrije cijelu površinu kadra. Osim reprodukcije Rembrandtove slike u Josipovom stanu nalazi se i odljev jedne glave Jurja Dalmatinca sa šibenske katedrale te odljev mramorne glave žene iz rimskog doba. Odljev glave sa šibenske katedrale smješten je na donjem katu, iznad ulaznih vrata, dok se odljev antičke glave nalazi na gornjem katu, na istoj vertikalnoj osi. Izvan Josipova stana pojavljuju se dva reljefa, oba smještena u svijet Josipovih snova, odnosno subjektivnosti, a oba prikazuju muškarca i ženu.

Prvo se u prvom Josipovu snu u bližem planu, bez konteksta mjesta na kojem se nalazi, u kadru 42 pojavljuje mala anonimna plastika koja se inače nalazi u Marulićevoj ulici u Splitu, odnosno na vanjskim zidinama Dioklecijanove palače. U drugom Josipovu snu, dok šeće dvorištem Arheološkog muzeja u kadru 82, pojavljuje se stela Gaja Utija koja se u detalju pojavljuje i nekoliko kadrova poslije, u kadru 86. Drugo pojavljivanje smješteno je između kadra 85 u kojem Laura šeće rivom, i kadra 87 u kojem se na rivi prvo vidi Laura, a onda se, nakon panoramiranja udesno, u istom kadru pojavljuje Josip, što je najbliže njihovu spajanju unutar iste slike. Kada se u kadru pojavi Josip, Laura se u njemu više ne vidi, ali su povezani vremenskom cjelinom jedne kontinuirane snimke. Njihov susret anticipiran je kadrom 86 u kojem je prikazana stela Gaja Utija, rimskog patricija s kojim će se u svom završnom monologu Josip poistovjetiti. Povezujući montažnom sponom dva para vremenski udaljena gotovo dva tisućljeća film konstruira vrstu kontinuiteta koji briše vremensku udaljenost, a može se shvatiti i tipološkim s obzirom na viđenje mogućnosti ljudskih odnosa u ovom filmu.

Općenito, korištenje umjetničkih djela antike, renesanse i suvremenosti sugerira da film operira u ogromnom vremenskom rasponu povezujući svijetom filma fenomen reprezentacije ljubavi kroz različite epohe. Pritom su najstariji prikazi dani kao reljefi, renesansni sloj kao figurativno slikarstvo, a suvremeni prikaz što ga utjelovljuje Ivančićeva slika praktički je apstraktan jer se na njemu naziru tek dvije crne mrlje koje mogu i ne moraju biti dva stabla na kiši, odnosno pljusk, kako se slika i zove. Vizualne reprezentacije ljubavi tako se vremenski kreću od figurativnih ka sve apstraktnijim, da bi sam film u svojoj cjelini posvema izbjegao prikazati ljubavni odnos pretvarajući ga u prisutnu odsutnost, odnosno ono nevidljivo oko kojeg se sve u filmu odvija i čega je sve što se u filmu zbiva posljedica. Kao u filmovima Michelangela Antonionija sabiru se “posljedice ili učinak iznimnog događaja koji je samo utvrđen samim sobom bez da je objašnjen” (Deleuze, 2012: 13).

Iz ovakvog se tretmana ljubavi kao konstatirane odsutnosti koja dominira svijetom filma iskazuje svjetonazorski sloj *Kuće na pijesku* koji duboku prošlost predstavlja kao vrijeme u kojem je bilo moguće ostvariti ono što u Josipovu snu može doći isključivo kao san, a utjelovljeno je u kadru susreta Laure i Josipa na rivi. Oni su spojeni pogledom koji oboje upućuju prema pučini. Na toj pučini pojavljuje se i “nekoliko čamaca što podsjećaju na lađe rijeke Stiksa preko koje Haron prevozi duše preminulih” (Martinac, 1986a: 17). U pjesmi *Vječnost* (1872) pjesnik Arthur Rimbaud piše kako je vječnost “more popločano suncem” (“Elle est retrouvée. Quoi? – L’Éternité. C’est la mer allée – Avec le soleil.”).⁵⁸

Martinac slike mora i sunca koristi u prizorima koji dolaze najbliže prikazivanju ljudskog kontakta jer se jedino spajanje Laure i Josipa događa spajanjem njihovih pogleda uperenih u vječnost, a vječnost zaziva i prizor jedrenja također smješten na suncem popločanu pučinu. Kao svoj ultimativni vremenski okvir *Kuća na pijesku* postavlja vječnost i sva vremena koja se u filmu pojavljuju kroz slike iz različitih epoha čovječanstva s tom vječnošću stupaju u dijalog. I u tom je smislu riječ o slici-kristalu koja operira s vječnošću i nije kronološki mišljena: “Vrijeme bi se trebalo razdvojiti u dva dijela, a istovremeno se i smjesti ili odvija: ono se razdvaja u dva asimetrična mlaza, od kojih u jednom istječe cijela sadašnjost, a drugi čuva cijelu prošlost. Vrijeme

⁵⁸ Zvonimir Mrkonjić prevodi ovaj stih slobodnije, a čitava strofa u njegovu prijevodu glasi: “Našli smo je opet. A koga to? – Vječnost. Val do sunca propet, More uzneseno.” (usp. Rimbaud, 1982: 169)

se sastoji od toga razdvajanja, i ono, iliti vrijeme vidimo u kristalu. U kristalu vidimo neprekidno utemeljivanje vremena, nekronološko vrijeme.” (Deleuze, 2012: 107)

Martinčev film motiv ljubavnog odnosa tretira isključivo kao sliku unutar filmske slike, postavljajući dvostruki reprezentacijski okvir i čineći ga dvostruko udaljenim od stvarnosti. Različite vrste slikovnog prikazivanja ulaze u međusobno propitivanje vlastitih reprezentacijskih strategija. Film temu ljubavnog odnosa tako izlaže kroz različite vizualne kodove koji jedan drugog dovode u pitanje, uspostavljajući dijalektiku raznorodnih vizualnosti koje tvore cjelinu. Svaki pojedini način prikazivanja unutar cjeline filma može biti shvaćen kao jedan mogući argument u propitivanju teze (ne)mogućnosti prikaza ljubavi i njezinih manifestacija. Martinac, krećući se od figurativnosti ka apstrakciji, u središte filma postavlja prazninu, odnosno odsutnost ljubavi iz protagonistova života. Ova se središnja odsutnost priziva kroz različite vrste slika unutar filmske slike, a kulminaciju doživljava u izostanku svake slike u završnici filma, kada se ta središnja praznina manifestira kao bjelina koje se pojavljuje u kadru 194, nakon izlaska automobila iz tunela.

Simptomatična je prva strukturirana upotreba *Židovske nevjeste* u filmu koja je smještena na samom kraju drugog dijela filma *Jesen, zima*, nakon Josipova povratka iz Zagreba. Po dolasku u stan on telefonira u srednjem planu (kadar 144), nakon čega slijedi detalj glava muškaraca i žene prikazanih na Rembrandtovoj slici (kadar 145). U zvučnoj se podlozi čuje okretanje brojačnika telefona, te se nastavljaju nizati detalji sa slike: ruke (kadar 146), njegova glava (kadar 147), njezine ruke (kadar 148), njezino lice (kadar 149) te detalji odjeće (kadrovi 150 i 151). Nakon toga slijedi novi dio filma *Odakle dolazi večer*, koji se otvara zvukom noći i kadrovima sata na splitskoj pjaci, čime se sugerira da film opet ulazi u Josipov unutarnji svijet. U ovom slučaju ne ponavlja se niz od sedam kadrova s crninama već niz od istog broja kadrova koji predstavljaju fragmente Josipove idealne slike neostvarive u domeni zbiljskog.

Stvarajući labirint sastavljen od različitih vizualnosti film ostvaruje lanac označavanja praznine u svom središtu koja je sposobna proizvesti beskonačan niz reprezentacija, od kojih ni jedna ne sadrži njezinu bit. Ovo se najbolje može opisati pojmom bezdanosti (franc. *mise-en-abîme*) koji označava samorazvlašćujući postupak kojim djelo ili “pretvara svoj dio u cjelinu odnosno izvija svoju unutrašnjost u vanjštinu ili pak promiče svoju cjelinu (okvir) u dio, odnosno svijta svoju vanjštinu u unutrašnjost” (Biti, 1997: 27). U tom smislu *Kuća na pijesku* film je o

nemogućnosti filmske slike da pokaže ono o čemu cijeli film govori. Stoga nije riječ o slici koja je prikazivačka, već o slici koja je prvenstveno afektivna i evokativna, što objašnjava i Martinčevo inzistiranje na samim spojevima pojedinih kadrova. Slike ljubavnog odnosa razasute filmom sugeriraju i kako je sama filmska slika kojom su uokvirene vrsta indirektna evokacije duhovnog sadržaja, u ovom slučaju ljubavnog odnosa muškarca i žene. Filmska slika razotkriva samu sebe kao površinu i razgrađuje prikazivačke strategije filmskog realizma kako bi se otvorila novim načinima komuniciranja onog što Martinac naziva sadržinom koja je prije svega afekt, a ne racionalno oblikovana ideja.

Poput konkretne glazbe ili apstraktnog slikarstva *Kuća na pijesku* operira kategorijom apsolutnog koje ne može biti prikazano realističkim izlagačkim praksama i koje od forme koja ga prikazuje zahtijeva vrstu samosvijesti koja će vlastite mehanizme kontinuirano dovoditi u pitanje. *Kuća na pijesku* prestaje prikazivati neki svijet ili graditi vlastiti svijet koji ima logiku materijalne stvarnosti, već umjesto toga porađa nove načine prikazivanja i razumijevanja svijeta koji postaju i novi načini bivanja u svijetu.

Svojim prikazivanjem nevidljivog kao i povijanjem vremensko-prostornih datosti, *Kuća na pijesku* utjelovljuje ideju kako je film forma sposobna nadržati realističke izlagačke prakse i zbiljnost vlastitog referenta, “a sve to ne bi li dosegli četvrtu ili petu dimenziju, Duh, koji puše tamo gdje želi”, kako je u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme* promišljao Gilles Deleuze (2012: 235). Njegova knjiga objavljena je iste godine kada nastaje Martinčev film koji višestruko oprimjeruje u njoj iznesene ideje o nedovoljno istraženim mogućnostima filmske slike sastavljene od vidljivog i nevidljivog koje Deleuze naziva aktualnim i virtualnim. Treba primijetiti i kako se Martinac do zadnjeg trenutka dvoumio da film nazove *Vjetar puše kad hoće*. O tome je zapisao: “Taj izbor /Vjetar puše kad hoće/ bi više nego ijedan drugi očitavao utjecaj sudbine na čovjekov život, nekakvu vanzemaljsku, transcendentalno-metafizičku čovjekovu predispoziciju” (1986a: 1).

Filmska slika u *Kući na pijesku* ilustrira višestruke načine kako taj transcendentalno-metafizički, odnosno duhovni sloj ljudskog iskustva može biti označen, prikazan i propitan strategijama kojima se unutarne manifestira ne kao površina, već kao prisutnost. Još 1912. godine slikar Vasilij Kandinski u eseju *O duhovnom u umjetnosti* zapisao je:

“Vidimo, dakle, da će u temelju svakog malog kao i temelju najvećeg slikarskog problema biti ono *nutarnje*. Put na kojem se već danas nalazimo i koji je najveća sreća našeg doba, put je na kojem ćemo se otarasiti izvanjskog, kako bismo tu osnovu zamijenili suprotnom: osnovom nutarnje nužnosti.” (1999: 184).

Na istom se putovanju našla i filmska slika koja je postupno otkrivala mogućnost da unutarne, odnosno duhovno učini svojim predmetom jer upravo inzistiranje na “izvjesnoj duhovnoj, unutarljivoj i moralnoj stvarnosti nastaje ono što prepoznajemo kao moderni film”, odnosno film koji “nije toliko zaokupljen vanjskim, nego onim što nas pokreće da postupamo upravo ovako, a ne drugačije”, kako je istaknuo Antonioni (2004: 9).

7. POGLED KAO PRISUTNOST

Prisutnost koju proizvodi filmska slika u *Kući na pijesku* određena je vrstom pogleda koji je stvar, a koji pripada kameri koja je punopravan, emancipirani sudionik svijeta filma. Martinčeva kamera nije nešto izvanjsko što registrira filmom proizvedenu stvarnost, već nešto unutarnje što u njoj sudjeluje, komentirajući je i strukturirajući je zumovima, vožnjama i panoramama. Strategije kojima se proizvodi prisutnost pogleda kamere u *Kući na pijesku* primarno se temelje na odvajanju čina registracije od samog sadržaja kadra. U *Praksi filma*, pišući o Antonionijevu cjelovečernjem prvijencu *Kronika jedne ljubavi*, Noël Burch odnos kamere i protagonista u kadru opisuje kao “balet” u kojem se stilizacija pokreta kamere i stilizacija kretanja glumaca tretiraju potpuno jednako te jedna drugu određuju umjesto da kamera “ponizno prati ‘prirodno’ kretanje glumaca ili kruži oko tog kretanja u grozničavim i proizvoljnim arabeskama” (1981: 77). Pokreti kamere imaju vlastitu logiku u odnosu na logiku kretanja glumaca što, prema Gillesu Deleuzeu, čini samo središte slike koje on definira kao “raskorak između primljenog pokreta i izvršenog pokreta, akcije i reakcije (interval)” (2010: 281). Primljeni pokret je pokret koji izvršavaju ljudi i stvari unutar okvira kadra, a izvršeni pokret je kretanje kamere, odnosno samog okvira jer, kako ističe Burch, “ovaj se balet ne odvija toliko između kamere i glumaca koliko između glumaca i promjenjivog prostora kojeg kamera definira, odnosno glumaca i okvira” (1981: 77).

Upravo je stavljanje u okvir, kako je istaknuto u drugom poglavlju ovog rada, jedina od tri razine monstracije (po Gaudraultu to su stavljanje na mjesto, stavljanje u okvir i stavljanje u niz) bez koje film ne može biti oblikovan. Kako je zapisao američki filmolog Leo Braudy u knjizi *The World in a Frame: What We See in Films* (1976), “film, više nego roman i slikarstvo, ima sposobnost prikazivati zatvoreni svijet totalnog značenja, a istovremeno nuditi mogućnost druge stvarnosti koja se nalazi izvan ovih privremenih granica” (1984: 77), odnosno izvan okvira kadra. Nепrestana napetost svijeta unutar okvira i onog koji se u svakom pojedinom kadru nalazi izvan njegovih granica predstavlja ključan element filmske dijegeze.

Kamera kao monstrator neprestance stavlja određene dijelove filmom stvorenog svijeta koji se u jednakoj mjeri sastoji od onoga što je unutar okvira, kao i onoga što taj okvir potencijalno omeđuje pa je tako opreka vidljivo, kao ono unutar okvira, i nevidljivo, kao ono što se rasprostire

izvan njegovih granica, upisana u svaki pojedini kadar. Pascal Bonitzer stoga tvrdi kako je kadar isječak prostora koji povezuje, odnosno razdvaja, ono što je unutar vidnog polja i ono što je izvan vidnog polja: “ono što je izvan polja također se razdvaja: na ono što se neposredno nadovezuje na prostor u vidnom polju ili pak na nešto što predstavlja drugu dimenziju, nešto što je drugdje u apsolutnom smislu” (1998: 18-19). Bonitzerovo “drugdje” može se okarakterizirati kao duhovna dimenzija stvarnosti koja supostoji paralelno s materijalnom i koja može biti prikazana posebnim strategijama kojima se vidljivo neprestano razotkriva kao tek jedan dio cjeline zahvaćene pogledom kamere, odnosno okvirom slike kao njezinim produžetkom u prostoru.

Kamera se u *Kući na pijesku* u Josipovu stanu uspostavlja kao od protagonista i radnje nezavisan element njezinim vezivanjem za isključivo dvije točno određene pozicije smještene na istoj imaginarnoj osi od kojih se jedna nalazi na donjem, a druga na gornjem katu. I u ostalim sekvencama filma, koje nisu smještene u interijer Josipova stana, kadar se gotovo uvijek otvara tako da je pogled kamere već prisutan prije nego se u njemu netko pojavi te ostaje prisutan i nakon njegova izlaska iz kadra, čime se uspostavlja tip pogleda koji nije ovisan o sadržaju. Kamera se u posljednja dva dijela filma poistovjećuje s Josipovim pogledom i tako proizvodi njegovu prisutnost u kadrovima u kojima ga fizički nema. Već uvodnom sekvencom vožnje od aerodroma prema stanu kamera se izjednačuje s Josipovim pogledom. O tom u bilješkama o filmu Martinac piše: “Jakov je kameri okrenut leđima, budući da on vozi automobil, a Josip sjedi na stražnjem sjedištu dijagonalno od Jakova (*off*), i tako razgovaraju. Josip je, zapravo, kamera.” (1986a: 14) No, film se ne zaustavlja na korištenju Josipu pripisanih kadrova, već ih dodatno usložnjava kako bi postigao svoj konačni cilj: ostvarivanje Josipove duhovne prisutnosti u kadrovima i prizorima u kojima ga fizički nema, ali pogled kamere svejedno biva izjednačen s njegovim pogledom.

Kako je istaknuto u prethodnom poglavlju, cjelina filma može biti shvaćena i kao pogled na materijalnu stvarnost upućen iz onostranosti ako je se shvati kao vrstu paralelne duhovne stvarnosti. Pogled što ga kamera upućuje na filmom stvorenu stvarnost kao da dolazi iz druge dimenzije koja se nad materijalnu nadvija, kao što se smrt nadvija nad život. Stoga taj pogled može biti protumačen i kao pogled što ga smrt upućuje živima. O tome pogledu Martinac piše:

“Prvi put smo *off* uistinu zapazili u kadru 19, dok se Josip, nakon povratka iz Španjolske, rasprema u spavaćoj sobi. U tih tridesetak sekundi pitamo se zašto kamera ne napušta svoje mjesto, to jest zašto ne uđe u sobu. To isto se ponavlja u kadru 20, kada kamera ne ulazi u kupatilo. Upućeni gledalac već tada shvaća da ona ima svoju ‘os’ što prolazi kroz prizemlje i kat kuće i da se neće micati s te točke promatranja, to jest da neće izlaziti iz prostorije u kojoj se nalazi. To je tako, zašto je to tako teško je reći, no sigurno se time postiže dojam da je moguće pobjeći od ‘oka’ koje nas promatra. Taj dojam, što je prilično neobično, ne stvara nimalo vedrije ozračje.” (ibid., 15).

Martinac koristi pojam “oka”⁵⁹ u smislu nekog tko sve vidi i sve zna kako bi istaknuo personificiranje pogleda kamere koji postaje transcendentni vid koji ima drugačije moći i mogućnosti od ljudskog. Ovaj vid, za razliku od onog kojeg proizvodi ljudsko oko, može istovremeno vidjeti i unutrašnjost i površinu, i sadašnjost i prošlost, i objektivne i subjektivne manifestacije života. On odgovara totalitetu u smislu da ga može obuhvatiti ne čineći ga pritom nužno vidljivim. *Kuća na pijesku* operira s kategorijom vidovitosti u smislu mogućnosti da se vidi onkraj fizičkog prostora i vremena, da vid i čin viđenja kao takav nadvlada fizičke koordinate percepcije i zadobije vlastitu logiku. Vid koji proizvodi pogled kamere postaje transcendentna kategorija koja obuhvaća totalitet stvarnosti, odnosno registrira i duhovnu i materijalnu dimenziju.

Komplementarno Martinčevim razmišljanjima, Jean Epstein zalagao se za ideju kako kamera “svojom reprodukcijom preobražava subjekt” (1978: 313), upozoravajući na mogućnost filma da proizvede novu vrstu logike prostor-vremena što je ujedno i cilj emancipiranog pogleda kamere u *Kući na pijesku*. U članku *Inteligencija jednog mehanizma* Epstein primjećuje: “Jedva da smo naslutili da filmska slika upozorava na čudovište, da nosi delotvoran otrov koji može da pokvari čitav razumski poredak, velikom mukom zamišljen u sudbini univerzuma. I dalje, otkriti znači shvatiti da predmeti nisu onakvi kakvi smo mislili da jesu; saznati više znači pre, pre svega, napustiti najjasnija i najizvesnija utvrđena znanja.” (ibid., 315)⁶⁰ Na istom je tragu razmišljao i sam Martinac:

⁵⁹ Martinčeva terminologija priziva pojam kino-oko, ključan za filmsku poetiku Dzige Vertova koji je taj pojam i skovao, a prije svega im je zajedničko fetišiziranje kamere kao instance koja vidi više i bolje od čovjeka.

⁶⁰ Epstein ovdje razmišlja u skladu s fenomenologijom Edmunda Husserla koja je presudno utjecala na Martina Heideggera i Emmanuela Levinasa, a po kojoj se spoznavajući subjekt mora u donošenju sudova osloboditi svojega takozvanog prirodnoga stava i svojih prethodnih mišljenja o predmetu te mora promatrati predmet čisto kao takav. To znači da mora izvršiti fenomenologijsku redukciju, nakon koje slijedi suzdržavanje od suda (*epohe* ili transcendentalna redukcija) u kojoj se predmet spoznaje oslobađa mnijenja i značenja nastalih u kulturnoj povijesti.

“Mislim da bi pomoću kamere čovjek trebao preispitati i fiksirati na traku neke osnovne fenomene življenja (odnos prema smrti, protjecanje vremena, starenje, itd.). Takvi fenomeni bi bili preneseni na traku u suradnji čovjeka i kamere. Prijateljstvo čovjeka i kamere ne svodi se na bilježenje dogodovština, već na otkrivanje fenomena. Takva pojava veze čovjeka i kamere treba postupno postati platforma za estetski pristup filmu, riječju, prerasti u fenomen filmske estetike. Za mene druga estetika (temeljena na drugačijim osnovama) ne postoji.” (Munitić, 2011: 117).

Za Epsteina i Martinca film svojim postupcima omogućuje da se kamera pojavi kao prisutnost čija percepcija ima drugačiju logiku od ljudske i koja u ljudima, predmetima i pojavama može registrirati i ono što ljudskom oku ostaje nevidljivo. Kamera je kod njih shvaćena kao mehanizam koji može registrirati totalitet fenomena s kojima se čovjek susreće, a da ih ne svodi na mjeru isključivo racionalnog razumijevanja, ona postaje instrument intuicije koja vodi spoznaji apsolutne cjelovitosti.

7. 1. Automontaža pogleda

Postupak kojim kamera sustavno snima prizor prije pojave protagonista u njemu te ga nastavlja snimati nakon što protagonist iz njega fizički izađe Martinac je najsvetavnije proveo 1978. u kratkometražnom igranom filmu *Izlazak*, koji je posvetio deset godina prije nastalom filmu Stanleyja Kubricka *2001: Odiseja u svemiru*. Taj je film bio antiteza kratkometražnom igranom filmu *Izgnanstvo*, dovršenom 1981., a nakon kojega je Martinac planirao realizirati i film *Uspomene*. Do toga nije došlo, ali je vjerojatno kako je koncepcija predviđena za taj film dijelom implementirana u *Kuću na pijesku*. O toj nikad formalno dovršenoj trilogiji (*Izlazak* i *Izgnanstvo*, kao i *Kuću na pijesku*, snimio je Andrija Pivčević na 35 milimetarsku vrpcu u boji) Martinac je u razgovoru sa skladateljem Mirkom Krstičevićem rekao:

“U *Izgnanstvu* ne postoji opredjeljenje u onom smislu što je autor htio reći, kad se završi *Izgnanstvo* ostaje samo čudo. I naravno, poslije ovoga moram snimiti *Uspomene* pošto mi se čini da čovjek kada dođe na rub izgnanstva redovito odlazi u prošlost, u uspomene. To je logično. Važno je da shvatiš taj kontekst... Prema tome, *Izlazak* je rađen mozgom, to je racionalan film. *Izgnanstvo* nije rađeno mozgom. Na ljudskoj biološkoj krivulji trenutak *Izgnanstva* jest trenutak velikih strasti. To je to. A *Uspomene* će biti čista emocija, kao i sve što je vezano za prošlost... Znači *Izlazak* je ‘ratio’, *Izgnanstvo* strast, a *Uspomene* će biti emocija.” (1987: 40)

Kuća na pijesku, kao svojevrsna prilagodba ideje za film *Uspomene*, uklapa se u ovu nedovršenu trilogiju kao njezin neslužbeni završni dio u kojem se protagonist, nakon duhovnog izgnanstva, odnosno propalog braka u kojem je rođena djevojčica, okreće prošlosti. Indikativno je da se film *Izlazak* odvija na mansardi, odnosno potkrovlju, a da je protagonistica *Izgnanstva* smještena u podrum, dok se u *Kući na pijesku*, kao sintezi ovih dvaju ostvarenja, prelazi iz podruma Dioklecijanove palače u potkrovlje Josipove kuće te se tako objedinjuju prostorne dimenzije prethodnih dvaju filmova, kao i njihova polarizacija razum/strast te su formalni postupci sinteza postupaka iz kratkometražnih igranih filmova *Izlazak* i *Izgnanstvo*.

Prvi dio trilogije, film *Izlazak*, podnaslovljen *Etida za montažni stol*, istražuje mogućnost potpune emancipacije kamere od prikazanog sadržaja. Jedini je protagonist filma muškarac srednjih godina (Aljoša Vučković), filmski autor i montažer, koji dolazi u prostoriju u potkrovlju gdje sam sjedi za montažnim stolom. U filmu se više puta ponavlja kadar na stepeništu dok se on penje do vrha zgrade, a uvijek je snimljen tako da je kamera već prisutna prije nego što se pojavi te nastavlja snimati nakon što izađe iz kadra. Do vrhunca emancipiranja pogleda kamere dolazi na samom kraju filma u kojem kamera preko njega izlazi svojim pogledom kroz prozor, zbog čega film i nosi naslov *Izlazak*:

“Ona ne izlazi u otvoreni pejzaž već u kameni zid s jednim malim prozorom ispod kojeg raste smokva, a iz kojeg gori crvenkasto svjetlo, to je onaj prozor na Hrvojevoj kuli, dakle kamera izlazi iz sobe preko njegovih ramena i ulazi u onaj mali prozor, tamo. Ostaje tajna što je iza tog prozora, ali je fizička činjenica da je poslije toga kadra posveta Kubrickovoj *Odiseji*. Ako se dobro gleda može se vidjeti da je svjetlo iza malog prostora identično svjetlu u unutrašnjosti kompjutera u *Odiseji*.” (ibid., 39-40)

U Kubrickovu filmu računalo HAL 9000 figurira kao sveznajuća i sveprisutna nadziruća svijest, što Martinac preuzima kao ideju, ali tako da te karakteristike pripisuje samoj kameri. Usto, ključnu ulogu u *Izlasku* imaju zumovi kojima se, kao i u *Kući na pijesku*, sugerira prisutnost druge, nevidljive stvarnosti unutar kadra. U filmu se koriste i slike na zidovima, konkretno fotografski portreti filmskih redatelja u protagonistovoj radnoj sobi te filmski plakat smješten na dnu hodnika kojim se u taj ured ulazi. Na zvučnoj razini prisutna su zvona te zvonjava telefona, koji će se kao najvažniji zvučni akcenti pojaviti i u *Kući na pijesku*. Najvažnije, u *Izlasku* je prisutan postupak destabilizacije dijegetičkog statusa filmske slike. Nakon što se u uvodnim kadrovima protagonist popne stepenicama do montažnog stola u potkrovlju, taj se niz kadrova ponavlja, ali sada

predstavljen kao ono što on za tim montažnim stolom gleda i montira jer se između pojavljuju krupni planovi njegova lica zagledanog u traku koja se vrti na tom stolu.

Cjelina filma ovim postupkom biva preobražena u automontažu vlastitog života kojom protagonist pokušava svojoj egzistenciji podariti smisao njezinim preobražavanjem u umjetnost, preciznije u film. Svi kadrovi u filmu obdareni su prisutnošću njegova pogleda jer ih on sam gleda, bira i montira u savršenu strukturu koja je sam film *Izlazak*. Njegov pogled izjednačava se u svim kadrovima filma s pogledom kamere jer se postavlja pretpostavka kako on jest taj pogled kamere upućen u vlastiti život. U posljednjem kadru filma pogled kamere razdvaja se od njegova fizičkog tijela kojem je do tada bio pripisan, odnosno od njegova pogleda, te se upušta u zumiranje u misterij onkraj materijalnoga i spoznatljivoga, a koji utjelovljuje crveno svjetlo u prozoru kule. Ovim se postupkom film otvara konačnoj mogućnosti transcendencije u smislu nečeg što nadilazi čovjeka samog, u ovom slučaju svijet protagonista koja je do trenutka emancipacije kamere njezinim izlaskom, odnosno odvajanjem bila vezana za njegovu subjektivnost i doživljaj svijeta.

Izlazak je jedan od formalno najinovativnijih filmova Martinčeva opusa, o kojem je on u razgovoru s Rankom Munitićem rekao: “*Za Izlazak* uvijek sam mislio da je savršen film. Tu ima milijardu parametara, milijardu tokova, meni je krivo što ga nisu razumjeli, a još mi je krivlje što ga nisu osjetili.” (Munitić, 2011: 148)

7. 2. Prisutnost odsutnih

Kamera u *Kući na pijesku* dodatnu strategiju proizvodnje prisutnosti ostvaruje igrom između pogleda koji može biti pripisan Josipu i onoga koji mu fizički ne može pripadati, ali opet može biti pripisan njemu u šire shvaćenoj stvarnosti filma. Martinac je objasnio ovu strategiju na primjeru prizora u kojem se Josip nalazi u svom uredu u Arheološkom muzeju:

“U kadru 62 Josip ulazi u svoju sobu u Arheološkom muzeju, sjeda za stol, vadi neke stvari iz stola. U susjednoj sobi uto zvoniti telefon. Josip ustaje, odlazi u susjednu sobu, kamera se, naravno, zbog principa kojeg smo opisali, ne miče iz njegove, Josip čitav telefonski razgovor obavi u *off*-u i, što je najinteresantnije, završava ga na kadru 63, a kadar 63 je detalj grana u muzejskom vrtu, koje Josip, to nam se uistinu čini logičnim, vidi kroz prozor.” (1986a: 15)

Josip se u kadru 63 i dalje nalazi izvan prostorije u kojoj je kamera bila u kadru 62 i iz koje se vidi vrt, ali se čuje njegov glas. Martinac zaključuje kako je “kadar 63 subjektivni kadar čovjeka koji u prethodnom kadru nije bio u kadru” (ibid., 15). Postavlja se pitanje kome pripada taj pogled u kadru 63, omogućuje li on na određeni način da Josip gleda kadrove i onda kada to po zakonima materijalne stvarnosti ne bi bilo moguće, baš kao što ih gleda i protagonist *Izlaska*.

Pitanje pripadnosti pogleda na sličan se način pojavljuje i u Dreyerovu filmu *Riječ*, u kojem je prizor uskrsnuća moguće protumačiti kao subjektivnu realnost samo jednog dijela likova koji su prisutni u prizoru. Naime, na samom kraju filma mlada i lijepa Inger (Birgitte Federspiel), koja je ranije umrla pri porodu, uskrsne tako što ležeći mrtva na odru otvori oči i ustane na čudo svih ostalih likova koji tome svjedoče. Ono što je indikativno je da je prizor režiran tako da njezino buđenje, odnosno uskrsnuće prvo gledaju njezina malena kći i poludjeli Johannes (Preben Lerdorff Rye), koji tvrdi da riječju može oživjeti mrtvu suprugu svog brata te se pogled kamere na trenutak uskrsnuća poistovjećuje s njihovim, odnosno prvenstveno odgovara njihovim subjektivnim kadrovima.

Dakle jedino dvoje likova u filmu koji istinski vjeruju da je uskrsnuće moguće (nakon Ingerine smrti Johannes je svoju malenu nećakinju uvjerio kako može oživjeti njenu majku) i da smrt ne predstavlja kraja života, oni su kojima je pripisan pogled na njega. Njihov vid preuzima stvarnost filma tako da vjera koju gaje preobražava filmom stvorenu stvarnost, ali ostaje otvoreno pitanje prelijeva li se to njihova subjektivnost u kojem je uskrsnuće moguće preko dijegetičke cjeline filma koja je mišljena, barem do ovog prizora, dominantno realistički. Njihov vid koji ima karakteristiku vidovitosti preuzima dominaciju nad realističkim, odnosno materijalističkim kodovima prikazivanja koji su do tog trenutka vladali svijetom filma i otvara se novoj vrsti stvarnosti koja funkcionira kao smjesa duhovnog, odnosno unutarnjeg i vanjskog, odnosno materijalnog.

Pogled kamere u *Kući na pijesku* odgovara vrsti transcendentnog vida koji nema uobičajene gabarite percepcije i koji omogućuje da se gleda iz točke koja nije materijalna, već duhovna. Isti kadrovi zbog toga se u filmu ponavljaju tako da u prvom pojavljivanju mogu biti pripisani nekome tko je u kadru prisutan, a u idućim pojavljivanjima ponovljena je ista pozicija promatranja koja sada više ne može biti pripisana nekome tko je dio prizora. Najvažniji je primjer ovog postupka

završna sekvenca vožnje u kojoj pogled kamere ponavlja Josipov pogled iz uvodne vožnje kada je on sjedio na stražnjem sjedištu i gledao Jakova kako vozi. Ovaj se pogled ponavlja na kraju filma kada Josip u stvarnosti filma više nije prisutan fizički, već samo kao pogled koji počiva na Jakovljevu potiljku. Jakov tom završnom vožnjom doslovno prevozi Josipa, ako ga se poistovjetiti s pogledom kamere, kroz podzemlje, odnosno tunel, iz ovozemaljske stvarnosti u onostranost.

Činjenica kako pogled kamere postaje personifikacija prisutnosti mrtvih unutar svijetom stvorenog filma jedna je od središnjih inovacija *Kuće na pijesku* čiji prostor postaje nerazlučiva mješavina materijalnog i duhovnog, vidljivog i nevidljivog, racionalnog i iracionalnog te koji u jednakoj mjeri nastanjuju i živi i mrtvi. U bilješkama o filmu o završnoj je sekvenci zapisano:

“Ni Jakov, ni kamera, za razliku od slučajeva u prvoj i drugoj sekvenci, ne izlaze na kraju ove vožnje iz automobila, budući da ova vožnja i nema kraja. Sve odlazi u bijelo, a za to bijelo ni sam ne mogu reći ništa više osim da mi se čini da je istovjetno s onom bjelinom iz knjige Edgara Allana Poea *Doživljaji Arthura Gordona Pyma (The Narrative of Arthur Gordon Pym, 1838)*. Evo tog ulomka: 22. ožujka ... Zatim smo pojurili u naručaj onog vodopada u kojem se upravo raširila neka pukotina da nas propusti. U tom se času pojavio pred nama neki zakrbuljeni ljudski lik – mnogo veći od stanovnika Zemlje. Boja kože toga lika bila je savršeno bijela kao snijeg” (ibid., 19).

Martinac ovdje sugerira pojavu božanske figure, odnosno božanskog vida sposobnog obuhvatiti totalitet postojećega.

Supostojanje različitih razina stvarnosti koje film tematizira prenesena je i na sam pogled kamere koji istovremeno reproducira i pogled živih i pogled mrtvih na materijalnu stvarnost koja zbog toga dobiva novu, duhovnu dimenziju čija je osnovan karakteristika kontinuirana proizvodnja nove vrste prisutnosti koja nije ljudska, a nije ni božanska. Neodrediva priroda pogleda kamere preobražava sve što je njime zabilježeno u vrstu duhovnog otiska materijalne stvarnosti kojim ona nadrađa sebe samu, pretvarajući se u svoju višu potenciju. Kako piše Martinac: “Kamera za mene postaje jedna vrsta vizualiziranog računala – čovjek joj daje osnovne podatke (svoje osobno raspoloženje), a ona mu vraća slike (često veoma čudne, kao one kod Pansinija).” (Munitić, 2011: 117) Kamera u konačnici proizvodi vizualizaciju uskrsnuća koja se ne manifestira kao nešto što je unutar kadra, već kao sam pogled kamere.

Kamera postaje alat za registraciju onog sloja zbilje koji nije isključivo materijalan, već se ostvaruje kao čisti platonistički ideal u smislu savršene harmonije ideja i brojeva. Ona je prvenstveno potencija i mogućnost te stoga ne može biti predočena čovjeku dostupnim mehanizmima, jer, kako piše Epstein u *Inteligenciji jednog mehanizma*:

“Osnovna stvarnost više ne postoji kao supstancijalna tačka, nego kao grupa algebarskih formula koje ograničavaju ili, tačnije, stvaraju izvesnu, sasvim fiktivnu, oblast prostora koja je mesto te stvarnosti kojoj ništa ne može u većoj meri da se približi” (1976b: 360).

U *Kući na pijesku* ova se harmonija ideja i brojeva ostvaruje kroz preciznu formu koja počiva na broju fotograma kao najmanjih jedinica cjeline.

7. 3. Transcendentni vid

U bilješkama o filmu *Martinac* je pobrojao sve kadrove koji se mogu smatrati Josipovim subjektivnim:

“Kadrovi s Jakovom (8, 9, 10, 12, 14, 16), kadrovi pejzaža (11, 13, 15) i kadrovi semafora (49, 53)... Josip, izvan vlastite kuće ili u snu, ima još svojih, subjektivnih kadrova. To su tri kadra busena u zidu Dioklecijanove palače (42, 43, 44), kadar pjace (46), kadar u bolnici ili makar početak tog kadra (58), kadar grane u muzejskom vrtu (63) što je detaljno razriješeno na strani 15, zatim kadrovi viđeni s Marjana (67, 68, 69), kadrovi iz drugog sna (80, 81, 84, 88) početak kadra 107, kadar 119, kadar 131, kadar 136, kadar 142 (pogled na sliku Ljube Ivančića *Pljusak*), kadar 158 (prvi fantazmogorični, u kojem Josip vidi samog sebe kako se, u crvenom džemperu, penje iznad ‘željeznih’ vrata), te kadar 160 u kojem Josip gledajući prema dolje sa mjesta triju arkada, ‘vidi’ sebe i svoje prijatelje kako večeravaju.” (ibid., 20)

Pretpostavka kako Josip gleda sebe dodatno usložnjava pripadnost i status pogleda kamere u filmu. Osim što kamera preuzima pogled Josipa prema drugima, ona se otvara mogućnosti da bude i njegov pogled na samog sebe, čime njegov vid zauzima dijegetičku razinu koja uokviruje onu unutar koje se njegovo tijelo fizički nalazi, što je kao postupak u Martinčevu opusu inaugurirano u filmu *Izlazak*.

Čitav treći dio filma, *Odakle dolazi večer*, u cjelini podvaja Josipa na nekoga tko je u stvarnosti filma prisutan dijelom kao fizičko tijelo, a dijelom kao nadsvijest koja se nad to tijelo nadvija u obliku pogleda upućenog prema samom sebi, a koji se može usporediti s iskustvima koje opisuju pacijenti koji su prošli kroz takozvanu kliničku smrt.⁶¹ U kadru 151 ispisuje se naslov ovog dijela filma preko detalja slike *Židovska nevjesta*. Detalj slike posljednji je u niz od sedam kadrova slike koji se pojavljuju dok Josip neuspješno telefonira. Nakon tog niza slijedi pet uzastopnih kadrova sata na splitskoj pjaci raspoređenih od širih prema bližim, a koje prati ono što Martinac u bilješkama naziva “zvuk noći”.

Nakon kadrova sata, zvuk zvona i zvuk noći nastavlja se i u kadru 157 koji slijedi nakon njih i koji traje gotovo cijelu minutu te u njemu Josip vjerojatno donosi konačnu odluku da napusti materijalnu stvarnost, odnosno da si oduzme život. Kadar počinje Josipovim otključavanjem ulaznih vrata, koje je prisutno kao zvuk jer je kamera već unutra i izbliza snima vrata. Nakon Josipova ulaska u stan kamera počinje zumirati u njega sve dok mu se posvema ne približi u užem bližem planu, a nakon što se kamera zaustavi, Josip naslanja glavu na ulazna vrata te se začuje zvuk crkvenih zvona. Kada zvona prestanu zvoniti, Josip diže pogled i upućuje ga prema gore, u kadar 158 snimljen iz donjeg rakursa, koji prikazuje to što on vidi ili, kako u bilješkama piše Martinac, to je “prvi fantazmagorični prizor, u kojem Josip vidi samog sebe kako se, u crvenom džemperu, penje iznad ‘željeznih’ vrata” (ibid., 20).

Kadrom 158 počinju fantazmagorične slike u kojima Josip postaje pogled kamere kojim gleda vlastito napuštanje svijeta. Prvi kadar u nizu započinje doslovnim penjanjem u nebo što ga utjelovljuje Josipovo uspinjanje snimljeno tako da se prvo sa statične pozicije na dnu vide samo stepenica, a onda se on pojavljuje te se penje do vrha okrenut “svom pogledu” leđima. Potom izlazi iz kadra, a zadnji dio njega koji se vidi jest sjena. U kadru 158 su u širem općem planu tri arkade u Dioklecijanovoj palači koje su iznutra osvijetljene, a izvana obavijene tamom te se u njima pojavljuje Josip noseći isti crveni džemper kao i u prethodnom kadru. Josip se zaustavlja u srednjoj arkadi i upućuje pogled prema dolje, nakon čega slijedi “kadar 160 u kojem Josip gledajući prema

⁶¹ U filmu *Kamenita vrata* Babaja se 1992. bavio istom temom kroz priču o liječniku Borasu koji je napisao knjigu o zagrobnom životu, a čiju smrt i prethodnu pripremu za nju film prikazuje. Kao metaforu prisutnosti smrti Babaja koristi velikog crnog psa, što je također ideja koju je Martinac imao u prvoj verziji filma *Izgnanstvo* u kojoj su trebali biti prikazani muškarac i žena na plaži na kojoj se pojavljuje i crni pas kao simbol smrti.

dolje sa mjesta triju arkada, 'vidi' sebe i svoje prijatelje kako večeravaju" (ibid., 20). U tom kadru snimljenom iz ekstremno gornjeg rakursa u općem planu Josip gleda sebe s prijateljima kako sjedi za stolom jedući ribu, sada odjeven u sivi džemper i crnu kožnu jaknu, dok se zvuk noći iz prethodnih kadrova nastavlja i pojačava. Slijedi niz bližih planova snimljenih iz gornjeg rakursa u kojim su snimljeni pojedini ljudi za stolom, prvi među njima Josip u kadru 161, čime se sugerira kako se Josipov pogled odozgo sada spustio, odnosno približio ljudima oko stola.

Nakon sedam bližih planova, od kadra 162 do kadra 168, kadar 169 je srednji plan stola snimljen iz kuta koji sugerira da stol gleda netko tko se nalazi u prostoriji. Za stolom više nema Josipa, njegovo mjesto je jedino prazno, dok svi ostali i dalje jedu spuštenih glava. Zatim se pojavljuje Josip, prolazeći rubom kadra tako da mu se vidi samo srednji dio tijela. Slijede dva bliža plana, a onda se kadar 172 nameće kao kontraplan kadra 169 jer se u srednjem planu, ali iz suprotnog kuta, vidi stol i balkon što se nalazi u pozadini, a na koji je Josip izašao i gdje više ne može biti viđen od ostalih jer su mu svi osim Mirjane okrenuti leđima. U bilješkama o filmu kadar je opisan ovako:

"Položaj kamere br. 4, donji rakurs, srednji opći plan... Za stolom sjede Jakov, Ivan, Luka, Petra i Mirjana. Četvorica muškaraca jedu, Mirjana se premišlja. Okrenuta je leđima kameri. U dubini kadra, kroz otvorena vrata terase, vidi se Josip. Za trenutak se okreće prema kameri, pa opet gleda u stranu poduprt o kamenu klupicu terase. Glazba dostiže maksimalnu dramatičnost" (ibid., 23).

Mirjana u kadru 173 u krupnom planu prvo drži glavu spuštenu, a onda diže pogled i upućuje ga prema balkonu, odnosno Josipu:

"Mirjana prvi put u filmu podiže vjeđe. Predivne crne oči u kojima se ogleda Josipova budućnost. Ona zna. Glazbena tema završava akordom iz kojega se 'izvlači' kao neka neuništiva zmija zlokobni zvuk noći. Mirjana je snimljena iz položaja kamere br. 1., u donjem rakursu, u krupnom planu" (ibid., 23).

Taj je pogled montažno upućen u kadar 174 u kojem Josip izlazi na balkon svoga stana, a zatim se, u istom kadru, vraća unutra i dok kamera zumira u sliku izvršava samoubojstvo, a zvuk iz kadra 173 prelazi u kadar 174, "preko Mirjanina lica s podignutim vjeđama taj zvuk prelazi iz njezina i Jakovljeva stana u kuću Josipovu, i 'ruku pod ruku' s tim zvukom Josip ulazi u radnu sobu" (ibid., 18). Mirjanin pogled ovdje služi kao spojnica dvaju odvojenih prizora jer ona iz svoje kuće upućuje pogled u Josipov stan, a ponavljanjem parametara kadra između dvaju subjektivnih

Mirjaninih pogleda potvrđuje se konzistentnost njezine vizije i prisutnost jednog kadra u drugom, kao i obratno. Josip na terasi njezina stana postaje njezina vizija, on je nešto što stvara njen pogled koji vidi više od onog što je u stvarnosti fizički prisutno, baš kako to čini i sama kamera. Njezin pogled jedini je direktan pogled izravno u kameru u čitavom filmu i, kao takav, trenutak apsolutnog gledanja koje pod sobom povija fizički prostor i vrijeme, videći preko i usprkos njih.

Mirjanin se pogled, koji je ujedno i pogled kamere i pogled upućen u samu kameru, odnosno “svevideće oko”, konstruira kao oblik vidovitosti, pogleda koji ide preko prostor-vremena ako se vidovitost shvati kao percepcijska pozicija s koje može biti viđeno ono što nije prisutno sada i ovdje. U *Kući na pijesku* vidovitost je stalno prisutna kao ideja, a u potpunosti se manifestira u sekvenci u kojoj Mirjana upućuje pogled u stvarnost drugog prizora. Mirjana vidi Josipovu smrt, baš kao što i Josip vidi svoj odlazak iz svijeta, a vrijeme u kojem se taj pogled događa odgovara opisu vremena iz *Četiri kvarteta* T. S. Eliota; posrijedi je pogled koji objedinjuje prošlost, budućnost i sadašnjost sabirući ih u zajedničku točku.

No, ono što Mirjana zapravo vidi može biti opisano i kao uskrsnuće, jer u trenutku njegove smrti, ona vidi živog Josipa, osvjedočivši se o činjenicu kako će on i dalje nastaviti bivati u svijetu filma kao prisutnost koja postaje pogled. U *Kući na pijesku* onostranost, odnosno svijet mrtvih postulira se kao sastavni dio svijeta živih. On nije drugost, već sastavni dio dijegetičkog svijeta filma koji je postavljen kao nerazlučivi spoj prisutnosti fizički prisutnih i odsutnih od koji prvima pripada polje vidljivoga, a drugima nevidljivoga. Preciznije, film kao da otkriva žilavu prisutnost prošlog, mrtvog, nevidljivog i imaginarnog kao i umrtvljenost sadašnjeg, živog, vidljivog i stvarnog koje je s njim uhvaćeno u beskrajni strujni krug čiji je prekidač smrt, odnosno uskrsnuće, ili, kako u prvom od *Četiri kvarteta* piše T. S. Eliot: “Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo / Možda su oba u vremenu budućem, / A buduće vrijeme u prošlom sadržano. / Ako je sve vrijeme vječno prisutno, / Sve je vrijeme neiskupljivo.”⁶²

⁶² Citat iz pjesme *Burnt Norton* naveden je u prepjevu Antuna Šoljana (1974).

7. 4. Putovanje ispod površine

Unutar stana, piše Martinac, “ni jedan se kadar ne može držati Josipovim subjektivnim” (ibid., 20), iako se pojavljuje nekoliko kadrova u detalju koji bi to mogli sugerirati. Niz od sedam uzastopnih detalja *Židovske nevjeste* (od kadra 146 do kadra 152) nisu snimljeni s položaja na kojem se prije njihove pojave nalazi Josip, već s fiksnog položaja kamere na gornjem katu. Kada u četvrtom dijelu filma Jakov dolazi u stan u kadru 177 pojavljuje se detalj kruga nacrtanog kredom na podu koji nije snimljen iz smjera njegova pogleda, nego s položaja kamere. U kadru 181 pojavljuje se detalj kasetofona koji nije Jakovljevi subjektivni, “već je i to ono što sama kamera svojim ‘okom’ gleda. Ona je, naime, subjekt, a ljudi u kući su objekt” (ibid., 20).

Ideju kamere kao subjekta koji ima vlastitu svijest kojom komentira sadržaj kadra, a o kojoj Burch piše povodom Antonionijeva igranog prvijenca, razvija i Gilberto Perez kako bi ilustrirao podjelu na narativnu i dramsku kameru, također komentirajući *Kroniku jedne ljubavi*. Analizirajući prizor u kojem kamera prizor svađe među ljubavnicima bilježi tako da u trenutku najveće napetosti među njima počinje zumirati unatrag udaljavajući se od protagonista i tako rušeći konvenciju dramatičnosti sukoba koji se odvija među njima, Perez piše:⁶³

“Za razliku od dramske kamere koja je na usluzi radnji i koja nudi ono što bismo trebali smatrati najboljim pogledom na radnju, ovo je narativna kamera koja nam nudi ono što registramo kao njezin vlastiti pogled na radnju. Njezin način gledanja i predočavanja stvari na ekranu je u očitoj diskrepanciji sa stvarima koje se pojavljuju ispred nje.” (1998: 89)

Perez tvrdi kako se kamera udaljava od dvoje ljubavnika kako bi ponudila novu perspektivu koja mijenja našu reakciju na prikazanu situaciju:

“Diskrepancija koju primjećujemo u Antonionijevu prizoru jest ona između radnje i točke gledišta, između drame koja se odvija u prizoru i perspektive koju zauzima kamera. Udaljeni smo od likova upravo u trenucima emocionalnog intenziteta, u trenucima kada bismo očekivali kako će kamera dramaturgirati taj intenzitet svojim približavanjem.” (ibid., 89)

Ideja narativne kamere usložnjena je u *Kući na pijesku* njezinim povremenim izlaganjem Josipovoj subjektivnosti koja se ne može jednoznačno svesti na upotrebu subjektivnih kadrova. U

⁶³ Svi su prijevodi iz Perezove knjige *The Material Ghost: Films and Their Medium* (1998) moji.

kasnijem Antonionijevu filmu *Profesija: reporter* (*Professione: reporter*, 1975) kamera ne samo da narativizira prizor odvajajući se od u njemu zabilježenog sadržaja, već i spaja unutarnje i izvanjsko u nerazmrsivu cjelinu, dramaturgizirajući sukob između subjektivnosti protagonista i objektivne materijalnosti svijeta po sebi. Perez stoga zaključuje kako Antonioni pretvara odnos kamere i prikazanog sadržaja u “alegoriju odnosa sebstva i svijeta” (1998: 400). Pretposljednji prizor *Profesije: reporter*, sedmominitna neprekinuta vožnja u kojoj kamera napušta protagonista Davida Lockeja (Jack Nicholson) te izlazeći iz njegove sobe prolazi kroz rešetke na prozoru, kruži trgom i vraća se da bi na krevetu našla njegovo mrtvo tijelo, vrhunac je emancipacije pogleda kamere. Njezina vizura više ne može biti pripisana Lockeju te se ona umjesto njega emancipira u središnju svijest filma.

Antonioni prizorom smrti ujedinjuje do tada raspolućenog protagonista, poništavajući dijalektiku unutarnjeg i izvanjskog pogleda na sebstvo koja je vladala filmskom cjelinom, a od koje se pogled kamere potpuno emancipira tek u trenutku smrti. U *Kući na pijesku* pogled kamere povremeno biva izjednačen s Josipovim pogledom, ali ne kako bi se prikazala razdvojenost njega kao subjekta i svijeta koji ga okružuje, već kako bi se obuhvatio totalitet njegova bivanja u svijetu. U Martinčevu filmu postoji napetost između subjektivnog i objektivnog pogleda kao i njihovo stalno pretapanje koje smrt potvrđuje, ali ne dokida postojanje subjekta, kao što je to slučaj kod Antonionija.

U *Kući na pijesku* kamera je unutar Josipova stana postavljena kao posredujuća svijest koja svojim pogledom narativizira, umjesto da dramaturgizira prizore. Kada panoramira lijevo ili desno, čini to da bi svojim pogledom pratila Josipovo i, poslije, Jakovljevo kretanje stanom i nikada ne napušta prostoriju u kojoj se nalazi, odnosno ne izlazi s njima u drugi prostor. Na donjem katu je dnevni boravak iz kojeg Josip u kadru 20 promatra kroz staklo ulicu jer je začuo neki zvuk, ali kamera ne napušta prostoriju kako bi to nešto pokazala. Na gornjem katu kamera se nalazi u radnoj sobi i kada Josip u kadru 25, koji traje nešto više od dvije minute, telefonira i šeće prostorijama ona ga kontinuirano panoramski prati, ali kada on uđe u svoju spavaću sobu i zatvori vrata, ona ostaje u radnoj sobi i zumira u ta vrata. Prvi je to zum naprijed u filmu kojim se kamera pokušava približiti Josipu i prodrijeti u njegovu unutrašnjost. Nakon toga u kadrovima 26 i 27 u krupnom planu se vide Katarinina fotografija i Josipovo lice dok leži u krevetu nakon čega počinje prva sekvenca sna. Nakon što se kamera suočila s nepronikljivošću Josipova života, odnosno suočila se sa

staklenim zidom koji stoji između nje i njega, pogled kamere prelazi u novu dimenziju i prvi put ponire u unutrašnjost smještenu ispod površine egzistencije koju utjelovljuju svi prizori snimljeni u kući.

Drugi važan zum naprijed prema Josipu odvija se u kadru 110 kada on u kuhinji jede jabuku gledajući kroz prozor te kamera počinje zumirati prema njemu kao da pokušava spoznati što se događa unutar njega. Treći zum naprijed usmjeren je prema Jakovu u kadru 176 kada se popne u Josipovu radnu sobu i po njoj hoda na isti način kako je to činio i njegov pokojni prijatelj. To je kadar koji prethodi kadru 177 u kojem se vidi krug krede na podu, “mjesto gdje je ispala čahura iz Josipova pištolja” (Martinac, 1986a: 21) pa kamera kao da pokušava bezuspješno prodrijeti u ono što Jakov osjeća i misli suočen sa smrću prijatelja. Ova tri zuma naprijed, od kojih su prva dva usmjerena u Josipa, a posljednji u Jakova, naznačuju nemogućnost kamere kao pogleda koji barata s onim izvanjskim da prodre ispod površine i prikaže istinski životni sadržaj protagonista. Sva tri zuma pripadaju prostoru Josipova stana u kojem je kamera fiksirana i osuđena na registriranje izvanjske stvarnosti. Kamera unutar Josipova stana utjelovljuje poziciju otuđenosti u kojoj je promatrač osuđen na svijet površine i fiksiran u vlastitoj poziciji. Osim tri zuma naprijed, u kadru 47 i kadru 76, “postoje kratki takoreći nepotrebni zumovi unatrag, međutim, oni, na određeni način, drže ravnotežu s opisanim zumovima unaprijed” (ibid., 21).

Kamera, osim u stanu, zumira prema Josipu i u restoranu s istom funkcijom, dok zumovi u umjetničke slike imaju drugačiju funkciju. Prvi je zum u hotelskoj sobi u platno Ljube Ivančića *Pljusak*, a drugi u *Židovsku nevjestu* za vrijeme Josipova samoubojstva. Kamera u tim zumovima kao da nalazi način da se probije kroz površinu Josipova života i prodre u njegovu unutarnju stvarnost jer otkriva da su te slike zapravo ideje iz njegove unutrašnjosti. Stoga im posvećuje posebnu vrstu gledanja koju utjelovljuju zumovi. Ona prodire iza slika, ali se i sve ostale slike, odnosno svi kadrovi filma posredno razotkrivaju kao površine koje skrivaju svoju pravu prirodu tek je evocirajući, ali je nikad ne prikazujući kao u vremenu fiksiranu sliku.

Kada se kamera prvi put nađe u Josipovu snu, ona je slobodna i pokretna te vožnjom prema naprijed putuje kroz njegov unutarnji prostor utjelovljen u podrumima Dioklecijanove palače. Kamera je slobodna i u Josipovu zamišljenom susretu s Laurom kad se njezinim pokretom njih dvoje konačno ujedinjuju unutar istog kadra. Kamera svojim vožnjama i pokretima, koji se

dogadaju isključivo u prizorima kojima se prikazuje Josipov unutarnji svijet, otvara prostor novim prostorno-vremenskim jedinicama koje tvore vrstu bezgraničnog prostora. Za razliku od fizičkog prostora što ga utjelovljuju prizori u kući, a u kojima je kamera vezana za fiksne pozicije, prizori iz Josipove svijesti oslobađaju kameru koja svojim pokretima ruši sve konvencije materijalnosti prostora i vremena. Kamera koja pluta kroz slike iz Josipove subjektivnosti slobodna je i prisna, ona ne vrši ni dramaturgiju ni narativizaciju, već poništava sve binarnosti otvarajući se kategoriji univerzalnog, sveobjedinjujućeg, bezvremenskog.

Film uspostavlja dijalektiku između dviju paradigmi kamere koja se pojavljuje i kao nadziruća, narativizirajuća prisutnost (u kući) i kao otvorena, slobodna prisutnost u prizorima sna i subjektivnosti. Formalnim tretmanom kamere film postavlja tezu kako je čovjek slobodan samo u svom unutarnjem, duhovnom prostoru, dok je u materijalnosti svakodnevice sputan i okovan fiksnim pozicijama. U završnici filma kamera se u posljednjem prizoru vožnje fiksira na Jakovljević odraz koji postaje vrstom tajne unutar kadra jer njegov odraz istovremeno pripada i materijalnoj stvarnosti i Josipovoj subjektivnosti, odnosno njegovu pogledu upućenom na Jakova iz onostranosti.

U završnom kadru konačno se ujedinjuju dva pola filma spajanjem materijalnog i duhovnog pogleda na stvarnost. Ujedno se nudi i jedan od mogućih odgovora na središnje pitanje cjeline: kako pogled može prikazati ono što je u materijalnoj stvarnosti odsutno, odnosno nevidljivo? Dinamika prisutnost/odsutnost u filmu se stalno preispituje upućivanjem na to kako je ono što se unutar kadra nalazi vrsta odsutnosti i kako pogled prema toj odsutnosti može biti upućen od strane nekog tko je iz prizora fizički odsutan, ali istovremeno prisutan kao pogled koji sve vidi, odnosno koji vidi i tamo gdje ga nema. Pogled kamere u *Kući na pijesku* dramaturgizira i narativizira potragu za središnjom prazninom koja definira svijeta filma i koja omogućuje da se kategorija vida istovremeno konstruira i kao sljepoća i kao vidovitost s obzirom na to hoće li prikazano biti promatrano iz apsolutno materijalne ili apsolutno nematerijalne perspektive.

Točka sažimanja duhovne i materijalne perspektive jest sama smrt kao krajnji izazov svake reprezentacije, odnosno kao fenomen koji po svojoj definiciji ujedinjuje sve polaritete. Kako smrt može biti prikazana pitanje je na koje *Kuća na pijesku* iznalazi čitav niz inventivnih propozicija, otvarajući se nakon trenutka Josipove smrti mogućnosti da se pogledom kamere istovremeno

obuhvati i pogled živih i pogled mrtvih na materijalnu stvarnost koja zbog toga dobiva duhovnu dimenziju bez da se imalo fizički mijenja. U *Kući na pijesku* onostranost, odnosno svijet mrtvih postulira se kao sastavni dio svijeta živih. On nije drugost, već sastavni dio dijegetičkog svijeta filma koji je postavljen kao nerazlučivi spoj prisutnih i odsutnih od koji prvima pripada polje vidljivoga, a drugima nevidljivoga. Preciznije, film kao da otkriva žilavu prepletenost prošlog, mrtvog, nevidljivog i imaginarnog sa sadašnjim, živim, vidljivim i stvarnim koje je s njim uhvaćeno u beskrajni strujni krug čiji prekidač predstavlja trenutak smrti, odnosno uskrsnuća.

8. ZAKLJUČAK

U ovom se radu *Kući na pijesku* nije pristupilo iz periodizacijskog i stilskopovijesnog očista, već su se u filmu korišteni izlagački postupci sagledali iz perspektive teorijskog promišljanja mogućnosti filmskog jezika. U središte interesa stavljene su izlagačke prakse koje omogućuju prikazivanje nevidljivih iskustvenih slojeva koji proizlaze iz činjenice kako je tek jedan dio zbilje vidljiv golim okom, kao i iz fenomena da sam čin promatranja preobražava promatrano. Tu je mogućnost filmskog medija u svojim teorijskim filmskim spisima među prvima opširno razmatrao Jean Epstein, ustvrdivši kako film svojom reprodukcijom preobražava subjekt i od njega stvara drugu ličnost omogućujući “svojevrsno oslabljivanje očiglednosti postojanja” (1976b: 314) zbog koje se slavno “Mislim, dakle jesam” preobražava u “Nisam sebe mislio takvog kakav jesam” (ibid., 314). *Kuća na pijesku* primjer je filma koji želi oslabiti očiglednost postojanja i postati alatom samospoznaje koji nas “vraća pitagorejskoj i platonovskoj poeziji; stvarnost je samo harmonija ideja i brojeva” (ibid., 360). O tome svjedoči apsolutna strukturiranost najmanjih dijelova filmske cjeline, uključujući montažu u kvadrat, odnosno uzimanje fotograma (sličice), a ne kadra kao najmanje strukturne jedinice (Martinac, 1986a: 12).

Martinčev film razmatran je kao “filmsko delo okrenuto sebi i razmišljanjima o sebi, i putem kojeg u velikoj meri izmiče ideološkim stavovima svojstvenim iluzionističkoj predstavi”, kako je za *Kabinet doktora Caligarija* ustvrdio Noël Burch (1978: 523), izdvojivši ga kao prvi film koji je namjerno i potpuno usmjeren na rušenje tada tek uvedenih reprezentacijskih kodova (ibid., 521). Upotrijebi li se Burcheva sintagma, *Kuća na pijesku* u ovom je radu sagledana kao autorefleksivno djelo koje strateški napušta uvriježene izlagačke prakse i traga za drugačijim strukturnim rješenjima unutar filmske cjeline. Martinčev jedini dugometražni film korišten je kao oprimjerenje Burcheve danas pola stoljeća stare ideje kako će se “film jedino sistematičnim i iscrpnim istraživanjem strukturnih mogućnosti inherentnih filmskim parametrima osloboditi starih narativnih formi i razviti novu ‘otvorenu’ formu koja će imati više zajedničkog s formalnim strategijama postdebussyjevske glazbe nego onima romana prije Joycea” te će se “formalna autonomija film ostvariti tek kada se ove nove ‘otvorene’ forme počnu organski koristiti” (1981: 15).

Formalnu autonomiju o kojoj piše Burch moguće je definirati kao napuštanje uvriježenih narativnih i dramskih obrazaca preuzetih iz drugih umjetnosti, pa se *Kuća na pijesku* odmiče od klasičnog narativnog stila koristeći drugačiji način pripovijedanja koji odgovara konceptu parametarske naracije Davida Bordwella. Iako on ističe kako je u djelima koja koriste taj tip naracije forma dominantna nad sadržajem (1985: 276), ovaj je rad pokušao pokazati kako je jednostavno riječ o drugačijoj vrsti narativnosti koja proizlazi iz potrebe da se pričaju drugačije priče na drugačiji način. U tom se smislu *Kuća na pijesku* može upotrijebiti i kao ilustracija teze Christiana Metza kako je moderni, odnosno modernistički film, narativan “više i bolje” od filmova u kojima se koristi klasična naracija (1973: 180).

Dva su ključna razloga za odmicanje od klasične naracije u *Kući na pijesku*. Prvi leži u spomenutoj težnji da se cjelina konstruira kao savršena harmonija ideja i brojeva što iziskuje preciznost forme pa parametri kadra postaju presudni elementi oblikovanja. Ovo se podudara s preispitivanjem reprezentacijskih kodova koji više nisu usmjereni takozvanom iluzionizmu, već teže njegovoj razgradnji, kako bi se omogućilo prikazivanje nevidljivih slojeva zbilje. Središnji je interes filma prikazivanje duhovnog sloja stvarnosti, što iziskuje iznalaženje drugačijih prikazivačkih strategija koje mogu obuhvatiti ne samo materijalni aspekt, već i unutarnji, odnosno duhovni sloj koji uključuje fenomen supostojanja različitih vremenskih razina unutar iste slike. Svaki pojedini kadar filma pokušava u sebi zrcaliti sva svoja prethodna i buduća pojavljivanja unutar filmske cjeline kako bi se poništilo klasično linearno vrijeme i uspostavila cikličnost vremena percepcije.

Drugi razlog za odmicanje od klasične naracije i ustaljenih reprezentacijskih praksi leži u filmom iskazanom uvjerenju kako filmski medij i unutar igranofilmske forme može biti primarno oslonjen na osjetilno i afektivno, a ne na racionalno utemeljenu percepciju. Mišljen kao apstraktno slikarstvo ili glazba, film prestaje primarno biti reprezentacija nečega te umjesto toga ostvaruje apsolutnu formu čiji je krajnji proizvod afekt (lat. *affectus*: duševno stanje). *Kuća na pijesku* je film koji primarno komunicira kroz osjetilnu dimenziju koja se pomalja iz precizne forme.

Redatelje kojima je, zadržavajući se isključivo na formalnoj analizi postupaka, David Bordwell pripisao sustavno korištenje parametarske naracije, a to su Dreyer i Bresson, povezuje ne samo neimitabilnost njihova stila, već i svjetonazorski interes za duhovni život u ključu kršćanske

tradicije. To je nagnalo Paula Schradera da trinaest godina prije Bordwella poveže ovu dvojicu redatelja u ključu njihova interesa za prikazivanje transcendentnoga. Njegov opis transcendentnog stila na filmu koristan je i upotrebljiv i danas, što je ovaj rad pokušao pokazati primjenjujući ga na *Kući na pijesku*. Sâm je Schrader u novom izdanju svoje knjige (2018) ustvrdio kako je transcendentni stil anticipacija kasnijega “sporog filma” kao globalnog trenda svjetske kinematografije koji je na razini postupaka prije svega moguće okarakterizirati interesom za radikalno produljenje trajanja kadra i otklon od događajnosti, shvaćene onako kako je se poima unutra klasičnog narativnog stila. Međutim, redatelje kao što su Abbas Kiarostami, Lav Diaz, Nuri Bilge Ceylan i Apichatpong Weerasethakul (usp. De Luca, Jorge, 2016; Çağlayan, 2018), koje se obično smatra predstavnicima struje “sporog filma”, nemoguće je povezati zajedničkim svjetonazorskim odrednicama, dok redatelji transcendentnog stila prvenstveno dijele interes za prikazivanje duhovne dimenzije postojanja.

Redatelji transcendentnog stila, u koje se *Kućom na pijesku* kao i kratkometražnim filmovima *Izlazak* i *Izgnanstvo*, ubraja i Martinac, povezuje inzistiranje na serijalnosti, odnosno muzičkoj kompoziciji filmske cjeline. Među filmskim teoretičarima ovu ideju uvjerljivo je zastupao Noël Burch koji je iskoristio Dreyerov posljednji film *Gertrud* kako bi oprimjerio svoju ideju dijalektike dvaju pojmova filmske strukture kao strukturalne i serijalne (1978: 520). U ovom je radu razrađena teza kako je *Kuća na pijesku* film serijalne kompozicije, koju je prvi postavio Tomislav Šakić u knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije* (usp. 2012: 242-246). Martinčev je film stoga, osim s Dreyerom, doveden u vezu s filmskom poetikom Roberta Bressona čiji je opus također obilježen serijalnim promišljanjem filmske forme kojeg je András Bálint Kovács imenovao metonimijskim minimalizmom (2007: 140). Metonimijski minimalizam, kako ga na primjerima filmova Bressona i Dreyera definira Kovács, zasniva se na ekstenzivnoj upotrebi *off*-prostora u kombinaciji sa statičnim kompozicijama, izrazito eliptičnoj naraciji i radikalno neekspresivnom stilu glume (ibid., 141) koje, kako je pokazao ovaj rad, kao postupke nalazimo dosljedno provedene i u *Kući na pijesku*, a formalno odgovaraju i stilu “sporog filma”.

No, ono što prvenstveno povezuje *Kuću na pijesku* s poetikom Dreyera i Bressona nije igranofilmska forma, koliko svjetonazor kako film metareferencijalnošću na vlastiti realizam može predstaviti duhovnu dimenziju stvarnosti, o čemu je sustavno pisao i Epstein (usp. Epstein 1976a, 1976b, 1978; Keller i Jason, 2012). U pokušaju da se bave duhovnim sadržajima Bresson, Dreyer,

kao i sam Martinac, kontinuirano su preispitali reprezentacijsku dimenziju filmskog medija u korist antireprezentacijske, odnosno afektivne. Martinčeva je igranofilmska poetika bila presudno obilježena nadilaženjem opreke materijalno/duhovno unutar svijeta filma i potragom za načinima reprezentacije drugačije, transcendentne stvarnosti. Nju presudno obilježava prožimanje fizičke i duhovne dimenzije što ga omogućuje dokidanje realističkih kodova reprezentacije i građenje afektivne veze s gledateljem koja se ne zasniva samo na racionalnoj percepciji prikazane zbilje, već i na iniciranju intuitivne spoznaje kojom je filmom stvorena stvarnost predstavljena u punini materijalne i duhovne dimenzije od kojih je sačinjena.

8. 1. Aktualno i virtualno

Za opisivanje materijalnog sloja filmske slike, odnosno imenovanje onoga što je njome fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije Gilles Deleuze predlaže termin aktualno, dok za nevidljivi sloj slike, u ovom radu nazivan duhovnim, predlaže pojam virtualnoga (2012: 109). To virtualno ne mora nužno biti mišljeno kao transcencija, onostranost ili duhovno u religijskom ključu, već jednostavno kao moguće, odnosno kao neaktualizirana potencija koja je kao koncept prisutna još u Aristotelovoj filozofiji. Virtualno, odnosno moguće filmske slike su, među ostalim, odjeci prošlih i budućih percepcija unutar kadra ili prizora. Tako je na primjer aktualni sloj posljednjeg prizora *Kuće na pijesku* Jakov u automobilu, a virtualni sloj sjećanje na istu takvu vožnju s početka filma, kao i zrcalni odraz mogućnosti da je u toj vožnji prisutan Josip. Virtualni sloj slike uključuje Josipovu duhovnu prisutnost u tom prizoru koja se pojavljuje kao mogućnost koja nije materijalizirana. Cjelina filma sastoji se od neprestanog izmjenjivanja aktualnoga i virtualnoga, kako unutar samog kadra i prizora, tako i između pojedinih sekvenci i dijelova filma. Pritom se aktualno može definirati kao materijalna stvarnost, a virtualno kao njezin zrcalni odraz koji predstavlja jedno paralelno moguće koje nije ni prošlo ni buduće vremena reprezentacije, već je naprosto zrcaljenje stvarnog u vlastitom imaginarnom.

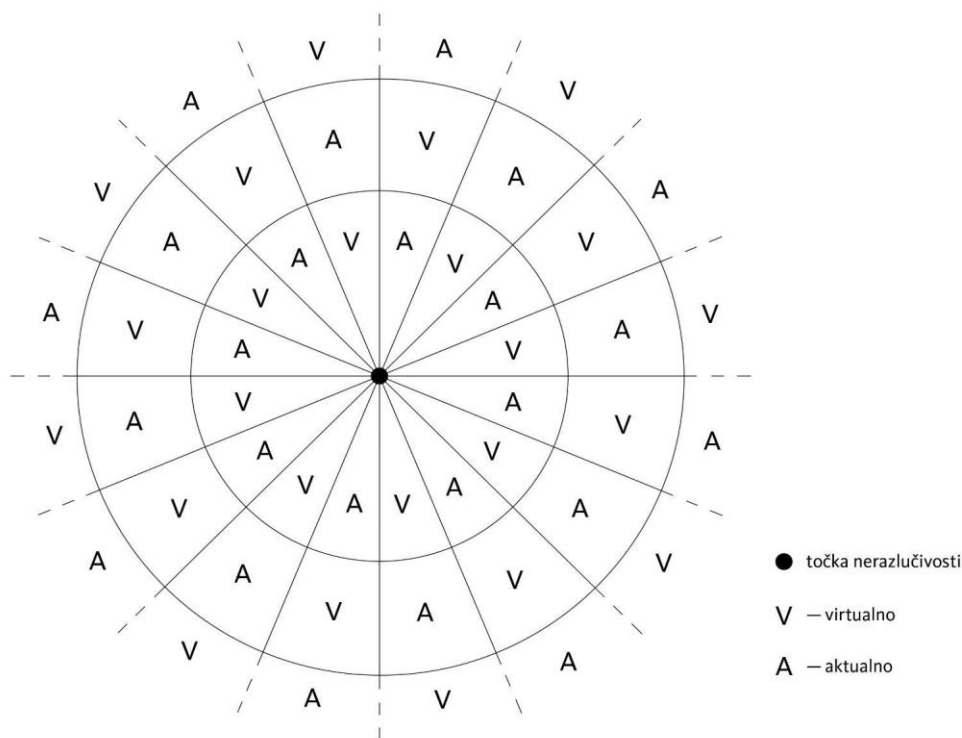
Dijegetički svijet *Kuće na pijesku* podjednako se sastoji od aktualnoga i virtualnoga koji se ravnopravno izmjenjuju i kontinuirano zrcale. Treba istaknuti kako virtualno ne predstavlja nečiju subjektivnost, kao ni prostor uspomene ili sjećanja pojedinog lika, već vrstu nad-subjektivnosti koja nije individualna, a koju Deleuze izjednačuje sa samim vremenom:

“Subjektivnost nikad nije naša, ona je vrijeme, to jest duša ili duh, virtualno. Aktualno je uvijek bilo objektivno, ali je virtualno subjektivno: ono je isprva bilo afekt, ono što proživljavamo u vremenu; zatim vrijeme samo, čista virtualnost koja se razdvaja na afektirajuće i afektirano, ‘afekcija sebe sobom’ kao definicija vremena” (2012: 109).

Vrijeme je mišljeno kao apsolutni fenomen unutar svijeta filma koji reprezentacijski podjednako čine stvarno i moguće koji se susreću i opet razdvajaju oko točke nerazlučivosti:

“Zapravo upadamo u načelo neodredivosti, nejasnoće: više ne znamo što je zamišljeno, a što stvarno, fizičko ili mentalno u situaciji, ne zato što ih se brka, nego zato što to ne možemo znati, čak ni zahtijevati. To je kao da stvarno i zamišljeno trče jedno za drugim, odražavaju se jedno u drugome, oko točke nerazlučivosti” (ibid., 13).

Imaginarno, odnosno moguće odgovara virtualnom, a stvarno aktualnom polu filmske cjeline pa se vizualna shema *Kuće na pijesku* grafički može prikazati ovako (v. Prilog 1):



Prilog 1: Vizualna shema *Kuće na pijesku*

Kuća na pijesku uspostavlja ono što Deleuze naziva kristalnim režimom u kojem aktualno i virtualno izmjenjuju uloge te je “zbiljsko odijeljeno od svojih pokretnih sljedova ili stvarnost od svojih ili stvarnost od svojih zakonitih veza, a virtualno se pak oslobađa svojih ostvarenja i počinje vrijediti samo za sebe” (2012: 166). Film istovremeno prikazuje mogućnost i zbiljnost tvoreći strukturu u kojoj se ovi polovi neprestano jedan u drugom zrcale obuhvaćeni vremenom kao brojem kretanja naspram budućeg i prošlog.

8. 2. Središnja praznina

Kuća na pijesku zasniva se na strukturiranom ponavljanju ne samo kadrova i prizora, već i njima prikazanih gesti koje filmom stvorenu stvarnost približavaju logici rituala koji se uvjerljivo može interpretirati kao prelazak iz svijeta živih u svijet mrtvih. Dva svijeta se ujedinjuju fenomenom uskrsnuća kojim su se bavili i Dreyer i Bresson, a kojim se poništava opreka materijalno/duhovno. Smrt odgovara središnjoj praznini u *Kući na pijesku* koja svojom pojavom raspolovljuje film i prema čijem su prikazivanju usmjerene sve ključne izlagačke prakse u filmu. One su primarno usredotočene na nadilaženje opreka stvarno/imaginarno, vidljivo/nevidljivo, duh/materija, unutarnje/izvanjsko, prisutno/odsutno i objektivno/subjektivno kako bi se filmskom cjelinom ostvario totalitet koji nadilaze sve opreke ne poništavanjem polariteta, već uspostavljanjem strujnog kruga. Dva suprotstavljena pola aktualnoga i virtualnoga spajaju se u beskonačnom pretakanju pa imaginarno neprestano prelazi u stvarno te se iznova vraća u imaginarno uz pomoć onog što Deleuze naziva imaginarnim pogledom koji je “poput strujnoga kruga koji izmjenjuje, ispravlja, odabire i iznova odašilje” (2012: 15). Imaginarni pogled jedini je pogled kojim se može vidjeti smrt, a da se u susretu s pogledom kojim ona uzvraća ne prijede na njezinu stranu. Sam pogled kamere kao monstratora u *Kući na pijesku* odgovara imaginarnom pogledu jer kamera nije od istog reda stvarnosti kao dijegetički univerzum filma, iako se u njemu nalazi, prevodeći ga u polje vidljivosti i čitljivosti, o čemu je pisao Stanley Cavell (1979: 133).

U članku “Trenuci otkrivenja: Dreyerova anakronistična modernost” P. Adams Sitney citira Hegelovu misao iz predgovora *Fenomenologiji duha* (1807) o tome kako zadržavanje i čuvanje onog što je mrtvo zahtijeva najveću moguću snagu, a povod mu je analiza strategija prikazivanja smrti u posljednja dva dugometražna Dreyerova filma *Riječ* i *Gertrud*. I *Kuća na pijesku* je film

koji se bavi prikazivanjem smrti, kao što se tom temom uostalom bave i ostali filmovi spominjani u ovom radu, među kojima su u tom smislu najreprezentativniji *Dnevnik seoskog župnika*, *Zrcalo*, *Profesija: reporter* te, u okvirima hrvatske kinematografije, Mimičin *Ponedjeljak ili utorak* i Babajina *Kamenita vrata*. Film *Riječ* izravno tematizira smrt i uskrsnuće, dok se *Gertrud* bavi nemogućnošću ostvarenja romantičnog ljubavnog odnosa između muškaraca i žene pa su oba filma tematski komplementarna *Kući na pijesku*.

Sitney povodom tih dvaju posljednjih Dreyerovih filmova ističe: “Johannes u Dreyerovoj *Riječi* i Gertrud u filmu *Gertrud* doživljavaju vizije u kojima mi ne možemo sudjelovati, iako su nam dramatisirane pred očima” (1990: 54). Kako je objašnjeno u poglavlju o pogledu kamere, vizije su kao percepcijski fenomen motiv i u *Kući na pijesku* te čine punopravan sloj filma koji je jednako vidljiv kao i ostali, odnosno, kako piše Deleuze, “bitno je uvijek to da lik i gledatelj, te njih dvoje zajedno, postanu vizionarima” (2012: 28). Vidovitost je posebno povezana s kategorijom smrti jer smrt ne može biti viđena, pa onda ni prikazana, iz uobičajene promatračke pozicije. Dreyer smrt, koju predstavlja prizor abortusa, smješta na sredinu filma, kao i Martinac Josipovo samoubojstvo, “postavljajući pitanje smrti kao iznenadnu i nepreglednu realnost u središtu svog filma” (Sitney, 1990: 57).

Martinčev film osmišljava načine prikazivanja te iznenadne i nepregledne realnosti smrti, postavljajući je kao prazninu u središtu čitave reprezentacije, ona je poput ogledala u središtu jednog od najpoznatijih i najranijih portreta u europskoj umjetnosti, *Portreta Arnolfinijevih* (1434) Jana van Eycka. Portretirani supružnici su, zajedno s umjetnikom, reflektirani s leđa u okruglom zrcalu u čijem su drvenom okviru postaje križnog puta, pa ta slika unutar slike proizvodi virtualni sloj koji utjelovljuje smrtnost na njoj prikazanih subjekata. Na sličan način, Josipova smrt koja je prikazana isključivo kao zvuk bez slike (pucanj) i kao označena praznina (bijeli krug na podu radne sobe), predstavlja virtualnu sliku u središtu filma u kojoj se sve ostale slike zrcale i zbog koje dobivaju smisao. *Kuća na pijesku* istražuje načine na koje smrt daje smisao životu, kao i načine čuvanja mrtvih kao virtualnog odraza stvarnosti živih.

8. 3. Transcendencija kao pluralizam

Deleuzeovo virtualno odgovara transcendenciji kako je definira Schrader, za kojeg je konačni proizvod transcendentnog stila zastoj (*stasis*) koji predstavlja zamrznuti pogled na život koji ne razrješava različitost, već je transcendiraju uspostavljajući sliku druge stvarnosti koja može stajati paralelno s postojećom (2018: 75). Virtualna slika, odnosno paralelna transcendentna stvarnost koju proizvodi *Kuća na pijesku* jest ona uskrsnuća ostvarenog kroz čin solidarnosti i žrtve, jer se Schraderov zastoj ostvaruje u uvidu kako je Josip K. jednako Jakov K., odnosno kako su svi jedno. Kao razrješenje filma ponuđeno je žrtvovanje Jakova K. za mrtvog prijatelja preuzimanjem njegova identiteta te omogućavanjem njegova prelaska u onostranost što ga utjelovljuje sekvenca vožnje kroz tunel. Jakov ritualom žrtvovanja iskupljuje sudbinu mrtvog prijatelja, a završni prizor eksplozije svjetlosti predstavlja uskrsnuće. Slika nove stvarnosti jest ona u kojoj se žrtvom potvrđuje imanentnu prepletenost svijeta živih i svijeta mrtvih, njihovo neraskidivo jedinstvo.

Kraj *Kuće na pijesku* tako potvrđuje zastoj kao konačni proizvod transcendentnog stila jer odlučujući čin Josipova samoubojstva ne razrješava razdvojenost. Prije ju zamrzava, uspostavljajući sliku druge stvarnosti koja može stajati usporedno s postojećom, a ta druga stvarnost manifestira se kao Josipov pogled na Jakovljević odraz u retrovizoru. Ova slika sugerira konačno jedinstvo Jakova i Josipa od kojih jedan sada više ne pripada fizičkom svijetu, ali je prisutan kao pogled. Martinac nas u konačnici vraća na početnu sliku, onu sliku za koju Schrader objašnjava kako je na kraju vidimo novim očima kao u zen-aforizmu o planini (2018: 76), kada su se dvojica prijatelja vozila automobilom. I tada, kao i na kraju filma, Josip je prisutan kao pogled kamere, onaj koji gleda, opaža, imenuje, strukturira stvarnost filma. Završni kadar vožnje dvojice muškaraca automobilom je, kako je pisao Noël Burch, “istovremeno isti kadar koji smo već vidjeli i ‘novi’ kadar jer sada zauzima drugačiju poziciju u vremenu pripovijedanja” (1981: 73-74).

U *Kući na pijesku* transcendencija se proizvodi kao pluralizam onako kako je mišljen u knjizi *Totalitet i beskonačno* (1961) francuskog filozofa Emmanuela Levinasa u čijem zaključku piše: “Pluralizam se ostvaruje u dobroti koja se kreće od ja do drugog (...) Mir mora biti moj mir, u jednoj relaciji što polazi od ja i ide k Drugom, u želji o dobroti, gdje se ja održava i živi bez egoizma” (1976: 289). Pluralizam se u filmu manifestira kao subitak Jakova i Josipa koji se ostvaruje nadvladavanjem opreke duh/materija, odnosno Ja/Drugi. Film omogućuje Jakovu ulazak

u Josipovu svijest i obrnuto, a njihovo ujedinjenje signalizirano je napuštanjem njihova direktnog fizičkog prikaza u posljednjem kadru filma – Josip postaje pogled, a Jakov odraz (u retrovizoru). Josipov pogled na Jakova u posljednjem kadru odgovara onome što Deleuze naziva imaginarnim pogledom koji “iz stvarnog stvara nešto imaginarno, istodobno postajući stvarnim i vraćajući nam nešto stvarnosti” (2012: 15).

Imaginarnim pogledom obuhvaćen subitak dvaju protagonista u prostor-vremenu završnog kadra objedinjuje njihove perspektive i naznačuje mogućnost duhovne integracije raspolovljenog subjekta (prikazanog kao odraz i pogled) koji pretapanjem u Drugoga transcendirira vlastitu materijalnost. Prekinutu vezu pojedinca i svijeta uspostavlja Jakov koji ulaskom u Josipov intimni prostor nakon njegove smrti ponavlja prijateljeve geste, reprezentirajući tako prvi put u filmu intimnost samu ako ju se shvati kao najdublju povezanost čovjeka s čovjekom, kao iznalazak smisla u dobroti koja se kreće od Ja do Drugog. *Kuća na pijesku* nakon Josipove posljednje geste iznalazi nadu, odnosno vraća vjeru u povezanost čovjeka i svijeta kroz geste iskupljenja koje izvodi Jakov svojim slušajućim izvršenjem blizine Drugog. Ponavljanjem tuđih gesti on dovodi do njihova konačnog oslobođenja od tereta značenja i tereta same slike.

8. 4. Oslobođene geste

Kao ključni element imaginarnog koje film kreira pojavljuju se banalne svakodnevne geste, poput paljenja svjetla koje isprva uporno ponavlja Josip, a onda poslije Jakov. Te se geste u filmu, kao i u Martinčevu jedinom performansu *Nije vrijeme za plodove*, pojavljuju kao kretnje koje razotkrivaju najdublje mehanizme koje izvođač izvodi samo kako bi otkrio što se krije ispod njih, kako ističe Josette Féral pišući o umjetnosti performansa (1996: 209). Dramaturgija *Kuće na pijesku* ne počiva na dijalogu i klasičnoj naraciji, već na pokretu kamere i protagonista unutar kadra oblikovanom kroz geste koje stvarnost u kojoj se pojavljuju preobražavaju u ritual. Strukturnim inzistiranjem na bilježenju najbanalnijih svakodnevnih radnji i kretnji koje ih utjelovljuju, stvarnost u *Kući na pijesku* postaje materijal u kojem se objelodanjuje obred prijelaza koji priprema za smrt. Većinu filmskog vremena Josip Križanić provodi pomno ponavljajući obrede kao što su objed, odlazak u krevet, telefoniranje i vožnja automobilom. Ispod gesti krije se pravi sadržaj odnosno duhovni život koji je moguće manifestirati samo kroz ritual u kojem se, kako piše Féral, ”sve

pojavljuje i nestaje poput galaksije prijelaznih objekata koji predstavljaju sam neuspjeh reprezentacije” (ibid., 214).

Kuća na pijesku koristi geste kao postupak kroz koji se otkrivaju najdublji mehanizmi te se one ponavlja do u beskonačnost, odnosno “do prezasićenja vremena, prostora i samog predstavljanja” te, u konačnici, “značenje – bilo kakvo značenje – potpuno iščezava“, kako objašnjava Féral (1996: 209). Stoga se Martinčev film nameće kao djelo koje želi djelovati i na gledateljevu podsvijest i u njoj aktivirati mehanizme percepcije koji nisu osviješteni i na koje reakcija neće biti ista kao na već ustaljene reprezentacijske kodove prisutne u dominantnim načinima prikazivanja stvarnosti. U potrazi za drugom stvarnošću, odnosno u potrebi da učini vidljivim transcendentni sloj materijalne zbilje, Martinac je stvorio svijet u kojem se nerazmrsivo prepleću zbiljsko i imaginarno, sanjano i doživljeno, moguće i nemoguće, svijet u kojem “imaginarno i stvarno postaju nerazlučivima” (Deleuze, 2012: 13). U tom svijetu svakodnevno postaje ekran na koji je moguće otisnuti sloj transcendentnog, odnosno mogućeg i tako učiniti da se stvari opet pojave u svojoj punini svoje prisutnosti, da budu viđene i doživljene kao nešto što se pred promatračem pojavljuje prvi put, oslobođeno značenja koje mu je do tog trenutka bilo pripisivano. Stvarnost postaje materijal koji omogućuje da se manifestiraju najdublji mehanizmi unutarnjeg života.

U *Kući na pijesku* pomno strukturirane ponavljajuće geste rastvaraju ustaljenu percepcijsku logiku cjeline, zahtijevajući od gledatelja preusmjerenje pažnje na ono efemerno, banalno, svakidašnje jer se inzistira na činjenici kako i najmanje geste, pogledi, predmeti skrivaju unutarnju dimenziju koja je oku nevidljiva. Kretanje cjeline filma teži razotkriti ono što je u njima skriveno, stoga film upućuje na to skriveno konstantnim zumiranjem u površinu slike, bila to Rembrandtova *Židovska nevjesta* ili Katarinina crno-bijela fotografija, sugerirajući da je sadržaj smješten ispod same površine, on može biti naslućen, ali ne i prikazan. Samoubojstvo se u *Kući na pijesku* pojavljuje kao konačna gesta kojom otuđeni pojedinac preuzima kontrolu nad svojom duhovnom stvarnošću.

Josipova posljednja gesta nije dostupna u slici, već je zamjenjuje naslikana gesta prikazana na Rembrandtovoj *Židovskoj nevjesti*, a kasnije i bijeli krug kredom na podu radne sobe kojim je označeno mjesto samoubojstva. *Kuća na pijesku* pokušava osloboditi ljudske geste slika koje su u

njima zatočene, ali i sve slike oživjeti pretvarajući ih u geste. Ovim dvosmjernim procesom film ilustrira mogućnost i potencijal slika da se oslobode u njima zatočenih gesti, odnosno društveno nametnutih značenja, ali i mogućnost gesti da prestanu biti društveno uvjetovani simboli i otvore se višku značenja koje im pripada u njihovim individualnim, odnosno intimnim manifestacijama.

8. 5. Zvuk unutrašnjosti

U *Kući na pijesku* slika i zvuk govore isto, ali na različitim razinama jer zvučni i slikovni sloj filma reprezentiraju dvije vrste protagonistove realnosti. Cjelina zvučne slike oblikovana je kao glazbena kompozicija skladana po načelima atonalne glazbe u kojoj se uspostavlja specifična dramaturgija koja se zasniva na ritmičkom ponavljanju određenih šumova koji funkcioniraju kao tonovi ljestvice. Među njima postoje šumovi koji se pojavljuju kao lajtmotiv (prije svega zvuk prekidača kojim se kroz film neprestano pale i gase svjetla, zatim zvuk telefona i njegova brojčanika, zvuk zvona i zvuk automobilske sirene), a dodatnim pojačavanjem jačine određenih šumova u nekim prizorima grade se tonski akcenti zvučne slike koji se serijalno ponavljaju kroz film. Glazba Mirka Krstičevića u određenim je svojim dionicama serijalna, izbjegavajući melodijske teme, već umjesto toga koristi kontinuirani ton određene glasnoće uz koji se povremeno pojavljuju drugi tonovi izvedeni na različitim instrumentima.

Kuća na pijesku koristi cjelokupan zvučni zapis za uspostavu nevidljive, ali čujne stvarnosti čija je logika radikalno različita od stvarnosti filmske slike, a imanentna razdvojenost zvučnog i slikovnog sloja filma sugerira se sustavnim korištenjem *off*-zvuka i akuzmatike koja kulminira Josipovom preobrazbom u akuzmobiće u završnici filma. Osnovni postupak oblikovanja prizornog zvuka u *Kući na pijesku* jest njegovo razdvajanje od izvora u filmskoj slici – zvuk se čuje, ali njegov izvor nije dostupan oku. To se ne provodi u cjelini filma, već se strateški pojavljuje zajedno sa spajanjem zvuka i slike kako bi se uspostavila dijalektika dvaju postupaka. Središnji je interes filma ispitivanje mogućnosti filmske slike da prikaže više od svoga vlastitog referenta ulaskom u složene odnose sa zvučnom kulisom s kojom može i ne mora biti u odnosu analogije.

Drugi ključni postupak u tretmanu zvuka u *Kući na pijesku* predstavlja odluka da nijedan od likova ne govori s drugim likom ili likovima tako da su mu vidljiva usta. Usta kao izvor glasa

sustavno ostaju vizualno nedostupna u prizorima dijaloga. Usta nisu vidljiva ni onda kada likovi telefoniraju, a to su prizori koji se u filmu višestruko ponavljaju. Odluka da se dijalog nikada ne prikazuje kroz spoj glasa i izvora služi destabilizaciji uvriježenih prikazivačkih praksi u igranom filmu, odnosno dedramatizaciji dijaloških prizora koji se razlažu na dvije istovremeno prisutne, a posvema razdvojene razine: zvučnu i slikovnu. One ulaze u složen odnos ponavljanja, uspostavljajući ono što Michel Chion naziva “mjestom susreta slika i zvukova” (2007: 39). U *Kući na pijesku* govor je sustavno relativiziran tako da većina likova ne govori, a sam glas postaje samostalan sloj filma jer se odbija spojiti sa slikom.

Nakon što je napustio film kao fizičko tijelo, Josip uskrsne u stvarnosti filma kao apsolutni akuzmatski glas koji se više ne može spojiti s tijelom. Naslov posljednjeg dijela filma *Sve što se događa nekom događa se svakom* ilustriran je spojem Josipova glasa s Jakovljevim tijelom koje je prisutno paralelno s njim u filmskoj slici. Također dolazi do ujedinjenja Josipa i Katarine kroz susret njihovih glasova u posljednjem prizoru kojem svjedoči Jakov. Josip se, nakon što si je oduzeo život, u filmu pojavljuje kao glas koji više nije moguće spojiti s tijelom jer ga više nema, odnosno jer je mrtvo. Josip je napustio ovaj svijet i izvor glasa sada više nije dostupan u realnosti prikazanoj filmom, postao je akuzmobiće. Chion piše kako akuzmobiće ima četiri moći: “sposobnost da bude svugdje, da vidi sve, da zna sve i da ima potpunu moć (1999: 24). Prisutan kao glas tijela kojeg više nema Josip dobiva nadnaravne moći i otvara svijet film novoj, transcendentnoj dimenziji u kojoj je moguće da mrtvi govore, odnosno da nastanjuju svojom prisutnošću realnost živih, da postanu virtualno njihovog aktualnog.

Sustavnim korištenjem *off*-zvuka i *off*-prostora *Kuća na pijesku* neprestance upućuje na materijalnu skučenost stvarnosti zabilježene filmskom slikom, uspostavljajući njezin nevidljivi okvir, svojevrstnu duhovnu ili virtualnu stvarnost koja je okružuje i koja se materijalizira primarno kroz zvuk, a kako film odmiče dijelom i kroz sliku. Ako se zanemari tišina na uvodnoj špici, onda se tišina u filmu pojavljuje nakon što Josip napusti film i nakon što ga napusti Jakov. Postupak naglog prekida zvuka u završnoj sekvenci istovjetan je nagloj pojavi tišine nakon pucnja kojim si Josip oduzima život. Ta tišina stoji u dijalektičkom odnosu prema pucnju koji joj je prethodio i predstavlja poništenje zvučnog zapisa filma pa je Martinac u autorskim bilješkama zapisao kako je Josip zapravo pucao u zvuk filma (1986a: 18). Ako zvuk predstavlja Josipovu subjektivnost, onda je upravo prekid zvuka prekid njegova postojanja, a koji kao događaj nije prikazan u slici. Odluka

da se fizički odlazak dvojice glavnih likova, koji su zapravo dvije polovice raspolučene cjeline, prikaže potpunom odsutnošću zvuka, odnosno tišinom, indikativna je za logiku kojom je mišljena audiovizualna cjelina *Kuće na pijesku*.

Film ne samo da prestaje nuditi slikovnu reprezentaciju njihove fizičke prisutnosti već i, što je važnije, njihovu odsutnost pokazuje potpunim izostankom bilo kakvog zvuka, uključujući šumove. Središnja praznina filma može biti prikazana samo kao tišina. Posljednja glazba koja se čuje u filmu jest Katarinina klavirska skladba kojom se cjelina vraća na početak ljudskog života, odnosno djetinjstvo. Posljednji zvuk u filmu proizvodi Josipovo dijete u kojem on nastavlja fizički i duhovno trajati.

8. 6. Slika kao evokacija

U *Kući na pijesku* filmska se slika od početka prema kraju filma postupno odmiče od registriranja takozvane izvanjske, materijalne stvarnosti ka registriranju nevidljive stvarnosti koju Deleuze naziva virtualnom, a koja uključuje odjeke prošlih i budućih percepcija kadra ili prizora, odnosno dimenziju njihova trajanja u vremenu. Filmska slika u *Kući na pijesku* putuje od realizma prema apstrakciji iznalazeći strategije kojima se registracijom ljudi, stvari i pojava može prikazati nešto što u njima samima nije fizički prisutno i stoga vidljivo, ali postoji kao virtualni sloj njihova bivanja koji se u ovom radu naziva i duhovnom dimenzijom.

U *Kući na pijesku* sustavno su provedeni postupci destabilizacije ontološkog statusa filmom stvorene stvarnosti koja dosljedno biva proizvedena kao površina iza koje se koje se naslućuju nevidljive, a prisutne dimenzije. Općenito govoreći, dijalektika vidljivog i nevidljivog središnji je mehanizam destabilizacije realističkih, odnosno iluzionističkih prikazivačkih praksi u *Kući na pijesku*. Ostvaruje se na nekoliko razina, a prva je neprestano upućivanje na filmom konstruirani svijet koji ostaje izvan okvira filmske slike. Sustavnim korištenjem *off*-zvuka i *off*-prostora razotkriva se kako je stvarnost zabilježena filmskom slikom tek jedan sloj filmom stvorena dijegetičkog svijeta koji, osim fizičke stvarnosti, uključuje i svojevrsnu duhovnu ili unutarnju stvarnost koja je okružuje i koja se materijalizira primarno kroz zvuk, a kako film odmiče dijelom i kroz sliku.

Unutar kadra sustavno se koriste različiti oblici vizualne reprezentacije nekog tko u filmskoj slici nije tjelesno prisutan, ali je svejedno vidljiv i svoju prisutnost ostvaruje bez fizičke dimenzije bivanja u kadru. Ovo se primarno postiže ponavljanjem određenih kadrova i prizora kako bi se prikazala istovremena prisutnost različiti vremenskih slojeva unutra iste filmske slike. Kada se neki kadar prvi put pojavljuje unutar cjeline filma, on se referira samo na sebe samog, no svako iduće pojavljivanje tog ili sličnog kadra u sebi sadržava i informacije, odnosno sjećanje na prvo i sva prethodna pojavljivanja. Cjelina *Kuće na pijesku* funkcionira tako da se isti ili slični kadrovi i sekvence pojavljuju u različitim etapama filma i međusobno dovode u pitanje u njima prikazane vremensko-prostorne koordinate, kao i fizičku prisutnost likova. Usto ponavljaju se i dva ključna motiva unutar kadra, motiv tunela koji se pojavljuje u raznim varijacijama i koji signalizira prelaske iz jedne vrste stvarnosti u drugu, te motiv vrata i prozora kao vrste granice između različitih prostora, ali i vremena.

Stvarajući labirint sastavljen od različitih vizualnosti film ostvaruje beskonačan lanac označavanja praznine u svom središtu. U tom smislu *Kuća na pijesku* film je o nemogućnosti slike da prikaže ono o čemu cijeli film govori. Stoga nije riječ o slici koja je prikazivačka, već o slici koja je prvenstveno afektivna i evokativna. Slike ljubavnog odnosa razasute filmom sugeriraju i kako je sama filmska slika kojom su uokvirene vrsta indirektna evokacije duhovnog sadržaja, u ovom slučaju ljubavnog odnosa muškarca i žene. Filmska slika razotkriva samu sebe kao površinu i razgrađuje prikazivačke praske filmskog realizma kako bi se otvorila novim načinima komuniciranja onog što Martinac naziva sadržinom, a što je prije svega afekt, a ne racionalno utvrdiva ideja.

Poput glazbe ili apstraktnog slikarstva *Kuća na pijesku* operira kategorijom apsolutnog koje ne može biti prikazano realističkim praksama i koje od forme koja ga prikazuje zahtijeva vrstu samosvijesti koja će vlastite mehanizme kontinuirano dovoditi u pitanje. Martinčev film prestaje prikazivati neki svijet ili graditi vlastiti svijet koji ima logiku materijalne stvarnosti, već umjesto toga porađa nove načine prikazivanja i razumijevanja svijeta koji postaju i novi načini bivanja u svijetu. Svojim prikazivanjem mogućeg i nevidljivog, kao i povijanjem vremensko-prostornih datosti, *Kuća na pijesku* utjelovljuje ideju kako je film forma sposobna nadržati realističke kodove i zbiljnost vlastitog referenta, “a sve to ne bi li dosegli četvrtu ili petu dimenziju, Duh, koji puše tamo gdje želi” (Deleuze, 2012: 235).

Filmska slika neprestano prikazuje stvarno i moguće utjelovljujući tako poziciju imaginiranja svijeta koja zamjenjuje njegovo puko bilježenje, a ono što se imaginira jest paralelna stvarnost koja daje smisao i razlog aktualnoj zbilji, koja omogućuje njezin kontinuirani dijalog s mogućnošću preobrazbe u vlastitu višu dimenziju, bila ona nazvana duhovnom, transcendentnom ili unutarnjom. Pojmovlje kojim će taj virtualni odraz aktualnog biti okarakteriziran nužno je svjetonazorski obilježeno u njega upisanom intencijom da se virtualno misli kao vrsta cilja prema kojem se stvarnost kreće ili u koju se vraća. Četvrta ili peta dimenzija, o kojima piše Deleuze, mogu se u kontekstu filmske strukture misliti kao imaginarni prostor prema kojem se stvarno neprestano uspostavlja. *Kuća na pijesku* ilustrira višestruke načine kako taj transcendentalno-metafizički, odnosno virtualni sloj ljudskog iskustva može biti označen, prikazan i propitan strategijama kojima se on ne manifestira kao slika, već kao prisutnost.

8. 7. Strujni krug

Kamera se u *Kući na pijesku* uspostavlja kao od protagonista i radnje nezavisan element njezinim vezivanjem za isključivo dvije točno određene točke smještene na istoj imaginarnoj osi od kojih se jedna nalazi na donjem, a druga na gornjem katu Josipova stana. I u ostalim sekvencama filma, koje nisu smještene u interijer, kadar se gotovo uvijek otvara tako da je pogled kamere već prisutan prije nego se u njemu netko pojavi te ostaje prisutan i nakon njegova izlaska iz kadra čime se uspostavlja vrsta pogleda koji nije ovisan o sadržaju.

Cilj postupaka vezanih za kameru može se definirati kao ostvarivanje Josipove duhovne prisutnosti u kadrovima i prizorima u kojima ga fizički nema, ali pogled kamere svejedno biva izjednačen s njegovim pogledom. Cjelina filma može biti shvaćena i kao pogled na materijalnu stvarnost upućen iz njezine virtualnosti jer kamera pretendira na vrstu sveobuhvatnosti koja nije ljudska. Pogled što ga kamera upućuje na filmom stvorenu stvarnost kao da dolazi iz druge dimenzije koja se nad materijalnu nadvija, kao što se smrt nadvija nad život pa taj pogled može biti protumačen i kao pogled što ga smrt upućuje živima. *Kuća na pijesku* operira kategorijom vidovitosti u smislu mogućnosti da se vidi onkraj fizičkog prostora i vremena, da vid i čin viđenja kao takav nadvlada fizičke koordinate percepcije i zadobije vlastitu logiku. Vid koji proizvodi

pogled kamere postaje transcendentna kategorija koja obuhvaća totalitet stvarnosti, odnosno registrira i duhovnu i materijalnu dimenziju, uključujući i aktualno i virtualno filmske slike.

Kamera u *Kući na pijesku* dodatnu strategiju proizvodnje prisutnosti ostvaruje igrom između pogleda koji može biti pripisan Josipu i onog koji mu fizički ne može pripadati, ali opet može biti shvaćen kao njegov u šire shvaćenoj stvarnosti filma. Isti kadrovi zbog toga se u filmu ponavljaju tako da u prvom pojavljivanju mogu biti pripisani nekome tko je u kadru prisutan, a u idućim pojavljivanjima ponovljena je ista pozicija promatranja koja sada više ne može biti pripisana nekome tko je dio prizora. Najvažniji je primjer ovog postupka završna sekvenca vožnje u kojoj pogled kamere ponavlja Josipov pogled iz uvodne vožnje kada je on sjedio na stražnjem sjedištu i gledao Jakova kako vozi. Ovaj se pogled ponavlja na kraju filma kada Josip u stvarnosti filma više nije prisutan fizički, već samo kao pogled koji počiva na Jakovljevu potiljku. Jakov tom završnom vožnjom doslovno prevozi Josipa, ako ga se poistovjeti s pogledom kamere, kroz podzemlje, odnosno tunel, iz ovozemaljske stvarnosti u onostranost. U *Kući na pijesku* vidovitost je stalno prisutna kao ideja, a u potpunosti se manifestira u sekvenci u kojoj Mirjana upućuje pogled u stvarnost drugog prizora. Mirjana vidi Josipovu smrt, baš kao što i Josip vidi svoj odlazak iz svijeta, a vrijeme u kojem se taj pogled događa odgovara opisu vremena iz Eliotova *Četiri kvarteta*; radi se o pogledu koji objedinjuje prošlost, budućnost i sadašnjost sabirući ih u zajedničku točku.

Činjenica kako pogled kamere postaje personifikacija prisutnosti mrtvih unutar filmom stvorenog svijeta jedna je od središnjih inovacija *Kuće na pijesku* čiji prostor postaje nerazlučiva mješavina materijalnog i duhovnog, vidljivog i nevidljivog, racionalnog i iracionalnog, te koji u jednakoj mjeri nastanjuju i živi i mrtvi. Supostojanje različitih razina stvarnosti koje film tematizira prenesena je i na sam pogled kamere koji istovremeno reproducira i pogled živih i pogled mrtvih na materijalnu stvarnost. Ona zbog toga dobiva novu, duhovnu dimenziju čija je osnovan karakteristika kontinuirana proizvodnja nove vrste prisutnost koja nije ljudska, a nije ni božanska. Neodrediva priroda pogleda kamere preobražava sve što je njime zabilježenu u vrstu duhovnog otiska materijalne stvarnosti kojim ona nadrašta sebe samu.

Film uspostavlja dijalektiku između dviju paradigmi kamere koja se pojavljuje i kao nadziruća, narativizirajuća prisutnost (u kući) i kao otvorena, slobodna prisutnost u prizorima sna i subjektivnosti. Formalnim tretmanom kamere postavlja se tezu kako je čovjek slobodan samo u

svom unutarnjem, duhovnom prostoru, dok je u materijalnosti svakodnevice sputan i okovan fiksnim pozicijama, U završnici filma kamera se u posljednjem prizoru vožnje fiksira na Jakovljević odraz koji postaje nekom vrstom tajne unutar kadra, jer njegov odraz istovremeno pripada i materijalnoj stvarnosti i Josipovoj subjektivnosti, odnosno njegovu pogledu. U završnom kadru konačno se ujedinjuju dva pola filma spajanjem materijalnog i duhovnog pogleda na stvarnost. Ujedno se nudi i jedan od mogućih odgovora na središnje pitanje cjeline: kako pogled može prikazati ono što je u materijalnoj stvarnosti odsutno, odnosno nevidljivo? Pogled kamere u *Kući na pijesku* dramatičizira i narativizira potragu za središnjom prazninom koja definira svijet filma i koja omogućuje da se kategorija vida istovremeno konstruira i kao sljepoća i kao vidovitost koje se stapaju u onome što Deleuze naziva točkom nerazlučivosti.

Cilj *Kuće na pijesku* jest prikazati uskrsnuće kao fenomen koji omogućuje novu perspektivu na ovozemaljsko i njegovo sagledavanje iz perspektive koja nije moguća dok se u njemu boravi. Uskrsnuće jest virtualno smrti kao apsolutno aktualnog. Film u svojoj cjelini detaljno trasira Josipovo pripremanje za obred prijelaza u onostranost, a u svom posljednjem dijelu utjelovljuje njegovu pogled na zemaljski život koji je napustio. *Kuća na pijesku* tako je, kao i svaki ritual, sastavljena od “izvedbe događaja smještenih između činjenica i mašte” (Schechner, 1995: 263) pa je ontološki status u njoj prikazanih događaja dvostruko kodiran kao stvaran i nestvaran, zbiljski i imaginaran, aktualan i virtualan.

U *Kući na pijesku* onostranost, odnosno svijet mrtvih prikazuje se kao sastavni dio svijeta živih, odnosno kao njegovo virtualno. Na pitanje kako smrt može biti autentično formalno prikazana *Kuća na pijesku* iznalazi čitav niz inventivnih propozicija. Otvarajući se nakon trenutka Josipove smrti mogućnost da se pogledom kamere istovremeno obuhvati i pogled živih i pogled mrtvih na materijalnu stvarnost film uvodi duhovnu dimenziju bez da temeljno mijenja izlagačke prakse korištene do tog trenutka. U *Kući na pijesku* onostranost, odnosno svijet mrtvih postulira se kao sastavni dio svijeta živih. On nije drugost, već sastavni dio dijegetičkog svijeta filma koji je postavljen kao nerazlučivi spoj prisutnih i odsutnih od koji prvima pripada polje vidljivoga, a drugima nevidljivoga. Preciznije, film kao da otkriva žilavu prepletenost prošlog, mrtvog, nevidljivog i imaginarnog sa sadašnjim, živim, vidljivim i stvarnim koje je s njim uhvaćeno u beskrajni strujni krug čiji prekidač predstavlja trenutak smrti, odnosno uskrsnuća.

Stil filma može se okarakterizirati kao realizam koji sam sebe misli kao konstrukciju, odnosno koji neprestano dovodi u pitanje vlastite prikazivačke kodove s ciljem ilustriranja kako se svaka slika podjednako sastoji od svoje takozvane sadašnjosti kako i od svih prošlosti koje sadržava. U svakoj slici filma “ostvaruje se neprekidno utemeljivanje vremena, nekronološko vrijeme”, kako sliku-kristal opisuje Gilles Deleuze, zaključujući kako “kristal u biti neprestano izmjenjuje dvije različite slike koje ga sačinjavaju, aktualnu sliku sadašnjosti koja prolazi i virtualnu sliku prošlosti koja se čuva: slike različite, a opet nerazlučive, i tim više nerazlučive što su različitije” (2012: 107). Ponavljanje istog prizora vožnje na početku i na kraju filma razotkriva se kao svijest o duhovnoj dimenziji stvarnosti čije pojavljivanje omogućuje slika-kristal. Ovo nije rezultat izlagačkih praksi povezanih sa stavljanjem na scenu, odnosno u prizor ili onih povezanih sa stavljanjem u red (montaža), već s pripisivanjem točke gledišta u ovom radu nazivanom monstracijom, a koja obuhvaća postupak stavljanja u okvir. Onaj, ona ili ono koje stavlja u okvir i kojem je pripisan čin monstracije u prizoru ne mora biti fizički prisutno i ne mora pripadati istom redu stvarnosti kao prizor koji uokviruje.

Sâm Martinac bio je itekako svjestan ove mogućnosti pa je u bilješkama o filmu o kadru 63 u kojem se vidi muzejski vrt zapisao kako je riječ o subjektivnom kadru čovjeka koji u prethodnom kadru nije bio u kadru (1986a: 15). U tom dijelu filma Josip je još uvijek živ, ali se postavljaju temelji za izlagačke strategije koje će omogućiti da kadrovi mogu biti pripisani njemu i onda kada on fizički napusti filmsku stvarnost. Stoga se film otvara subjektivnosti onoga koji se već nalazi s druge strane života, odnosno u svijetu mrtvih te poprima novu vrstu logike koju prije svega sugerira spoj slike (koja je još u materijalnom svijetu) i zvuka (koji je već u onostranosti).

Kada Deleuze piše o iracionalnom rezu između dviju slika, vizualne i zvučne, koji se dogodio jer se “eksteriornosti vizualne slike podmetnuo međuprostor između dva kadriranja, vizualnog i zvučnog” (2012: 334-335), on upućuje na mogućnost da film prikazivačko polje smjesti upravo u cijep između slike i zvuka kojima materijalno barata. Unutar toga cijepa smješten je svijet koji objedinjuje sve binarne opreke neprestano ih pretačući u točki nerazlučivosti. Posljednji zvuk filma pridružen odjavnoj špici (jednostavna klavirska skladba koju izvodi Josipova kći Katarina) istovremeno utjelovljuje nastavak Josipova materijalnog trajanja u djetetu, kao i njegov posljednji subjektivni zvuk, ono što čuje uhvaćen u strujni krug života i smrti koji neprestance teče između njega i slike, a čiji je prekidač mogućnost uskrsnuća koja supostoji s prezentom smrti. Uskrsnuće

se odražava u smrti kao mogućnost, kao prošlo i buduće u kojem se smrt vremenski ostvaruje. A to uskrsnuće odvija se u *Kući na pijesku* kroz Drugoga, samo Drugi može aktualizirati našu virtualnost, samo kroz Jakova Josip može ponovno živjeti.

Vjerovanje se općenito uspostavlja kao središnja percepcijska pozicija *Kuće na pijesku*, i to ne vjerovanja u onostrano, već vjerovanje kako u svakoj slici ima više od onoga što je u njoj vidljivo. To vjerovanje komplementarno je jednoj od središnjih ideja Deleuzeove knjige *Film 2: Slika-vrijeme*, koja je objavljena iste godine kada i Martinčev film. Posrijedi je vjerovanje u vezu čovjeka i svijeta:

“Moć modernog filma (kad on prestane biti loš) je u tome što nam on može povratiti vjerovanje u svijet. U našoj univerzalnoj šizofreniji, bili mi kršćani ili ateisti, potrebni su nama razlozi za vjerovanje u ovaj svijet. To je čitava jedna pretvorba vjerovanja, već je u filozofiji to bila velika prekretnica, od Pascala do Nietzschea: zamijeniti model znanja vjerovanjem. No, vjerovanje može zamijeniti znanje samo onda kada je to vjerovanje u ovaj svijet, takav kakav jest. S Dreyerom, a potom i Rossellinijem, film poprima taj smjer.” (2012: 226)

Vjerovanje u ovaj svijet u *Kući na pijesku* uključuje i vjerovanje u njegov zrcalni odraz u imaginarnom, odnosno virtualnom koje je s njim nerazlučivo isprepleteno, a koje se pojavljuje kao slika drugačijeg svijeta u kojem će čak i zvuk razbijene vaze zvučati isto kao zvuk one koja nije bila polomljena, a onda zalijepljena, kao što je to slučaj u Martinčevim pjesmama *Vaza* i *Zvuk razbijene vaze* iz njegove pjesničke zbirke *Ulazak u Jeruzalem* (usp. Maroević, 1992: 27).

8. 8. Rađanje u prisutnost

Kuća na pijesku je reprezentacija koja samu sebe misli kao reprezentaciju jer otvara pitanje što se nalazi onkraj njezinih vlastitih granica. Forma postaje svojevrsno mišljenje praznine koje kao svoj konačni proizvod paradoksalno proizvodi prisutnost. Francuski filozof Jean-Luc Nancy primjećuje kako je i ono što ne može biti prikazano, a to su čista prisutnost ili čista odsutnost, također efekt reprezentacije (1993: 1-2), razmatrajući zašto je u duhu zapadne misli prisutnost objekta postavljena kao opreka njegovoj reprezentaciji. Martinčev film pak istražuje mogućnost proizvodnje prisutnosti objekta unutar reprezentacije. Prisutnost se proizvodi upućivanjem na njegovu permanentnu odsutnost iz površine slike, ali ne i zvuka kao i onih dijelova slike koji djeluje

izravno na osjetila. Afektivni slojevi komuniciraju sadržinu koja uspostavlja prisutnost ili barem meditaciju o mogućnosti njenog uključivanja u reprezentaciju. *Kuća na pijesku* ubraja se u onu vrstu umjetničkih djela koja su preokupirana prikazivanjem odsutnog, nedostupnog, neimenjivog koje porađa bezdanost forme kojom je prikazano.

Prisutnost se u *Kući na pijesku* može okarakterizirati kao moguće i virtualno čijim se ravnopravnim uključivanjem u cjelinu razotkrivaju granice sam forme koja želi prikazati ono što joj po definiciji nije dostupno. Objekt je unutar reprezentacije uvijek drugo, svoja sjena, a njegovim izmještanjem u središnju prazninu, odnosno u virtualno, omogućuje se rađanje njegove prisutnosti, odnosno onog što Nancy naziva prisutnošću kao rađanjem koje nije označavanje, već dolazak svijeta u svijet (1993: 5). *Kuća na pijesku* porađa novu stvarnost u kojoj svijet biva oslobođen ustaljenih reprezentacijskih utega pojavljujući se kao nešto što uvijek tek dolazi, što je “uvijek iza ili ispred sebe sama” (ibid., 5).

Postavljanje čina gledanja kao zahtjeva u vjerovanje u prisutnost predmeta reprezentacije unatoč njegovoj manifestnoj odsutnosti postaje element koji omogućuje da reprezentacija nadiđe samu sebe. U prvom prizoru filma Jakov s aerodromske terase promatra krajolik iako zna da ne može fizički vidjeti Josipa koji je u avionu, a u posljednjem prizoru filma Jakova promatra netko koga u prizoru nema – Josip. Kao svoju središnju promatračku poziciju film koristi gledanje u nešto čega u slici nema, ali postoji kao njezino virtualno. Ovo gledanje nije ništa drugo doli vjerovanje. Reprezentacija, kao pojam širi od pojma same slike, počinje uključivati vlastite nemogućnosti i komunicirati ih u cilju proizvodnje nove vrste prisutnosti. Tu prisutnost moguće je definirati kao permanentnu zrcaljenje mogućeg u zbiljskom koje je film u stanju prikazati. Martinčev film nije samo reprezentacija otuđenog pojedinca u otuđenom društvu, on je ujedno i zrcalni odraz tog stanja u kojem se kao moguće, odnosno kao prisutno, pojavljuje paralelna stvarnost u kojoj dodir i kontakt postoje, u kojem je intimnost dostupna realnost.

U Blochovu *Principu nada* kao jednom od ishodišta *Kuće na pijesku* (usp. Martinac: 1986a: 4) nada se pojavljuje upravo kao anticipirajuća svijest, odnosno kao kretanje prema mogućem. Kada je Albert Camus u dodatku *Mitu o Siziifu* pisao o Franzu Kafki, čiji roman *Proces* Martinac navodi kao svoje drugo ishodište (ibid., 4), optužio ga je upravo za nadu primijetivši kako “što je stanje koje Kafka opisuje tragičnije, nada postaje čvršćom i izazovnijom” (Camus, 2013: 164-165).

Apsolutna odsutnost koju u svoje središte postavlja *Kuća na pijesku* proizvodi apsolutnu prisutnost kao utjelovljenje mogućnosti nade. Ona postaje pozicija koja omogućuje da se moguće i imaginarno neprestano obnavljaju kao zrcalni odraz stvarnoga. Paralelno s onom stvarnošću u kojoj si Josip oduzima život, *Kućom na pijesku* teče druga stvarnost u kojoj on jedri suncem popločanom pučinom, susreće se s Laurom na rivi i šeće s kćeri zagrebačkim Gornjim gradom. Ta druga stvarnost nije san ni fantazija, već jednostavno nada, kao filmom manifestirana virtualnost koju u sebi nosi zbiljsko.

DODATAK: POPIS KADROVA

Napomena: podcrtani kadrovi traju dulje od jedne minute.

K1: crni blank – natpis bijelim slovima na crnoj pozadini MARJAN FILM Split

K2: crni blank – natpis bijelim slovima na crnoj pozadini KUĆA NA PIJESKU

K3: crni blank – natpis bijelim slovima na crnoj pozadini KUĆA NA PIJESKU posvećen je filmu MISA ZA SIOUXE IZ DAKOTE Brucea Bailliea; ispod natpis plavim slovima HOUSE ON THE SAND is dedicated to film MASS FOR THE DAKOTA SIOUX by Bruce Baillie

K4: total – panorama udesno (krajolik uz aerodrom, zvuk aviona koji slijeće na pistu)

K5: srednji (Jakov na terasi aerodroma)

K6: polutotal (Jakov ulazi u aerodromsku zgradu) – panorama udesno – natpis Povratak kući

K7: srednji (izlaz iz aerodromske zgrade, Josip i Jakov ulaze u automobil)

K8: blizu (Jakov s leđa u automobilu) – Josip se prvi put obraća Jakovu

K9: blizu (Jakov s leđa u automobilu)

K10: blizu (Jakov s leđa u automobilu)

K11: srednji (krajolik u pokretu)

K12: blizu (Jakov s leđa u automobilu)

K13: srednji (krajolik u pokretu) – zvuka radijske emisije o reciklažnim dvorištima

K14: blizu (Jakov s leđa u automobilu)

K15: srednji (krajolik u pokretu)

K16: blizu (Jakov s leđa u automobilu)

K17: srednji (automobil pred Josipovom kućom)

- K18: srednji (Josipov stan, donji kat) – panorama ulijevo – panorama udesno
- K19: srednji (Josipov stan, gornji kat) – panorama ulijevo – panorama udesno – panorama ulijevo
- K20: blizu (vrata kupaonice na donjem katu) – panorama ulijevo – srednji (Josip u kuhinji) – zvuk s ulice – srednji (Josip izlazi na balkon, vraća se)
- K21: srednji (Josip jede stojeći kod stola) – zvuk telefona – panorama udesno (razgovara na telefon) – panorama ulijevo (vraća se za stol) – panorama udesno (penje se na gornji kat)
- K22: srednji (Josip se penje stepenicama, ulazi u spavaću sobu, pali svjetlo, sjeda na krevet pa pali i gasi radio)
- K23: blizu (Katarinina fotografija iznad Josipova kreveta)
- K24: srednji (Josip izlazi na balkon) – lagani donji rakurs
- K25**: blizu (radni stol sa starim knjigama i predmetima) – panorama udesno (Josip izlaz iz spavaće sobe) – panorama ulijevo (Josip pali svjetlo i telefonira Jakovu okrenut kameri leđima, gasi svjetlo) – panorama udesno (Josip ulazi u spavaću sobu, gasi svjetlo i zatvara vrata) – zum (vrata spavaće sobe)
- K26: krupni (Katarinina fotografija)
- K27: krupni (Josip u krevetu, gasi svjetlo)
- K28: srednji – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K29: srednji – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K30: srednji – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K31: blizu – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K32: blizu – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K33: blizu – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K34: blizu – crnina – vožnja naprijed kroz podrum Dioklecijanove palače – glazba
- K35: srednji (prozor na Dioklecijanovoj palači) – glazba

- K36: blizu (zazidani prozor) – glazba
- K37: blizu (prozor s kamenjem) – glazba
- K38: blizu (prozor s biljem) – glazba
- K39: blizu (prozor u koji ulijeće golubica) -glazba
- K40: blizu (zidni reljef koji prikazuje muškarca i ženu) – glazba
- K41: srednji (Josip i golubica pod kolonadom) – donji rakurs – glazba
- K42: detalj (bilje koje izlazi iz zida) – glazba
- K43: detalj (suho bilje) – glazba
- K44: detalj (bilje viri iza kamena) – glazba
- K45: blizu (Josip kod Gospe od Zvonika) – zvuk zvona – glazba
- K46: polutotal (pjaca) – gornji rakurs – natpis Jesen, zima – glazba
- K47: blizu (Josip jede za stolom u kuhinji) – zum out – srednji (Josip gasi svjetlo i izlazi)
- K48: blizu (Josip ulazi u automobilu i vozi)
- K49: blizu (semafor) – donji rakurs
- K50: blizu (Josip s leđa u automobilu) – zvuk trube
- K51: blizu (Josip s leđa u automobilu)
- K52: blizu (Josip s leđa u automobilu) – zvuk trube
- K53: blizu (semafor) – donji rakurs
- K54: blizu (Josip s leđa u automobilu)
- K55: blizu (Josip vozi, parkira i izlazi iz automobila) – zvuk trube
- K56: srednji (Josip se raspituje za sobu Ivana Ostojića na bolničkom hodniku)
- K57: blizu (Josip u Ivanovoj bolničkoj sobi) – donji rakurs
- K58: srednji (Ivan spava u bolničkom krevetu, Josip sjeda i vadi naranče) – gornji rakurs

- K59: krupni (Ivan u krevetu s rukom preko lica) – gornji rakurs
- K60: srednji (Josip parkira ispred ulaz u muzej i ulazi u dvorište)
- K61: srednji (Josip ulazi u hodnik u muzeju)
- K62:** srednji (Josip ulazi u ured), panorama ulijevo (Josip hoda uredom) – panorama udesno (Josip sjeda za radni stol, zvuk telefonskog zvona iz druge sobe, Josip ustaje) – panorama ulijevo (Josip izlazi iz kadra i prostorije i razgovara na telefon)
- K63: blizu (crijepovi i granje) – donji rakurs
- K64: blizu (stablo i lišće)
- K65: srednji (Josip dolazi na prvu marjansku vidilicu) – donji rakurs
- K66: blizu (Josip na vidilici) – donji rakurs
- K67: polutotal (neboderi, grad) – zvuk trube
- K68: polutotal (Varoš) – gornji rakurs – zvuk zvona
- K69: polutotal (riva) – gornji rakurs – zvuk zvona
- K70: srednji (Josip jede za stolom u restoranu) – zum – blizu (Josip)
- K71: polutotal (spremište autobusa)
- K72: srednji (spremište autobusa)
- K73: srednji (čovjek hoda spremištem autobusa) – zvuk trube
- K74: srednji (Josipova kuća)
- K75: blizu (Josipova kuća)
- K76: blizu (Josip ulazi u kuću) – panorama udesno – srednji (Josip se penje stepenicama i pali svjetlo)
- K77:** srednji (Josip se penje na gornji kat) – panorama ulijevo (Josip prilazi radnom stolu, uzima deku iz sanduka) – panorama udesno (odlaže deku na kauč) – panorama udesno(gasi svjetlo) – panorama ulijevo (liježe na kauč)

- K78: detalj (ruka poteže ručku zvona) – zvuk zvona
- K79: blizu (Josip na vratima) – zvuk zvona
- K80: blizu (krov od crvenih crijepova po kojem pada kiša) – donji rakurs
- K81: detalj (crveni crijepovi na kiši)
- K82:** srednji (vrt Arheološkog muzeja) – vožnja u desno (crnine, Josip hoda iza stupova) – panorama (stela Gaja Utija) – statično (Josip šeće iza stele) – panorama ulijevo (Josip prilazi steli i izlazi iz kadra) – zum (stela Gaja Utija) – pojava glazbe za vrijeme zuma [trajanje 1'30'']
- K83: srednji (pogled s Matejuške na pučinu, Josip ulazi u kadar) – panorama (Josip gleda u pučinu, a onda prema rivi) – glazba
- K84: polutotal (Laura šeće rivom frontalno prema kameri, odnosno prema Josipu) – glazba
- K85: total (pučina) – vožnja – blizu (Laura ulazi i izlazi iz kadra) – glazba
- K86: krupni plan (lice muškarca na steli Gaja Utija) – panorama u lijevo (lice žena na steli) – glazba
- K87: blizu (Laura s leđa gleda prema pučini) – vožnja u lijevo (pučina) – vožnja (Josip s leđa gleda prema pučini) – glazba
- K88: polutotal (ribari na pučini) – glazba – zvuk telefona
- K89: srednji (Josip u radnoj sobi u muzeju) – panorama u desno (Josip za radnim stolom) – panorama u desno (Josip izlazi iz sobe)
- K90: srednji (hodnik muzeja s ulaznim vratima kroz koja izlazi Josip)
- K91: polutotal (dvorište muzeja s ulaznim vratima istog polukružnog oblika kao u hodniku, Josip ulazi u kadar i izlazi kroz vrata na ulicu)
- K92: polutotal (ulica ispred muzeja, Josip s leđa, odlazi niz ulicu) – lagani gornji rakurs
- K93: srednji (fotoradnja, opet polukružno nadsvođena vrata u sredini kompozicije) – dijalog (Josip i radnik u foto radnji)
- K94: blizu (kamera s leđa prati Josipa dok hoda)

- K96: blizu (kamera s leđa prati Josipa dok hoda)
- K97: blizu (kamera s leđa prati Josipa dok hoda)
- K98: blizu (kamera s leđa prati Josipa dok hoda)
- K99: srednji (tržnica – Josip hoda frontalno prema kameri)
- K100: srednji (tržnica – Josip hoda okrenuti kameri leđima, u pozadini lukom nadsvođena vrata)
- K101: srednji (uličica u palači kojom frontalno prema kameri hoda Josip) – glazba (Tárregin *Tango*)
- K102: srednji (Mirjana u kolicima s leđa, pokraj nje svira gramofon, s leđa joj prilazi Josip) – glazba
- K103: srednji (Mirjana i Josip frontalno, Josip izlazi iz kadra) – glazba
- K104: blizu (krošnje na suncu) – glazba
- K105: srednji (Josip u vrtu muzeja) – vožnja u desno (Josipi prolazi iz drveća) – statično (Josip izlazi iz kadra) – glazba
- K106: blizu (Josip s leđa pred prozorima) – krupni (Josip frontalno gleda u vrt) – glazba
- K107: srednji (vrt muzeja, Josip ulazi i izlazi iz kadra) – glazba
- K108: blizu (Josip frontalno jede u restoranu) – odzum – glazba – zvuk trube broda – srednji (Josip jede) – zum – blizu (Josipi jede)
- K109: srednji (Josip se penje stepenicama ispred kuće)
- K110: srednji (Josip ulazi u kuću) – panorama u lijevo (Josip rasprema stvari) – panorama u desno (Josip se javlja na telefon) – panorama u lijevo (Josip pere jabuku i jede je gledajući vani kroz balkonska vrata) – zum (Josip s leđa u bližem planu)
- K111: total (pučina s brodicama) – glazba
- K112: krupni (Ivan) – gornji rakurs – glazba
- K113: krupni (Petar) – gornji rakurs – glazba

- K114: krupni (Jakov) – gornji rakurs – glazba
- K115: blizu (Luka) – glazba
- K116: blizu (frontalno Ivan) – glazba
- K117: blizu (frontalno Petar) – glazba
- K118: blizu (frontalno Josip) – gornji rakurs – glazba
- K119: srednji (Katarinina fotografija iznad Josipova kreveta) – panorama prema dolje (Josip spava u krevetu) – glazba
- K120: srednji (krajolik snimljen iz vlaka) – glazba
- K121: srednji (krajolik snimljen iz vlaka) – glazba i zvuk vlaka
- K122: srednji (krajolik snimljen iz vlaka) – zvuk vlaka – truba
- K123: srednji (krajolik snimljen iz vlaka) – zvuk vlaka
- K124: srednji (krajolik snimljen iz vlaka) – zvuk vlaka
- K125: blizu (Katarina frontalno) – zvuk vlaka
- K126: srednji (uska uličica, Josip hoda iza Katarine) – zvuk vlaka
- K127: blizu (Katarina u tramvaju, smije se) – zvuk vlaka
- K128: krupni (Josip u tramvaju, smije se) – kontraplan (spoj Josipova pogleda s Katarininim) – zvuk vlaka
- K129: blizu (Katarina u tramvaju) – zvuk vlaka – pojava glazbe
- K130: blizu (Josip u tramvaju) – glazba
- K131: krupni (Laura bočno) – vožnja u lijevo – glazba
- K132: srednji (Josip i Katarina u tramvaju) – glazba
- K133: blizu (Katarina) – glazba
- K134: krupni (Josip) – glazba

- K135: srednji (stepenice na Gornjem gradu, Josip se spušta) – donji rakurs – glazba
- K136: srednji (stepenice uz uspinjaču, Josip se spušta) – gornji rakurs – glazba
- K137: srednji (stepenice uz uspinjaču, Josip se spušta) – donji rakurs – glazba
- K138: srednji (ulica) – panorama ulijevo (Josip prelazi cestu)
- K139: srednji (Josip ulazi u hotel) – panorama ulijevo (Josip na recepciji) – dijalog
- K140: krupni (Josip u dizalu)
- K141: srednji (Josipova hotelska soba) – panorama u lijevo (Josip gleda kroz prozor) – panorama u desno (Josip telefonira) – pojavljuje se zvuk vlaka (Josip pogleda u sliku na zidu)
- K142: srednji (slika Ljube Ivančića *Pljusak* na zidu hotelske sobe) – zum u sliku – zvuk vlaka
- K143: srednji (Josip ulazi u kuću) – panorama u desno (Josip se penje stepenicama)
- K144**: srednji (Josip ulazi u spavaću sobu) – panorama u desno (Josip ulazi u spavaću sobu) – panorama ulijevo (Josip sprema fotoaparat i telefonira za radnim stolom)
- K145: detalj (*Židovska nevjesta* – lica) – zvuk okretanja brojčanika na telefonu
- K146: detalj (*Židovska nevjesta* – ruke) – zvuk okretanja brojčanika na telefonu
- K147: detalj (*Židovska nevjesta* – muškarčevo lice) – zvuk okretanja brojčanika na telefonu
- K148: detalj (*Židovska nevjesta* – ženina ruka)
- K149: detalj (*Židovska nevjesta* – ženino lice)
- K150: detalj (*Židovska nevjesta* – detalj odjeće)
- K151: detalj (*Židovska nevjesta* – detalj odjeće) – natpis Odakle dolazi večer
- K152: polutotal (zvonik na pjaci) – glazba
- K153: srednji (zvonik sa satom na pjaci) – glazba
- K154: srednji (zvonik sa satom na pjaci) – glazba
- K155: blizu (zvonik sa satom na pjaci) – glazba

K156: detalj (sat) – glazba

K157: blizu (Josip ulazi u kuću) – zum (Josipi naslanja glavu na vrata) – zvuk zvona (Josip podiže pogled prema gore)

K158: srednji (Josipi se penje stepenicama iza Gospe od Zvonika) – donji rakurs – bubnjevi

K159: srednji (Josip ispod kolonada u palači gleda prema dolje) – donji rakurs – glazba

K160: srednji (večera kod Jakova i Mirjane, Josip je odjeven u sivu vestu, a u prethodnim kadrovima bio je u crvenoj) – gornji rakurs – glazba

K161: blizu (Josip) – gornji rakurs – glazba

K162: blizu (Jakov) – gornji rakurs – glazba

K163: blizu (Luka i Ivan) – gornji rakurs – glazba

K164: blizu (Mirjana) – gornji rakurs – glazba

K165: blizu (Ivan) – gornji rakurs – glazba

K166 blizu (Jakov) – bočno – glazba

K167: blizu (Mirjana) – frontalno – glazba

K168: blizu (Petar) – bočno – glazba

K169: srednji (svi sjede oko stola, Josipa nema, onda prolazi kadrom) – glazba

K170: blizu – (Ivan) – s leđa – glazba

K171: blizu (Mirjana) – frontalno – glazba

K172: srednji (Mirjana i ostala za stolom s leđa, Josip na terasi) – glazba

K173: krupni (Mirjana diže pogled) – frontalno – glazba

K174: srednji (Josipova radna soba, Josip šeće balkonom, ulazi unutra) – zum (prema *Židovskoj nevjesti* na zidu, gašenje svjetla) – pucanj – tišina

K175: blizu (zavjese pred prozorom) – natpis Dažd ili sve što se događa nekom događa se svakom – panorama u lijevo (u kuću ulazi Jakov, pali svjetlo, briše lice od kiše) – panorama u lijevo

(šeće kuhinjom, pušta vodu iz slavine) – panorama udesno – srednji plan (penje se stepenicama na gornji kat)

K176: srednji (Jakov hoda prema Josipovu radnu stolu) – panorama ulijevo (Jakov pali svjetlo na radnom stolu) – zum (Jakov proučava nešto na podu, saginje se)

K177: detalj (krug kredom na podu Josipove radne sobe) – gornji rakurs

K178: blizu (Jakov se podiže iz čučnja, gasi svjetlo na radnom stolu) – panorama udesno (Jakov pali i gasi svjetlo u Josipovoj spavaćoj sobi) – panorama ulijevo (Jakov se spušta stepenicama)

K179: srednji (Jakov se spušta stepenicama i gasi svjetlo) – panorama ulijevo (Jakov gleda prema kuhinji) – panorama udesno (Jakov kreće prema vratima, zvoni telefon, vraća se) – panorama ulijevo (Jakov razgovara na telefon) – panorama udesno (Jakov pali svjetlo) – panorama ulijevo (Jakov telefonira) – panorama udesno (Jakov se penje stepenicama, pali svjetlo)

K180: srednji (Jakov se penje stepenicama) – panorama ulijevo (uzima pepeljaru iz ladice) – panorama udesno (stavlja pepeljaru na stol, skida sako) – panorama ulijevo (pali svjetlo na radnom stolu, telefonira, pali kasetofon, čuje se Josipov glas s audiokasete, Jakov gasi kasetu i premotava)

K181: detalj (prst pritišće tipku s natpisom *Review* na kasetofonu)

K182: blizu (Jakov pognute glave sluša Josipov glas s audiokasete) – panorama ulijevo (Jakov hoda i sluša Josipov glas) – panorama udesno (Jakov u krupnom planu sluša Josipov glas, pripaljuje cigaretu) – panorama ulijevo (Jakov sluša oslonjen o radni stol) – panorama udesno (Jakov hoda i sluša, zvono na vratima)

K183: srednji (Jakov sjedi na kauču i gasi cigaretu, čuje se Josipov glas s audiokasete) – panorama udesno (Jakov silazi stepenicama)

K184: srednji (Jakov se spušta stepenicama) – panorama ulijevo (Jakov otvara ulazna vrata, preuzima pošiljku za Josipa predstavljajući se kao on) – panorama udesno (Jakov se penje stepenicama)

K185: srednji (Jakov se penje stepenicama) – panorama ulijevo (Jakov razmata audiokasetu) – panorama udesno (stavlja je u kasetofon, Katarinin glas i glazba) – panorama udesno (Jakov hoda i sluša) – panorama ulijevo (prilazi kasetofonu, sluša oslonjen o zid, gasi kasetofon, prestaje glazba) – panorama ulijevo (sprema audiokasetu, gasi svjetlo) – panorama udesno (oblači sako) – panorama ulijevo (vraća se do kauča po pepeljaru) – panorama udesno (ulazi u kupaonicu baciti opuške, sprema pepeljaru) – blizu – panorama udesno (spušta se stepenicama)

K186: srednji (Jakov se spušta stepenicama na donji kat) – panorama ulijevo (telefonira) – panorama udesno (gasi svjetlo i izlazi)

K187: detalj (retrovizor, Jakov ulazi u automobil, njegovo lice u retrovizoru dok vozi)

K188: detalj (Jakov u retrovizoru)

K189: detalj (Jakov u retrovizoru)

K190: detalj (Jakov u retrovizoru)

K191: detalj (Jakov u retrovizoru)

K192: detalj (Jakov u retrovizoru)

K193: blizu (Jakov u automobilu s leđa) – zvuk automobilske trube

K194: detalj (Jakov u retrovizoru, automobil ulazi u tunel, izlazi iz tunela, bjelina) – glazba

K195: crni blank – tišina

K196: špica – Katarinina klavirska skladba – natpis bijelim (mala slova) i plavim (velika slova)
Josip Križanić DUŠAN JANIĆIJEVIĆ, Jakov Kostelac BRANKO ĐURIĆ

K197: špica – natpis bijelim i plavim slovima Katarina Križanić DIJANA ZULIM, Mirjana Kostelac JADRANKA STILIN, Laura Neuman MARINA NEMET, Ivan VASJA KOVAČIĆ, Luka JOSIP GENDA, Petar BRANKO KARABATIĆ

K198: natpis bijelim i plavim slovima scenarist, redatelj, montažer IVAN MARTINAC

K199: natpis bijelim i plavim slovima izvršni producent SVEMIR PAVIĆ, direktor filma BORIS GABELA

- K200: natpis bijelim i plavim slovima snimatelj ANDRIJA PIVČEVIĆ, pomoćnici snimatelja BRANKO KNEZ ANTE KAPETANOVIĆ
- K201: natpis bijelim i plavim slovima skladatelj MIRKO KRSTIČEVIĆ snimatelj glazbe IVICA ČOVIĆ arhivska glazba FRANCISCO TÁRREGA
- K202: natpis bijelim i plavim slovima scenografi IVAN MARTINAC ANTE NOLA filmski arhitekt GORAN PEKO pomoćnik scenografa JADRANKO RUNJIĆ rekviziteri NIKŠA ŠIMAC IVAN UJEVIĆ
- K203: natpis bijelim i plavim slovima kostimograf NAIDA KROMIĆ šminker NEVENKA BUŠIĆ garderobijer KAJA CVITIĆ
- K204: natpis bijelim i plavim slovima pomoćnici redatelja MARTIN TOMIĆ MIRKO KOMOSAR tajnik redatelja VLASTA VEJNOVIĆ stručni suradnici PETAR BOKUN RADOSLAV PAVAZZA KREŠIMIR ZIDARIĆ
- K205: natpis bijelim i plavim slovima montažer zvuka LIDIJA JOJIĆ snimatelj zvuka MLADEN PREBIL sinhroni šumovi ZORAN LHOTKA
- K206: natpis bijelim i plavim slovima vođa snimanja MARINKO DODIG poslovni tajnik LIVIJANA SIROVEC tajnik proizvodnje ZDENKA LIGUTIĆ organizator JOŠKO EGEKHER pomoćnik organizatora IVAN PERIĆ
- K207: natpis bijelim i plavim slovima pomoćnici montažera MARTIN CRVELIN DUBRAVKA PREMAR fotograf ŽIVKO BAČIĆ grafička izrada i snimanje špice SREĆKO BRKIĆ
- K208: natpis bijelim i plavim slovima čitač kolora Eastman Kodak 5294 IVICA MARJANOVIĆ laboratorijske usluge JADRAN FILM Zagreb
- K209: natpis bijelim velikim slovima i plavim malim slovima film KUĆA NA PIJESKU sufinanciran je sredstvima SIZ-a za kulturu SR Hrvatske godina proizvodnje 1984 – 1985

FILMOGRAFIJA

Avantira, moja gospođa (Ivan Martinac, 1960)

Avantura (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960)

Crvena pustinja (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964)

Četiri noći jednog sanjara (*Quatre nuits d'un rêveur*, Robert Bresson, 1971)

2001: Odiseja u svemiru (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)

Dnevnik seoskog župnika (*Journal d'un curé de campagne*, Robert Bresson, 1951)

Duljina valova (*Wavelength*, Michael Snow, 1968)

Davao, možda (*Le Diable, probablement*, Robert Bresson, 1977)

Džepar (*Pickpocket*, Robert Bresson, 1959)

Fokus (Ivan Martinac, 1967)

Gertrud (Carl Theodor Dreyer, 1964)

Grad u sivom (Ivan Martinac, 1992)

H (Vjekoslav Nakić, 1973)

Izgnanstvo (Ivan Martinac, 1979-81)

Izlazak (Ivan Martinac, 1979)

Kabinet doktora Caligarija (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919)

Kaja, ubit ću te! (Vatroslav Mimica, 1967)

Kamenita vrata (Ante Babaja, 1992)

Kronika jedne ljubavi (*Cronaca di un'amore*, Michelangelo Antonioni, 1950)

Kuća na pijesku (Ivan Martinac, 1985)

Mediteran (*Méditerranée*, Jean-Daniel Pollet, 1963)

Meštrović (*egzaltacija materije*) (Ivan Martinac, 1960)

Misa za narod Sioux (*Mass for the Dakota Sioux*, Bruce Baillie, 1964)

Monolog o Splitu (Ivan Martinac, 1961-1962)

Most (Ivan Martinac, 1977)

Mouchette (Robert Bresson, 1967)

Mrtvi (*The Dead*, John Huston, 1987)

Nana (Jean Renoir, 1926)

Noć (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961)

Nježna žena (*Une femme douce*, Robert Bresson, 1968)

Obećana zemlja (Veljko Bulajić, 1986)

Osuđenik na smrt je pobjegao (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956)

Persona (Ingmar Bergman, 1968)

PiRâMidas 1972–1984 (Ivan Ladislav Galeta, 1984)

Pobijedeni (*I Vitoni*, Michelangelo Antonioni, 1953)

Pomrčina (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962)

Ponedjeljak ili utorak (Vatroslav Mimica, 1966)

Povećanje (*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966)

Pravac (*Stevens-Duke*) (Tomislav Gotovac, 1964)

Preludij (Ivan Martinac, 1960)

Prije podne jednog fauna (Tomislav Gotovac, 1963)

Profesija: reporter (*Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975)

Prometej s otoka Viševice (Vatroslav Mimica, 1964)

Prošle godine u Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

Putovanje u Italiju (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954)

Riječ (*Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955)

Rondo (Ivan Martinac, 1962)

Rondo (Zvonimir Berković, 1966)

San o ruži (Zoran Tadić, 1986)

Siesta (Mihovil Pansini, 1958)

Stradanje Ivane Orleanske (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928)

Sudbina (Ivan Martinac, 1959)

Štake i čežnja (Tomislav Kobia, 1958)

Tokijska priča (*Tōkyō Monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953)

Trakavica (Ivan Martinac, 1960)

Uska vrata (Ivan Martinac, 1974)

Vampir (*Vampyr*, Carl Theodor Dreyer, 1932)

Večernja zvona (Lordan Zafranović, 1985)

Za sreću je potrebno troje (Rajko Grlić, 1985)

Zrcalo (*Zerkalo*, Andrej Tarkovski, 1974)

Živjeti svoj život (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962)

Žrtva (*Offret*, Andrej Tarkovski, 1986)

LITERATURA

- ***, s. a., “33. pulski filmski festival”, <<https://arhiv.pulafilmfestival.hr/33-pulski-filmski-festival/index.html>> (posjećeno 3. XII. 2021).
- Adams Sitney, P., 1990, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Adams Sitney, P., 1998, “Cinematography vs. the Cinema: Bresson’s Figures”, u: *Robert Bresson*, ur. James Quandt, Toronto: Toronto International Film Festival Group, str. 145-164.
- Adams Sitney, P., 2002, *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford: Oxford University Press.
- Adams Sitney, P., 2015, *The Cinema of Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Agamben, Giorgio, 2006, “Bilješke o gestama”, prevela Sabine Marić, *Tvrđa*, god. 1, br. 1/2, str. 173-177.
- Antonioni, Michelangelo, 2004, “Bolest osjećaja”, prevela Tanja Vrvilo, *Up & Underground art dossier*, br. 7/8, str. 7-11.
- Antonioni, Michelangelo, 2007, “Attempted Suicide: Suicides in the Cities”, u: *The Architecture of Vision: Writing and Interviews on Cinema*, prevela Allison Cooper, Chicago: The University of Chicago Press, str. 71-73.
- Baillie, Bruce, s.a., “Mass for the Dakota Sioux”, sinopsis filma, dostupno na <<https://lux.org.uk/work/mass-for-the-dakota-sioux1>> (posjećeno 22. VII. 2021).
- Barthes, Roland, 1967, *Writing Degree Zero*, preveli Annette Lavers i Colin Smith, London: Jonathan Cape. (prvo francusko izdanje 1953)
- Barthes, Roland, 2002, *S/Z*, preveo Richard Miller, Oxford: Blackwell Publishing. (prvo francusko izdanje 1970)
- Baza HR kinematografije – igrani film*, <<http://hrfilm.hr/>> (posjećeno 12. IV. 2022)

- Bazin, André, 1967, *Šta je film? II: Film i druge umetnosti*, prevela Ivanka Pavlović, Beograd: Institut za film. (prvo francusko izdanje 1959)
- Bazin, André, 1999, "The Ontology of the Photographic Image", preveo Hugh Gray, u: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Leo Braudy i Marshall Cohen, New York: Oxford University Press.
- Bergson, Henri, 1975, *Mind-Energy: Lectures and Essays*, preveo H. Wildon Carr, Westport – London: Greenwood Press. (prvo francusko izdanje 1919)
- Bersani, Leo i Dutoit, Ulysse, 2010, *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London, British Film Institute.
- Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bloch, Ernst, 1981, *Princip nada: prvi svezak*, preveo Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed. (prvo njemačko izdanje 1954)
- Bonitzer, Pascal, 1998, *Slikarstvo i film (dekadiranja)*, prevela Ana A. Jovanović, Beograd: Institut za film. (prvo francusko izdanje 1985)
- Bordwell, David, 1981, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, prevela Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez. (prvo američko izdanje 1997)
- Braudy, Leo, 1984, *The World in a Frame: What We See in Films*, Chicago: Chicago University Press. (prvo izdanje 1976)
- Bresson, Robert, 2016a, *Bresson on Bresson: Interviews 1943–1983*, prevela Anna Moschovakis, New York: New York Review of Books. (prvo francusko izdanje 2013)
- Bresson, Robert, 2016b, *Notes on the Cinematograph*, preveo Jonathan Griffin, New York: New York Review of Books. (prvo francusko izdanje 1975)

- Burch, Noël i Dana, Jorge, 1978, “Propozicije”, prevela Gordana Velmar-Janković, u: *Teorija filma*, ur. Dušan Sojanović, Beograd: Nolit, str. 517-548. (prvo francusko izdanje 1974)
- Burch, Noël, 1981, *Theory of Film Practice*, prevela Helen R. Lane, Princeton: Princeton University Press. (prvo francusko izdanje 1969)
- Çağlayan, Emre, 2018, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Cambi, N, 1988–1989, “Suvremeno i zakašnjelo prihvaćanje stilskih, modnih i strukturalnih karakteristika na nadgrobnim stelama u Dalmaciji”, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 28 (15), str. 33–48.
- Camus, Albert, 2013, “Nada i apsurd u djelu Franza Kafke”, prevela Jelena Butković, u: *Mit o Sizifu*, Kostrena: Lektira, str. 155-169. (prvo francusko izdanje 1943)
- Cavell, Stanley, 1979, *The World Viewed: Reflection on the Ontology of Film*, Cambridge – London: Harvard University Press.
- Chatman, Seymour, 1985, *Antonioni, or, The Surface of the World*, Berkeley: University of California Press.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca – London: Cornell University Press.
- Chion, Michel, 1999, *The Voice in Cinema*, prevela Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press. (prvo francusko izdanje 1982)
- Chion, Michel, 2007, *Audiovizija: Zvuk i slika na filmu*, preveo Aleksandar – Luj Todorović, Beograd: Clio. (prvo francusko izdanje 2005)
- Čelan, Joško, 1986, “Govor zvučne slike”, *Slobodna Dalmacija*, 1. II., str. 13, dostupno na <http://www.ivanmartinac.com/wp-content/uploads/2016/06/Govor-zvučne-slike-premijera-Kuće-na-pijesku-Joško-Čelan-1986..pdf> (posjećeno 14. IV. 2022).
- De Luca, Tiago i Jorge, Nuno Barradas (ur.), 2016, *Slow Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Deleuze, Gilles, 2010, *Film 1: Slika-pokret*, prevela Mirna Šimat, Zagreb: Udruga Bijeli val. (prvo francusko izdanje 1982)
- Deleuze, Gilles, 2012, *Film 2: Slika-vrijeme*, prevele Mirna Šimat i Maja Ručević, Zagreb: Udruga Bijeli val. (prvo francusko izdanje 1985)
- Drum, Jean i Drum, D. Dale, 2000, *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer*, Lanham – London: The Scarecrow Press.
- Dugandžija, Mirjana, 1999, “Velika retrospektiva hrvatskog filma”, *Nacional*, 20. I. 1999., str. 45-46.
- Dunat, Silvana, 2009, “Ivan Martinac – monolog s filmom”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 57-58, str. 131-138.
- Eliot, Thomas Stearns, 1974, *Četiri kvarteta*, preveo Antun Šoljan, u: *Antologija moderne poezije zapadnog kruga – od Baudelairea do danas*, Zagreb: Školska knjiga.
- Eliot, T. S., 1999, *Tradicija, vrijednost i književna kritika*, preveo Slaven Jurić, Zagreb: Matica hrvatska.
- Epstein, Jean, 1976a, “Đavolji film”, prevela Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, god. 8, br. 4, str. 361-417.
- Epstein, Jean, 1976b, “Inteligencija jednog mehanizma”, prevela Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, god. 8, br. 4, str. 313-360.
- Epstein, Jean, 1978, “Dobar dan, film (odlomak)”, prevela Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, god. 10, br. 4, str. 251-256.
- Faure, Élie, 1978, “Funkcija filma”, prevela Aiša Frangeš, u: *Teorija filma*, ur. Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, str. 78.
- Féral, Josette, 1996, “*Performance* i teatralnost: demistificirani subjekt”, preveo Tomislav Brlek, *Zor: časopis za književnost i kulturu*, br. 1, str. 207-216.
- Filmografija jugoslovenskog filma 1966–1970*, 1974, ur. Momčilo Ilić, Beograd: Institut za film.

- Filmografija jugoslovenskog filma 1981–1985*, 1988, ur. Branislav Obradović, Beograd: Institut za film.
- Filmska enciklopedija*, I–II, 1986–1990, gl. ur. Ante Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Filmski leksikon*, 2003, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Foucault, Michel, 2011, *Ovo nije lula*, prevela Vanda Mikšić, Zagreb: Meandar Media. (prvo francusko izdanje 1968)
- Fradelić, Sunčica, 2021a, “*Kuća na pijesku – 72 kvadrata tišine: O montaži u kvadrat*”, <<https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-1-dio>> (posjećeno 10. II. 2021).
- Fradelić, Sunčica, 2021b, “*Kuća na pijesku – 72 kvadrata tišine: O sadržaju filma i smrti nadanja*”, <<https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-2-dio>> (posjećeno 11. II. 2021).
- Fradelić, Sunčica, 2021c, “*Kuća na pijesku – 72 kvadrata tišine: Moć kamere, pucanj u zvuk i Židovska nevjesta*”, <<https://kinoklubsplit.hr/edu/kuca-na-pijesku-72-kvadrata-tisine-3-dio>> (posjećeno 12. II. 2022).
- Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, preveo Timothy Barnard, Toronto: University of Toronto Press. (prvo kanadsko izdanje 1988)
- Germani, Sergio Grmek, 1999, “S one strane *Kamenitih vrata*”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 17, str. 47-53.
- Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international.
- Gligo, Nikša, 1996, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ i Matica hrvatska.

- Kandinski, Vasilij, 1999, "O duhovnom u umjetnosti", prevela Jasenka Mirenić Bačić, u: *Duh apstrakcije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Kawin, Bruce, 1978, *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*, Princeton: Princeton University Press.
- Keller, Sarah i Paul N., Jason, 2012, *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, preveo Tom Milne i dr., Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kovács, András Bálint, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Kuštre, Ante, 1986, "Težina čistoće", *Nedjeljna Dalmacija*, 9. II., str. 18-19, dostupno na <<http://www.ivanmartinac.com/wp-content/uploads/2016/06/Težina-čistoće-Ante-Kuštre-1985..pdf>> (posjećeno 14. IV. 2022)
- Laffay, Albert, 1971, *Logika filma: stvaranje i predstava*, prevela Aiša Frangeš, Beograd: Institut za film. (prvo francusko izdanje 1964)
- Levinas, Emmanuel, 1976, *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjskosti*, preveo Nerkez Smailagić, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Lučić, Krunoslav, 2017, *Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskoga filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Marković, Dario, 1986, "Nešto za sladokusce", *Studentski list*, god. XLI, br. 927, str. 12.
- Maroević, Tonko, 1992, "Zvuk razbijene vaze", *Slobodna Dalmacija*, 7. XI. 1992, str. 27.
- MARTINAC, <<http://www.ivanmartinac.com>> (posjećeno 14. IV. 2022)
- Martinac, Ivan, 1968, "Iskaz, no 3", *Sineast*, god. 1, br. 5, str. 59-62.
- Martinac, Ivan, 1981, *Pohvale*, Split: Izdavački centar Split.
- Martinac, Ivan, 1986a, "Kuća na pijesku /bilješke autora/", <<https://kinoklubsplit.hr/wp-content/uploads/2021/03/Kuca-na-pijesku-biljeske-autora.pdf>> (posjećeno 14. VII. 2021)
- Martinac, Ivan, 1986b, "Kuća na pijesku – bilješke autora", u: *Alternative film-video 1986* (katalog), Beograd: Akademski filmski centar, str. 75-86.

- Martinac, Ivan i Krstičević, Mirko, 1987, "Dva razgovora", u: *Alternative film-video 1987* (katalog), Beograd: Akademski filmski centar, str. 39-45.
- Martinac, Ivan, 1991, *Obračun za studeni*, Split: Književni klub Split.
- Martinac, Ivan, 1992, *Ulazak u Jeruzalem*, Split: Narodno sveučilište Split.
- Martinac, Ivan, 2001, *Martinac: 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960–2001*, Split: Otvoreno pučko učilište Split.
- Metz, Christian, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, preveli Gordana Velmar-Janković, Snežana Lukić i Borivoj Kaćura, Beograd: Institut za film.
- Munitić, Ranko, 1986, "Vampir u letećem tanjuru", *Okolo*, 30. I., dostupno na <<http://www.ivanmartinac.com/wp-content/uploads/2016/06/Vampir-u-letećem-tanjuru-Ranko-Munitić-1986..pdf>> (posjećeno 14. IV. 2022).
- Munitić, Ranko, 2005, *Adio, jugo-film!*, Beograd – Kragujevac: Srpski kulturni klub, Centar film i Prizma.
- Munitić, Ranko, 2011, *Martinac*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Nancy, Jean-Luc, 1993, *The Birth to Presence*, preveo Brian Holmes i dr., Stanford: Stanford University Press.
- Nenadić, Diana, 2012, "Splitska škola između klupske i osobnih mitologija", u: *Splitska škola filma – 60 godina Kino kluba Split*, ur. Sunčica Fradelić, Split: Kino klub Split, str. 40-95.
- Orr, John, 1998, *Contemporary Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Otto, Rudolf, 2006, *Sveto: o iracionalnom u ideji božanskoga i njezinu odnosu spram racionalnoga*, preveo Alois Hotschnig, Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Pavičić, Jurica, 2010, "Kuća na pijesku", u: *Subversive Film Festival: socijalizam: 1–25. 05. 2010* (katalog), ur. Dora Baras, Zagreb: Udruga Bijeli val, str. 75.
- Perez, Gilberto, 1998, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Restany, Pierre, 1960, "The New Realists", dostupno na ART THEORY /// Texts, Writings & Manifestos, <<https://theoria.art-zoo.com/the-new-realists-pierre-restany>> (posjećeno 30. XI. 2021).
- Rimbaud, Arthur, 1982, *Djelo 1*, preveo Zvonimir Mrkonjić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Quandt, James (ur.), 1998, *Robert Bresson*, Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Schechner, Richard, 1995, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London: Routledge.
- Schrader, Paul, 2018, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley: University of California Press. (prvo američko izdanje 1972)
- Shellenberger, Herb, s.a., FESTIVAL INTERNATIONAL du JEUNE CINEMA de HYERES: CINEMA DIFFERENT 1973-83. <<https://mubi.com/lists/festival-international-du-jeune-cinema-de-hyeres-cinema-different-1973-83>> (posjećeno 22. VII. 2021).
- Sontag, Susan, 1966, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Stojanović, Dušan, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: samostalno izdanje.
- Streiter, Anja, 2006, "Prema kinematičkom tijelu: uz Agambenove *Bilješke o gestama*", prevela Sabine Marić, *Tvrđa*, god. 1, br. 1/2, str. 178-185.
- Šakić, Tomislav, 2013, "Igrani film između klasične i modernističke naracije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 73-74, str. 151-167.
- Šakić, Tomislav, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1986–1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Turković, Hrvoje, 2010, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Turković, Hrvoje, 2021, *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji izlaganja*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Turner, Victor i Edith, 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, New York: Columbia University Press.

Vrvilo, Tanja, 2007, "Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 52, str. 44-54.

ŽIVOTOPIS AUTORICE

Rođena 1982. u Splitu. Diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Vanjska suradnica na Učiteljskom i Filozofskom fakultetu u Zagrebu u nastavnom zvanju predavačice. Dobitnica strukovne nagrade Vladimir Vuković za novog kritičara 2012. i godišnje nagrade Vladimir Vuković za najboljeg kritičara 2016. Objavljuje eseje o književnosti, filmu i likovnoj umjetnosti na Trećem programu Hrvatskog radija, časopisima *Filmonaut*, *Hrvatski filmski ljetopis*, *15 dana* i *Zapis*, ranije u *Vijencu* i *Zarezu*. Voditeljica radionice kritike te radionice pisanja za film Kinokluba Zagreb. Autorica četiri nagrađivana kratka igrana filma i filmskog bloga <http://felix-trot.tumblr.com/> te projekta *Prozori* koji uključuje sedamdeset eseja o povijesti domaće dokumentaristike za dokumentarni.net. Bila je selektorica programa hrvatskog filma u okviru Kratkih slika MM centra u Zagrebu u kojem je pokrenula i projekt *Filmske (pri)povijesti – dijalози o prošlosti i budućnosti filma*, a sada organizira i vodi *Filmske večeri u Močvari*. U Kinoklubu Zagreb 2020. pokrenula je *Filmsku čitanku* – besplatna javna predavanja o filmu. Članica je Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika u razredu za umjetničke kritičare.

Popis odabranih radova:

Dva uskrsnuća Ivana Martinca // *Život umjetnosti : časopis za suvremena likovna zbivanja*, 106 (2020), 2020; 092-105 doi:10.31664/zu.2020.106.07

Dva kratka igrana filma prema Desnici // *Vladan Desnica i Zagreb, 1924. – 1930. i 1945. – 1967* / Roksandić, Drago (ur.), Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020. str. 313-315

Od *Fokusa* do *Autofokusa*: Mediteranska trilogija Borisa Poljaka // *Kalejdoskop zrcaljenja identitet v dokumentarcih z območja "jugosfere"*, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2020. str. 71-74

Popis radova u Hrvatskoj znanstvenoj bibliografiji:

<https://www.bib.irb.hr/profile/37724>