

T a n j a V r v i l o

Filmovi Ivana Martince: taktilnost u zaljepcima

810

SCENA: *Ivana crta krug, objašnjavajući da ne zna pisati.*

PLAN: Detalj

KUT: Gornji

POKRET: Bez

DUŽINA: 2 sekunde i 10 sličica

Filmom *Stradanje Ivane Orleanske Dreyer* okreće presudnu stranicu svojeg stvaralaštva. U njemu on eksponira cijelokupnu sferu ljudskog bića u kojoj dominiraju nagon, želja, podsvijest, vjera, moral, mistika, metafizika, čulnost, smrt. Jednom jedinom genijalnom gestom on ruši visoku zgradu nje-mačkog ekspresionizma koji je težio da unutarnji doživljaj sugerira putem vanjske stilizacije. Dreyer radi obrnuto i mnogo efikasnije na način da predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rađa iz najdubljih čovjekovih ponora.¹

Sve ili ništa

Filmske slike Ivana Martince pulsiraju u spojevima živog i neživog, vanjskog i unutarnjeg, vidljivog i nevidljivog; životni se prizori zamrzavaju, a zornost predmetnog svijeta usijava. Ono što je još ispred kamere, bilo vruće ili ono hladno, fiksirano je u slojevima njegovih pokretnih i statičnih kadrova kao lice-potiljak, kao slika-blank: »zagrijavanje peći ubaćivanjem snježnih gruda«². Njegove su kontemplacije fizičke, a egzaltacije duhovne, kratki spojevi nastaju u zaljepcima: »golem dio filma nalazi se u zaljepku, spoju između dva kадra koji se ne vidi na projekciji. U tim spojevima ima više kinestetičkog naboja nego u kadrovima.«³ No, »zaljepci« su i u kadru, a njihova toplina mijenja »kardiogram« i disanje filma. Taj animizam je filmskom organizmu udahnuo misao o fizičkoj i duhovnoj stvarnosti: »mozak filma: dužina kadra; oči filma: svjetlost; udovi filma: plan, ugao, pokreti kamere, pokreti u kadru; i duša filma: zvuk.«⁴ Film tijela, mozga i duše. Najprisutniji organ je koža filma, vrpca. Sada, mrtva tvar ili fetiš, prva žrtva »smrti filma«, iskorijenjena riječ, povijesna koža u arheologiji medija.

Godina 1968., crno-bijela osmica, oko 10:30. Nakon natpisa na bijeloj podlozi *SVE ILI NIŠTA* slijede dva tipična Martinčeva kada svakodnevice na rivi, povezana rezom skrivenim prolaskom autobusa. Usporeno kretanje potkopava izvornost zbilje, kao i nedijegetički zvuk usporenih zvona.

Motrište »lažne« skrivene kamere, očito fikcijske, samo »materialno« dokumentarističke, usmjereni je prema rivi, a u međuprostoru od bližeg do dubljeg plana prolaze, stoje, zakrivljuju se, privlače pozornost, ljudi, automobili, autobusi, različitih (ne)oštrina. Slijedi natpis (01:40⁵) *INTERLUDIJ*. Protuslika: sada riva uzvrća, kamera snima tipične Martinčeve promatrače koji gledaju prema pučini. Slika više nije usporena, niti je kamera statična, sada se promatrači ne kreću: prepoznatljivi muškarci iz Martinčevih filmova, često zaklonjeni iza sunčanih naočala. Kamera »skriveno« snima njihove potiljke, profile, detalje očiju, usana, dim od cigareta, sunce koje bliješti na njihovim licima, odraz gledanog, onog prvog dijela filma, u staklima naočala. U zvučnoj podlozi Joan Baez pjeva o ljubavi i smrti:

Well when I'm dead and in my coffin,
With my feet turned toward the sun,
Come and sit beside me darlin' ...

To je vizualno-akustički prostor bilo gdje, ili barem prostor lišen jasnih odrednica. Nakon natpisa *SVE* (03:34) niže se devet »medukadrova«, kadrova koji lociraju taj pogled prema pučini, ali eliptički. Sada je predvečerje: tamno more, crni Marjan, barka, zvonik Svetog Duje, lučka kapetanija, siluete ljudi. Slike, uz zvučno preklapanje, traju dok ne završi balada *East Virginia*. Četvrti dio (05:17) počinje natpisom *ILJ*, a nastavlja se u stanu, možda redakciji, gdje se, čini se, sastaje, druži ili radi nekoliko muškaraca i žena. Na početku je izrazito podeksponirana prostorija, snimana iz druge sobe, kroz vrata, čiji okvir čini crnu optičku masku, a pogled zaklanjaju i tijela, koja prolaze ili povremeno stoje ispred kamere. U sobi je nekoliko izvora svjetla, a ulasci u ta područja čine dijelove tijela trenutno nadeksponiranim. U fluidnom protoku silueta, vidljivih i »sprženih« dijelova tijela, konstruiramo prisutne, koji razgovaraju, puše, piju, hodaju; otkrivamo »iste« slike na zidovima, promatramo i Martinca. U dubini, kao uporište, primjećujemo stol na kojem su novine i papiri, za kojim jedna osoba cijelo vrijeme tipka na pišačem stroju. Na njegova leđa i na pisači stroj pada jak snop svjetla, ali novinski natpisi i fotografije su, zasad, nerazaznatiljive crno-bijele mrlje. Natpisom *NIŠTA* (07:39) počinje epilog filma. Niže se serija detalja, na trenutke toliko krunnih da postaju apstraktne: taktilan, »opipljiv« prostor očiju, trepavica, obrva, kose, usana, naočala, kože, jagodica prstiju, ruku, usana koje govore, ali su za nas »gluhe«. Kamera prodire u teksturu ljudske i filmske kože, povećanje kao pri-



Sve ili ništa

bližavanje. Povratak na detalj ruku na tipkovnici pisaćeg stroja, prsti tipkaju po slovima. Rez na novinsku fotografiju lica mrtvog Che Guevare i na kadar u kojem kamera vrlo krupno klizi nad njegovim izbligliedjelim, nadeksponiranim golim grudima, dok je ne prekine bijeli blank.

Ovaj paradigmatski film Martinčeva *undergrounda* sabire niz inovativnih postupaka i tragove načela koji na različite načine prožimaju i druga njegova djela. Prije svega, redateljova je prisutnost očita, intimistički, osobni filmski rukopis zahvatio je sva izražajna sredstva; svi se Martinčevi filmovi bave filmom. Očuđenje zbilje čini vidljivim strukturiranost filma, naglašenu uporabom natpisa, odsutnošću govora i prizornih šumova te retoričnošću glazbe, u ovom slučaju vokalne. Defabuliziranje i kvazidokumentarno snimanje metodom skrivene kamere onih koji to znaju i onih koji to ne znaju rezultira, u Martinčevim filmovima, principom nadeđe priče, odabiranjem lica iz gomile, bivanjem s njim ili njima, a zatim nekom vrstom povratka i mrtve točke (ovdje je ta točka fotografija mrtvog revolucionara, u *I'm mad* prazni stolci, u filmu *Život je lijep* zid, u *Kući na pijesku* lebdeći retrorvizor, u *Dioklecijanu* životni ciklus na stepenicama). To u cijelosti podrazumijeva uokvirenju strukturu, motiv ronda

(naslov kratkog filma iz 1962), cikličke forme: uvijek je rijec o krugu. Film *Sve ili ništa* zaokružuju dva suprotna povećanja, dvije vrste filmskog »prodiranja«, prividno sporijeg tijeka vremena: usporeno kretanje gomile i kolaž detalja u epilogu. Oba su načina depersonalizirajuća i nadindividualna, kao i inzistiranje na potiljcima, prisutno u gotovo svim filmovima. U filmu *Život je lijep*, primjerice, kamera isprva kroz odškrinuta vrata promatra isječak svijeta, a zatim ulazi u taj svijet smjestivši se iza žene i muškarca (Dunja Adam, Lordan Zafranović), snimajući ih u planu-protuplanu, ali ne njihovih lica nego potiljaka. Kamera, ponekad posve statična, ponekad ekstatična, lovi dva tipa gesta: s jedne strane, sličan *gestus* bliske zajednice koja zna da je snimana, a čine ga individualne estetske geste, položaj tijela u iščekivanju, ono prije ili ono poslije zbivanja; a s druge strane geste zainteza »ulovljenih«, onih koji ne znaju da će biti snimljeni, *gestus* okoline. Slike mrtve prirode proizvode mrtvo vrijeme, Martinčevi filmovi obiluju slikama agresivne temporalnosti i kontemplacije. U *Sve ili ništa* takvi opisni kadrovi, nalik Ozuvim »medukadrovima«, čine samostalnu sekvencu naslovljenu *SVE*. Tipične su slike-vrijeme prizori vrtuljka sa sputanim brodicama i biciklima koji se okreću u filmu *Mrtvi dan*, ili scena jedrenja u *Kući na pijesku*, a ponekad čine ci-



Monolog o Splitu

jeli film, kao slike *Ateliera Dioklecijan*. Uzbuđljive prijelaze, šok-rezove, iznenadne promjene ritma povezuje, na razini strukture, vizualno-auditivna serijalnost: suprotstavljanje, povezivanje, vraćanje uvijek drukčijeg istog. Martinčeve su spirale sveobuhvatne, zahvaćaju slojeve prolaznog i »izdržljivog«, pijeska i stijena, egzistencijalnog i metafizičkog: djeluju »od dna prema vrhu«.

Martinčevi filmovi stvarani su paralelno sa svjetskim modernističkim strujama narativnog i nenarativnoga filma, zajedno s različito imenovanim strujama neoavangarde i eksperimentalnog filma, od strukturalnog filma do liričnog. Tajni preteće njegove filmske metafizike kriju se u teorijama vizualizma i mirakulizma povjesnih avangardista, a očita je povezanost s filmovima stanja, potisnute naracije u kojima je »čovjek stvar koja gleda i stvar koja je videna«, redatelja poput Dreyera, Ozua, Bressona, Antonionija, Resnaisa, Kiarostamija. Posebno su bliski osjećaju filma redatelja američkog *undergrounda*, a tim nazivom Martinac u svojim filmovima (kao prvi čisti *underground* navodi *Sjene* Johna Cassavetesa iz 1959. i *Vezu* Shirley Clarke iz 1961) imenuje prevladavajuće stanje otuđenosti, nedostatka žudnje da se nešto dosegne.⁶ Žudnja se u Martinčevim filmovima otkriva kao čisti užitak u snimanju filma. U sceni »podzemne« aktivnosti u stanu *Sve ili ništa*, kao iz radionice Philippea Garrela, u gužvi tijela, dima, mraka, vrućine žarulja vidimo »srce filma«. Nešto otkriveno u ovom filmu, u sceni stana, sceni promatranja i »medukadrovima«, primjećujemo u *Kući na pijesku*, u zajedništvu scene jedrenja i samoći epiloga te opisnim medukadrovima stvarnog ili snovitog prostora. Oba filma je izuzetnom senzibilnošću snimio Andrija Pivčević, kao i većinu filmova koje Martinac nije sam snimao. Osjećaj bliskosti bez riječi, koji u Martinčevim filmovima iskazuju stalna lica filmaša i prijatelja, proizašao je iz zajednice koja se naziva splitski filmski krug.

Odakle dolazi film, ili ispred (crvenog) zida

Kultna »splitska škola« — a taj naziv ukazuje na osobitu povezanost filmaša okupljenih oko Kinokluba Split — ostala je, u kontekstu manjinskog dijela naše manjinske kinemato-

grafije (u smislu, deleuzovsko-guattarijevske egzistencijalno-estetičke situacije), manja (s izuzetkom post-klupske i post-praških filmova Lordana Zafranovića) od srodnog joj zagrebačkog (iniciranog u antifilmu i GEFF-u) i beogradskog (»crnog«, političkog) filmskog kruga. Ta tri prostora slobodnog, tada najnezavisnijeg mogućeg filmskog istraživanja, kinoklubovi Zagreb, Split i Beograd, nastala su zahvaljujući širem fenomenu kulturne amaterizacije u poratnoj Jugoslaviji. To povijesno i političko ishodište našeg alternativnog filma bit će istodobno njegova sloboda i njegovo »prokletstvo«, danas još zanimljivije s obzirom na težinu zavisnosti takozvane nezavisne kulture.

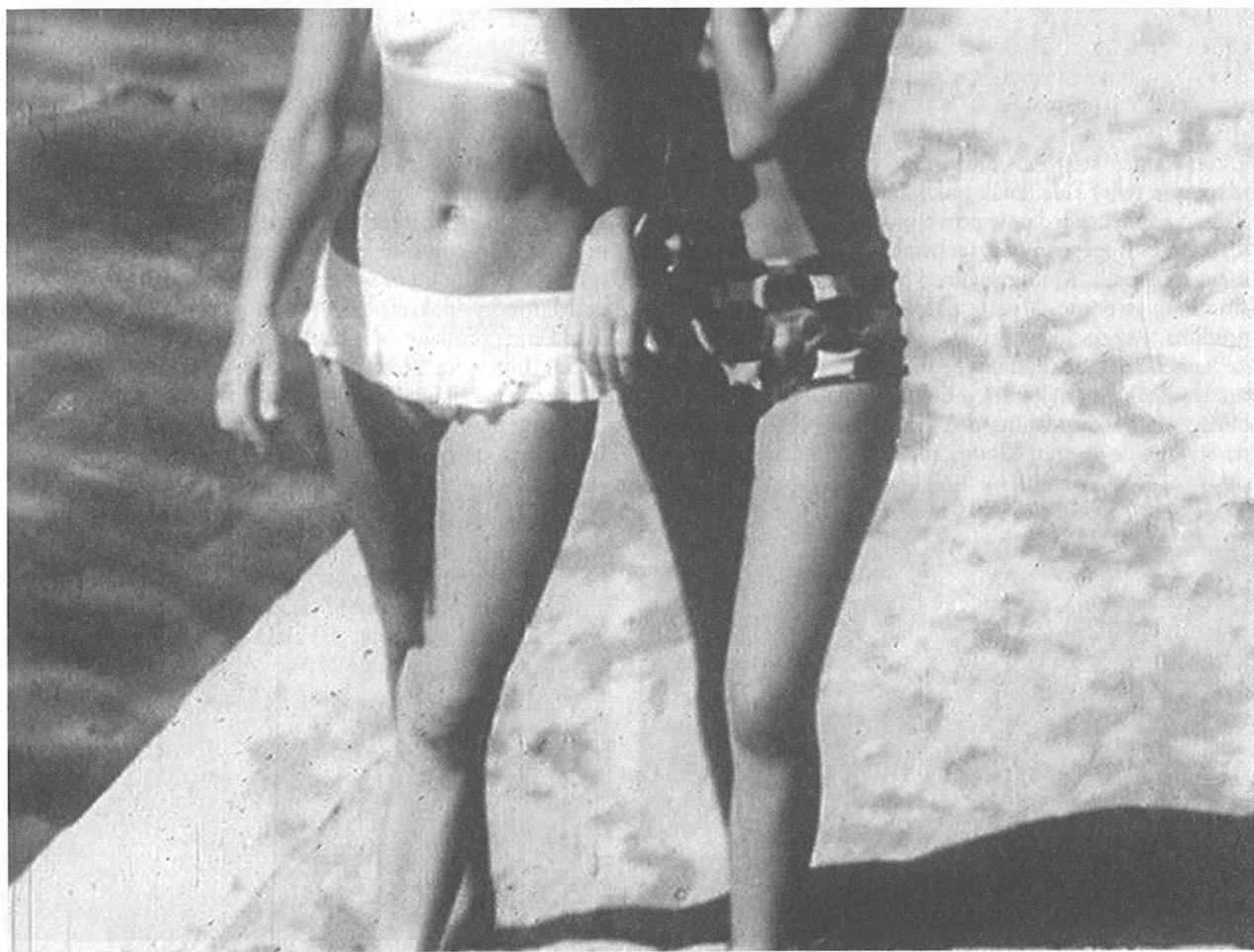
Kinoamaterizmu su pak korijeni u samim počecima filma i pionirskim istraživanjima prvih tvoraca, a filmski klubovi su procvali u razdoblju povijesne avangarde, vremenu prvog mogućeg rascjepa između dominantnog, industrijskog filma i filma kao umjetnosti, deklariranog filma umjetnika. Filmovi druge avangarde/neoavangarde iz 1950-ih i »postavangardi« koje su uslijedile, nazivaju se općenito eksperimentalnim, a cijeli se taj »vizionarski« rod mrvi unedogled, prema nekoj naglašenoj stilsko-tematskoj odrednici. Ipak, neki su se nazivi ustalili (poput strukturalnog filma), za što su osobito poticajni bili i ostali prijedlozi i analize P. Adamsa Sitneya, a neki drugi nazivi proizlaze iz stalnih promjena u tehnologiji i proizvodnji (od *found-footagea* do *softcinema*). Šezdesetih će se individualistički pristup, nastao u opoziciji s dominantnom kinematografijom, u Francuskoj imenovati autorskim, novovalnim filmom, a u Sjedinjenim Državama isprva *undergroundom* (u tekstu Stana Vanderbeeka 1961, pa Ken Jacobs, a nakon 1962. postaje sveprisutan), a zatim, sveobuhvatno i najnepreciznije, nezavisnim filmom. Metafore i epiteti za to »nešto drukčije«, najčešće se prepostavlja »ono pravo«, zaista su brojni. Taj film je antifilm, nefilm, prototfilm, čisti film, apsolutni, alternativni, film s akcentom, strani film, manjinski, osobni, subverzivni, opozicijski, nevidljivi, utopijski, prošireni, vizionarski, film treće kinematografije, nekomercijalni, niskobudžetni... Naše specifično filmsko amaterstvo-autorstvo naziva se i neprofesijskim filmom. Moguće je biti i majstor tog filma: Ivan Martinac je 1964. imenovan majstорom amaterskog filma.⁷

Posebno je vrijedno što je Hrvatski filmski savez kao svoje prvo DVD izdanje objavio sedam restauriranih kratkometražnih filmova Ivana Martinca, ključne osobe Kinokluba Split, idejnog začetnika splitske Kinoteke Zlatna Vrata i jedinstvenog autora domaćeg filma. Osim naslovnoga filma izdanja, *Monologa o Splitu*, izbor čine izvrsni, stilski različiti *Armagedon ili kraj*, *Mrtvi dan*, *Život je lijep*, *I'm mad*, *Atelier Dioklecijan* i *Sve ili ništa*, snimljeni od 1961. do 1968. u Splitu, nakon točke povratka u njegovu »sudbinskom kružu«, a u razdoblju najuzbudljivijih prevrata u svjetskom filmu. Martinac se u rodni grad vratio nakon studija arhitekture u Zagrebu i Beogradu (nakon što je 1961. diplomirao), te jedanaest kratkometražnih filmova snimljenih u Kinoklubu Beograd. Autor je sedamdeset i jednog kratkometražnog i jednog dugometražnog filma, *Kuće na pijesku*. Martinac je pjesnik, objavio je deset knjiga poezije, brojne tekstove, *Filmsku teknu* i dvije »knjige umjetnika«. Prva je iznimana filološki artefakt, rekonstrukcija Dreyerove knjige snimanja

Stradanja Ivane Orleanske s opisanim tipičnim fotografijama za svaki kadar, koje je snimio filmaš Ante Verzotti, a druga je osobna monografija, njegova osobna »teorija sineasta«, asketska knjižica objavljena 2001, na 41. godišnjicu stvaralaštva. Ti su fragmenti njegov abecedarij, pedagogija, bilješke o vlastitom poimanju filma, u kojima najavljuje zapise »o magičnosti i mističnosti filma« pod naslovom *Uska vrata, uski prolaz* i drugi dugometražni film *Dnevnik*, nastavak *Kuće na pijesku*.⁸ Martinac je »totalni« filmski autor: scenarist, montažer, redatelj, često i snimatelj svih svojih filmova, a montirao je filmove i drugih filmaša. Svoje filmove dijeli po proizvodnom (manualnom) metru na kratkometražne i dugometražne, zatim, na one u kojima (u cjelini ili djelomičce) prevladava montaža ili realno vrijeme. Eminentno montažni, Martinčev je manifestni film, *Monolog o Splitu*.

MONOLOG O SPLITU, crno-bijela šesnaestica, 07:21 min., 2 fotograma, 1961-62. Filmska atrakcija (dvadesetrogodišnjeg) Ivana Martinca gradi ritmičku napetost na iskonskoj filmskoj privlačivosti prizora erosa i tanatosa, a kao ogrank »melodija svijeta«, sa Splitom kao modelom, postaje bolero malog mediteranskog grada (ili »malog mista«). Martinac je »čovjek s filmskom kamerom«: film je snimio sam, kamerom iz ruke. *Monolog o Splitu* počinje njegovim koracima koje

slijedi njegova podnevna sjena, a završava izlaskom iz podzemnog mraka na dnevno svjetlo. Slika, doslovno, nastaje kao produžetak njegova tijela. U središnjem dijelu tog protičkog okvira, kamera-oko-koje-hoda, uz cikličnost Ravlova Bolera, krade društveni *gestus* grada: kupališta, pjace, njegova stana. U gomili ljudi na Bačvicama Martinac skrivenom kamerom lovi ono malo, detalje tijela, radnje popravljanja kupačih gaćica, provlačenja prstiju kroz mokru kosu, prolaska tijela kroz vodu, kožu na suncu, uzdignute ruke, privatno-javne svakodnevne trenutke tjeslesne ugode: one Kracauerove prirodene afinitete medija ka nepredvidenom, nepriredenom, beskonačnom toku života. S tim prizorima iz života povezuje bezvremenu mrtvu prirodu groblja Lovrinac, njezinu simboliku križeva, kamenih spomenika, napisanih imena, fotografija te gradski kamen i arhitekturu koja ga, kroz mrak »uskih vrata, uskog prolaza« i procjepe svjetla, vodi u podzemlje velike Dioklecijanove grobnice-spomenika. Kruženje prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog, Martinčevim riječima, svodi život na pravu mjeru. Nad slikom lebdi i transparentna površina preklapajućih i suprostavljenih oblika i materijala, apstraktni, ritmizirani sloj linija i krugova, mekanog i tvrdog, kratki spojevi vrućeg i hladnog. Kroz podrumska odškrinuta vrata, na zidu otkrivamo sjenu drugoga, zatim sjena ruke ulazi u detalj zida s desne



Monolog o Splitu

strane i izlazi, a Martinčeva kamera-oko prstima lijeve ruke dodiruje zid. Iz zida probija voda iz živih, propusnih slika gornjeg svijeta.

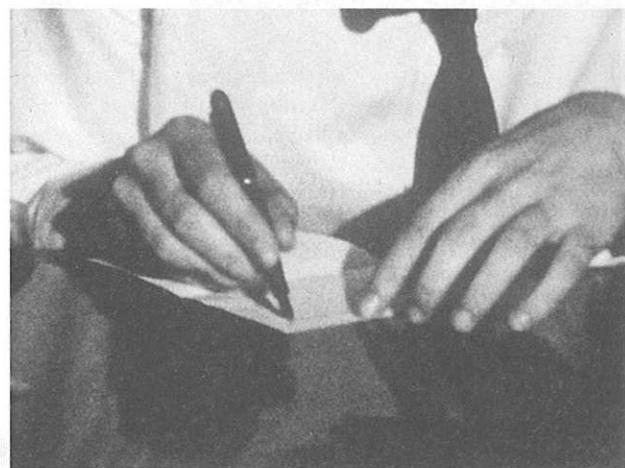
Dvadeset i dvije godine poslije, 1984-85, u *Kući na pijesku*, dugometražnoj tridesetpetici u boji (84:46 min. ili »122.064 vizualno-vremenska fotograma«), Josip (Dušan Janićević) u prvoj sni ulazi kroz uska vrata u mračni prolaz. Izmjene svjetla i tame te kruženje kamere u mračku za svjetlom upućuju na podrumske slike *Monologa o Splitu*. Detalj zida pred kojim se kamera zaustavlja vlažno je crven, a ta autoreferencijska slika negdašnjega Martinčeva dodira postat će za Josipa anticipativna. Josip je u prvoj sni, pred crvenim zidom, vidio prvu sliku vlastite smrti.

San drugi, ili Stela Gaja Utja

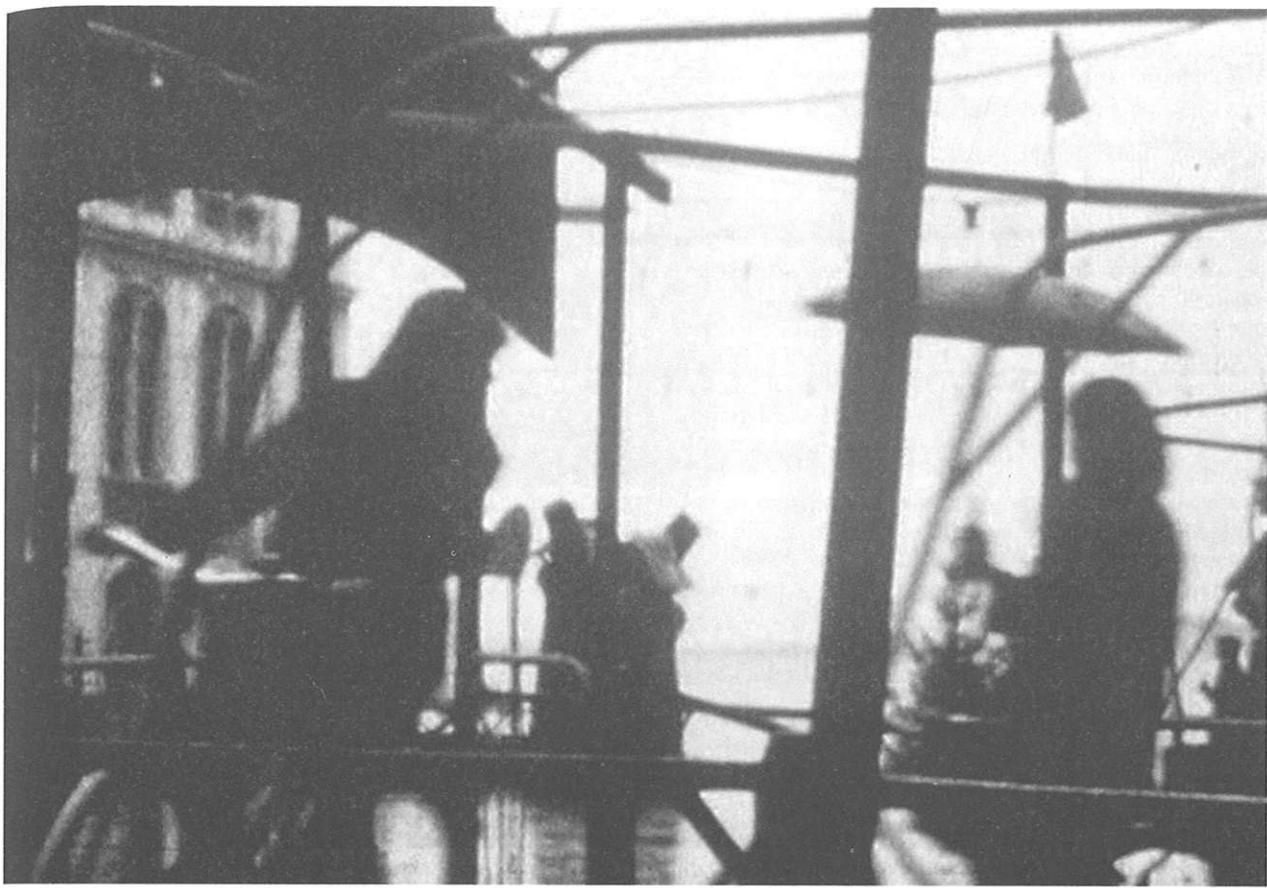
Poslijepodne u kući, Josip užurbanu iz sanduka vadi jastuke i deku, namješta kauč, gasi svjetlo te u sljedećem kadru, uz metalni zvuk zvona (nedvosmislen filmski signal) ulazi u san. Nekoliko kadrova vrta, čempresa, crepova na krovu povezujemo s prizorima iz prvoga sna, ali i sa stvarnim okolišem arheološkog muzeja gdje smo, dvije scene ranije, vidjeli da Josip radi. Josip, kao i u prvoj sni, prodire u vlastitu »unutrašnjost«. Sada je horizontalni, labirintski prostor razgraničiji, a Josip se zaustavlja ispred Stele, nadgrobnog spomenika pomorca Gaja Utja iz 1. stoljeća, nadenog u Salonu. Gaj Utje je Stelu podigao za sebe, svoju konkubinu Klodiju Faustu i brata Publia Utja. Ispod njihovih poprsja je natpis na latinskom, čiji epigram glasi: »Mnoge zemlje i mora prođoh putujuć svuda, dug svoj vratih u rodnom ležeći, pokopan, kraju. Kamen stoji sad sam, i ime, nikakav trag.«; a ispod natpisa je reljef lađe, znak pokojnikova zanimanja.¹⁰ Od tri lika od vapnenca jedan je posve otučen: izbrisani je Gaj Utje, na mjestu njegova poprsja ostala je uglačana udubina do sačuvanog para, Klodije Fauste i brata. Njihove kamene oči širom su otvorene, a geste paralelne: desnu ruku drže na grudima. Rez na Josipa vani, koji rukom prelazi preko široke kamene ograde, naslanja se ledima na nju i gleda u daljinu. U subjektivnom kadru, iz dubine se polako, duž rive, približava crna figura Laure, dok ne prode ispred kamere. Rez na Stelu: vide se brat, Klodija Fausta i udubina. Kamera po-

lako klizi preko kamenih lica, s bratova na lice Klodije Fauste, u sljedećem kadru s Laurina potiljka na Josipov, a zatim na barke na moru, od kojih dvije posve otplove iz kadra, a treća se iz vanjskog prostora drži za bovu. »Slijepo polje« konopcem vuče bovu, a preko te »žice« čujemo zvuk telefona. Neočekivano, vidimo Josipa, u istoj odjeći, u arheološkom muzeju, slijedimo ga u grad, kroz kameni prolaz s arkadama prema Mirjani. U prolaz nas je uvela španjolska glazbena tema, a izveo nas medukadar sunca koje se probija kroz krošnje i kadrovi kamene kuće sa crepovima. Podsećaju na početni krajolik sna, iako se španjolska tema nije prekinula.

Sekvenca Stele zasebna je pjesnička cjelina, povezana živim i kamenim rukama, kamenim licima i živim potiljcima te zauzavljenom barkom kao lajtmotivom filma. Čitav film ima neuhvatljiv »rad snova«, sve se događa u svijesti, i to još u svijesti »spavača« ili mjesecara, posve izvan svijeta. Osim toga, Martinac ne mijenja izvanjski svijet, ili podjednako mijenja sve slojeve postojanja. Filmsko izlaganje razvija se prema tragičnom kraju, naizgled kronološki, ali dvojbeno je koliko je vremena uistinu prošlo te JESENI, ZIME, kako nam je navijestio natpis. Ne znamo ni što se uistinu događalo izvan Josipove svijesti ili čak izvan kuće. Signali su namjerno ambiguiteti: i u odjeći i u zvuku; slika i zvuk neprestano se preklapaju, pa nakon prve »prijevare« postajemo oprezni. Očito, Josip je, kao fokalizator toga stanja svijesti, u egzistencijalnoj krizi i nadzire ga »središnja inteligencija«: sveznajući autor. A što se tiče zagonetne Stele, Josip će se u posljednjoj ispojesti u epilogu filma predstaviti kao Gaj Utje, preciznije, kao Gaius Utius, a Martinac će svoju monografiju iz 2001. posvetiti, među ostalima, Gaiusu Utiusu i njegovoj ljubavnici Klodiji Fausti. Film je intimistički, monološki, autobiografski i autoreferencijski: film u prvoj licu, slobodnog neupravljog govora, s autorom kao protagonistom. Ta prisutnost eksplicitna je u filmu *I'm mad*, u kojem naslovno »ja« filma grande Martinčevi pokreti kamere i montaža, a ne mirno tijelo osamljenog promatrača skrivenog pogleda, okrenutog prema pučini (filmaš Ranko Kursar). Sitney taj postupak smatra temeljnog značajkom liričnog filma, imenujući tako distinkтивnu formu unutar avangardnog/eksperimentalnog filma: »Slike filma su ono što on vidi, snimljene tako da nikada ne za-



Armagedon ili kraj



Mrtvi dan

boravljamo njegovu prisutnost i kako reagira na svoju viziju. U liričnoj formi nema više junaka: umjesto toga, slika je ispunjena kretanjem, a to kretanje, kamere i montaže, stapa se s idejom čovjekova promatranja. Kao gledatelji, vidimo intenzivno iskustvo viđenja medijatora.¹¹

Čest motiv druge slike, slike u slici, koji se u *Kući na pijesku* barem utrostručuje, javlja se i u filmovima *Sve ili ništa* i *Atelier Dioklecijan*, a u filmu *ARMAGEDON ILI KRAJ* ta je slika očita slika svijesti. *Armagedon*, crno-bijela osmica, oko 11 min., 1964, rekonstruira kraj ljubavi između nje i njega (Dunja Adam i Martin Crvelin). Izmjenjuju se njihove »stop-fotografije«, kretnje zaustavljeni u detalju, krupnom i bližem planu, s crnim blankovima. Intermedijalnost druge slike stvara zagonetni i ključni prekid, zaustavljanje ili usporavanje vremena, koji će se raznolikom razvijati u više Martinčevih filmova, najčešće kao trenutak svijesti. U nekoliko kadrova (sve krupnijih bližih planova), vidimo nju kako sjedi i u rukama drži uokvirenu sliku. Napokon, okvir kadra postaje okvir slike: biblijski motiv, štala, razaznajemo obrise ikonografskih likova, a u središtu tamne slike svjetli bijelo dijete-Isus, neobično povijeno. Nakon kadra slike, film nakratko oživljuje, ali njegove sada pokretne slike i dalje prekidaju crni blankovi. Mijenja se i glazba, instrumentalna (Count Basie) zamjenjuje vokal Raya Charlesa, a glazbena petlja, kao mantra i jedini zvuk, verbalizira temu filma:

*I'm under your spell
Just like a man in a trance
Please unchain my heart let me go my way ...*

On sam za svojim stolom karta, pije, puši; ona nanosi spužvicom puder na lice, kamera fiksira njegove prste i usne, njezine usne i oči, njihovu kožu. Ona polako, noseći sliku, prilazi njegovu stolu (tada prvi put vidimo da su bili vrlo blizu, u istoj prostoriji), sjeda i na stol stavљa sliku djeteta-Isusa okrenutu naopako. *Armagedon* se vraća izmjeni statičnih slika i crnih blankova (08:49): retrospekcija zaokružuje film, a nju i njega baca u prošlost, u sjećanje, te smo slike već vidjeli. Zadnji je kadar njezin krupni plan, u koji polako sa strane ulazi svjetlo i širi se, dok posve ne sprži i vrpcu i lice.

Martinčeve osobe gledaju negdje drugdje, skrivaju, uskraćuju i odgadaju pogled, česta fiksiranost kamere i njezino »fiksiranje« sa zumovima i panoramama simulira metodu skrivenje kamere. U *Kući na pijesku*, kamera u kući stoji na samo dva položaja, jedan je u prizemlju, a drugi u potkrovlju, otuda zumiranjem i panoramiranjem 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 izade. Po put Ozuove kamere. 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



Atelier Dioklecijan

žuto svjetlo Josipove svjetiljke koje 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.

Kamera je u kući više nego on, čini se da je njezina, a jednako se ponaša u automobilu, on postaje njezino prijevozno sredstvo. Marinac u prvome kadru Josipova povratka kući uvodi taj pogled predmeta. Josip prode pokraj automobila prema kući i izade iz kadra, a za njim bljeska prazan odraz bočnog retrovizora. Postupak je bitno povezan s Josipom, on ga »nosi sa sobom« i u bolnicu i na posao, a zagonetna je i podudarnost dviju nepokretnosti: Josipove kuće i Mirjane.

Josip tijekom filma i gleda i ne gleda, njegove su oči »širom zatvorene«. Jedina izmjena pogleda u filmu je u tramvaju, između Josipa i kćeri Katarine. No, je li i to san? Nije, kažu povremeni prizorni šumovi. No, sumnju unositi vizija Laure, kojoj je također uskraćen pogled, kao prekid tog jedinog užvraćenog pogleda *Kuće na pijesku*. Također, Josipova rečenica s audiokazete o uskoj ulici koju sanja, koja ostavlja »neprijatan dojam da jedva ima mjesta za dvije osobe koje hodaju usporedno, a te dvije osobe koje hodaju usporedno najčešće su bile moja kći Katarina i njezina majka Laura«. Osim toga, Josipovo stvarno ili snovito putovanje počinje montažnim spojem njegova bližeg plana u vjerojatno stvarnoj, a poseve fantastičnoj, možda najljepšoj sceni *Kuće na pijesku*, scene jedrenja (koja evocira Martinčeve promatrače okrenute

prema moru i motiv barki iz kratkometražnih filmova), kada se »crni kapetan« osvrće prema pučini, i fotografije djevojčice koju smo više puta vidjeli na zidu iznad njegova kreveta. Pogled kamere klizi s fotografije na svjetiljku i na Josipovo lice na jastuku s rukom preko očiju, a zatim rezom prelazi na vožnju vlakom prema Zagrebu s krajolikom u kretanju, snimljenim kroz prozor vlaka, pri čemu se glazba s jedrenja dugo ne prekida, a vraća se i u Zagrebu. Čini se da Josip spašava, ali možda je riječ o nečemu drugom, jer je u takvom položaju s rukom preko očiju bio i Ivan kada ga je Josip posjetio u bolnici.

Osjećaj straha i strah od osjećajnosti¹²

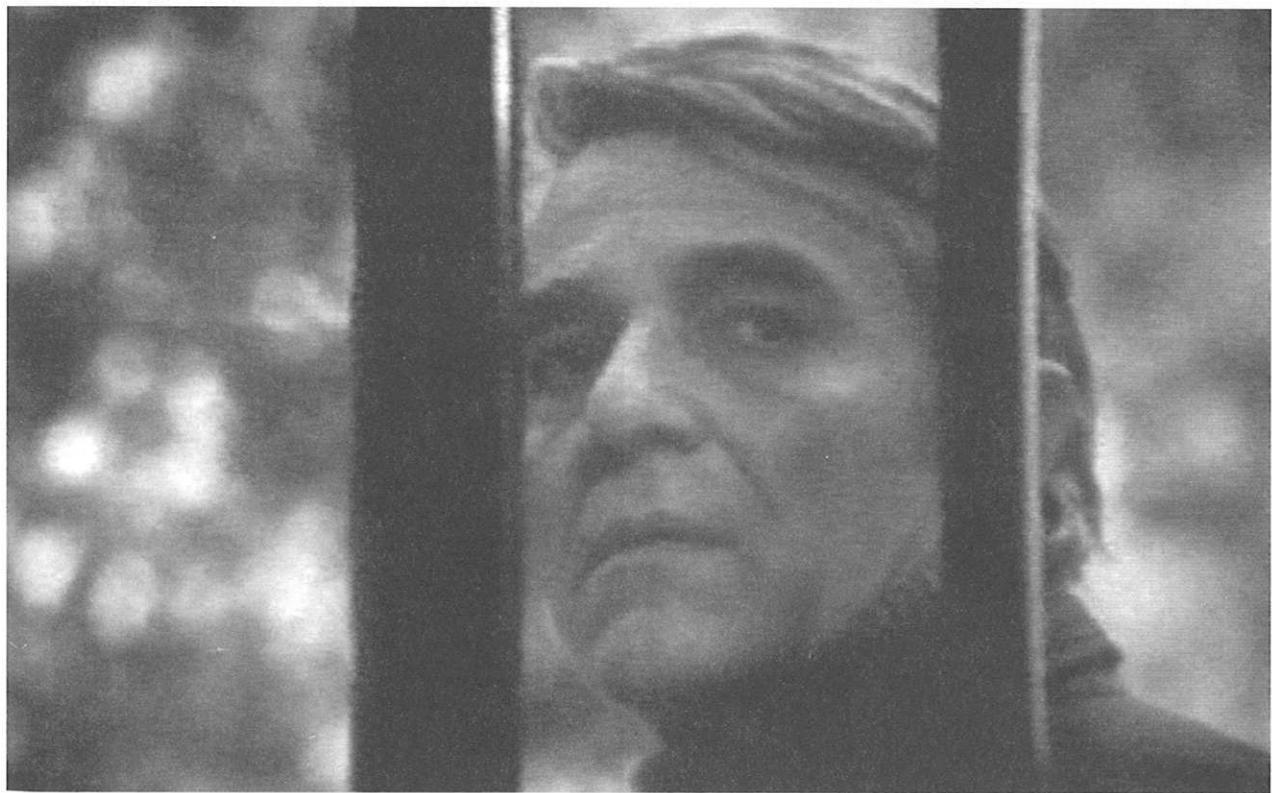
Kulminacija filma, sekvenca o krivnji, kojoj prethode eksplizija i čvoriste, a koju razrješuje epilog, u *Kući na pijesku* počinje natpisom: *Odakle dolazi večer*. Nakon pet sve bližih, skokovitih kadrova sata na zvoniku noću, ulazimo u prazno prizemlje kuće, gdje kamera, kao i dotad, već čeka Josipa. Čujemo otključavanje ulaznih vrata, ulazi Josip, prvi put u crnom odijelu i bijeloj košulji s kravatom, i zaključa vrata. Kamera zumira prema njemu do bližeg plana, on u profilu polako spušta glavu, dok zvonik ne odbroji jedanaest puta, a zatim je iznenada podiže, gledajući »kroz« zatvorena vrata. Rezom prelazimo na noćni kadar vani u kojem se Josip u drugoj odjeći, pognutih leđa penje kamenim stubama. Ulazimo u otprije nam poznat prostor sna ili vizije. Oniričku atmosferu potiče glazbena tema sna i mračan prolaz s arka-

dama (nalik prolazu iz prvog, dnevnog sna), koji vodi Mirjani. Iznenadni gornji rakurs otkriva obred za okruglim stolom: Josip, Jakov, Mirjana i trojica muškaraca (iz scene jedrenja) jedu ribu i piju vino. Iza tog temeljnog kadra, a snimljen s istog položaja, slijedi (nalik dvaput viđenom prizoru u restoranu) bliži plan Josipa kako jede ribu, a zatim četiri kamera, u kojemu kamera s istoga mjesta snima osobe za stolom: Jakovljev potiljak krupno, bliži plan Luke i Ivana, Mirjanin profil krupno te Ivanov. Jedu polako, ne razgovaraju i ne gledaju se. U sljedećem kadru kamera mijenja položaj: Jakov u bližem planu, u profilu, sada energičnije jede ribu i pije vino. Rez na bliži plan Mirjane koja pije vino; pored nje vidimo i dio Josipove ruke, a zatim se on pomiče, čini se da je ustao. Rez na Markov profil. Kamera je nasuprot Mirjane, nju vidimo u širem planu, a zakloni je Josip, prolaskom ispred kamere. Ivanov potiljak, pa rez na bliži plan Mirjane. Tada kamera preskače rampu, u širem planu je Mirjana s leđa, u kolicima, a pored nje prazan Josipov stolac. Ponovo skok: rez na Mirjanu u krupnom planu, ona prvi put u filmu podiže pogled i gleda u pravcu kamere i Josipova izlaska. Neočekivano, njezin subjektivni kadar-sekvenca postaje statično motrište kamere u potkroviju: u dubini poznate nam sobe je Rembrandtova *Židovska nevesta*, s lijeve strane stol sa svjetiljkom, a s desne otvorena balkonska vrata. Čujemo zvuk koraka, a zatim, u uskom okviru vidimo Josipa, u crnom odijelu s početka sekvence, kako hoda na balkonu, a onda iznenada uđe u sobu, kreće prema kameri, vidimo njegovo lice, čista slika-afekt, izade u »slijepo polje« s lijeve strane kadra i otuda (posljednji put) ugasi svjetlo. Kamera polako zumira prema *Židovskoj nevesti*, taj već vide-

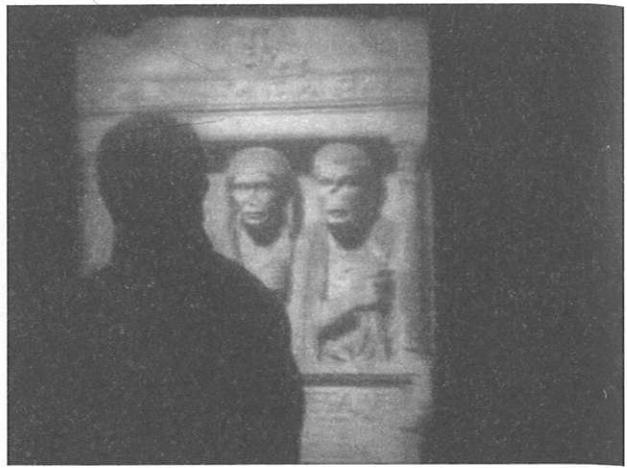
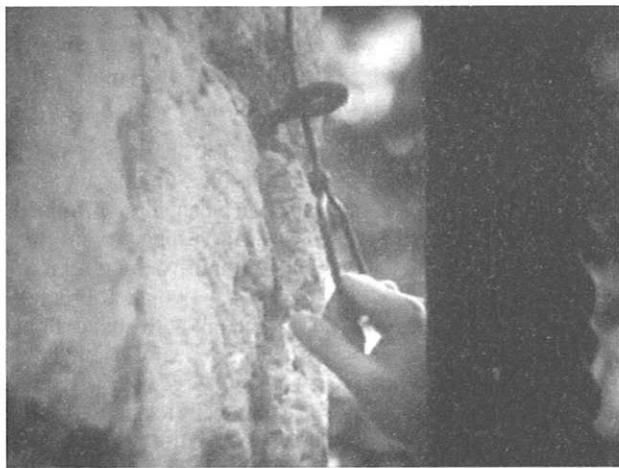
ni, sada tamnije crven »ulazak u sliku« je Josipov, sve dok okvir kadra ne postane i okvir slike. Čujemo zvuk napinjanja revolvera. Kamera »fiksira« žensku i mušku ruku na grudima sada više žene nego djeteta. Pucanj i blank.

Ova sekvenca traje 6:16 minuta i njezin jedini »govor« je tekst početnog natpisa. Međutim, njezine smo dijelove vidali tijekom filma kao niz zasebnih ponavljajućih i varirajućih zagonetki i anticipacija. Cijeli se film zasniva na brojnim preklapajućim motivima i nekoliko lajtmotiva, uvodeći u eksponiciju filma i ključno udvajanje: motiv dvojnika. Protagonist uvodne sekvence na aerodromu je Jakov Kostelac (Branko Đurić), a kada mu se pridruži Josip Križanić, doimaju se kao braća. Josip je arheolog, a Jakov sudac. Jakov je i jedini (prisutni) lik u epilogu, gdje će preuzeti Josipovu kuću i identitet, tvoreći tako okvirni glavni lik, nalik pripovjedaču. No, Jakov nije pripovjedač, a središnji dio pripovijesti, bez obzira na oniričku temporalnost vezanu uz Josipovo stanje svijesti, nije retrospekcija. Središnja svijest filma je, naglašeno, Martinac, koji je planirao i nastavak *Kuće na pjesku*, film *Dnevnik*, s Jakovom kao glavnim (i jedinim) likom; jer »obojica su zapravo Kafkin Josef K«¹³, a izvanjsko gledište je ostvareno, između ostalog, koreografijom mehaničkog oka kamere i eliptičnom montažom, što čini zbivanja istodobnima.

Ekspozicija ili uvodni dio uokvirene pripovijesti, do Jakovljeva dolaska, navodi na barem dva pogrešna traga: prvi je već spomenuta mogućnost da je Josip središnja svijest filma, a drugi da će ga film slijediti neopazice. Naime, iako i u kratkometražnim Martinčevim filmovima njegove slike trenutno



Kuća na pjesku



Kuća na pijesku

ostvaruju tjelesnu, duševnu i egzistencijalnu napetost, scena na aerodromu evocira početnu napetost trilera, melvilleovskog *film noir*, suspens bliži filmu detekcije nego filmu stanja; ništa ne sluti strogost kamere, koju će izazvati lik Josipa. Za početak, u toj sceni, mi »normalno« vidimo Jakovljevo lice i cijelu figuru. On promatra, hoda, čeka, puši, njegove svakodnevne geste ne izazivaju posebnu pozornost, kao ni njegovo bezglasno tijelo, napokon, sam je i ne govori. Međutim, s Josipovim dolaskom kamera »uzmiče«: iz dubinskog plana aerodromske zgrade snimljene u totalu, izdvajaju se, polako se približavajući, dvije slične osobe, od kojih prepoznajemo Jakova, prilaze automobilu, Jakov sjeda sprjeda, a Josip straga, gdje će biti i kamera. Josip nas prebacuje iz širokog (vanjskog) prostora aerodroma u skučeni (unutarnji) prostor automobila. U vožnji do njegove kuće gledamo ili sprjeda Jakovljev potiljak ili bočno suhi i industrijski krajolik. Martinac skriva Josipovo lice. Iz nekoliko rečenica doznaјemo da se vratio s arheološkog nalazišta u Španjolskoj, da je poslao ploču španjolske glazbe Mirjani i da mu je Jakov ostavio u kući kruh i dva jogurta. U slici je izvor glasa Jakovljev potiljak, a Josipov glas je bestjelesan. Slušamo i bestjelesni radijski glas o splitskom problemu s otpadom i reciklažnim centrom.

Šutnja i skrivanje govornika ponavljać će se tijekom filma toliko da će prerasti u »kompulzivnu« metodu, nalik Kiarostamijevoj permutaciji nepokazivanja. Likovi šute, a kada govorite ne vidimo im lica. U nekoliko kratkih ili bezuspješnih telefonskih razgovora govornici su okrenuti ledima, nekoliko izgovorenih riječi s nepoznatim osobama čujemo i »vidimo« iz dubine kadra, Katarinina poruka je bestjelesna (glas i glazba s audiokazete), kao i Josipova »ostavština za života«, jedina dulja isповijest (njegov dnevnik s audiokazete). Ta rašivenost ili odlijepljenost glasa od rubova kadra čini da su sadržaji svijesti odvojeni od osobe koja ih u tom trenutku izriče. Njihovu unutrašnjost predstavlja izvanjski, nevidljivi dio, »slijepo polje«, crna rupa, glas tko zna čiji, niotkuda. Martinac ih je razlijepio.

Retorički najsnažniji jedini je Mirjanin pogled. U prvoj sceni u kojoj joj Josip prilazi (već spomenuti nastavak sekvene

Stele) vidimo je u širem planu s leđa u kolicima, s njezine desne strane je gramofon. Slika je okrutna: spoj njezina nepomičnog tijela s dva »sredstva kretanja«. Uz to, u kadru je, nasuprot nje, a okrenut prema njoj, prazan stolac. Josip joj prilazi s leđa, ljubi je u kosu, spušta crvene ruže u njezino krilo, sjeda na taj stolac, ali time »ispada« iz kadra, u ništa. Slijedi širi plan Mirjane sprjeda, s ružama, zatvorenih očiju i skupljenih ruku, pomalo kao pri molitvi. Nalik Josipovoj gesti u restoranu prije ručka. Na trenutak, kao jedina reakcija na Josipov dodir i dodir ruža, pomaknuli su se prsti njezine ruke. Dodir u prazno, nigdje. A prazni Josipov stolac vidjet ćemo pokraj Mirjane i u viziji obreda, možda (samo)žrtvovanja.

Mirjanin pogled uvodi u kulminaciju ili katastrofu filma. To je Orfejev pogled. Vidio ga je (osim nas) Josip u svojoj viziji. Taj pogled prodire u *Židovsku nevjestu* i čini da Josip pred slikom nestane. Na tom će nam mjestu, na podu ispred slike, u epilogu filma Jakov otkriti bijeli krug, bijelu zjenicu sa crvenom mrljom. Josip je već »ulazio« u tu sliku, nakon susreta s Katarinom u Zagrebu, ili u tom snu. Kadar je snimljen s istog položaja kao i scena samoubojstva, vidimo Josipa za stolom kako bezuspješno nekome telefonira, možda



Kuća na pijesku

Katarini. Snimljen iz profila, prvi put pogleda prema slici u dubini i središtu kadra: kamera zumira prema Rembrandtu zagrljaju muškarca i žene-djeteta. Njihove ruke dodiruju se na njezinim grudima, muška ruka podsjeća na Josipovu dok je držao Katarinu u tramvaju. Nakon nekoliko kadrova lica i ruku, vidimo detalj crvene haljine i još krupniji detalj crvene zrnatosti. Crvena tekstura vraća film na crvenu zrnatost vlažnog zida iz prvog sna, kojemu je prethodio prolaz kroz mračan hodnik, arkade i kružno kretanje kamere u potrazi za svjetлом.

A portret muškarca i žene te njihove ruke (možda oca i kćeri uoči kćerine udaje, po čemu je imenovan) zrcali se i u (preostalom) paru i njihovim rukama na *Steli Gaja Utija* u arheološkom muzeju. Paramnežija: Josip je bio istinite slike o svojoj smrti. Dva su Martinčeva kratkometražna filma iz 1966. (iz male serije o smrti) naslovljena: *Sanjao sam smrt i Ja gledam smrt, smrt gleda mene*. Film se, krećući se naprijed, vraća natrag, njegova rola odmatanjem se puni. Motivi kruga, vira, svitka, spirale, labirinta zamataju se u sebe u premotavanju i konačnom odmatanju vrpce.

REVIEW, ili sve što se događa nekom, događa se svima

Osjeti dodira, njuha i okusa, pripadaju filmskim »razlikama«, film ih krade sinestezijom. »U Kući gotovo da nema 'dodira'. Ima, doduše jedan mali dodir, kada Križanić donosi cvijeće Jakovljevoj sestri Mirjani, ali to su samo dva kada¹⁴«, tvrdi Martinac. No, Martinčevi su filmovi taktični. Nizovi šok-spojeva, fiksiranja, prodiranja u sliku čine intenzivan fragmentarni prostor opipljive vizualnosti. *Kuća na pijesku* gradi pulsirajući taktični 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 kretanje prijatelja, nesvesno i neumitno ponavlja njegove radnje, dodiruje iste prekidače. A poslije, u završnoj sekvenci vožnje gradom, ponavlja i Josipovo nervozno trubljenje: »sve što se događa nekom, događa se svima«, dio je natpisa koji nas uvodi u taj, posljednji dio filma. Jakov dolazi do Josipovog mini studija i pritisne tipku. Čujemo Josipov bestjesni glas: »Otkako sam se vratio iz Ampuriasa, gotovo svake noći sanjam neku usku, usku ulicu...« Detalj mini-studija: REVIEW. Jakov polako pritišće tipku i vraća Josipov glas na početak. Snimka, stranica lirskog dnevnika, koliko otkriva, koliko i skriva. Da li ju je Josip ostavio Jakovu, Lauri, Katarini, sebi, nikome, ili jednostavno, Martinac nama? Audiovrpca se odmotava tijekom kadra u kojem kamera sa svog položaja u potkovljvu prati Jakova, kao što je prije pratila samo Josipa, dok uz nemireno šeće, puši i sluša:

»(...) Iz noći u noć sanjam tu usku ulicu, i snijegom prekrivenu i dok je umivaju kiše otkidajući komadiće žbuke, i u ljetnim poslijepodnevima dok kolnik isparava, a ono-mad, što je i meni bilo prilično čudno, u njoj se pojavit

ridi, kao oganj ridi konj, snažno se propeo izbivši iz kamena nekoliko iskri i otkasao ni brzo ni polako. Što to znači? Je li to upozorenje da treba prihvati igru koja se oduvijek igra između mudrih i ludih, ili da se barem treba ponašati kao da smo je prihvatali? Je li to zbir svih iskustava i čuvstava od kojih ni jedno nije posebno uzbudljivo ili pak prigovor za nedostatak hrabrosti? Da budem iskren, ne znam, a ako sam nekad i imao neki određeni utisak, moja je stara navika da svim i najčišćim utiscima ne dopuštam da se razviju i blagotvorno rasprostru mojim bićem, već ih sasvim novim, redovito pogrešnim utiskom smutim i rastjeram. Ja, Gaius Utius, pun neizmjernje 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. Ja, Gaius Utius Josephus Križanić, sin Antuna Križanića, profesora grčkoga i latinskog jezika, promatravam svoj tako uredeni život kako se iz dana u dan do u sitnice izobličuje, kako sve više sliči na kaznene zadatke u kojima učenik mora deset puta i stotinu puta ili češće napisati istu, već i zbog samog svog ponavljanja besmislenu rečenicu, s tim što se kod mene radi o kazni koja propisuje onoliko puta koliko mi vrijeme dozvoli i o rečenici koja glasi: Ništa se ne gradi



Kuća na pijesku

na stijeni, sve na pijesku, ali moramo graditi kao da je pijesak stijena.«

Pred kraj monologa, zvuk zvonca na ulaznim vratima. Jakov silazi u prizemlje kuće, do ulaznih vrata: »Josip Križanić?« »Da«, odgovori Jakov. Tijekom te brze zamjene identiteta, usred prepoznavanja i poistovjećenja, Josipov glas s kazet utišan je do nerazumljivosti, a posve se zaustavlja s Jakovljevim povratkom na potkrovле. Jakov zamijeni Josipovu vrpcu, kazetom koju je donio poštar. Nematerijalni dječji glas s audiokazete, (ondašnje) suvremene varijante zakašnjele *dee ex machine*, kaže mu: »Dragom tati za pedeseti rodendan, Katarina.«

Onirički, fantazmatski svijet Martinčeva filma povezao je klaustrofobičnu arhitekturu, vertikalnu (brojne stepenice u eksterijeru i interijeru) i horizontalnu (hodnici, djelomično vidljive prostorije, tunel), grada i kuće s raznim slojevima stvarnosti i psihe, koje Josip imenuje snovima. Taj privatni, javni i unutarnji labirint čine brojne zagonetke, znakovi, alegorije, parabole, uskraćeni odgovori. Martinčevi su likovi obrazovani, višeg srednjeg sloja, zaposleni, nedjelatni, emotivni, usamljeni i nepokretni; promatraju svoj život, gledajući prema pučini. Sekvenca jedrenja, doslovno, povezuje pet usamljenika s pet jedrilica na pučini. Njegov otudeni suvremeniji čovjek odlazi u pustinju izvan kadra i gasi svjetlo. U toj je čaroliji lebdio kad ga je zbrisao hitac.¹⁵ U pustinji izvan kadera nestaju i Antonionijski likovi, u bliskom spletu »krhkosti osjećaja«, egzistencijalizma i metafizike. Martinčev film o otudenu je i film o ljubavi, u njegovu kruženju prolaznog i vječnog, zemaljskog i onostranog, ljubav je tvar od pijeska, Josip je u svom automatizmu neoromantičar, neprilagoden, izvan svijeta poput Guiliiane i Corrada koje tumače Monica Vitti i Richard Harris u *Crvenoj pustinji*. Trebao se vratiti kući brodom. Ali, Martinac nije napravio film mediteranskog neorealizma (ili siromaštva) duše. Evocirajući mit, pa i mit »vječnog povratka«, tematizirajući temeljne osjećaje straha, tjeskobe, sa središnjim motivom *Doppelgängera*, rasloje-

nog lika i raslojenog svijeta, Martinac stvara film mediteranskog ekspresionizma duše, tako da: »predmetni svijet ostavlja realnim i svakidašnjim ne mijenjajući ga ni u najmanjem detalju, ali nadnoseći nad njega sjenku velike tajne, koja se rada iz najdubljih čovjekovih ponora.« Tome pridonosi i veza s kafkijanskim nestvarnim kao stvarnim, te pitanja političnosti: smrt kao posljednja mogućnost otpora. Ili, bez otpora: »Sve je u Kafki: 'Ko pseto, reče on, kao da će ga sramota nadživjeti.'«¹⁶

Martinac je u svojoj monografiji napisao da bi u *Dnevniku* kao jedini lik, Jakov, trebao biti Gian-Maria Volontè (glumac snažne ekspresije, lice političkog filma), koji je trebao biti Josip u *Kući na pijesku*, ali se snimanje nije moglo odgoditi na šest mjeseci.¹⁷ Napisao je i da film *Lice* (dvadeset pet godina ranije) nije pristao skratiti sa 14 minuta i 13 fotografama na televizijsku normu od 14 minuta.¹⁸ Kakve su posljedice te prilagodbe »profesionalizmu«, proizile iz žudnje velikog autora za većom kreativnom slobodom »u svim pravcima«, ne možemo znati. Film je dobio drukčiji lik emotivnog stranca, suspregnute gestualnosti, lice očajnika, pobunjenog »mrtvog čovjeka«; izbor je potvrdio ekspresionističko nagnuće filma.

Razmišljam o dvostrukom programu, programskom »zaljepku velikog kinestetičkog naboja«, *Kući na pijesku* Ivana Martinca i *Misi za Dakota Sioux* američkog liričara Brucea Bailliea. Tim redoslijedom. Spojio ih je sam Martinac, u posveti drugog natpisa *Kuće na pijesku*. Njihove filmske ruke dodiruju željezni otpad kroz automobilsko staklo, njihove filmske oči bljeskaju u odrazu lebdećeg retrovizora. Duša *Mise za Dakota Sioux* skladana je u trapističkom samostanu u Kaliforniji. Baillie je svoj film posvetio religioznim ljudima koje je uništila civilizacija koja je razvila misu: »Nema šanse za moj život majko, možeš mirno žalovati.«¹⁹ Njegov anonimac umire usred grada s dlanovima na pločniku, a Martinčev arheolog u krugu kuće ispred slike dodira.

Bilješke i literatura

- 1 Dreyer, Carl Theodor, 1980, *Stradanje Ivane Orleanske*, Split: Filmska biblioteka Elipse, ur. Ivan Martinac i Svemir Pavić, str. 4, kadar 810.
- 2 Deleuze, Gilles, 1999, *Cold and Heat*, u Gilles Deleuze, Michel Foucault, *Gérard Fromanger Photogenic Painting*, London: Black Dog Publishing, str. 74.
- 3 Martinac, Ivan, 2001, *Martinac 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960.-2001*, Split, str. 54. (o egzaltaciji i kontemplaciji), i str. 96.
- 4 Martinac, 2001: 94.
- 5 Minutaže u tekstu se odnose na DVD vrijeme, koje je za 1/25 kraće od izvornog, filmskog.
- 6 Martinac, 2001: 46.
- 7 Martinac, 2001: 38. Prvim majstorima amaterskog filma 1961. su proglašeni Mihovil Pansini, Aleksandar Petković i Marko Babac, a 1964. Ivan Martinac i Vladimir Petek.
- 8 Martinac, 2001: 73.
- 9 Martinac, 2001: 95.
- 10 Sanader, Mirjana, 2002, Zagreb: Arheološke studije i ogledi, Ceres, str. 89.-95., preveo D. Rendić Miočević
- 11 Sitney, P. Adams, 2002, New York: *Visionary Film, The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford UP, str. 160.
- 12 Stih iz Martinčeve pjesme *Molitva*, iz knjige pjesama *Ulazak u Jeruzalem*, 1992.
- 13 Martinac, 2001: 95
- 14 Martinac, 2001: 95
- 15 Borghes, Jorge Luis, 1985, *Čekanje*, str. 77, preveo Milivoj Telečan, u *Sabrana djela 1923.-1982, Aleph i Druga istraživanja*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- 16 Martinac, 2001: 94.
- 17 Martinac, 2001: 93.
- 18 Martinac, 2001: 71.
- 19 Prvi natpis u filmu Brucea Bailliea *Mass for the Dakota Sioux* (1963-64), citat Biká Koji Sjedi, poglavice Hunkpapa Sioux-a. Gregorijanski napjev skladan je u opatiji New Clairvaux (Vina, Kalifornija).