

Silvana Dunat

Ivan Martinac – monolog s filmom

57-58/2009

Autorica studije obrazlaže specifičnosti autorske poetike Ivana Martinca, središnje osobe splitskog amaterskog filmskog kruga (okupljenih u splitskom kinoklubu), redatelja koji je utjecao i na brojne druge autore (Ante Verzotti, Lordan Zafranović itd.), a okušao se i u profesionalnoj kinematografiji (neki filmski kritičari Martinčev jedini cjelovečernji igrani film *Kuća na pijesku* uspoređuju s djelima Stanleyja Kubricka). Promatran u kontekstu amaterskog filma, Martinac se ističe kao izrazit individualac koji, koristeći i svoje arhitektonsko obrazovanje, film promatra kao vizualnu (odnosno audio-vizualnu) strukturu, uglavnom potpuno autonomnu od priče i drugih kategorija dominantne kinematografije. To je vrlo očito u filmovima kao što su montažni rondo *Monolog o Splitu*, film *Rondo* u kojem ista glazbena inspiracija još jače dolazi do izražaja, potom kontrapunktno strukturiran *Sve ili ništa*, ili godardovski koncipiran *Armagedon ili kraj*, film koji kao da raste upravo iz montažnih spojeva i blankova dok sami kadrovi imaju tek veznu funkciju. Obrazlažući vrijednosti Martinčeva rada, njegovu preciznu montažu, asocijativnu slojevitost i bogatstvo filmske forme, autorica ističe da se hrvatska filmologija nije u dovoljnoj mjeri bavila njime, premda je nakon umjetnikove smrti ipak napisan nešto veći broj tekstova. Premda je filmove počeo režirati za vrijeme boravka u Beogradu, Martinac većinu svojih filmova neraskidivo veže uz splitsku filmsku zajednicu i grad Split, s njegovim kulturnim tradicijama i vizualnim (npr. arhitektonskim) strukturama, pa se i iz te perspektive Martinčev opus doima kao zanimljiv segment hrvatske filmske povijesti.

Čovjek film

Počeci filmske umjetnosti vezani su uz amaterske napore i entuzijazam ljudi koji su raspoloživi kakvom takvom tehnikom za snimanje eksperimentirali njome kao i novim medijem te su istovremeno ispisivali sam filmski jezik¹. U to vrijeme film je sam po sebi bio eksperiment, oslobođen zakona tržišta kojega tada još nije ni bilo. Eksperiment i sloboda s jedne strane te tehnička ograničenja s druge strane bile su glavne odrednice pionirskog

filma, a danas su glavne odrednice amaterskog filma. Isto možemo reći i za filmove Ivana Martinca, vodećeg čovjeka tzv. splitske škole amaterskog filma i jednog od glavnih uporišta hrvatskog kinoamaterizma, čovjeka koji je dao jedan od najznačajnijih i najoriginalnijih autorskih opusa u povijesti hrvatskog filma, a o kojem, iznenađujuće, hrvatska filmologija još nije izrodila sustavniju analizu. Štoviše, prvi su se ozbiljniji tekstovi o njemu počeli pojavljivati tek nakon njegove smrti 2005. godine.

U "In memoriamu" koji je objavio Hrvatski filmski savez², prije nego li će Ivana Martinca izjednačiti sa samim pojmom filma, Zdravko Mustać definira njegov autorski lik prvenstveno kao montažera, potom kao pjesnika, pa kao čovjeka iz Splita i na koncu kao stil. Montaža je uistinu glavna odrednica Martinčevih filmova. Ona ih vodi, ona njima upravlja, iz nje proizlazi njihova atmosfera, ritam i smisao, ali ona je ujedno i izvor inspiracije i prostor eksperimenta. Nije teško razumjeti zašto je tomu tako. U uvjetima neprofesionalne produkcije filma montaža kao snažno filmsko izražajno sredstvo ujedno je autoru-amateru i najdostupnije.

Eksperimentiranje svjetlom iziskuje bolje tehničke uvjete kao i stručno znanje i iskustvo u radu, zvuk je u tom smislu još zahtjevniji, a montaža... ona pruža neiscrpne izražajne mogućnosti, a traži samo montažni stol, škare i ljepljivu traku³. I gomilu inventivnosti, a to je glavna alatka svakoga kinoamatera. Martinac se sam vjerojatno prvenstveno doživljavao kao montažer. Kao montažer je radio i na filmovima drugih autora, a montaži svojih filmova pristupao s iznimnom preciznošću i minucioznošću, ali i iskrenim zanosom. Nije stoga pogrešno reći kako montaža nosi Martinčev film, bilo da je riječ o montažnom filmskom rondo *Monolog o Splitu*, kontrapunktnom *Sve ili ništa*, virtuoznom *I am mad* ili godardovskom *Armagedon*

1 U *Filmskoj enciklopediji*, sv. 1 (1990), JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb, pod pojmom KINOAMATERIZAM piše: "Film je, u cjelini, nastao iz u osnovi amat. napora i entuzijazma koji je u sebi imao više elemenata današnjeg kinoamaterizma nego profesionalizma. Tako današnji kinoamateri u etičkom smislu imaju mnogo zajedničkoga s pionirima kinematografije: bez težnje za probitkom njih film prvenstveno zanima kao

istraživanje, igra, rasonoda."

2 Mustać, Zdravko (2005), "In memoriam: Ivan Martinac (1938-2005)", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=735

3 Odnosno, u današnje vrijeme računalo i odgovarajući software.

ili kraj, filmu koji kao da raste upravo iz montažnih spojeva i blankova dok sami kadrovi imaju tek veznu funkciju, ili nekom od drugih Martinčevih montažnih bravura. Martinac je pjesnik; objavio je više zbirke poezije (primjerice *Elipse*, 1962, *Alveole*, 1968, *Patmos*, 1970, *Aura*, 1975, *Pohvale*, 1981, *Pisma Teofilu*, 1985, *Ulazak u Jeruzalem*, 1992), a riječ poetsko nerijetko se veže i za njegove filmove. Martinac je i montažer poezije; njegova pjesma "Smrt" iz zbirke *Ulazak u Jeruzalem*⁴ montažni je spoj izvadaka iz tekstova raznih autora koje je Martinac uredno popisao. Martinac pjesnik, Martinac filmski autor, Martinac montažer neodvojive su ličnosti isto tako čvrsto vezane za Martinca čovjeka iz Splita, grada u kojem je rođen 28. ožujka 1938. godine, u kojem je živio i u kojem i o kojem je snimao filmove. Jedini duži periodi Martinčeva izbivanja iz Splita bili su u vrijeme njegovog studiranja, prvo u Zagrebu, a potom u Beogradu gdje je 1961. godine završio Arhitektonski fakultet. U Beogradu se i zainteresirao za bavljenje filmom i 1959. snimio prve radove za Kino klub Beograd. U kronologiji *25 godina filmskog stvaralaštva*⁵ kao svoj prvi uradak Martinac navodi *Sudbinu*, film koji nije snimio, već ga je montirao iz ostataka materijala drugih članova Kino kluba Beograd. "Pronašao sam na klupskom tavanu tri velike vreće pune 'šesnaestice' i zatvorio se s njima u montažnu sobu iako nikad prije nisam prisustvovao ni jednoj montaži." Svjedoči to o entuzijazmu s kojim je Martinac krenuo u svoju filmsku *avanturu*. Slijedi prvi dio trilogije *Suncokreti* naslovljen *Preludij*⁶ koji Martinac prvi put potpisuje kao scenarist, redatelj i montažer, a među značajnijim filmovima iz "beogradske" faze još se ističu *Tragovi čovjeka*, 1961. ("Za ovaj film i danas držim da je pri vrhu mojega opusa...") i *Rondo*, 1962. ("Što se samog filma tiče mislim da je sve u njemu na svojem mjestu, a da je "overlapping" u sredini izvrstan."⁸). Još će tijekom tog razdoblja

kao gost Kino kluba Split, a za inat beogradskim kinoamaterima "koji su tvrdili da se u splitskom kino klubu uglavnom jede i pije, što nije bilo daleko od istine"⁹, 1960. snimiti svoj prvi splitski film *Meštovići (Egzaltacija materije)* i njime tadašnjem jugoslavenskom kinoamaterizmu donijeti prvo međunarodno priznanje, brončanu plaketu UNICA-e¹⁰ na festivalu u Beču. Kasnije će, 1961/1962, za Kino klub Split snimiti i svoje remek djelo *Monolog o Splitu* prije nego li se nakon "sarajevskog" izleta filmom *Lice*¹¹ sasvim vrati u svoj rodni grad i u produkciji tamošnjega kinokluba snimi svoja najznačajnija ostvarenja kao što su *Armagedon ili kraj*, 1964, *Mrtvi dan*, 1965, *Život je lijep*, 1966, *I'm mad*, 1967, *Atelier Dioklecijan*, 1967, *Sve ili ništa*, 1968. i druga. Entuzijazmom i snažnom stvaralačkom ličnošću izdići će se kao središte splitskoga kino kluba te biti izvor nadahnuća drugim autorima, među kojima su najznačajnija imena Lordan Zafranović, Ante Verzotti¹², Andrija Pivčević, Vjekoslav Nakić, Ranko Kuršan i Martin Crvelin.

Od 1964. godine Ivan Martinac nosi titulu *majstora amaterskog filma* koju mu je, kao i Vladimiru Peteku, dodijelio Foto-kino savez Jugoslavije. U kasnijoj fazi stvaralaštva baviti će se i profesionalnim filmom. Do smrti 2005. godine realizirao je, kao autor ili montažer, preko sedamdeset kratkometražnih filmova (od čega su oko pedeset potpuna autorska ostvarenja) te 1985. jedan cjelovečernji "najčudniji i najdrugačiji igrani film u povijesti hrvatske kinematografije"¹³ *Kuća na pijesku*. Unijevši u ovu kontemplativnu intimističku dramu stil i elemente svojih prethodnih eksperimentalnih kratkometraša i reduciravši dijalog do krajnjih granica, Martinac se potvrdio kao beskompromisni autor, neopterećen pravilima izvanjskim samoj filmskoj umjetnosti. Film koji mu nije donio mnogo uspjeha i koji domaća kritika nije naročito voljela talijanski kritičar Sergio Grmek Germani drži jednim od

4 Martinac, Ivan (1992) *Ulazak u Jeruzalem*, Narodno sveučilište Split, Split. Pjesma "Smrt" prvotno je objavljena u listu mladih *Gdje*, br. 3, Split, 1969.

5 Martinac, Ivan (1985) *25 godina filmskog stvaralaštva*, OPUS (Otvoreno pučko učilište Split), Split, 1985.

6 1960. godine nastaju drugi dio *Trakavica* i treći dio *Avantira, moja gospođa*, sve za Kino klub Beograd.

7 Martinac, 1985, str. 10

8 Martinac, 1985, str. 11

9 Ibid., 1985, str. 8

10 Međunarodna unija kinoamatera, kasnije Međunarodna unija neprofesionalne kinematografije.

11 Kao producenta Martinac navodi Sutjeska film iz Sarajeva, a to je ujedno njegov prvi rad na 35 mm formatu (Martinac, 1985, str. 11).

12 Zafranović i Verzotti kasnije su završili slavnu prašku školu FAMU.

13 Mustačić (2005).

najvažnijih djela hrvatske kinematografije, uspoređujući ga s filmovima Stanleya Kubricka¹⁴, dok će samoga Martinca slaviti kao jednog od najzanimljivijih hrvatskih redatelja.

Moj je film montiran u kvadrat

Martinac je, ne zaboravimo, arhitekt. Njegove su filmske strategije stoga likovnjačke, a ne narativne. Gledajući Martinčeve filmove stječemo dojam kako njegovom montažom češće upravljaju izražajna sredstva kao što su ritam, kompozicija, linija, ploha, boja, struktura, a ne logika zbivanja ili pravila filmskoga plana. Osnovni element njegovog filma je kvadrat, sličica, a ne kadar ili zbivanje u kadru. To je ključ za razumijevanje njegove izjave "Moj je film montiran u kvadrat"¹⁵ i neprikrivenog zadovoljstva vlastitim filmovima kao što su "montažersko remek djelo"¹⁶ *Monolog o Splitu*, "briljantan film"¹⁷ *I'm mad* ili "dokaz da opći ritam i ona čudesna 'pikštela' koja se na projekciji ne vidi uistinu znači mnogo, ako ne i sve"¹⁸ *Život je lijep*.

U *Monologu o Splitu*, koji se vrlo često navodi kao naj-reprezentativniji Martinčev film, "montaža u kvadrat" dovedena je do savršenstva. To je film koji predstavlja sintezu cjelokupnog autorovog stvaralaštva jer su u njemu u ravnotežu dovedene gotovo sve kasnije Martinčeve preokupacije: Split kao "prastari Grad, drevni mitski Urbs"¹⁹; film kao grad; grad kao film; kontrapunkti; sukob i koegzistencija starog i novog; život i smrt kao vječito kretanje; horizontala i vertikala kao smjerovi odlaska i dolaska; križ kao sjecište horizontale i vertikale, odlaska i dolaska, života i smrti, rubova kvadrata (sličice); krug kao kraj i početak kretanja; entropija; pokret kao likovno izražajno sredstvo eminentno filmu; poezija pokreta; slikanje stanja i atmosfere; monolog kao stil komunikacije i oblik "dijaloga" sa svijetom²⁰; tijelo kao slika; znak kao

označitelj onoga što ne može biti predstavljeno slikom; odnos promatrač-promatrano; fokalizacija kroz autorski subjekt; taktinost približena pogledu; glazba kao misao vodilja... stječe se uistinu dojam kako bi se samo kroz ovaj film mogao dati prikaz cjelokupnog Martinčeva stvaralaštva²¹. Jedan od rijetkih elemenata koji se u *Monologu* ne pojavljuje, ali ga redovito nalazimo u kasnijim autorovim djelima, prikaz je naslova unutar samoga filma, na način kao da filmu dijegetički pripada, bilo da je riječ o natpisu na zidu zgrade, na papiru, ili na bedžu okačenom o majicu glavnoga junaka. Dijegetički prikaz naslova bit će kasnije jedan od zaštitnih znakova Martinčevih filmova, kao što je primjerice pojavljivanje Alfreda Hitchcocka u kadru vlastitih filmova

Monolog o Splitu funkcionira na nekoliko nivoa. Na čisto vizualnom (i apstraktnom) planu to je film horizontala i vertikala; na montažnom planu to je film dva smjera kretanja, gore-dolje, lijevo-desno dok se sporadično javlja i kretanje u dubinu ili iz dubine (naprijed-nazad); na strukturnom planu to je film koncipiran po principu glazbene forme ronda u kojoj se tema u različitim varijacijama ponavlja nekoliko puta, a završava tamo gdje je otprilike i počela (glazbena podloga je Ravelov *Bolero* kod kojeg se također glavna tema provlači kroz čitavu kompoziciju²²); na tematskom planu to je film o Splitu kao Gradu, o životu i smrti, o prolaznosti i vječitom kretanju, o potrazi; na objektivnom planu to je dokument jednog povijesnog prostora i vremena; na subjektivnom planu to je refleksivni zapis autora koji promatra svijet oko sebe i traži sebe kroz njega.

Film počinje subjektivnim kadrom autorovih nogu dok hodaju u smjeru vertikalnih linija kamenih ploča, simbola Grada, od donjeg prema gornjem rubu okvira. U idućem kadru plan se širi, a s njim i horizontalno-vertikalna mreža linija kojima koračaju stanovnici Grada od gornjeg

14 Brčić, Tomislav (2008), "Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF", *Zapis*, br. 62, str. 43.

15 Mustać (2005).

16 Martinac, 1985, str. 10.

17 Martinac, 1985, str. 22.

18 Idem, 1985, str. 16.

19 Munitić, Ranko, "Čovjek, grad, film", u Martinac, 1985, str. 30.

20 "Ja sam pjesnik i kada pišem pjesme i kada režiram, jer se u oba slučaja, premda u različitim jezicima, služim monološkom formom što, dakako, ne znači da monolog ne može djelovati poput dijaloga", preuzeto iz Nenadić, Diana, "Martinac ili vječnost montirana 'u kvadrat'", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sf=1084

21 Nenadić, "Martinac ili vječnost...": "Gledajući *Monolog* u okruženju drugih 'splitskih' filmova, među kojima se, zbog otklona od 'egzaltacije' stvarnosti ka egzaltaciji kiparskoga artefakta, naizgled razlikuje tek onaj prvi, *Meštović (egzaltacija materije)* (1960), može se steći dojam da je Martinac cijeloga života zapravo snimao isti film."

22 Nedugo nakon *Monologa* Martinac će snimiti film naslovljen *Rondo*, 1962.

prema donjem rubu okvira. Slijedi nekoliko statičnih kadrova i kadar u kojem se i kamera pokreće, u suprotnom smjeru od kretanja građana, a onda nekoliko kadrova u kojima kretanja postaju horizontalna, od lijeva na desno i desna na lijevo. Kretanja prate arhitekturu grada, smjereve njegovih horizontala i vertikala, i spajaju se u križ u montažnim sklopovima Martinčevih sekvenci, baš kao i linije kamenih ploča u podlozi filmskoga kvadrata. Horizontala i vertikala koje se križaju pod pravim kutom osnovni su elementi kvadrata.

Nakon kadrova gradskih ulica i kretanja građana slijedi kadar križa/križeva s gradskoga groblja Lovrinca. Horizontala i vertikale gradskih ulica simbol su života i kretanja. Tijela živih ljudi vertikale su koje se kreću. U pravom smislu deleuzeovske terminologije tijelo se javlja kao slika, ekspresivni, a ne reprezentativni element. Križ je sjecište vertikale i horizontale, točka stanja, trenutak u kojem kretanje prestaje, križ nije samo ekspresivni već i reprezentativni element. Križ predstavlja Smrt, ali i neumoljivo "oko božje"²³. Križevi nose imena i slike ljudi čiji je položaj u prostoru određen horizontalom. U semiologiji života i smrti ono što više nije ne može biti *pokazano* već samo *referirano* kroz označitelj (Saussureove *signifiant*). Ironički i simbolički gledano i tijela-slike prikazana u kadrovima ulica danas su (ili će jednoga dana biti) samo označitelj (*signifiant*) svog nekadašnjeg postojanja. Bit je filma kao označitelja da mijenja semiologiju života i smrti na način da iluzija stvarnog referira na stvarno, pa i onda kada stvarnoga više nema. Film i sam tako postaje Grad ("Urbs"); i grad i film čuvaju znakove prošloga života. Vertikale (hodajućih) i horizontale (ležećih) tijela povezuju i kadrovi snimljeni na plaži, a more, i samo horizontala, otvara mogućnost za neke nove linije²⁴. Taj složeniji suodnos linija i kretanja u kadrovima plaže rezultira "likovnim nemiro" kojega je u ovom dijelu filma osjetio Vedran Šamanović.²⁵

Točno u polovici filma Martinac uvodi novi filmski prostor, prostor iza prozora, intimni prostor interijera. Tu se

prvi put pojavljuje i element kruga (prozorska okna) i kruženja (okretanje mlinca za kavu), a ponovno se pojavljuje i motiv slike kao označitelja tijela koje izostaje. Kadrovi intimnog prostora isprepliću se s kadrovima eksterijera, križeva i kretanja kamere lijevo-desno i gore-dolje sve do kadra silaska u mrak Dioklecijanovih podruma (kontradiktorno, silazak prema dolje prati kretanje kamere kroz blankove prema gore). Kadrove silaska u svijet podzemlja prati i novo kretanje kamere u dubinu, u treću dimenziju, od naprijed prema natrag, ali i iz dubine prema naprijed (prema gledatelju). Silazak se može i psihoanalitički protumačiti kao introspektivni moment poniranja u samoga sebe. U jednom trenutku vidi se sjena Drugoga, koje može biti pravi Ego ili čisti Id, trenutak spoznaje. Ponovo se javljaju motivi horizontalnih i vertikalnih linija i krugova. Kadrovi podzemlja završavaju detaljem materije, dodir kamena i njegove hrapave strukture. To je točka u kojoj se kretanje zaustavlja, a stvarnost postaje opipljiva. Kamen je arhitektonski element, gradivno tkivo kako Splita, vječnoga Grada, tako i grobnice, "vječne kuće"²⁶, tako i podzemnih hodnika Dioklecijanove palače koji se metaforički mogu shvatiti kao veza između jednog i drugog, ali i kao hodnik koji vodi od Vanjskog ka Unutarnjem. Kamera ulazi u kamen omogućujući oku gotovo taktilni osjet njegove strukture. "Kamera je kameno oko, poput onog s bista zaštitnika grada", reći će Martinac u svom tekstu o filmu *Fokus*²⁷. Kamen je i Film i Grad. Film i Grad su jedno.

Monolog o Splitu završava kao što je i počeo. Subjektivnim kadrom autorovih nogu koje koračaju u istom pravcu kao i na početku filma, od donjeg prema gornjem rubu okvira, ali ovoga puta kretanje vodi kroz mrak, kroz podzemlje preko hrapavog bijelog tla koje je lišeno linija. Tema i varijacija na temu, jednako nikada nije isto. Cikličnost filmskog zbivanja stoji kao protuteža omeđenosti i dovršenosti filmskoga kvadrata.

23 U tekstu "O Fokus", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32312, Martinac piše: "Prolaznici prolaze jedino iza križa (iza Smrti)." i "... križ u daljini kao neumoljivo 'oko božje'".

24 Mogućnost koju će Martinac kasnije iskoristiti u kadrovima filma *Sve ili ništa* (1968).

25 Vedran Šamanović: "Fotografija u hrvatskom eksperimentalnom

filmu: Kompozicija filmskog kadra", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1931.

26 *Lijepo je imati grobnicu – vječnu kuću* naslov je Martinčeva filma iz 1967.

27 Martinac, *O Fokus*.

Who's mad?

Omeđujući dokumentarne isječke iz života grada i njegovih stanovnika subjektivnim kadrovima autor uvodi sebe istovremeno i kao promatrača i kao promatranog. On je jedan od tih ljudi, neodjeljiv od njih, kao što promatra njihovo, tako promatra i svoje vlastito tijelo i njegovo kretanje. Potiranje granice između promatrača i promatranog, onog što je "psihički unutra" i onoga što je "fizički izvana", ako upotrijebimo Deleuzeove termine, još je naglašenije izraženo u Martinčevoj snimateljsko-montažnoj "jazz improvizaciji"²⁸ *I'm mad*, filmu u kojem ponovo susrećemo kompozicije temeljene na odnosima horizontalnih i vertikalnih linija u kadru/kvadratu.

Film se otvara prikazom prazne terase restorana²⁹ s bezbrojnim stolicama i stolovima na dnu kojih sjedi muškarac, sam, nepomičan i zamišljen. Slika stoji u kontrapunktu s glazbenom podlogom³⁰ – kombinacijom bubnjeva i galame gomile koja navija što ostavlja dojam iščekivanja, kao da se od muškarca na dnu terase očekuje neka akcija. Muškarac je međutim nepomičan, a sav pokret i dinamika kadra dolaze od snimatelja-promatrača. On zauzima različite položaje u prostoru s kojih snima-promatra lik muškarca pri čemu mu se postupno približava, ali između njega i muškarčeva lica uvijek ostaju horizontalne linije drvenih greda stolaca koje onemogućuju nesmetan pogled. Muškarac ostaje nedostupan i tajanstven, poput sjene iz Dioklecijanovih podruma.

U jednom trenutku snimatelj kao da "poludi". Kadar se iskrivljava, horizontalne linije se dijagonalno ukošavaju. Snimatelj zaobilazi sve prepreke, približava se muškarcu i mahnitom snima detalje muškarčeva lica, oka, uha, kose. Cjelina svejedno izostaje. Kadrovi/kvadrati se izmjenjuju sve brže, horizontalne linije stolaca križaju se s vertikalnim linijama ograde, s dijagonalama iskrivljenih kadrova i pretapaju s horizontalno-vertikalnim linijama na muškarčevoj majici stvarajući naizgled perceptivni kaos u kojem se muškarac ("tijelo kao slika") prvo stapa sa slikama okoliša, a potom se oboje poništavaju u mahnitom ritmu izmjenjivanja izuzetno kratkih kadrova. Ubrzanje do krajnjih granica mogućnosti percepcije potire granicu

između filmskog objekta/subjekta i filmske scene/prostora i pretvara ih u čistu apstrakciju, u čisti film.

Nakon sekvence snimateljevog "suludog" izživljavanja nad kamerom i filmom, kamera se zaustavlja na detalju majice muškarca. Slijedi iznenađujuće otkriće što ga donosi kadar s detaljom čaše vina i natpisom "I'm mad" koji je poput bedža prikačen na neznatčevu majicu. U tekstovima koji govore o filmu *I'm mad* naslovno ludilo se obično pripisuje autoru-snimatelju. No, natpis na majici muškarca otvara mogućnost drugačije interpretacije. U kadru koji slijedi perspektiva se mijenja. Kamera vidi čašu s vinom s pozicije Muškarca. Znači li to da se mijenja promatrački subjekt? Tko promatra čašu, snimatelj ili Muškarac? U vjerojatno ključnom kadru filma percepcija promatrača-snimatelja i promatrača-Muškarca, psihičko unutra i fizičko izvana stapaju se u istoj točki. Kamera se lagano pokreće stvarajući dojam da se čaša kreće s desna na lijevo dok se kroz njezinu vizuru prelamaju okomite linije ograde u pozadini koje se sijeku s vodoravnim linijama na naslonjaču stolice.

U idućem kadru kamera se okreće za devedeset stupnjeva izokrećući sve ranije uspostavljene horizontalno-vertikalne odnose. Sam film postaje objekt kompozicije kvadrata, dominirajuća vertikalna. Bez ikakve prepreke kamera se u vožnji približava muškarcu i konačno vidimo njegovo lice. Kamera nastavlja u smjeru njegovog pogleda još jednom izjednačavajući njegovu perspektivu s perspektivom snimatelja te s perspektivom gledatelja. Potom kamera opet naglo "poludi", ali sada više nismo u mogućnosti razaznati čiju percepciju gledamo, čije je ludilo – autorovo ili Muškarčevo. Jesu li na koncu autor i Muškarac jedna te ista osoba? Kamera se opet udaljava, između Muškarca i autora uspostavlja se nova distanca. U kadrovima u kojima je još snažnije naglašen suodnos okomitih i vodoravnih linija lik muškarca postaje samo točka u prostoru. Kamera je sada iza njega i snima njegov potiljak. Njegovo je lice okrenuto od promatrača kao što to biva u mnogim Martinčevim filmovima (*Život je lijep*).³¹ Film završava kao što je i počeo. Perspektiva promatrača je ista, ali on se sada nalazi još dalje od Muškarca nego

28 "[...] Ranko Kursar je sjeo za stol a ja sam snimao i snimao kao što svirač jazz improvizira.", Martinac, 1985, str. 22.

29 Zbog mora u pozadini terasa čak pomalo podječa i na terasu broda, čemu doprinosi i nemirna ruka snimatelja.

30 Max Rouch.

31 "Njihova su lica okrenuta Smrti, a potiljak promatračima.", Martinac, *O Fokusu*.

na početku filma. Muškarčevo Ja ostaje nedohvatno, ništa se nije promijenilo, ništa se nije dogodilo. Dogodio se samo film.

Moj je film montiran u kvadrat, 2. dio

Dogodio se, dakle, samo film. I to "briljantan film", zaključit će Martinac, zadovoljan vjerojatno zato što je uspio ostvariti savršenu kompoziciju kvadrata, posebno u odnosu vertikalna i horizontalna, ali i savršen odnos kvadrata prema kadru, zaustavljenosti prema pokretu. Osim kadra s čašom i ponekih filaža kadrovi u filmu *I'm mad* uglavnom su statični i ne razlikuju se previše od kadrova fotografija iz filma *Armagedon ili kraj*. Ipak, čestim izmjenama perspektive snimanja, planova i odnosa elemenata u kadru, kao i brzim izmjenjivanjem vrlo kratkih kadrova, postiže se dojam izuzetne dinamike svojstvene filmovima koje će Deleuze definirati kao slike-pokreta. Eksperiment se međutim sastoji u tome da pokret koji se filmom prikazuje ne pripada filmskoj dijegezi, već dolazi izvana, od samog autora-snimatelja. Statični svijet filma postaje dinamični svijet filmskog medija što nužno vodi subjektivizaciji na tematskom planu te potiranju granica između filma/kadra i fotograma/kvadrata/fotografije na strukturalnom planu.

U filmu *Armagedon ili kraj* proveden je sličan eksperiment, ali na suprotan način – pomoću statičnih fotografija ostvaren je film u kojem praktički nema pokreta, u kojem je sve dovršeno i koji je sam po sebi dovršen pa je svejedno odvija li se prikaz dovršenosti kroz fotografiju koja je statična ili kroz statične fotografe. Film svejedno traje, čak i u blankovima, jer za razliku od slike/fotografije ima svoj početak i kraj. Film zato vodi u budućnost čak i kada završava, fotografija nužno referira na prošlost. U oba slučaja, i u kadrovima-filmu i u kadrovima-fotografiji, pokret je moguć isključivo zbog kinetičke prirode samoga filma.

U filmu *Armagedon ili kraj* vrijeme se ne manifestira kroz pokret niti kroz trajanje već je ono prisutno samo po sebi, čisto vrijeme, vrijeme u kojem obitava svijest. *Monolog u Splitu* započinje kadrom nogu koje koračaju kroz pro-

stor, *I'm mad* započinje statičnim kadrom terase na kojoj sjedi muškarac, *Armagedon ili kraj* započinje crno-bijelom fotografijom djevojke. U sva tri slučaja kamera iz ruke rezultira nemirnim kadrom zbog čega u ovom posljednjem slučaju ne moramo u prvi tren nužno ni primijetiti da se radi o fotografiji, a ne o statičnom filmskom kadru. Slijedi fotografija muškarca, ali je ona od fotografije djevojke odijeljena dugim crnim "blank" kadrom. Nižu se "kadrovi" različitih fotografija djevojke i muškarca koji su međusobno odijeljeni blankovima sve do trenutka kada se kadar-fotografija muškarca koji drži čašu ne pokrene i pretvori u kadar-film. Muškarac ispija čašu, glazbena se podloga mijenja iz instrumentala Counta Basieja u sugestivnu *Unchain My Heart* Raya Charlesa, a mi postajemo svjesni da filmsko Ja pripada Njemu, a ne Njoj. Film se nastavlja dalje nizom kadrova fotografija, a potom i "živih" kadrova, ili samo Njega ili samo Nje, i svi su međusobno odijeljeni blankovima. Priroda filma određuje montažu na drugačiji način nego u prethodna dva filma gdje su se montažne veze uspostavljale prvenstveno slijedeći kompoziciju kadra. U ovom filmu koji, kako kaže Diana Nenadić, "oslikava svijet bez dodira"³² montaža nije u funkciji povezivanja nego naprotiv odjeljivanja kadrova/kvadrata. Muškarac i žena obitavaju svaki u svom prostoru/kadru koji su ne samo fizički nego i vremenski razdvojeni dugotrajnim blank kadrovima. I ovdje kao u prethodna dva slučaja montaža je u funkciji filma, ali prvenstveno filma-forme, pa tek onda filma-sadržaja. Plan forme kod Martinca je uvijek manje ili više nadređen planu sadržaja, a to je ono što njegova djela približava čistom filmu.

U prvom kadru u kojem se muškarac i žena pojavljuju zajedno ona iz stražnjeg plana dolazi u prvi u ruci noseći sliku koju postavlja na stol licem okrenutim prema dolje³³. Svatko ostaje u svom dijelu kadra. Vremenska distanca je poništena, ali i unutar istoga kadra prostorna distanca koja dijeli likove ostaje snažno prisutna. On puši, slaže karte, vadi papir i olovku, ona ostaje nepomična i njezin se dio kvadrata ne razlikuje mnogo od njene kasnije fotografije. On počinje pisati (pismo?), a kamera se prvi put pokreće i zumira prema pismu otkri-

32 Nenadić, "Martinac ili vječnost..."

33 "Intermedijalnost druge slike stvara zagonetni i ključni prekid, zaustavljanje ili usporavanje vremena, koji će se raznoliko razvijati u

više Martinčevih filmova, najčešće kao trenutak svijesti." Vrvilo, Tanja (2007), "Filmovi Ivana Martinca: taktičnost u zaljepcima", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 52, str. 49.

vajući prisustvo treće osobe – autora. *Unchain My Heart* počinje iznova, a u idućem kadru koji prikazuje isti prizor, ali iz drugoga kuta, Nje više nema. On piše, a značaj pisma potencira se detaljem. Slijede kadrovi žene koji podsjećaju na prizor iz zajedničkog kadra, ali ovoga puta kadrovi su fotografija. On piše i dalje. Vidimo fotografije isječke Nje i Njega iz prethodnih “živih” kadrova. Oni su sada prošlost, sjećanje, kako zaključuje Vrvilo³⁴. Kamera otkriva natpis-naslov “ARMAGEDON ILI KRAJ” na papiru okačenom o zid (koji je možda ispisala Njegova ruka), a onda se film vraća na početak s fotografijom djevojke iz prvog kadra. Sve što je bilo između pripada tom kraju iz naslova. Film završava tamo gdje je i počeo, kao da nikada nije ni bio.

Kompozicija filmske sekvence istovjetna je kompoziciji filmskoga kvadrata. Oslobođen horizontala i vertikala u njemu ništa ne upućuje na pokret izvan okvira kao što je to bio slučaj kod kadrova *Monologa* ili *I'm mad*. Kvadrat *Armagedona* dovršen je sam po sebi i ne vodi nikuda. Kompozicija temeljena na odnosima svjetla i sjene omogućuje produžetak jedino u blank, prostor u kojem obitavaju misao i čisto vrijeme. Bilo da je riječ o crnom ili bijelom blanku, kraj, dovršetak, jedina je moguća kretnja.

Posljednji kadar-fotografija filma je jednak onome s početka, ali nije isti. Fotografija djevojke lagano blijedi pod svjetlom koje je guta “na neponovljiv način”³⁵. Fotografija je znak, označitelj, ime onoga čega više nema, poput fotografija na nadgrobnim spomenicima u *Monologu o Splitu*. Kraj filma i brisanje fotografije nagovještava međutim novi početak za Njega. Film koji nevjerojatno podsjeća na poetiku Godarda³⁶ smatrao je Martinac svojim “ključnim filmom”³⁷. Iz današnje perspektive, to je zasigurno i njegov najpopulističkiji film.

Zaključak

Nastali u skromnim produkcijskim uvjetima tadašnjeg Kino kluba Split, filmovi Ivana Martinca možda će se na prvi pogled učiniti srodnijim filmovima iz nijemog razdoblja filmske umjetnosti, ali će svako dublje promišljanje uspostaviti daleko tješnje veze s filmovima modernističkog ili čak suvremenog nazora. Martinčeve filmove ni danas ne gledamo kao artefakt nekog prošlog vremena, nego s oduševljenjem s kojim otkrivamo što sve film može biti i kakva sve remek djela možemo pronaći ako pažljivo listamo stranice Hrvatske kinoteke. Svaki pokušaj da se Martinčevi filmovi interpretiraju kroz obrasce klasičnog narativnog stila dovest će u slijepu ulicu. Oni nisu narativni, ne poštuju pravila planova, ne slijede logiku montaže nevidljivog reza niti nastoje uspostaviti kontinuitet. Oni jesu film, ali isto tako mogu biti fotografija, slika, čisti otisak svjetla ili blank. Oni su dokumentarni, ali su istovremeno kontemplativni i introspektivni. Oni iskušavaju “kinetičke modulacije pokreta”³⁸ i “potencijalnu beskonačnost slika”³⁹, oni su slika-vremena.

Martinčevi filmovi neodjeljivi su od snažne i beskompromisne autorske ličnosti čovjeka koji je živio za film, koji je “sam film”⁴⁰ kako kaže Mustač. Čovjek kojemu je monološka forma⁴¹ bila osnovni oblik dijaloga sa svijetom sam je sebi bio najbolji kritičar. Oduševljavao se vlastitim filmovima kada bi od njih napravio “montažersko remek-djelo”⁴² (*Monolog o Splitu*) ili “briljantan film”⁴³ (*I'm mad*) ili film koji “sam iz sebe ‘raste’”⁴⁴ (*Sve ili ništa*), što bi službena kritika obično i potvrdila, ali se isto tako nije libio priznati svoje filmske neuspjehe (*Angelus*, 1966. – “Želio sam napraviti dobar (ozbiljan) film na temu samoubojstva. Nisam uspio.”⁴⁵; *Autoportret*, 1966. – “Eksperiment s djelomično osvijetljenim ‘blankovima’. Neozbiljno.”⁴⁶; *U sjećanju odjekuju koraci*, 1967. – “Ništa, osim jednog

34 Vrvilo (2007).

35 Martinac, 1985, str. 13

36 Godard je *Do posljednjeg daha* snimio četiri godine ranije.

37 Martinac, 1985, str. 13.

38 Vojković, Saša (2007), “Teorija filma, skripta za ljetni semestar akademske godine 2006./2007.”, Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu, Split.

39 Vojković (2007).

40 Mustač (2005).

41 Možda je zato njegov jedini dugometražni film *Kuća na pijesku* doživio neuspjeh jer monolog je forma koju trpi kratki film, ali ukoliko traje predugo na koncu ipak zamori “sugovornika”.

42 Martinac, 1985, str. 10.

43 Martinac, 1985, str. 22.

44 Ibid., 1985, str. 24.

45 Ibid., str. 14.

46 Ibid., str. 19.

nevjerojatnog kadra što ga je priroda sama režirala.”⁴⁷⁾ ili za njih preuzeti odgovornost (*Grad se nastavlja*, 1976. – “... ovaj film izdvajam od ostalih narudžbinskih jer sam zaista imao slobodne ruke i na meni je krivnja što film nije u potpunosti uspio.”⁴⁸⁾).

Čovjekom koji je snimao filmove radi filmova i koji je veći uspjeh možda doživio u inozemstvu nego u zemlji domaći su se filmolozi malo više počeli baviti tek nakon njegove smrti, iako još uvijek nedostatno. Možda su ra-

zlozi tome hermetičnost i složenost Martinčevih filmskih “tekstova” čije iščitavanje iziskuje napor, ali i stavljanje u okviru suvremene filmske teorije. Razvojem novih modusa mišljenja otvaraju nam se putevi koji omogućuju drugačije pristupe Martincu, što o njemu govori ne samo kao o čovjeku-filmu nego o autoru ispred svoga vremena. Vjerujemo stoga kako Martinčevo vrijeme tek dolazi i kako će se o njemu i njegovim filmovima pisati sve više.

47 Ibid., str. 20.

48 Ibid., str. 27.