

MARTINAC - 41 GODINA FILMSKOG STVARALAŠTVA

*Svojedobno sam, kao parafrazu na motto Melvilleova filma »Bljedoliki ubojica« (Jean-Pierre Melville: *Samuraï*, 1967.) rekao da je filmski autor najosamljenije biće na svijetu osim, možda, bijelogog tigra... i to unatoč slutnji (što ju je imao i William Blake) da su svi ovozemaljski autori »samo tajnici nadnaravnih entiteta«.*

Ivan Martinac

(Zapisano u Splitu, na Pepelnici, 28. 2. 2001.)

U povodu 41 godine filmskog stvaralaštva Ivana Martinca, Otvoreno pučko učilište u Splitu počastilo je splitskog filmskog majstora, pjesnika i arhitekta retrospektivom njegovih filmova, koja je održana od 27.-29. travnja u kinu *Zlatna vrata*. Premda ukupna Martinčeva filmografija broji 72 filmska naslova (od kojih je režirao 58, a montirao 68), retrospektiva se fokusirala na 14 autorskih filmova. Na prvoj i drugoj projekciji prikazani su Martinčevi kratki filmovi *Avantira, moja gospoda, Rondo, Monolog o Splitu, Lice, Fokus, Ubrzanje, Uska vrata, Most, Izlazak, Izgnanstvo, Sve i ništa, Lutke i Grad u sivom*, a retrospektiva je završila projekcijom njegovog jedinog cijelovečernjeg igranog filma *Kuća na pijesku* (1984.-85.).



Ivan Martinac, svibanj 1976.

Splitsku retrospektivu uveličao je izlazak iz tiska monografije/kataloga *Martinac* (u izdanju Otvorenog pučkog učilišta Split i Hrvatskog

filmskog saveza), u kojem osobnu inventuru života s filmom i filmskog stvaralaštva autor kolažira filmografijom, podacima o retrospektivama i nagradama, te odbranim ulomcima iz novinskih članaka i razgovora, te isjećcima iz pisama, osobnih bilješki i dnevničkih zapisa. Ukratko – Martinac u prvom licu jednine.

Ivan Martinac

O FILMSKOM JEZIKU

(ulomci iz monografije Martinac, Otvoreno pučko učilište Split, Hrvatski filmski savez; Split, 2001.)

Iz razgovora s Obrenovim (4. 3. 1981.)

Bressonov film *Osuđenik na smrt je pobjegao* (*Un condamné à mort c'est échappé*, 1956.) gledao sam desetak puta i mogu reći da je učinjen bespriječorno. Ipak zamjerio bih mu na nekim sitnim nedostacima (ja se nikada ne koristim izrazom - tehničke mane, jer sve što je na filmu tehničko ujedno je i filmsko). U cijelokupnoj strukturi koja je brilljantna ima nepotrebnih pretapanja, ali to je svakako jedan od najboljih svjetskih filmova.

Međutim, gledao sam njegova *Džepara* (*Pickpocket*, 1959), uistinu loš film. Gledao sam i *Dame iz Bulonjske šume* (*Le Dames du Bois du Boulogne*, 1945) na koje neću trošiti riječi, a *Mouchette* (1967) je prosječan film. Nisam video *Dnevnik seoskog svećenika* (*Les journal d'un curé de campagne*, 1950) ni *Suđenje Ivani Orleanskoj* (*Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962) pa je Bresson, za mene, autor jednog jedinog filma. I to me naučilo – da ~~sve~~ svoje filmove ne posvećujem redateljima nego određenim filmovima. *Most* sam, recimo, posvetio *Osuđeniku*, a *Izlazak* Kubrickovu filmu 2001: *Odiseja u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) i nisam se pokajao.

Vrlo davno, prije rada u Kino-klubu, shvatio sam da ne postoje nacionalni filmovi, jer se film (za razliku od književnosti) ne služi nekim pojedinačnim, nego sveopćim vizualnim jezikom...

shvatio sam, vrlo brzo, da su i tzv. žanrovi besmislice, a najposlje sam došao do zaključka da ni redateljski opusni nisu vrijednosna, ili stilska kategorija.

Iz razgovora s Čelanom (20. 3. 1985.)

Svih ovih godina, tj. do 1959. želio sam se umjetnički izraziti – filmom i pjesničkom riječju – što je moguće čistije, bez ikakvih želja za javnim uspjehom.

Snimao sam, dakle, i pisao, tj. ispovijedao se na dva različita jezika, nastojeći da se ne mijesaju – da pjesme ne proizvode slike, niti da filmovi tvore literarne asocijacije. Koliko sam uspio ne znam. Istinski filmofili drže da sam otvorio neka dotad zaključana vrata.

Iz razgovora s Čelanom (18. 10. 1990.)

Kada sam dovojici filmskih stručnjaka prikazao *Kuću* na montažnom stolu (a 80%, oko 60 minuta *Kuće*, događa se u stanu dr. Josipa Križanića) upitao sam ih, nakon što su odgledali film – što mislite s koliko je pozicija sve ovo u Josipovu stanu snimljeno? Odgovorili su – ne znamo točno, jer smo gledali samo jedanput... ali s osam, devet, deset pozicija.

Međutim, kamera je zauzimala samo jednu poziciju u prizemlju i samo jednu (u osovini prve) na katu i uspjela je s te dvije pozicije snimiti takav filmski materijal kao da je bila u svim uglovima stana. A budući da je stan imao više prostorija, nije bila ni u svim prostorijama, a nekmoli uglovima – *kutovima*.

Zanimljivo je pitanje što se tiče filmskog jezika postavio Galeta, i to na temelju knjige snimanja: Što kamera (koja se ne miče), radi, kada čovjek ode u drugu sobu? Odgovorio sam: Čeka da se vrati! Jer kamera je u *Kuci* Oko Božje, snažnije i važnije od čovjeka (glumca). Ono ima svoje mjesto i nikada ne »hoda« za čovjekom, nego čeka da mu se čovjek približi.

Predaleko bi nas odvelo nabranjanje nekih drugih »izuma« u *Kuci na pijesku*, htio sam samo naglasiti da je ona doista otvorila mnoga filmska vrata.

Iz razgovora s Pogutzom (9. 2. 1986.)

Mene uopće ne zanima »uguravanje« novih scenarija u jedan te isti filmski jezik, što manje više svi rade, jer je to ništa i ne služi nečemu.

Suština je filma da svaki pojedini film ima svoj vlastiti jezik. I zato, kada bih počeo planirati drugi dugometražni film – što mi u jugoslavenskim uvjetima ne pada na pamet, jer bi našu kinematografiju, zbog stanja u njoj, trebalo dekretom ukinuti kao što su Istočni Nijemci ukinuli vaterpolo – siguran sam da bih između pet i deset godina pripremao jezik tog filma.

Iz razgovora s Jovanovićem (4. 11. 1989.)

Na samom početku negirao sam stilsku pripadnost pojedinog filmskog djela nekoj nacionalnoj kinematografiji, jer se film koristi univerzalnim a ne nacionalnim jezikom, kao književnost. Zato ja uvijek pišem »hrvatski« film, pa i »splitski« ili »beogradski« film, što je zapravo producentska oznaka.

Uz to, ništa mi nije značila ni žanrovska podjela. Recimo, posljednji (antologiski!) kadar *Trećeg čovjeka* (Carol Reed: *The Third Man*, 1949) potpuno izdvaja to genijalno filmsko djelo iz njegova tobožnjeg žanra.

Međutim, neko sam se vrijeme zavaravao autorskim opusima. Govorio sam, kao i mnogi drugi - fordovski film, dreyerovski film, ali sam ubrzo shvatio da ni takva odrednica nema smisla. Eliminirao sam, dakle, nacionalnu, žanrovsку, pa i autorsku odrednicu i sada sam uvjeren da svaki film mora imati svoj vlastiti filmski jezik. Zato još nisam spreman režirati *Dnevnik* (nastavak *Kuće na pijesku*) iako sam ga scenaristički i scenografski pripremio. No još mu nisam pronašao jezik koji nije Martinčev, nego mora pripadati tom filmu.

...

kutovi

U pogledu *Dnevnika* znam da je u njemu samo jedan čovjek u trošnoj, kamenoj jednokatnici, u napuštenom selu iznad Splita. Znam da je taj čovjek ostarjeli Jakov Kostelac (druga ličnost iz *Kuće na pijesku*) i da bi ga trebao igrati Gian-Maria Volontè, koji je u veljači 1984. prihvatio ulogu dr. Josipa Križanića (*u Kući*), ali se snimanje nije moglo odgoditi za šest mjeseci.

Također znam da je iza te seoske jednokatnice štala, vjerojatno s kozom, a ispred - veliki voćnjak i da iz tog voćnjaka ostarjeli Jakov često gleda prema Splitu, koji je dolje u sumaglici.

Znam i to da ne čita ni novine, ni knjige, niti sluša radio, ali svake večeri vodi dnevnik, s tim

autogram

Kurzweil

da će ostati tajna što u nj upisuje, jer film nema ni tzv. »unutarnjeg monologa«. Umjesto teksta čuju se različite Mozartove skladbe, već prema ploči koju Jakov izabere.

Uglavnom, znam sve ono što bi jednom nadprosječnom gledatelju bilo dovoljno da krene u snimanje.

Fredatijan

A što ne znam? Ne znam kako će se kamera ponašati prema Jakovu, ne znam odnos kamere i čovjeka u svakom pojedinom kadru, što je bitni dio strukture filma. Za *Kuću* sam smisljao taj odnos od 1966. do 1983. i smislio sam ga. Za *Dnevnik* sam tek počeo.

...

Ispričat ću ti nešto što do sada nisam nikome. U filmu Petera Brooka *Moderato cantabile* (1960) postoji scena uz rijeku, kada Belmondo napušta Jeanne Moreau. Sjećam se samo filmskog ugođaja, a što su govorili nije bitno. Belmondo, dakle, odlazi, a krupni plan Jeanne Moreau stoji vrlo, vrlo dugo na platnu, dok odjednom ona ne učini pokret glavom u smislu »pa dobro, preživjet ću ili »tko te jebe« ili tako nekako. Mahne glavom da otrese svoje raspoloženje i kako mahne njezina duga kosa »zaplijava« zrakom i u jednom času dođe u horizontalu i baš tada Peter Brook reže kadar i kreće »švenkom« niz rijeku.



Ivan Martinac: *Lutke* (1987)

To se ne može napisati niti naslikati, to se jedino može snimiti - kako kosa slijedi rijeku, kako »pliva« niz nju. To je filmska dramaturgija. Kosa »zaplijava« udesno - u desni »švenk« niz rijeku, koja također teče udesno. Božanstven spoj.

Iz razgovora s Jovanovićem

(5. 11. 1989.)

Premda sve manja i manja, to je i danas moja nedoumica. Naime, postavlja se pitanje - ako je netko pravi filmski autor, tj. ako se dobro koristi svim filmskim elementima, može li takav autor svoj film (a zamislimo film kao posudu) ispuniti i nečim drugim. Da budem jasniji - ako John Ford zna i osjeća što je film, i ako ga vodi iz kadra u kadar kako treba, i ako zna postaviti kameru, i odrezati kadar tamo gdje treba, ako dakle zna i hoće ~~što~~ udovoljiti svim filmskim zakonima svakog pojedinog filma - smije li on u tu »posudu« staviti još nešto, smije li je ispuniti čime želi?

U svojem prvom teoretskom članku, objavljenom najprije u Splitu, u časopisu *Vidik*, br. 4 iz travnja 1968. pod naslovom *Analiza vlastitog filma* (Fokus, kada i kako), a zatim i u petom broju sarajevskog *Sineasta* na jesen iste godine, nabrojio sam sve elemente filmskog jezika: (mozak filma - dužina kadra; oči filma - svjetlost; udovi filma - plan, ugao, pokreti kamere, pokreti u kadru i duša filma -zvuk). Zalagao sam se od tada (a i do tada) za takav film koji se gradi tim elementima, ali nikada nisam rekao da ne smije postojati još nešto, ako to nije u svađi s filmom. Zalagao sam se, dakle, za »čist«, ali ne i za »očišćeni« film. Jer ako se ta filmska »posuda« ne smije ispuniti ničim (osim »jezikom«) morao bih iz registra pravih filmskih autora izbaciti Dreyera, Forda, Jancsoa, a ja to nikada ne bih učinio. Uostalom, u svakom filmu, pa i u mojim filmovima, postoji nekakva priča, budući da film ne podnosi apstrakciju.

Samo, a to uistinu naglašavam, treba biti beskrajno oprezan da priča ne dođe u prvi plan, tj. da se »posuda« ne prepuni. I u tome je moja nedoumica - može li se to? Može, ali rijetko!

...

Nakon negiranja autorske monolitnosti preostala je ipak jedna nit koja povezuje filmove nekog genija, a ta je (rekao bih zlatna) nit - specifično »pomanjkanje greške«. Jedino se tako - po određenoj finoći autorova filmskog ponašanja (koja je analogna genetskoj sličnosti članova iste obitelji, čiji je izgled različit) može naslutiti, ili čak prepoznati da je isti čovjek režirao nekoliko naslova.

Iz razgovora s Jovanovićem

(6. 11.1989.)

Što se tiče primjedbe da su moji filmovi - monolozi...a što bi, zaboga, trebali biti?

Gledaj, kada se bavim riječima - pišem poeziju, jer prozu ne volim, ako nije vrhunska proza kao što je *Uliks* (James Joyce: *Ulysses*, 1922) ili *Proces* (Franz Kafka: *Der Prozess*, 1915), a vrhunska je proza - poezija. Sve je u *Procesu* (»Ko pseto, reče on, kao da će ga sramota nadživjeti«) čista poezija, a poezija je monolog.

U glazbi je pak vrhunac (načelno govoreći) instrumentalna glazba. Opera je hibridna mješavina glazbe i neizbjegnog dodatka - libreta, iz čega proizlazi, gotovo automatski, da najviše cijenim instrumentalnu glazbu, a ona je u glazbenom smislu, monolog.

Radeći filmove snimam, razumije se, i ljude, ali među »mojim ljudima« nema kontakata, tj. ima ih vrlo malo. Nikada nisam želio, niti želim, u šekspirovskom smislu razvijati »dramu«, pratiti kojekakva »kretanja«. Mene zanimaju »stanja« što je ustvari monolog. *Kuća na pijesku* je monolog Josipa Križanića i pola monologa Jakova Kostelca, a obojica su, zapravo, Kafkin Josef K. U *Kući* gotovo da i nema »dodira«. Ima, doduše, jedan mali dodir, kada Križanić donosi cvijeće Jakovljevoj sestri Mirjani, ali to su samo dva kadra...

Dakle, ja sam pjesnik i kada pišem pjesme i kada režiram, jer se u oba slučaja, premda na različitim jezicima, služim monološkom formom što, dakako, ne znači da monolog ne može djelovati poput dijaloga. I s poezijom se čovjek približava ljudima. Dapače, više nego ičim drugim.

(noga grizao!)

Nego je zavesti uč
Myseturicev monolog
STL

Goran Kovač

I MAĐARI SU SE SMIJALI...

(Tjedan hrvatskog filma u Budimpešti,
1. 07. 04. 2001)

Hrvatski film u svijetu predstavlja se uglavnom putem filmskih retrospektiva koje sežu daleko u 1966. godinu. Tako preko Berkovićeva Ronda i pokojeg primjerka filma iz devedesetih (uglavnom je riječ o filmu *Tri muškarca Melite Žganjer* ili *Mondo Bobo*), strani gledatelji



Hrvoje Hribar: *Puška za uspavljivanje*

upoznaju hrvatski film. Retrospektive tog tipa neophodne su za promicanje hrvatske filmske kulture u svijetu, no takav prikaz hrvatski film neće odvući dalje od dvorana kinoteka ili nekih zavičajnih klubova u kojima se slični programi prikazuju. Ono što hrvatski film može progurati u svijet jest recentna produkcija svježih, mlađih filmskih autora na koje se može računati u budućnosti i koji su puno zanimljiviji mogućim vanjskim distributerima i televizijskim producentima. Osim tогa, priznali si mi to ili ne, svatko će - birajući između dva nepoznata filmska autora iz, recimo, Estonije - prije odbarati film onog autora koji stvara u devedesetima nego onog koji je stvarao prije trideset, četrdeset godina. No, treba malo mučnuti glavom te zbrojiti dva i dva, jer mislim da je, osim filmskih festivala, to jedini način da se hrvatski film izvuče iz tunela u kojem je zapeo unutar Lijepe naše, a upravo guranjem recentnije produkcije u svijet možda nas dočeka i neko svjetlo na kraju tog tunela.

U posljednjoj rečenici naveo sam riječ »guranje« koja podrazumijeva trud naših ljudi, koji se moraju angažirati oko plasiranja tih filmova vani (takvih je ljudi nažalost jako malo, a ako ih