

**Dva  
uskrsnuća Ivana Martinca**



**Two Resurrections of Ivan  
Martinac**

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Primljen: 30.1.2020.

Prihvaćen: 11.5.2020.

DOI: 10.31664/zu.2020.106.07

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Received: January 30, 2020

Accepted: November 11, 2020

DOI: 10.31664/zu.2020.106.07

#### APSTRAKT

Redatelj i pjesnik Ivan Martinac izveo je 1989. godine s još šestoricom izvođača performans *Nije vrijeme za plodove*. Splitskom povijesnom jezgrom nosili su stablo suhe trešnje koje je oblikom podsjećalo na križ, a njihovu je procesiju fotografirao Jadran Babić. Martinac je tri godine poslije objavio zbirku *Ulazak u Jeruzalem*, gdje u pjesmi *Rajski vrt* opisuje taj performans zazivajući uskrsnuće za sebe i šestoricu preostalih izvođača. Gestama iskupljenja Martinac se bavi i u svojem jedinom dugometražnom igranom filmu *Kuća na pijesku* (1985.) u kojem, kao i u performansu, ritualizacijom svakodnevnog zaziva transcendentno. Film *Kuća na pijesku* i performans *Nije vrijeme za plodove* upotrebljavaju geste i kretnje kao postupke kroz koji se otkrivaju najdublji mehanizmi te se ponavljaju do u beskonačnost, odnosno do prezasićenja vremena, prostora i samog predstavljanja kako bi se postiglo iščekivanje svakog značenja.

#### KLJUČNE RIJEČI

Ivan Martinac, performans, *Nije vrijeme za plodove*, film, *Kuća na pijesku*, ritual, gesta, uskrsnuće

#### SUMMARY

In 1989, the film director and poet Ivan Martinac and six other performers carried a dried cherry tree resembling a cross through the historic center of Split. The performance was organized by Martinac and called *Nije vrijeme za plodove* [It's Not Time for Fruits]. Three years later, Martinac published the poetry collection *Ulazak u Jeruzalem* [Entry into Jerusalem], where in the poem *Rajski vrt* [Garden of Eden] he described this performance, invoking the resurrection for himself and the other six performers. The performance functioned as the ritual of preparing for the death of something that is already dead (dry), thus paradoxically enabling resurrection for the performers themselves. Josette Féral sees performance as a phenomenon that is acted through the desire for death, but here the death of the cherry tree can become new life for the performers, one that can make them "enter the Garden of Eden". What enables their victory over death is a collective sacrifice for something beyond themselves, for a dry cherry tree that should be accompanied to the other world with dignity. The performance thus creates a sort of dream reality in which performers are redeemed by dreaming up and enacting the resurrection of the cherry tree.

Redemption and resurrection are also the themes of Martinac's only feature film *Kuća na pijesku* [House on the Sand] (1985), in which he turns everyday gestures into rituals invoking the transcendent. The film uses what David Bordwell calls parametric narration, and Paul Schrader transcendental style in film, which he attributes to directors such as Ozu, Bresson and Dreyer. For Schrader, the transcendental style "tries to maximize the mystery of existence," and same can be said of performance because it allows mystery to emerge by creating a new version of reality composed of both imagination and fact, as Richard Schechner explained.

→

# Višnja Vukašinić

Samostalna istraživačica, Zagreb / Independent researcher, Zagreb

The whole of *Kuća na pijesku* [House on the Sand] is focused on showing the everyday actions of the main character in a formally very specific way, because it is not only the scenes that are repeated, but also the way in which they are composed. Thus, repetitiveness exists both at the level of scenes and that of camera positions and motifs within the frame, as well as the compositions used to represent them. The key element of the imaginary that the film creates are the banal everyday gestures, such as turning on the light or eating at the table. These gestures in the film, as well as in the performance, appear as movements that reveal the deepest mechanisms and that are performed only to discover what lies beneath them, as Féral points out. The entire dramaturgy of *Kuća na pijesku* [House on the Sand] is not based on dialogue and classical narration, but on the movement of the camera and the protagonist within the frame shaped through gestures that transform the reality in which they appear as a ritual. By structurally insisting on recording the most banal everyday actions and movements that embody them, reality in the film becomes a rite of passage for its protagonists that prepares them for death, just as it was the case with the performers in *Nije vrijeme za plodove* [It's Not Time for Fruits]. By repeating these gestures to infinity, both the film and the performance achieve a supersaturation of time, space and representation itself, finally producing the disappearance of any attainable meaning. Working in different media, Martinac shaped the mystery of transition to death as a structured ritual gesture, thus implying that resurrection is the responsibility of the living who bravely and imaginatively meet death by creating new life in an artistic act.

#### KEYWORDS

Ivan Martinac, performance, *It's Not the Time for Fruits*, film, *House on the Sand*, ritual, gesture, resurrection.



Ivan Martinac, 1989. Foto / Photo: Jadran Babić.  
Ljubaznošću obitelji / Courtesy of the family

↑

Redatelj, pjesnik i arhitekt Ivan Martinac režirao je pedeset i osam filmova<sup>1</sup> i devet zbirki poezije. Svoj prvi, danas izgubljeni film *Sudbina* snimio je 1959. godine u Beogradu, a 1962. u Novom Sadu izlazi njegova prva zbirka poezije *Elipse*. Posljednju zbirku pjesama objavljuje 1992. u rodnom Splitu, gdje iste godine snima svoj posljednji film *Grad u sivom*. Martinac je osim poezije objavio i dvije konceptualne knjige *Obračun za studeni* i *Stradanje Ivane Orleanske* te *Filmsku teku*, filmografiju jugoslavenskih i svjetskih redatelja. U svojem je raznolikom umjetničkom djelovanju izveo i jedan performans koji je nazvao *Nije vrijeme za plodove*. Odvio se 23. listopada 1989. u Splitu, kada je s još šestoricom izvođača povijesnom gradskom jezgrom nosio stablo suhe trešnje koje je oblikom podsjećalo na križ, a njihovu je procesiju serijom crno-bijelih fotografija zabilježio reporter *Slobodne Dalmacije* Jadran Babić. Martinac je tri godine poslije objavio zbirku *Ulazak u Jeruzalem*, gdje u pjesmi *Rajski vrt*<sup>2</sup> nudi jedan od mogućih ključeva za čitanje ovog performansa:

*Rajski vrt*

*Učini, Gospodine, da budemo primljeni*

*u tvoj vrt:*

*Zdravko Mustać, Branko Krolo, Slaven Relja,*

*Dasen Štambuk, Petar Fradelić, Boris Poljak*

*i ja,*

*svi mi, koji smo 23. listopada '89. nosili*

*suhu trešnju (križ)*

*od Čopove ulice do ulice Petra Krešimira,*

*hrvatskog kralja.*<sup>3</sup>

U članku „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt” Josette Féral piše kako, bez obzira na raznovrsnost postupaka i oblika izražavanja, postoje tri temeljne osobine performansa: manipulacija kojoj performans podvrgava tijelo izvođača, manipulacija prostorom i odnos između umjetnika i gledatelja, gledatelja i umjetničkog djela te umjetničkog djela i umjetnika.<sup>4</sup> Martinčev performans *Nije vrijeme za plodove* može se sagledati kroz ova tri aspekta, oslanjajući se pritom na informacije što ih nudi pjesma *Rajski vrt*.

a) Manipulacija kojoj performans podvrgava tijelo izvođača, a koja je temeljni i nužan element svakog izvođačkog čina;<sup>5</sup>

Martinac svoje izvođačko tijelo umnožava, i to šesterostruko, a sebe postavlja prvog, ne da bi si dao na važnosti, već da bi preuzeo najveću odgovornost za izvedbeni čin. Nošenje križa više ne vrši jedan, odabrani i stoga bolji od drugih, već sedmorica jednakih čiji je cilj zajednički ulazak u rajski vrt. Martinac ovom izvedbenom gestom ne traži iskupljenje samo za sebe, već prije svega za zajednicu kojoj pripada, a nju predstavljaju njegovi prijatelji i kolege, članovi Kino kluba

1

Iz tog su zbroja izostavljeni nedovršeni filmovi, namjenski filmovi te jednogminutni 666 koji je dio omnibusa. U monografiji *Martinac, 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960–2001*. (2001), koju je nepotpisan uredio sam Martinac, navodi se kako mu filmografija broji 72 filma (71 kratkometražni i jedan dugometražni), bez namjenskih, a uključuje filmove drugih redatelja na kojima je radio kao snimatelj ili montažer.

2

Martinac, *Ulazak u Jeruzalem*, 110.

3

Ispod pjesme Martinac je zabilježio i sljedeće: „Dasen Štambuk umro je 12. studenog 1989. godine u 33. godini.” *Isto*, 110.

4

Féral, „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”, 208.

5

*Isto*, 208.





*Nije vrijeme za plodove*, performans, Split, 23. listopada 1989. Foto: Jadran Babić. Ljubaznošću obitelji. / *Nije vrijeme za plodove* [Not Time for Fruits], performance, Split, October 23., 1989. Photo: Jadran Babić. Courtesy of the family.

← ↑ ↓



Split. Oni svojom snagom nose nešto što je mrtvo, a bilo je živo. Njihov je križ usahnulo biće trešnje, stabla koje je jednom rađalo plodove i kitilo se predivnim cvjetovima, ali sada više „nije vrijeme za plodove”. Vrijeme je za pasiju, tjelesnu i duhovnu. Sedmorica odabranih podmeću svoja pleća noseći ono što više nije u stanju dati plodove, skrbe se za nešto što je svijetu postalo suvišno u trenutku kada je lišeno svoje reproduktivne funkcije. Njihova su tijela poput lađe koja će omogućiti suhoj trešnji da sretno stigne na onaj svijet. Nose je u tišini jer jedino što joj mogu dati jest dostojanstvo odlaska koji podržava zajednica.

Gledatelj sudjeluje u tom obredu prijelaza čija liminalnost nije samo tranzicija, već i potencijal da se prikaže „ono što bi tek moglo biti”, kako tvrde Victor i Edith Turner u knjizi *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*.<sup>6</sup> Kao cilj ovog obreda pripreme za smrt nečega što je već mrtvo (suho) pojavljuje se uskrsnuće, i to ono samih izvođača. Féral piše kako je performans kao fenomen djelovao kroz želju za smrću,<sup>7</sup> no ovdje ta smrt za izvođače može postati novi život, može učiniti da „uđu u rajski vrt”, a ono što omogućuje pobjedu nad smrću jest kolektivna žrtva za nešto izvan sebe samog, makar za suho stablo trešnje koje valja dostojanstveno otpratiti na onaj svijet i tako stvoriti njegovu alternativnu stvarnost, onu u kojoj je iskupljeno.

- b) Prvo manipulacija tijelom, zatim manipulacija prostorom: među njima postoji funkcionalno jedinstvo koje izvođača vodi kroz te prostore bez zaustavljanja;<sup>8</sup>

Prostor je ključan dio sadržaja Martinčeva performansa jer je pomno odabran i presudno konstruirao njegovo značenje. Za Féral prostor postaje dijelom performansa te se od njega ne može odvojiti, prostor jest performans.<sup>9</sup> Martinac bira središnje gradske prostore, preciznije, povijesnu gradsku jezgru u kojoj se najsnažnije odvija život trga i ulice. Taj prostor nosi sa sobom najviše svjedoka njihovoj procesiji, koja je građanska, a ne vjerska. Ulice i trgove splitske Dioklecijanove palače (polazišna je ulica u blizini Prokurativa, a ulica do koje se stablo nosilo nalazi se odmah pokraj Peristila) postaju mjesto procesije čiji je cilj učiniti stablo trešnje vidljivim, a onaj koji ga je učinio vidljivim jest subjekt performansa.

U dokumentarnom filmu *Martinac (Čisti film)*<sup>10</sup> redatelja Zdravka Mustača i snimatelja Borisa Poljaka (istih onih koji su s Martincom nosili suhu trešnju) monsijor Marin Barišić svjedoči kako se suha trešnja isprva nalazila ispred jedne splitske crkve. Martinac je uočio njezin neobičan oblik i zamolio Barišića da je odnese, što mu je ovaj i dopustio. Gradske ulice sada postaju mjesto gdje će se trešnja preobraziti u križ, i to tako da će biti tretirana kao da jest križ jer je subjekt performansa takvom vidi. Njegovim se djelovanjem ulice kojima ovaj križ prolazi pretvaraju u sveti prostor koji je sad mjesto prelaska, mjesto koje manifestira svoju potenciju da bude nešto više od sebe sama.

6

Turner, Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, 3.

7

Féral, „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”, 209.

8

*Isto*, 209.

9

*Isto*, 209.

10

Mustač, *Martinac (Čisti film)*.

11

*Isto*, 210.

12

*Isto*, 213.

13

Schechner, *The Future of Ritual*, 263

14

Féral, „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”, 214.

15

Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 276.

16

*Isto*, 155.

17

Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 42.

18

Schechner, *The Future of Ritual*, 263.

19

Martinac, *41 godina filmskog stvaralaštva*, 91.

20

*Isto*, 91.

21

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

22

Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 67.

23

*Isto*, 67.

24

*Isto*, 70.

c) Veze između performansa, izvođača  
i publike;<sup>11</sup>

Iskupljenje kroz umjetnost postaje poveznica između publike i izvođača jer je mjesto na koje sedmorica muškaraca nose suhu trešnju jedna izložba—preciznije, nose je u galeriju u kojoj se odvijao tadašnji *Splitski likovni salon*. Tamo trešnja još jednom mijenja svoje značenje i iz križa sada postaje umjetnički artefakt odnosno dišanovski *ready-made* koji smještanjem u novi kontekst gubi svoje izvorno značenje. Martinac činom imaginacije opetovano preobražava suhu trešnju, čineći je totemom u vlastitom ritualu iskupljenja. Féral s pravom piše kako je subjekt „onaj koji dopušta nečemu da se pojavi”, zaključujući kako „omogućava prijelaz, pokret, razmještanje”.<sup>12</sup>

U knjizi *The Future of Ritual* Richard Schechner u zaključku piše kako se u izvorištu svakog rituala nalaze imaginacija i memorija, odnosno potreba da se čovjekovi snovi pretvore u izvedbu događaja smještenih između činjenica i mašte.<sup>13</sup> San koji Martinac svojim performansom pretvara u događaj iz te stvarnosti sastavljene od snova jest onaj o iskupljenju kroz kolektiv koji pobjeđuje čak i onda kada nije vrijeme za plodove. Umjetnik vidi plodove ondje gdje ih nema jednako kao što u stvarnosti vidi ono što nama izmiče, a čemu samo on može omogućiti da se konačno pojavi.

TRANSCENDENTNI  
STIL KUĆE NA PIJESKU

Kada Féral piše kako je „odsutnost narativnosti jedno od prevladavajućih svojstava performansa” te kako se „sve pojavljuje i nestaje poput galaksije prijelaznih objekata koji predstavljaju sam neuspjeh reprezentacije”,<sup>14</sup> kao da govori i o Martinčevu jedinom dugometražnom igranom filmu *Kuća na pijesku* (1985.). Film je to asketskog stila u kojem klasičnu naraciju zamjenjuje ono što američki filmolog David Bordwell u knjizi *Narration in the Fiction Film* naziva parametarskom naracijom u kojoj „stil može biti temeljen na unutarnjoj koherenciji, a ne na reprezentacijskoj funkciji”.<sup>15</sup> Bordwell tipove naracije, ili kako ih naziva, narativne moduse, definira kao „distinktivan i koherentan sklop konvencija za konstrukciju sižea i filmskog stila”.<sup>16</sup> Uz klasični modus (engl. *classical narration*) u kojem su filmska izražajna sredstva podređena oblikovanju sižea, Bordwell kao zasebne moduse postavlja naraciju umjetničkog filma, historijskomaterijalističku naraciju te parametarsku naraciju. Kao primjere redatelja koji sustavno (u zreloom razdoblju karijere) upotrebljavaju parametarsku naraciju navodi Roberta Bressona, Yasujiroa Ozua te Carla Theodora Dreyera, očito nadahnuto kultnom knjigom *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (2018.) američkog redatelja i scenarista Paula Schradera čije je prvo izdanje objavljeno 1972. godine. Za Schradera transcendentni stil „pokušava maksimizirati misterij postojanja”,<sup>17</sup> baš kao što to čini i performans koji omogućuje da se misterij pojavi kao takav, odnosno da se pojavi nova verzija stvarnosti istodobno sastavljena od mašte i od činjenica, kako je objasnio Richard Schechner.<sup>18</sup>

Martinac je bio dobro upoznat s opusima redatelja koje Schrader imenuje ključnim predstavnicima transcendentnog stila, a to su prvenstveno Ozu i Bresson.<sup>19</sup> Svoju konceptualnu knjigu *Obračun za studeni* (1991.), sastavljenu od osamdeset dokumenata svojeg oca Jakova, Martinac je posvetio Ozuovoj *Priči o Tokiju* (1953.), a kratkometražni film *Most* (1977.) Bressonovu filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao* (1956.). U razgovoru o filmskom jeziku što ga je vodio s Ivanom Obrenovim 4. ožujka 1981. Martinac je izjavio kako je taj Bressonov film gledao desetak puta i kako je „učinjen bespriekorno” te je to „jedan od najboljih svjetskih filmova”.<sup>20</sup> Za Dreyera Schrader tvrdi kako selektivno primjenjuje transcendentni stil, ali u dovoljnoj mjeri da ga uvrsti u svoju trijadu. Martinac je bio štovatelj i ovog autora, pa je tako 1980. objavio jedinstvenu fotografsku rekonstrukciju knjige snimanja Dreyerova slavnog filma *Stradanje Ivane Orleanske*<sup>21</sup> (1928.).

TRIJADA  
TRANSCENDENTNOG  
STILA

Schrader tvrdi kako se transcendentni stil, bez obzira na kulturu, uspostavlja kroz tri progresivna koraka koja korespondiraju ovom zen-aforizmu: „Kada sam počeo izučavati zen, planine su bile planine, kada sam pomislio da sam ga shvatio, planine nisu bile planine, a kada sam ga u potpunosti usvojio, planine su opet bile planine.”<sup>22</sup>

Ova tri koraka možemo primijeniti i na strukturu *Kuće na pijesku*, čiji je protagonist sredovječni arheolog Josip Križanić. Film započinje njegovim povratkom u rodni Split s iskopavanja u Španjolskoj i pokriva neodređen period u kojem se ovom rastavljenom ocu jedne djevojčice ne događa gotovo ništa. U konačnici, bez jasnog razloga, Josip izvrši samoubojstvo, nakon čega njegov identitet preuzima prijatelj, sudac Jakov Kostelac, koji ga je na početku bio dočekao na aerodromu, ali koji tijekom filma ne odigra nikakvu značajnu ulogu u Josipovu životu.

a) Svakodnevno: detaljno prikazivanje dosadnih  
i banalnih općih mjesta svakodnevice;<sup>23</sup>

Schrader objašnjava kako u fokusiranju na svakodnevno nije riječ o realizmu, već o stilizaciji koja priprema stvarnost za ulazak transcendentnog. Tako je u Ozua svaki kadar snimljen s iste visine, svaka je kompozicija statična, svaki razgovor monoton, svako lice bezizražajno, svaki rez predvidljiv. Konvencionalni dramaturški oslonci kao što su početak i kraj zanemareni su, a radnja je lišena katarze.<sup>24</sup> Čitav Martinčev film fokusiran je na prikazivanje svakodnevnih radnji glavnog junaka, i to na formalno vrlo specifičan način, jer ne samo da se ponavljaju scene nego i način na koji su formalno oblikovane. Tako repetitivnost postoji kako na razini scena koje se ponavlja kroz čitav film (Josipovo samotničko blagovanje za stolom, vožnje automobilom, šetnje atrijem Arheološkog muzeja u Splitu) tako i na razini pozicija kamere te motiva unutar kadra, kao i samih kompozicija koje se upotrebljavaju u njihovu prikazivanju. Bordwell tvrdi kako se upotrebom





→ ↑

*Kuća na pijesku*, dugometražni igrani film, 84'46", scenarij i režija: Ivan Martinac, 1985. Ljubaznošću obitelji. / *Kuća na pijesku* [House on the Sand], feature movie, 84'46", screenwriter and director: Ivan Martinac, 1985. Courtesy of the family.



radikalne repetitivnosti postiže to da naracija većinu vremena nudi premalo fabulativnih informacija, odnosno dolazi do potpunog izjednačavanja takozvanih velikih ili važnih scena i onih koje prikazuju banalne radnje.<sup>25</sup>

Kao primjer nagomilavanja stilskih i tematskih obrazaca najbolje mogu poslužiti tri dugačke sekvencije vožnje automobilom koje su sve snimljene tako da kamera hvata vozačev potiljak i retrovizor. Ove se sekvencije pojavljuju na početku, sredini i kraju filma te se izdvajaju svojom neobičnom duljinom kojom se simulira njihovo odvijanje u realnom vremenu. Iz perspektive klasične naracije ove su scene lako mogle biti izostavljene jer se ništa ne „događa” za vrijeme njihova trajanja niti su karika prema nekom bitnom „događaju”. Njihov je smisao prvenstveno u čistom trajanju unutar pokreta (automobila, a time i kamere) koji je esencija filmske umjetnosti. Snimanje s potiljka stalni je postupak u modernističkom filmu, dok će pak duge vožnje automobilom za vrijeme kojih se po standardima klasične naracije ništa ne događa ili unutar kojih se pak događa cijeli film poslije postati zaštitni znak neki od najvažnijih suvremenih redatelja kao što su Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Nuri Bilge Ceylan i Apichatpong Weerasathakul. Poanta ove vrste filmskog oblikovanja u kojem dolazi do hipertrofije trajanja koje nije uvjetovano narativnim funkcijama jest u pretpostavci kako postoji slika iza slike, odnosno ako sliku lišimo funkcije, postaje alat koji omogućuje stvarnosti da se pojavi čak i unutar fikcijskog izlaganja.

- b) Razdvajanje (engl. *disparity*): stvarna ili potencijalna razjedinjenost (engl. *disunity*) između čovjeka i njegove okoline koja u konačnici rezultira odlučujućim činom (engl. *decisive action*);<sup>26</sup>

Schrader objašnjava kako je razdvajanje zapravo rastuća pukotina na dosadnoj površini svakodnevne realnosti zbog koje gledatelj sumnja kako iza neemocionalne fasade postoji nešto više, odnosno kako planina nije samo planina. Gledatelj promatra agoniju protagonista koja odgovara duhovnoj shizofreniji što je utjelovljuje sudar dvaju suprotstavljenih svjetova od koji je jedan potpuno emocionalno izražan, a drugi neizražan.<sup>27</sup> Važno je istaknuti kako razdvajanje može biti unutar samog čovjeka, čime se bavi Ozu, i između čovjeka i njegove okoline, kao u Bressona. U Martinca pronalazimo obje vrste razdvajanja jer njegov Josip Križanić osjeća unutarnji procijep, odnosno nemogućnost da pronađe unutarnji mir i smisao, kao i onaj vanjski, jer nije u stanju ostvariti kontakt s bližnjima i općenito se osjeća kako kroči marginama dehumaniziranog svijeta sive i beznadne svakodnevice, kako je primijetio Jurica Pavičić.<sup>28</sup>

Najjasniji signal razdvajanja između Josipa i njegove okoline pronalazimo u činjenici kako je većina dijaloga tretirana kao monolog. To se provodi tako da likovi kao da govore sami sebi, što je oblikovano sustavnom primjenom dvaju postupaka. Prvi je dosljedna upotreba telefonskih razgovora u kojima ne čujemo onoga s druge strane, dok nam je onaj koji govori okrenut leđima. Drugi je postupak prikriivanje onoga koji

25

Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 288.

26

Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 70.

27

Isto, 70.

28

Pavičić, „Kuća na pijesku”, 75.

29

Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 243.

30

Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 75.

31

Isto, 76.

32

Martinac, *41 godina filmskog stvaralaštva*, 93.

33

Vrvilo, „Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima”, 53.

34

Féral, „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”, 209.

govori ili tako da ga uopće nema u kadru (kao u sceni prve vožnje automobilom kada se Josip obraća Jakovu, ali ga ni u jednom trenutku ne vidimo) ili tako da se osoba vidi, ali joj se ne vide usta, već je prikazana s potiljka (Jakov u prvoj sceni). Martinac sustavno odvaja tijelo od glasa, čime zaostava stanje imanentne unutarnje izoliranosti svojeg junaka produbljujući na svim razinama njegovu odvojenost od svijeta. Ova izolacija još je jasnije dana uskraćenošću spoja pogleda s pogledom: nijedna scena u filmu nije režirana tako da se pogledi protagonista susretnu osim one u kojoj se Josip vozi tramvajem s kćeri Katarinom.

Podsjetimo kako je riječ o rastavljenom muškarcu koji pati od antonionijevske „bolesti osjećaja“, kako to povezuje Tomislav Šakić,<sup>29</sup> a koja ga na kraju vjerojatno nagna da si oduzme život i koja svjedoči o njegovu nepremostivom unutarnjem razdvajanju koji rezultira odlučujućim činom. Čitava scena samoubojstva sastoji se od jednog jedinog kadra koji traje nešto manje od dvije minute, a koji počinje tako da kamera s pozicije na gornjem katu u širokom planu snima dio prostorije omeđen zidom na kojem između prozora i vrata balkona visi reprodukcija Rembrandtove slike *Židovska nevjesta*. Kamera je isprva nepomična te se opaža kako je na balkonu Josip koji uskoro ulazi u sobu i dolazi frontalno prema kameri, a nakon što se više ne vidi, čuje se zvuk gašenja svjetla i prostorija utone u polutamu. Sada kamera počinje lagano zumirati prema slici sve dok joj se potpuno ne približi te se onda zaustavlja, nakon čega se čuje pucanj. Rez. Zanimljivost dinamike ove scene jest u koreografiranom odnosu kretanja Josipa i kamere—kada se on kreće, kamera stoji, a kada on ugasi svjetlo, kamera oživi, odnosno počinje zumirati. Kao da preuzima njegov unutarnji pogled pred smrt i u trenutku smrti. Predmet njegovih misli, ono što okupira njegovu svijest u tom odlučujućem trenutku njegove egzistencije, jest ono što vidimo na Rembrandtovo slici—sreća što je pruža ljudski kontakt, odnosno nemogućnost dostizanja sreće za Josipa.

c) Zastoj (grč. *stasis*): zamrznuti pogled na život koji ne razrješava različitost, već je transcendirao;<sup>30</sup>

Schrader piše kako je zastoj konačni proizvod transcendentnog stila jer odlučujući čin ne razrješava razdvojenost, već je zamrzava, uspostavljajući sliku druge stvarnosti koja može stajati paralelno s postojećom. Ova slika obično sugerira jedinstvo te nas vraća na početnu sliku koju sada vidimo novim očima kao u zen-aforizmu o planini.<sup>31</sup> Kao i u performansu *Nije vrijeme za plodove*, slika kojoj se teži u filmu *Kuća na pijesku* jest ona uskršnuća ostvarenog kroz čin solidarnosti i žrtve. Nakon samoubojstva u stan dolazi Jakov, koji, kada netko pokuca, tom glasu odgovara kako je on Josip. U film je prethodno bio umetnut podnaslov *Sve što se događa nekome, događa se svima*, čime nam se sugerira kako su Josip i Jakov na neki način jedno ili barem to postaju Jakovljevim činom. O tome svjedoči i podatak kako je Martinac planirao snimiti film *Dnevnik*, nikada realizirani nastavak *Kuća na pijesku*, u kojem je Jakov trebao biti glavni lik.<sup>32</sup> Znakovita je i sličnost dvojice glumaca koji ih utjelovljuju. U uvodnoj sceni vožnje Jakov je

vezio Josipa kući, a u završnoj on postaje nositelj iskupljenja svojeg prijatelja kojeg više nema (kao što je skupina muškaraca nosila u iskupljenje suhu trešnju).

Nakon što je Jakov postane Josip, slijedi završna sekvencija vožnje automobilom koja traje gotovo deset minuta. Sekvencija se sastoji od niza kadrova retrovizora snimljenih s uvijek iste pozicije, ali koji su zumirani tako da je on prvo više u rubu kadra, a onda sve više u centru. Martinac samo u jednom vrlo kratkom trenutku proširi kadar na način da vidimo čitavog Jakova i prednje staklo snimljeno s te iste pozicije, što na razini zvuka prati nagli zvuk trube. Nakon toga automobil ulazi u tunel pa oko retrovizora u kojem je Jakovljevo lice više ne vidimo vizure urbanog Splita, već disperzirane mrlje crvene svjetlosti, a u zvučnoj se podlozi pojavljuje uznemirujuća glazba Mirka Krstičevića. Kada automobil napusti tunel, dolazi do eksplozije bijele svjetlosti koja preplavljuje ekran, čime film završava.

Iščita li se Jakovljevi postupak kao ritual žrtvovanja kojim iskupljuje sudbinu mrtvog prijatelja, završni prizor eksplozije svjetlosti predstavlja uskršnuće, odnosno ulazak u rajski vrt, čime se Martinac bavio i u performansu. Slika nove stvarnosti jest ona u kojem žrtvom (bilo to nošenje križa bilo preuzimanje tuđeg identiteta) potvrđujemo imanentnu prepletenost svijeta živih i svijeta mrtvih, njihovo neraskidivo jedinstvo. Primijeni li se spomenuti zen-aforizam na kraju *Kuća na pijesku*, može se zaključiti kako se zastoj ostvaruje u uvidu kako je Josip K. jednako Jakov K., odnosno kako su svi jedno.

## GESTE ISKUPLJENJA

U svojoj analizi Martinčeva opusa Tanja Vrvilo piše: „*Kuća na pijesku* gradi pulsirajući taktilni prostor kroz ritual paljenja i gašenja prekidača za svjetlo. Ponavljajuća, banalna gesta pretvara kuću u prostor života ili neživota: Josip, krećući se kroz prostor, pali i gasi prekidače te trenutno izmjenjuje svjetlo i tamu, vodi nas svojim dodirima. Josipovo posljednje gašenje svjetla je dodir mraka prije pucnja. Josipova gesta živi i poslije njegove smrti, kada Jakov ulaskom u kuću nakon samoubojstva preuzima kretnje prijatelja, nesvjesno i nemitno ponavlja njegove radnje, dodiruje iste prekidače.”<sup>33</sup> Dakle, kao ključni element imaginarnog koje film kreira pojavljuju se banalne svakodnevne geste poput paljenja svjetla koje isprva uporno ponavlja Josip, a onda kasnije Jakov. Te se geste u filmu, kao i u performansu, pojavljuju kao kretnje koje razotkrivaju najdublje mehanizme i koje izvođač izvodi samo kako bi otkrio što se krije ispod njih, kako ističe Féral.<sup>34</sup> Čitava dramaturgija *Kuća na pijesku* ne počiva na dijalogu i klasičnoj naraciji, već na pokretu kamere i protagonista unutar kadra oblikovanom kroz geste koje stvarnost u kojoj se pojavljuju preobražavaju u ritual. Strukturalnim inzistiranjem na bilježenju najbanalnijih svakodnevnih radnji i kretnji koje ih utjelovljuju, stvarnost u *Kući na pijesku* postaje materijal u kojem se objelodanjuje obred prelaska koji priprema za smrt. Većinu filmskog vremena Josip Križanić

provodi pomno ponavljajući obrede kao što su objed, lijeganje u krevet, telefoniranje i vožnja automobilom. Ispod gesti krije se pravi sadržaj odnosno duhovni život koji je moguće manifestirati samo kroz ritual u kojem se „sve pojavljuje i nestaje poput galaksije prijelaznih objekata koji predstavljaju sam neuspjeh reprezentacije”,<sup>35</sup> kako piše Josette Féral. U tom smislu i film *Kuća na pijesku* i performans *Nije vrijeme za plodove* primjenjuju gestu kao postupak kroz koji se otkrivaju najdublji mehanizmi te se ponavlja do u beskonačnost, odnosno „do prezasićenja vremena, prostora i samog predstavljanja” te, u konačnici, „značenje—bilo kakvo značenje—potpuno iščezava”.<sup>36</sup>

Iz ovdje opisanih Martinčevih pothvata u kojima je misterij prelaska oblikovao kao strukturiranu ritualnu gestu, bila ona film ili performans, nameće se i njegova svjetonazorska pozicija prema kojoj je uskrsnuće u nadležnosti živih koji se sa smrću hrabro i maštovito susretnu, kreirajući novi život u umjetničkom činu.



*Kuća na pijesku*, dugometražni igrani film, 84'46", scenarij i režija: Ivan Martinac, 1985. Ljubaznošću obitelji. / *Kuća na pijesku* [House on the Sand], feature movie, 84'46", screenwriter and director: Ivan Martinac, 1985. Courtesy of the family.

↑

35  
*Isto*, 214.  
36  
*Isto*, 209.



## POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Féral, Josette. „Performance i teatralnost: demistificirani subjekt”. *Zor: časopis za književnost i kulturu*, br. 1 (1996): 207–216.

Martinac, Ivan. *Martinac, 41 godina filmskog stvaralaštva, 1960–2001.*, Split: Otvoreno pučko učilište Split, 2001.

Martinac, Ivan. *Ulazak u Jeruzalem*, Split: Narodno sveučilište Split, 1992.

Pavičić, Jurica. „Kuća na pijesku”, 75. U: *Subversive Film Festival: socijalizam: 1.–25.05.2010*. Zagreb, katalog festivala, ur. Dora Baras. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010.

Šakić, Tomislav. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput, 2016.

Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London: Routledge, 1995.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style*, Berkeley: University of California Press, 2018.

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

Vrvilo, Tanja. „Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima”. *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 52 (2013): 44–54.

## IZVORI / SOURCES

Martinac, Ivan. *Kuća na pijesku*, Marjan film, 1985.

Mustać, Zdravko. *Martinac (Čisti film)*, Hrvatski filmski savez, 2015.