

U potrazi za slikom koja je dom

Gavrilović, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:121734>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI
DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ ANIMIRANI FILM I NOVI MEDIJI
ODSJEK NOVI MEDIJI

DIPLOMSKI RAD

U POTRAZI ZA SLIKOM KOJA JE DOM

IVA GAVRILOVIĆ

MENTORICA: ANA HUŠMAN
ZAGREB, 2023.

- 1. SLIKA**
- 2. KRAJOLIK**
- 3. MATERIJAL**
- 4. MONTAŽA**

1. SLIKA

Slike su posvuda i mi živimo u slici, kaže W.J.T. Mitchell u uvodu svoje knjige *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, referirajući se na Heideggera koji tvrdi da “živimo u dobu svijeta slika; svijetu načinjenom i shvaćenom kao slika”.¹ Mitchell pripada grupi autora koja zagovara slikovni obrat i smatra, kako Krešimir Purgar u svojoj knjizi *Preživjeti sliku. Ogledi iz vizualnih studija* opisuje “da moć ili popularnost slike izvire iz njezine sposobnosti da oblikuje jezične metafore.”² Purgar taj pristup slici naziva "slika-tekst", odnosno prema Mitchellu “slikovni obrat je posljedica naše potrebe da i sliku čitamo kao tekstualno relevantan sadržaj s brojnim semiotičkim referencama u umjetnosti, znanosti, filozofiji, filmu, književnosti itd.”³

Moja poveznica sa slikom je s onom pokretnom - filmom. U filmu kroz montažu kadrova vidim mogućnost razmišljanja o slici na autonoman način, ali i kao o jednom od fragmenata u nizu koji pokušava ostvariti dijalog s drugim slikama. U tom kontekstu moje istraživanje slike nastavlja se na analizu filmskog eseja koju sam radila prije par godina na studiju Montaže. Filmski esej je fragmentiran, kao što je i stvarnost fragmentirana, a po uzoru na literarni esej, on je forma koja misli.⁴ Ukratko filmski esej je forma koja fluktuirala između fikcionalnog i nefikcionalnog filma. Znači da je otvorena prema svim filmskim rodovima (igrani, dokumentarni, eksperimentalni, animirani, namjenski) čime ostvaruje dojam novine u pogledu same strukture i široku tematsku preokupaciju. Iako ga je teško definirati u rodovskom i žanrovskom smislu, gledam na njega kao otvoreni eksperiment i pokušaj na što i navodi njegov prijevod riječi "esej".⁵ Uz navedeno bitna je prisutnost autora koji reflektira sebe, direktno ili kroz fiktivni lik u obliku naracije. Diskurs se također ostvaruju i kroz montažu, odnosno način izlaganja i tijek stvaranja misli. Esej među ostalim koristi citate i referira se na već postojeći materijal bilo koje vrste. Na tom tragu osjetila sam poriv da dalje istražim filmsku strukturu koja se bavi problematikom slike.

Osim u formalnom smislu, sliku promatram u kontekstu antropocena, doba čovjeka u kojem smo trenutno. Čovjekov utjecaj je zamjetan na trenutnu klimu i stanje Zemlje. Tehnologija je potpomogla takvom razvoju događaja. Svijet je brži i povezaniji, no naša percepcija prilično pati. Komunikacija u digitalnom svijetu bazira se na vizualnim podražajima i događa se automatizacija u opažanju gdje je vrlo teško razlučiti bitno od nebitnog. Okruženi smo morem slika.

¹ W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005., Uvod (Preface), str. 2

² Krešimir Purgar, *Preživjeti sliku. Ogledi iz vizualnih studija*, Meandarmedia, Meandar, Zagreb, 2010., str. 10.

³ Isto, str. 10-11.

⁴ Theodor W. Adorno, *The Essay as Form*, 1984., u *Essays on the Essay Film*, Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017., str. 74-76.

⁵ Max Bense, *On the Essay and Its Prose*, 1947., u *Essays on the Essay Film*, Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017., str. 52.

Irmgard Emmelhainz u svojem tekstu *Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene* raspravlja kako doba antropocen ne znači novu sliku već radikalnu promjenu u vizualnim uvjetima i transformaciju svijeta u slike.⁶ Sve što percipiramo prolazi kroz slike, odnosno slike su se profilirale kao "postojeće" i tako postale dio našeg svakodnevnog života.⁷ Emmelhainz govori o komunikativnom kapitalizmu gdje se slike spajaju s diskursom i postaju simboli. Više nije bitno što se pokazuje i o čemu se govori već volumen i brzina cirkuliranja sadržaja za koji je samo bitno da bude viđen. To vrijedi za društvene mreže gdje je dužina sadržaja limitirana da bi se što više toga moglo vidjeti pa tako i za reklame koje nam se pojavljuju na televiziji, a i kadrovi u filmovima su sve kraći i njihova montaža je sve brža. Druga karakteristika komunikativnog kapitalizma je da se naše kognitivno opažanje simbola navikne na brzinu procesiranja raznih osjetilnih stimulansa do te mjere da se izgubi naša subjektivnost. To bi značilo da se priklanamo doživljaju bezvrijednih estetski iskustavama i da je to jedina kvaliteta slike. Emmelhainz to naziva "bez temeljno" gledanje: "ubrzano tautološko gledanje koje je proizašlo iz pasivne observacije".⁸

Misliti, a gledati i uistinu spoznati sliku zahtjeva kritičku aktivnost kod gledatelja. Filmski esej je forma koja to pokušava. Harun Farocki je jedan od autora koji je kroz svoj dokumentarizam postepeno uvodio esejizam. Smatrao je da slika i zvuk nisu u produktivnoj vezi; zvuk je gospodar, slika je sluga.⁹ Kako je dugo vremena radio na televiziji, morao je eksperimentirati na različite načine kako ispričati neku priču, odnosno kako napraviti film, a da nije vođen naracijom. Navodi da je bio inspiriran Walter Ruttmannom i Dziga Vertovom i njihovim gradskim simfonijama te žanrom dokumentarnog filma, direktnim filmom. Tražio je ritmički i kompozicijski red u slikama.¹⁰ U svom značajnom filmskog eseju *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Images of the World and the Inscription of War, 1988.) modificira odnos slike i teksta, naraciju koju daje vrlo detaljno prati montažu slike. Njegov komentar na to je da odmah nakon toga osjeća potrebu da zašuti u sljedećem filmu i obratno.¹¹ No ono što je meni tu posebice zanimljivo je kako uspijeva povezati raznovrstan materijal kroz analizu ratne fotografije, točnije zračnih fotografija Auschwitza te kako razlaže ljudsku percepciju. Što ljudi žele ili ne žele vidjeti. Njegovo istraživanje pogleda zastupljeno je i u instalacijama te pojmu "operativne slike", funkcionalne slike koje služe za vizualizaciju podataka. U video instalaciji *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (I Thought I was seeing Convicts, 2000.) analizira s kratkim natpisima kako se u jednom zatvoru u Kaliforniji nadziru zatvorenici. Što je sve vidljivo na crno-bijelim kamerama kada dođe do sukoba između zatvorenika. Netko tko to promatra ima moć odlučivanja.

⁶ Irmgard Emmelhainz, *Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene*, u *Art in the Anthropocene*, urednici Heather Davies i Etienne Turpin, Open Humanities Press, London, 2015., str. 131.

⁷ Isto, str. 132.

⁸ Isto, str. 137.

⁹ Farocki, Harun, Blüminger, Christa, *The ABCs of the Essay Film*, 2015., u *Essays on the Essay Film*, urednici Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017., str. 299.

¹⁰ Isto, str. 299.

¹¹ Isto, str. 300.

Na Farockija je snažno utjecao i rad Jean-Luc Godarda. Godard je jedan od značajnijih autora francuskog novog vala koji je filmom i slikama otvorio mogućnost raspravljanja. Kroz autorsku kritiku i igrane filmove, Godard je uvelike eksperimentirao s naracijom i montažom. Kompilacijom od osam video eseja pod nazivom *Histoire(s) du cinéma* (1980-1998.) započeo je svoje istraživanje povijesti filma kroz film. Mnoštvom citata povezuje element priče i umjetničkih slika te pokušava istražiti kakvo je stanje filma i slike koja čini film. Sličan tretman nastavlja i u svojem zadnjem filmu *Le livre d'image* (The Image Book, 2018.) te glasnije progovara o autoru koji je odgovoran uključiti se u politički diskurs i upućivanje na brojne nepravde. Kritički se osvrće na zapadnjački pogled na film i njegovu poetiku u odnosu na bliskoistočnu sliku svijeta. Godardov film na koji se Emmelhainz referira u svojem tekstu zove se *The Old Place* (2000), filmski esej koji je napravio u suradnji s Anne-Marie Miéville i bavi se antropocenski pitanjima života nakon izumiranja čovjeka. U jednom dijelu zaključuju:

“Svi smo izgubljeni u beskrajnosti svemira i u dubini vlastitog duha. Nema povratka kući, nema doma. Ljudska vrsta je eksplodirala i raspršila se među zvijezdama. Ne možemo se nositi ni s prošlošću ni sa sadašnjošću, a budućnost nas sve više udaljava od pojma doma. Nismo slobodni, kako volimo misliti, nego izgubljeni.”¹²

Potaknuta tom izjavom počela sam razmišljati o potrazi za slikom u svakodnevnicu koja nas može vratiti osjećaju doma, sigurnosti i ljudskosti. Filmskoj slici koja nas može osvijestiti i potaknuti na razmišljanje što i kako gledati. Na pojam doma vežem sliku krajolika kao nepreglednu mogućnost za takvu potragu. Krajolik kao vrlo prisutna slika u suvremenom svijetu traži posebnu pažnju jer smo i mi dio njega.

¹² Irmgard Emmelhainz, *Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene*, u *Art in the Anthropocene*, urednici Heather Davies i Etienne Turpin, Open Humanities Press, London, 2015., str. 139.

2. KRAJOLIK

Gledanje krajolika me oduvijek privlačilo. Fotografiranje krajolika je najbolja vježba za sređivanje misli i osjećaja. Namještanje kompozicije i čekanje trenutka kada će elementi unutar okvira posložiti u zamišljeni red, nagrađujući je osjećaj. Mjesto Milanovac pokraj Virovitice u kojem sam odrasla, okruženo je prirodom i seoskim krajolikom i jednostavno priziva da se zadržiš u njemu i promatraš ga. To mjesto se puno promijenilo, ali uvijek će biti moj simbol doma. Ljudi dolaze i odlaze, njihove kuće ostaju, a na praznim mjestima niču nove. Nisam vidjela da se stare kuće ruše. U Zagrebu gdje trenutno živim, puno je drugačije, veća je cirkulacija ljudi i potreba za prostorom. Urbani krajolik zna biti okrutan i nepoželjan, ali ima mjesta koje su oaze mira poput parkova. Seoski i urbani krajolik iako različitog karaktera, oboje pokazuju utjecaj ljudi. Liz Wells u svojoj knjizi *Land Matters* (2011.) bavi se kako fotografiji adresiraju probleme oko zemlje, njezine reprezentacije i idealizacije. Navodi zemlju kao reprezentaciju krajolika koji reflektiva i pojačava suvremene političke, socijalne i okolišne stavove.¹³ Daje definiciju krajolika - vidici koji obuhvaćaju i prirodu i promjene koje su ljudi izvršili u prirodnom svijetu.¹⁴

Gledanjem krajolika koji se mijenja reflektira promjene u nama. Krajolik kao metafora ljudskog stanja postepeno se emancipirao u klasičnom filmu kroz žanr vesterna pa i znanstveno-fantastičnih filmova, ali i dalje je priča bila u fokusu. Razdoblje modernizma u filmu donijelo je preokret u tretiranju priče i strukture. Više nije bilo potrebno pratiti prizore već se pažnja gledatelja preusmjeravala na interpretaciju. Kako Turković navodi jedno takvo sredstvo: “razbijanje anticipativne, problemsko-rješavalačke orijentacije fabulističkog zbivanja pomoću izbora takvih prizora i prizornih aspekata što ne pridonose osnovnom fabulativnom toku, te se doživljavaju fabulativno nebitnim, slučajnim, bez predvidivih i vidljivih fabulativnih posljedica”.¹⁵ Jedan od redatelja koji se pojavio u tom razdoblju i kasnije postao primjer modernizma, a čijoj estetici sam jako sklona bio je Michelangelo Antonioni.

Antonioni je počeo raditi devijacije sa nepovezanim događajima unutar scena i vrlo dugim kadrovima. Njegova filmska četverologija koja se bavi alijenacijom čovjeka u modernom svijetu bila je zaokupljena krajolicima. Likovi su bili smješteni unutar urbanih, industrijskih i prirodnih krajolika kako bi kritizirao utjecaj modernog života i prikazao kako su njegove individue usamljene i izgubljene. Prvi takav film bio je *L'Avventura* (The Adventure, 1960.) na koji su kritičari rekli da se tijekom filma ništa ne događa, ali da je ljepota slike unutar mediteranskog krajolika glavni element filma. Kroz kasnije filmove Antonioni naglašava socijalnu realnost u kojoj se njegovi likovi nalaze, ali i ocrta dublje njihovo stanje te tako kombinira totale krajolika i detalje unutar njega.

¹³ Liz Wells, *Land Matters. Landscape, Photography, Culture and Identity*, B. Tauris & Co Ltd, London, 2011., str. 1.

¹⁴ Isto, str. 2.

¹⁵ Hrvoje Turković, *Razumijevanje filma. Oglеди iz teorije filma.*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012. (elektroničko izdanje), str. 169.

Primjerice u filmu *Il deserto rosso*, (The Red Desert, 1964.) totali industrijskog krajolika koji obiluje intenzivnim bojama naizgled ne ugrožava kvalitetu života većini ljudi. Glavni lik Giuliana teško se nosi s onečišćenim prizorima. Psihološke poteškoće s kojima se suočava pojavljuju joj se u obliku detalja neoštih slika mjesta i prostora popraćenih glasnim šumom. U filmu *Blow-Up* (1966.) totali parka za fotografa Thomasa postaju novo radno mjesto umjesto fotografiranja modela. Posebice kada unutar fotografija koje je uzeo jedno poslijepodne otkrije da je posrijedi nečija ugroženost. Detalji uvećanja fotografija na kojima otkriva ubojstvo, više govore o njemu kako je kao profesionalac iznevjerio sam sebe i nije uspio utjecati na okolnosti. Uporaba ekstermnih detalja u filmu gdje gotov vidimo zrno slike zapravo gura krajolik na marginu gdje on postaje samo okvir za novonastalu priču. Krajolik postaje apstrakcija. Antonioni u jednu ruku krajolik dokumentira i daje mu široko značenje, a u drugu ga apstrahira. Njegovu metodu apstraktnog realizma opisuju Karl Schoonover i John David Rhodes kroz razgovor o modernizmu njegovog opusa:

“Antonionijeva vizija je, naime, apstraktna i apstrahirajuća. Ali upravo apstraktni (iskošeni, formalno razrađeni, defamiliarizirajući) način gledanja čini da stvarno vidimo te stvari, ljude i mjesta. Apstrahirajući pogled već se natječe i miri s krajolikom koji i sam postaje sve apstraktniji. Mi, s Antonionijem i kroz njega, shvaćamo jednu apstrakciju kroz drugu i obrnuto. Poanta, međutim, nije u tome da je svijet apstraktan - univerzalno takav - i da se stoga može otpisati ili objasniti jednim potezom. Apstrakcija je za Antonionija - a to možda ima notu truizma ili klišeja - metoda posredovanja univerzalnog i posebnog.”¹⁶

Na tragu toga zanimalo me kako sličnu metodu mogu primijeniti i na svoj filmski materijal.

¹⁶ *Rethinking Michelangelo Antonioni's modernism: A conversation between Karl Schoonover and John David Rhodes*, University of Minnesota Press, 2012.,

<https://www.upress.umn.edu/book-division/theme/rethinking-antonioni>

3. MATERIJAL

U filmu sam koristila raznovrstan materijal kako bi na vizualnoj razini ostvarila raspravljačku funkciju filma. Jedan dio materijala sam snimala pomoću kamere i mobitela, zatim preko zaslona na računalu, koristila sam arhivu u obliku osobnih fotografija, javnu arhivu s interneta, isječke iz filmova i 3D generirani model.

U kategorijskom smislu suprotstavljam različite krajolike, seoski od mjesta u kojem sam odrasla kroz snimke i fotografije te dio nadzornih kamera u Ukrajini, gradski u Zagrebu gdje trenutno živim i dio nadzornih kamera grada u Ukrajini te onaj fikcionalni koji se sastoji od javne arhive fotografija, isječaka iz filmova Michelangela Antonionija i 3D modela mediteranskog krajolika.

Pokušala sam povezati različita vremena, mjesta i karaktere slike te reflektirati na pojam krajolika kao mjesto življenja, ali i djelovanja. Analogne fotografije koje koristim zanimljive su mi zbog teksture. Pogotovo kad ih koristim uvećane daju dojam dubljeg značenja. Vrlo su opipljive i prodorne i mislim da se svatko može povezati s njima na temelju asocijativnosti koju nude. Analognim fotografijama zimskog krajolika prisjećam se vremena kada je padao snijeg u količinama do koljena što je danas gotovo rijetkost. Uz to na tim slikama prevladavaju kuće koje se u to vrijeme griju. Osjećaj doma je poseban u to vrijeme jer su blagdani i obitelj je na okupu. Snimka putovanje vlakom prema doma jedna je isto specifična slika jer se cijelim putem vidi priroda i zelenilo, posebice u proljeće i ljeto. Prolazi se uglavnom kroz nenaseljene dijelove gdje je još netaknuta priroda. Analogne fotografije iz javne arhive također asocijativno komuniciraju osjećaj doma. Osjećaj proljeća i ljeta, topline, bezbrižnosti i sigurnosti. Kadrovi nadzorne kamere u Ukrajini gdje sam snimala noćne prizore komuniciraju osjećaj doma koji je ugrožen. Ponegdje uz nevrijeme koje dolazi mogu se vidjeti i bljeskovi za vrijeme napada. Motivacija za upotrebu takvog materijala bila je zbog rata koji se događa unutar granica Europe. Ta blizina ima potencijalnu opasnost koja je neopipljiva i upravo mrak na tim snimkama to najbolje predočava. Niz snimki Zagreba obuhvaća olujno nevrijeme i poplave, snimke radova u centru Zagrebu na zgradama, popravci vodovoda na zapadu Zagreba. Sve te snimke daju jednu sliku Zagreba kao generalne ljudske nebrige koja je povezana s odgovornosti prema mjestu i ljudima koji tamo žive. Upozorenja koja su trebala stizati građanima za vrijeme vremenskih nepogoda nisu bila dosljednija u tome. Remonti starih zgrada se odgađaju do zadnjeg trena dok ne počnu otpadati crijepovi, ljudi u stambenim zgradama ostaju bez tople vode. Iako se direktno ne bavim tim temama, suptilno sam htjela ocrtati što je na površini. Isječci iz filmova Michelangela Antonionija koristim kao citate i dodatni podtekst. Scena iz filma *Blow-Up* (1966.) prikazuje trenutak kada Thomas otkriva što je snimio u parku. Akcija pomnog gledanja snimljenih fotografija dovodi ga do shvaćanja da je u pitanju prijetnja. Zatim kadrovi iz filma *Il deserto rosso*, (*The Red Desert*, 1964.) su jedni od rijetkih bezbojni kadrovi koji se pojavljuju u raznobojnom industrijskom okruženju. To su zatrpani industrijski ostaci koji mjesto pretvaraju u neki planet na kojem više nema života. U kontekstu svog filma uzimam ih kao asocijaciju na ostatake krajolika, ali i na novonastali krajolik. Kadrovi eksplozije su iz filma *Zabriskie Point*

(1970.) zadnje scene u filmu kada eksplodira skupocjena kuća u pustinji. Kako navodi Matthew Gandy u svom tekstu *The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's Zabriskie Point*, Antonioni koristi pustinju kao kritiku američke kulture i njezinih krajolika masivne potrošnje i otpada.¹⁷ Zanimljivo mi je kako pustinja kao pojam ništavila zapravo postaje nakupina ostataka koji se samo izgube u pješćanim dinama i zapravo pružaju prizor vrijedan divljenja. Posljednji materijal koji je najviše razlikuje vizualno je 3D model mediteranskog krajolika s komentarom na Antonionijem odnos prema likovima koji postaje centralni materijal u mom filmu s idejom da osvijesti da smo i mi likovi u svom krajoliku i da ovisimo o svojim akcijama i kako one utječu na nas.

Kombinacija pokretne slike i fotografije u filmu gledam kao odnos sadašnjosti i prošlosti, akcije i zamrznutog trenutka. Pred kraj filma izjednačavam njihove uloge i smještam ih u neko blisko vrijeme, fotografija je zapravo anticipacija budućnosti. Što ju duže gledamo, to više razmišljamo o onome što može slijediti.

Kvaliteta materijala također igra ulogu. Većinom prevladava tehnički loša slika kod koje je izrazito zrno, različiti artefakti i promjena boje. To svojstvo varira kod pojedinih slika. Kod analognih fotografija zrno je uočljivije jer su dodatno povećane. Estetika takve slike ima neko određeno iskustvo, budi nostalgiju i ima znak prolaznosti u sebi, djeluje blisko i opipljivo. Osim toga sliku i namjerno uništavam i degradiram digitalno u svrhu pronalaska nove slike. Imam dojam da takva slika u usporedbi s čistom digitalnom slikom daje dojam realnosti i empatije. Spašava nas od jednolične dimenzije i suosjeća s našim nesavršenostima u svakom pogledu.

U materijalu nema zvučne slike. Naglasak je na slici bez zvuka kao pokušaju svojevrzne meditacije o prostoru i krajoliku koji se prikazuje. Time film ima predznak antifilma jer se očekuje da se ono što vidimo spozna i preko zvuka, posebice kad je u pitanju krajolik kojega zbog svoje širine prikaza najčešće karakterizira specifičan zvuk. Ovako film dobiva zvuk od strane gledatelja i njihove prisutnosti.

¹⁷ Gandy, Matthew, *The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's Zabriskie Point*, u *Landscape and Film*, Martin Lefebvre, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2006., str. 317.

4. MONTAŽA

Montaža filma se odvija kao svojevrsno nabranje. Nabrajalačko izlaganje ili filmska lista je po Turkoviću sastavljena od pojedinih autonomnih kadrova koji imaju dokumentarističku ulogu, odnosno prizori unutar kadrova su prikazani dovoljno dugo kako bi bili opisno-informativno prikladni. Postoji i druga funkcija uz dokumentarističku, a to je ona poetska, česta u eksperimentalnim filmovima gdje liste dobivaju doživljajnu svrhu.¹⁸ Poetizacija je u mom filmu gotovo stalno prisutna iz razloga da se gledatelja što više senzibilizira i da kada se vratim na čisto dokumentarni prizori, da gledatelj bude svjestan dvostrukog modela gledanja.

Montaža filma bila je potaknuta i filmskim kardiogramom splitskog autora Ivana Martinca. Martinac koristi izraz "intenzitetna montaža", a to je: "pulsirajući zbroj svih montažnih postupaka, ili drugim riječima – to je uputa o korištenju svega i svačega s ciljem da filmski *kardiogram* bude onakav kakav bi trebao biti... Jer svaki film pulsira na sebi svojstven način. I to nije vulgarni, mehanički tempo, nego udisaj i izdisaj, ustvari – disanje".¹⁹ Martinac govori i o "toplini kadra" i "energiji" koja se izmjenjuje unutar i između kadrova. Tijekom sastavljanja strukture filma vodila sam se za različitim intenzitetima u pogledu boje i svjetline kako bi dobila na dojmu protočnosti i opipljivosti slike.

Struktura filma je bila zamišljena da se sastoji od tri veća odvojena segmenta, ti segmenti su se u procesu montaže međusobno stopili iz razloga što sam u cjelini filma koja je vidno nelinerana, htjela postići prividan kontinuitet u svrhu stvaranja jedne cjelovite slike - krajolika. Iako segmenti sada nisu fizički odvojeni, u analizi montaže ću ih radi lakšeg razumijevanja izdvojiti.

Prvi segment obuhvaća upoznavanje elementa slike i tematsku preokupaciju krajolikom te se vodim paralelnom montažom između pokretnih slika i fotografija. Film započinje brišućom panoramom zelenila s naslovom koji sugerira da je posrijedi potraga za slikom. Dom u naslovu je metafora koju koristim za osjećaj koju pruža takva slika. U nizu koji slijedi suprotstavljam nepregledne crne kadrove snimki nadzornih kamera i analogne fotografije slika rodnog kraja u snijegu. Naglasak je na nepreglednosti slike što zbog manjka svjetla, što zbog uvećanja i zrnatosti. Kontrast crnog i bijelog tonaliteta govori o različitosti mjesta i vremena tih slika. Iako je u pitanju pokretna slika i fotografija, obje su statične. S vremenom na nadzornoj kameri protok vremena sugerira kretanjem zrna, a što također pokušavam postići s nizom od minimalno tri fotografije krajolika u snijegu. Ponovno se pojavljuje brišuća panorama s početka, gdje je gotovo pregledan usporeni prizor zelenog krajolika. Usporeni prizor je tranzicija iz nepokretnog u pokretno, naglasak prolaska vremena i anticipacija događaja. Taj prizor će biti analogan usporenim kadrovima eksplozije pri kraju filma. Sljedeći niz započinje s nadzornom kamerom naglašene zrnatosti gdje se vidi prelijevanje boja i kao da je u pitanju dvostruka slika. Tu sliku suprotstavljam ponovno s

¹⁸ Hrvoje Turković, *Filmske liste - njihova dokumentaristička i poetska funkcija*, broj 97, HFS, 2019., str. 58.

¹⁹ Ivan Martinac, *Martinac / 41 godina filmskog stvaralaštva 1960.-2001.*, OPUS, Split, HFS, Zagreb, 2001, str. 96-97.

analognim fotografijama koje su uvećane do neprepoznavanja prizora. Započinjem s toplim bojama rozih nijansi koje se prelijevaju prema zelenoj. Zrno je također izrazito. Suprotstavljanje dinamičnog i statičnog zrna upućuje na našu percepciju i njezine mogućnosti. Što možemo vidjeti i prepoznati kao neki prizor ili dio nečega poznatog.

Drugi segment započinje isječkom iz filma *Blow-Up* (1966.) gdje je u fokusu gledanje različitih dijelova iste fotografije snimljene u parku. Kroz uvećanje i prodiranje kroz zrno, slika dobiva širi kontekst, u ovom slučaju posrijedi je ugroženost života dvoje ljudi. Ovdje pojam ugroženosti želim proširiti na djelovanje kroz različite prizore. Od prirodnih nepogoda, ljudskih sukoba, do istrošenosti, kvara i obnove, neizvjesnosti, anksioznosti, tišine i buke. Ti pojmovi su smješteni unutar kadrova nadzornih kamera u Ukrajini i grada Zagreba.

Međusegement koji se pojavljuje u drugoj polovici filma odlikuje se potpuno drugačijim vizualom. U pitanju je 3D modela zamišljenog krajolika koji je popraćen narativnim tekstom i citira Antonionija i njegove filmove. Idejno se referira na mediteranski krajolik filma *L'Avventura* (*The Adventure*, 1960.) i pokušava opisati karakter čovjeka. Osvrćem se na trajanje gledanja prizora što je integralno za cijeli film. Trajanje koje je utkano u prirodi, postepenost i pažnja bitan je dio za osviještavanje našeg bitka.

Posljednji segment započinje transformacijom dokumentiranog krajolika. Prizori koje gledamo su već transformirani uslijed prirodnih nepogoda, a ljudi se i dalje normalno kreću unutar njega. Ironično podcrtavam kaos i promjenu slike vizualno ističući trošnost slike kad se umaskira jedna u drugu i izblenda. Krajolici koji su nastali imaju novo apstraktno lice i otkrivaju nove kompozicije kao što se i unutar slike formalno mijenjaju elementi da bi se postigla vizualna ravnoteža. Ponovno se vraćam na nadzornu kameru koja je sposobna uhvatiti prizor samo ako ima svjetla u blizini. Na nju vežem odbljesak svjetla koje dolazi kroz prozor na zid u jednoj prostoriji. Pogled na vrt stare kuće moje je radno mjesto koje s natpisom označavam kao već osuđeno na daljnu akciju čovjeka. Ta kuća će se srušiti i na njezinom mjestu će se izgraditi moderna zgrada. Ovo je jedna malo dalja kategorija transformacije, a opet je jako karakteristična za sliku Zagreba. Mijenja se ono što više nije funkcionalno, a gubi se nešto što je dio prošlosti grada. Tako je primjerice kvart Trešnjevka gusto popunjen viskom zgradama umjesto nekoć kućama. U sljedećem nizu ponovno se vraćam na analogne fotografije s naglaskom na uhvaćenu svjetlost koja kao da se reflektiva u teksturi zrna. Događa se raspršenje slike, njezino uništenje. To podcrtavam isječcima iz Antonionijevih filmova *Zabriskie Point* (1970.) kadrovima usporene eksplozije raznesene kuće i hrpom industrijskog otpada iz *Il deserto rosso*, (*The Red Desert*, 1964.). Zanimljiva mi je kombinacija dokumentarnog i fikcijskog materijala jer se miješa realno stanje stvari i kako to može izgledati. Također gesta uništavanja prenosi se i na samu sliku koja je u analognom smislu često imala takvu sudbinu. Mora se uništiti da bi se neka nova slika snimila, neka nova vizija stvorila. U smislu krajolika, nastaje neki novi, neprepoznatljiv krajolik kojem se možemo adaptirati, a i opet ga možemo promijeniti.

BIBLIOGRAFIJA

1. Adorno, Theodor W., *The Essay as Form*, 1984., u *Essays on the Essay Film*, urednici Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017.
2. Bense, Max, *On the Essay and Its Prose*, 1947., u *Essays on the Essay Film*, urednici Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017.
3. Emmelhainz, Irmgard, *Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene*, u *Art in the Anthropocene*, urednici Heather Davies i Etienne Turpin, Open Humanities Press, London, 2015.
4. Farocki, Harun, Blüminger, Christa, *The ABCs of the Essay Film*, 2015., u *Essays on the Essay Film*, urednici Nora Alter and Timothy Corrigan, New York, Columbia University Press, 2017.
5. Gandy, Matthew, *The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's Zabriskie Point*, u *Landscape and Film*, Martin Lefebvre, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2006.
6. Martinac, Ivan, *Martinac / 41 godina filmskog stvaralaštva 1960.-2001.*, OPUS, Split, HFS, Zagreb, 2001.
7. Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005.
8. Purgar, Krešimir, *Preživjeti sliku. Ogledi iz vizualnih studija*, Meandarmedia, Meandar, Zagreb, 2010.
9. Turković, Hrvoje, *Filmske liste - njihova dokumentaristička i poetska funkcija*, Hrvatski filmski ljetopis, broj 97, HFS, 2019.
10. Wells, Liz, *Land Matters. Landscape, Photography, Culture and Identity*, I.B. Tauris & Co Ltd, London, 2011.

INTERNETSKI IZVORI

1. Turković, Hrvoje, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma.*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012. (elektroničko izdanje)
2. *Rethinking Michelangelo Antonioni's modernism: A conversation between Karl Schoonover and John David Rhodes*, University of Minnesota Press, 2012., <https://www.upress.umn.edu/book-division/theme/rethinking-antonioni>

FILMOGRAFIJA

1. Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (*Images of the World and the Inscription of War*, 1988.), r. Harun Farocki
2. Blow-Up (1966.), r. Michelangelo Antonioni
3. Histoire(s) du cinéma (1980-1998.), r. Jean-Luc Godard
4. Il deserto rosso (*The Red Desert*, 1964.), r. Michelangelo Antonioni
5. L'Avventura (*The Adventure*, 1960.), r. Michelangelo Antonioni
6. Le livre d'image (*The Image Book*, 2018.), r. Jean-Luc Godard
7. Zabriskie point (1970.), r. Michelangelo Antonioni

INSTALACIJE

1. Ich glaubte Gefangene zu sehen (*I Thought I was seeing Convicts*, 2000.), r. Harun Farocki