



Zagreb, 2026.

VIŠNJA PENTIĆ **GESTE ISKUPLJENJA**

Igranofilmska poetika
Kuće na pijesku Ivana Martinca

SADRŽAJ

PROLEGOMENA: KAFKA, BLOCH, MARTINAC	9
1. IGRANOFILMSKA POETIKA IVANA MARTINCA	
1.1. O produkciji i recepciji filma	25
1.2. Kontinuitet formi	28
1.3. "Radikalni modernizam" <i>Kuće na pijesku</i>	31
1.4. (N)i duh (n)i materija	38
2. OD NARACIJE DO MONSTRACIJE	
2.1. Karakteristike parametarske naracije	47
2.2. Kamera kao monstrator	53
3. TRANSCENDENTNI STIL	
3.1. Upisivanje u tradiciju	63
3.2. Transcendentni stil prema Paulu Schraderu	66
3.3. Trijada transcendentnog stila	68
3.4. Obilni i asketski postupci	70
4. GESTE ISKUPLJENJA	
4.1. Film kao ritual	84
4.2. Dijalektika apstraktnoga i konkretnoga	87
4.3. Filmski kardiogram i disanje filma	91
4.4. "Bolest osjećaja"	92
4.5. Vjerovanje u svijet	94

5. ZVUČNE STRUKTURE	
5.1. Akuzmatika i <i>off</i> -zvuk	101
5.2. Akuzmobiće ili glas tijela kojega nema	104
5.3. Unutarnji i izvanjski zvuk	106
6. LOGIKA FILMSKE SLIKE	
6.1. Strategije destabilizacije	116
6.2. Dijalektika vidljivoga i nevidljivoga	118
6.3. Slika onoga čega u slici nema	123
6.4. Slika unutar slike ili slika bez dna	125
7. POGLED KAO PRISUTNOST	
7.1. Automontaža pogleda	136
7.2. Prisutnost odsutnih	138
7.3. Transcendentni vid	141
7.4. Putovanje ispod površine	144
8. RAĐANJE U NADU	149
KODA	
Svijet je otišao, moram te nositi:	
<i>Kuća na pijesku, Sigurno mjesto i Ponedjeljak ili utorak</i>	161
DODACI	
Popis kadrova	177
Fotografije iz filma	186
Kuća na pijesku /bilješke autora/	207
Ivan Zebedejev i Josip Križanić: treći dio zbirke pjesama Ivana Martinca <i>Ulazak u Jeruzalem</i>	241
Biobibliografija i filmografija Ivana Martinca	253
Filmografija	271
Literatura	275
Kazalo imena	283

PROLEGOMENA: KAFKA, BLOCH, MARTINAC

*Ja sam u nekom tamo neznancu, i na zvijezdi
dalekoj, raspreden, a ovdje u jednoj niti,
u cvijetu ugaslom, razbit u svijetu što jezdi,
pa kad ću ipak biti tamo u mojoj biti?
Ja sam ipak ja, svojeglav i onda kad me nema,
ja sam šiljak s vrha žrtvovan u masi;
o vasiono! Ja živim i umirem u svjema;
ja bezimeno ustrajem u braći.*

Tin Ujević, *Pobratimstvo lica u svemiru*,
iz zbirke *Ojađeno zvono*, 1933.

*K. je sad znao tačno da bi bio dužan da sam uzme nož dok tako iznad
njega prelazi iz ruke u ruku, i zarine ga u sebe. Ali nije to učinio, već je
iskretao vrat, koji mu je još bio slobodan, i gledao naokolo. Nije mogao da
primi sve na sebe, da vlastima oduzme sav posao sebe; odgovornost za ovu
posljednju grešku snosi onaj koji mu je uskratilo ostatak snage koja je za to
bila potrebna. Posljednji pogled bacio je na najviši kat kuće koja je graničila
s kamenolomom. Kao kad sijevne svjetlost, tako se brzo tamo otvorilo krilo
jednog prozora, neki čovjek, na toj daljini i visini slabašan i tanuš, naže se
naprijed i još dalje ispruži ruke. Tko je to? Prijatelj? Dobar čovjek? Netko tko
ima saučesća? Netko tko želi da pomogne? Je li to pojedinac? Jesu li to svi?*

Franz Kafka, *Proces*, 1925,
prijevod Bogomir Herman

Margine nekoga kulturnog polja sposobne su izroditi umjetnička djela koja i formom i sadržajem odvažnije preispituju dominantne prakse djelovanja unutar određenog medija nego što to čine djela nastala u središtima kulturne proizvodnje. Na rubovima jedne velike kinematografije kakva je bila jugoslavenska, u sumrak jedne društveno-kulturne epohe nastala je *Kuća na pijesku* (1985) Ivana Martinca, dugometražni igrani film koji se u tom povijesnom trenutku činio kao iznimka

ne samo u okvirima hrvatske i jugoslavenske kinematografije već i u okvirima europskoga i svjetskoga filma. A iznimka je ostao do danas jer mu u hrvatskoj kinematografiji nije moguće naći srodna ostvarenja kada je u pitanju dugometražni igrani film. Martinčev jedini dugometražni igrani film u hrvatskoj se kinematografiji izdvaja izrazito radikalnim izlagačkim postupcima i umjetničkim svjetonazorom.

Minorno, opozicijsko, Drugo

Specifičnost konteksta nastanka ovog filma leži u činjenici da je film produciralo malo poduzeće Marjan film iz Splita čiji je umjetnički savjet odobrio realizaciju Martinčeva projekta. Uz *Kuću na pijesku* poduzeće je potpuno samostalno, bez sudjelovanja drugih producenata, produciralo još samo jedan dugometražni igrani film, *Ujed anđela* (1984) Lordana Zafranovića, njegov povratak filmu atmosfere kojemu su u središtu poetično-meditativne autorove sklonosti te opsjednutost erosom i tanatosom.¹ Zafranović i Martinac formirali su se pod okriljem Kino kluba Split šezdesetih, kada su često surađivali, te su jedini autori iz te generacije splitskih filmaša koji su se okušali u profesionalnom igranom filmu. Njihovo zaleđe u eksperimentalnom filmu presudno je utjecalo na njihove igranofilmske poetike, u koje su prenijeli duboku svijest o formi, što je rezultiralo upotrebom radikalnih izlagačkih praksi u kontekstu tadašnje jugoslavenske produkcije.

Za razliku od Zafranovića, koji je stekao klasično filmsko obrazovanje te mu je film postao profesija, Martinac je autor koji je profesionalnu karijeru proveo kao arhitekt i voditelj promidžbe u splitskom građevinskom poduzeću "Lavčević" (usp. Pentić, 2023a), te se filmom bavio "sa strane", djelujući u rodnom Splitu šezdesetih godina 20. stoljeća mahom u području amaterskoga eksperimentalnog filma u okviru Kino kluba Split, a sedamdesetih i osamdesetih godina u području profesionalno produciranog eksperimentalnog filma.² Martinac je u tom smislu i fizički i simbolički pripadao margini jugoslavenske i hrvatske kinematografije, te se o njegovu jedinom dugometražnom filmu *Kuća na pijesku* može uvjerljivo govoriti koristeći se u filmologiji danas uvriježenim pojmom minorne kinematografije, kojim se kod nas recentno koristila prerano preminula filmologinja Janica Tomić (1980-2024) u postumno objavljenoj knji-

¹ Navodim prema nepotpisanom komentaru u Bazi HR kinematografije (usp. http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=179, posjećeno 24. IV. 2026).

² Detaljniji prikaz biografskih podataka o Ivanu Martincu, kao i njegova kompletna filmografija dostupni su kao dodatak na kraju ove knjige.

zi *Žive slike / Levande bilder: prilozi povijesti švedskog filma* (2024). Ona polazi od pitanja zašto filmovi kao što su *Žrtva (Offret)*, 1986) Andreja Tarkovskog ili *Montenegro* (1981) Dušana Makavejeva – koji su realizirani s većinski švedskim produkcijskim udjelom, snimani u Švedskoj te s istaknutim švedskim filmašima – izostaju iz prikaza povijesti švedske kinematografije te zaključuje kako nacija funkcionira kao standardni model narativizacije filmske povijesti i ističe kako je film, u usporedbi s naprimjer književnošću, mnogo više kolektivna djelatnost, odnosno industrija (2024: 13-14). Slično tomu, film Ivana Martinca ne figurira kao važna postaja u povijesti hrvatske kinematografije gotovo do početka 21. stoljeća, kada su se istraživanju tog filma posvetili Sergio Grmek Germani (usp. 1999), Tanja Vrvilo (usp. 2007) i Tomislav Šakić (usp. 2016) pišući o njemu te organizirajući njegove javne projekcije, što je kulminiralo digitalnom restauracijom, dovršenom 2019. kada je premijerno prikazana nova verzija filma³.

Kako bi upozorila na važnost uključivanja prethodno isključenih filmova u narative o nacionalnim kinematografijama, Tomić podsjeća na mogućnost primjene utjecajne teze o minornoj kinematografiji⁴ koju su razvili teoretičari opozicijskih povijesti filma, prije svega filmolog Tom Gunning u pionirskom tekstu iz 1990. "Towards a minor cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon". U njemu Gunning u filmološke svrhe prenamjenjuje koncept minorne književnosti što su ga povodom djela Franza Kafke ponudili francuski filozof Gilles Deleuze⁵ i psihoanalitičar Félix Guattari u knjizi *Kafka – u prilog minornoj književnosti (Kafka: pour une littérature mineure)*, 1975), a koji im je omogućio da opišu revolucionarne aspekte piščeve umjetnosti. Deleuze i Guattari pod pojmom minorne književnosti misle na književnost koju neka manjina stvara u nekom velikom jeziku, pa je jezik tu nužno izložen izraženom koeficijentu deteritorijalizacije, zbog čega je u minornoj književnosti sve politika, odnosno individualno zadobiva kolektivnu vrijednost jer "njen premaleni i nedostatni prostor čini da je svaka individualna stvar neposredno vezana uz

³ Restaurirana verzija filma javno je dostupna za gledanje u sklopu internetskog arhiva posvećenog Ivanu Martinu što ga je uspostavio te ga održava njegov nećak Ivan Vuković (<http://www.ivanmartinac.com/kuca-na-pijesku/>, posjećeno 25. IV. 2026).

⁴ Tomić se u ovom kontekstu prvenstveno poziva na knjigu danske filmologinje Mette Hjort *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema* (2005) u kojoj je razvijala tezu da termin minoran upućuje na režime kulturne moći i potrebu onih koji su u njima nepovoljno pozicionirani da osmisle vlastite strategije postojanja, kao što je to bio slučaj s Dogmom 95 (usp. Hjort, 2005: 34-65).

⁵ Sam Deleuze razrađuje pojam minornog u kontekstu političkog filma zemalja Trećega svijeta, "naroda kojih nema" i radova redatelja kao što su Glauber Rocha, Youssef Chahine i Ousmane Sembène u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme*, prvi put objavljenoj 1985. (usp. Deleuze, 2012: 286-296).

politiku” te ona postaje utoliko potrebnija, nužnija “što se u njoj komeša i iskri posve druga pri/povijest” (2020: 27-28). Gunning se pak u svojem tekstu bavio američkim eksperimentalnim filmovima nastalim izvan institucionaliziranih avangardi, dajući onome što naziva minornom kinematografijom karakteristiku geta i dvostruke opozicijske položaje (1989: 3). Mišljenja sam kako u slučaju Martinca možemo uvjerljivo govoriti o redatelju koji je utjelovio te višestruke opozicijske položaje, kao o autoru koji je u kontekstu eksperimentalnog filma upotrebljavao igranofilmske elemente, a u kontekstu igranog one strukturalne, odnosno kao o filmskom redatelju u čijem se djelu “komeša i iskri posve druga pri/povijest”. Usto je, kao i Kafka, bio “na rubu ili po strani svoje krhke zajednice, pa mu je ta situacija pružala utoliko više mogućnosti da izrazi potencijalnu drugu zajednicu, da stvori sredstva za neku drugu svijest i neku drugu osjećajnost” (Deleuze i Guattari, 2020: 30). Martinac je bio Drugi svih zajednica u kojima se kretao: i kao pripadnik manjine koja je unutar tokova jugoslavenske kinematografije igrani film promišljala prije svega strukturalno te specifično pristupala filmskom jeziku i kao autor koji je u profesionalnoj produkciji kontinuirano radio eksperimentalne filmove. Upravo zbog izmještenosti iz središnjih društvenih, kulturnih i umjetničko-stilskih tokova uspio je stvoriti djela koja nam danas, s vremenske distance, pokazuju svoju neupitnu vizionarsku snagu i kontinuiranu modernost umjetničke poetike. *Kuća na pijesku*, kao i Kafkina proza, jest ona vrsta umjetničkog djela “koje za svoj jedini cilj ima eksperimentiranje” i koje primjenom načela mnogih ulaza “sprečava uvođenje neprijatelja, Označitelja” (Deleuze i Guattari, 2020: 5).

Martinčev jedini dugometražni film ostao je praktički do danas u zgradama povijesti hrvatske nacionalne kinematografije zbog svoje neuklopljenosti u postojeće narative o filmskim stilskim formacijama vremena u kojem je nastao i zbog činjenice da je uvjerljivo uspio izraziti tu “drugu osjećajnost” o kojoj pišu Deleuze i Guattari. U slučaju *Kuće na pijesku* u korijenu su te apartnosti, osim same forme filma, dvije u našoj umjetnosti rijetko spajane tradicije – kršćanski misticizam i marksizam, u čemu leži drugi specifikum ovog filma. Naime kod Martinca je prisutan sloj mistično-kozmičkih uvida oblikovanih u kršćanskom ključu koji su isprepleteni s marksističkim uvidima o otuđenju modernog čovjeka te se s njima prožimaju. Sličnu je dvojnost bio prepoznao Walter Benjamin i kod samog Kafke, ustvrdivši da je njegovo djelo elipsa koju određuju daleko razmaknuti fokusi mističnog iskustva (najprije iskustva tradicije) s jedne strane i iskustva modernoga velegradskog čovjeka s druge (2008: 47). U Martinčevu je djelu, pa onda i u ovoj knjizi, prisutan sloj motiva iz kršćanske tradicije kao što

su krivnja, iskupljenje, milost, transcendencija, nemoć, žrtva, ali autor se njima ne koristi kako bi govorio o onome svijetu, već kako bi opisao naš odnos prema ovome sada i ovdje. Riječ je o izrazito samosvjesnom umjetniku i eruditu koji je u svoj film ugradio koloplet simbola i referenci te ga popratio iscrpnim bilješkama, koje donosimo na kraju ove knjige.

Kafka kao sugovornik

U tim je bilješkama Martinac zapisao sljedeće: “Da bi se uistinu shvatilo ‘Kuću na pijesku’ valja, prije svega, znati da je ona smještena u duhovni prostor između ‘Procesa’ i ‘Principa nade’” (Martinac, 1986b: 79). Misli se, naravno, na prozno djelo austrijskog pisca *Proces* (*Der Prozeß*) u kojem se pripovijeda o sudbini optuženog Josefa K.-a, koje je prvi put objavljeno 1925, te na trosveščano djelo njemačkog filozofa Ernsta Blocha *Princip nada* (*Das Prinzip Hoffnung*, 1959), poznato i kao “enciklopedija anticipirajuće svijesti”, u kojem on temelj utopijskoga razjašnjava pojmom nade, koja se u njegovoj filozofiji ne misli kao afekt, već kao fenomen utemeljen u bitku samome, jer je san o onome što će doći univerzalan i odgovara strukturi samog bitka čiji je utemeljujući moment *još-ne-bitak* (Veljak, 2019: 126, usp. i Petrović, 1981: xvi). Blochova filozofija fenomen nade vidi kao ono što transcendirira predmetno, čime se uklapa u struju stvaralačkog tumačenja marksizma u kojem su prisutni i elementi kršćanske misli, mistične filozofije prirode i panorganske slike svijeta (usp. Oršolić, 1975: 310), pa se njemački filozof uklapa u liniju koja preko Kafke i Benjamina vodi do Martinca. U Blochovoj je filozofiji, koja predstavlja svjetonazorski fundament Martinčeva filma, nada postavljena kao politički alat dostupan svima i kao preduvjet onoga što filozof naziva pravim napretkom “koji nužno uključuje pitanja *kamo?* i *čemu?*, u kojima je impliciran i smisao samog procesa, a to je humaniziranje čovjeka i svijeta” (Veljak, 2019: 126). Martinčev film odabire kafkijansko prikazivanje dehumanizacije upravo kako bi prizvao humaniju budućnost, ono “metafizički drukčije” o kojem piše Bloch, opisujući je među ostalim kao “svijet bez otuđenja”, “blaženstvo koje još nikad nije postojalo”, “mir, slobodu, kruh”, “apsolutno zadovoljenje težnja”, “nebo na zemlji”, “svijet koji je čovjeku domovina”, “regnum humanum” i “identitet čovjeka koji je došao k sebi zajedno sa svojim, za sebe pridobivenim svijetom” (cit. u Oršolić, 1975: 310). U Martinčevu filmu dehumanizirani svijet Kafkine umjetnosti nadograđen je prizivanjem političke transformacije kroz otvoreni dijalog s Blochovom filozofijom nade koja, u vremenu beznađa i lažne nade, počinje “s mišljenjem usmjerenim na promjenu svijeta i na budućnost” (Petrović, 1981: xvii).