



nikad te nisam vidjela s ovim očima

konstrukcija stvarnosti u (dokumentarnom) filmu



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
Akademija likovnih umjetnosti
Odsjek za animirani film i nove medije
Novi Mediji

rujan, 2017
Zagreb

nikad te nisam vidjela s ovim očima

konstrukcija stvarnosti u (dokumentarnom) filmu

Diplomski rad
Maura Batarilović

Mentorica doc. Ana Hušman | Komentorica izv. prof. Nicole Hewitt

Posvećeno svoj kosi koja mi je otpala dok sam tražila svoju sestru.

1. materijalnost

Dugo sam namjeravala napraviti film o nekoj osobi ili o nekom određenom prostoru, o nekom mjestu. O nečemu što se nalazi izvan mene i što je točno određeno svojom materijalnom fizikalnošću.

Mi i svijet u kojem se nalazimo, građeni smo od istovjetne materije koja nas prizemljava i ujedinjava. Razlikujemo se po određenoj svijesti i po gustoći našeg fizikalnog sadržaja.

Ono što nas određuje i objedinjuje u cjelinu naše su tjelesne granice, naše granice u materiji. De Certeau u „Invenciji svakodnevice“ piše: „svaka je prostornost određena granicama.“ dok Marc Auge u „Nemjestima“ piše da ljudsko tijelo možemo shvaćati „kao odsječak prostora koji ima svoje granice, vitalne centre, obrambene mehanizme, slabosti, oklop i mane.“. Tijelo možemo zamišljati kao središte, u kojemu se, na kraju, okupljamo i sastajemo.

O ljudima, ili drugima, volim razmišljati kao o materijalnim sustavima, ili kao o višekatnim zgradama, kao što i Kutlug Ataman govori u jednom intervju s Anom Finel Honigman: „Gledam na ljude kao na zgrade.“. Zgrade, u stambenom djelu nekog grada, u mreži ulica, zgrade koje imaju mogućnost interakcije s drugima, čiji se svijet zasniva na odnosima.

Željela sam napraviti film o nečemu što se može definirati upravo zbog svog svojstva vidljivosti, po svojoj prepoznatljivosti na nekoj razini i po tome što bi moglo biti prepoznato.

Zanimalo me, mogu li ja, i je li uopće moguće u filmu i kroz film uprizoriti neku svjetovnu pojavu na dosljedan način. Definirati ju, zatvoriti ju u neku cjelinu. Htjela sam propitati načine kojima se objektivna, zajednička stvarnost i osobna emotivna, iskustvena subjektivnost mogu preoblikovati u filmsku stvarnost. Pritom mislim na vidljivi (objektivan) svijet i na subjektivno tijelo koje je u odnosu s tim svijetom. Željela sam shvatiti da li je moguće donositi odluke bez vlastite interpretacije.

2. film kao mediji i kao nematerijalnost

Film je neprestano, nezaustavljivo trajanje. Cjelina koja se „pojavljuje u dimenziji trajanja i koja se neprestano mijenja.“¹

Nastaje „kroz vezu sa stvarnim svijetom“² što pridodaje autentičnosti filma. Prema stvarnosti se, dakle, odnosi kao prema referentu, naspram kojeg može biti svjedok ili proricatelj.

Iluzija filmske slike je i u plošnosti dvodimenzionalne geometrije. Film je temeljen na odsustvu, glumci, mjesta, događaji... prikazani su tek kao reprezentacija.

Film je unaprijed uvjetovan jer ga je netko izradio kako bi nekome bio na doživljajnu raspolaganju.

Walter Benjamin smatra da „artikulirati prošlost ne znači raspoznati kako je zaista bilo, već znači preuzeti kontrolu nad sjećanjem.“³ Pomoću filmova može se svjedočiti i ispravljati kolektivno sjećanje razbijanjem obrazaca i ponudom drugih i drugačijih svjedočenja.

Glavna razlika između fikcijskih i nefikcijskih filmova prema Comolli-u je ta da se u fikciji prošlost uvijek može reorganizirati da bi se estetski dojam pojačao. Iako su estetski dojmovi legitimni i u nefikciji, točnost u tom slučaju ne može, odnosno ne bi trebala biti isključena u ime filma, u ime namjere.

Prihvaćeno je da se u filmovima, do neke mjere, referentna stvarnost promijeni. To je prirodan tijek, budući da se radi o nekoj vrsti prevođenja; iz materijalnog svijeta u nematerijalni svijet filma. Pa se tako, materijalna stvarnost prilagođava filmskim elementima i zakonitostima.

Uvodeći dijelove materije u filmski narativ, može im se pridodati drugo i drugačije vrijeme trajanja, pa ih radi toga možemo i drugačije doživljavati. U film se uključuju samo elementi koji odgovaraju njegovom sadržaju. Svaki događaj koji se bira za snimanje, odnosno za prikazivanje, bira se i odakle će se vidjeti. Stvarnost se kadrira, uokviruje.

Kadriranjem se određuje što će sve slika obuhvatiti, i tako se stvara donekle zatvoren sustav. Elementi slike, nalazeći se u novom, izabranom, ili slučajnom odnosu, stvaraju i izmjenjuju svoja izvorna značenja. Svaki objekt kad je sniman, postaje simbol.

I Sontag i Deleuze upućuju na neuokvireni prostor; "kako bi se nešto pokazalo, nešto se mora sakriti"⁴, „Svako kadriranje određuje neki neuokvireni prostor.“⁵

Neuokviren prostor nije uvijek negacija. On upućuje na ono što niti čujemo, niti vidimo, ali je ipak savršeno prisutno, u većoj ili manjoj mjeri.

„S filmom se povezuju tri različita pogleda: pogled kamere koja bilježi neki filmični događaj, pogled publike koja promatra konačni proizvod i pogledi što ih razmjenjuju likovi s filmskog platna. Pravila narativnog filma niječu prva dva i podređuju ih trećem s ciljem svjesnog ukidanja nametljive prisutnosti kamere i sprečavanja svijesti publike o udaljenosti.“⁶

Slaganje dijelova, odnosno njihova montaža, događa se u tri razine; prije samog snimanja, u trenucima biranja i određivanja stvarne materije koji će ući u interakciju, tijekom i nakon snimanja, kad se montaža u pravom smislu riječi odvija. Dijelovi se slažu i razmještaju, pa tako oni dobivaju

različitu ulogu i različit odnos jedan naspram drugog. Izmjenom kadrova, koji se ne nastavljaju u vremenu (i prostoru), stvaraju se nova značenja. Međusobno se mijenjaju i izmjenjuju, prekvalificiraju se djelovanjem znakova, jednog na znakove drugog kadra, a ostaju nepromijenjeni ako ih gledamo zasebno, odvojeno.

Pa možemo reći da se značenje stvara unutar samog uokvirenog prostora, kadra, to jest, djelovanjem elemenata jednog naspram elementa drugog. To se događa i šire, kad su kadrovi posloženi u vremenski tijek, sadržaj jednog utječe na sadržaj drugog. Pa se njihovom izmjenom stvara značenje, odnosno mogućnost iščitavanja.

Deleuze smatra da je (filmska) montaža određivanje cjeline, koja da bi se mogla početi slagati, mora biti pretpostavljena, unaprijed određena.

Na sličan način događa se i u svijetu; da bi se nešto moglo ispričati, prikazati ili reprezentirati, mora se sažeti, unaprijed odrediti. Pritom se, osim predmeta interesa, dijela materije, uzima u obzir prostor koji je dan za tu zamisao. Razmišlja se i za koga je namijenjeno, pa se njima i za njih prilagođava. Neke scene duže traju, kako bi ih se moglo iskusiti, možda vjernije, izvornije. Neke stvari zauzimaju više prostora, veće su od drugih, postavljene su na vidljivom mjestu, ustakljene, osvijetljene, povišene, kako bi bile vidljivije, kako bi se naglasile.

1 Deleuze, Gilles, "Film 1: slika-pokret"

2 Comolli, Louis, "Journey to the Land of the Head Shrinkers" *October Magazine*, prijevod autorice

3 Benjamin, Walter, „On the concept of history“, prijevod autorice

4 Sontag, Susan, „Eseji o fotografiji“, Beograd: Radionica SIC

5 Deleuze, Gilles, "Film 1: slika-pokret"

6 Mulvey, Laura, „Vizualni užitak i narativni film“

3. “za gledatelje, za posjetitelje, za publiku.”

Ranije sam navela citat Laure Mulvey u kojem navodi poglede, odnosno, osi pogleda koje su prisutne u filmu. Želim se sad zaustaviti na onu između publike i samog filma, konačnog proizvoda.

Naime, kao što znamo, u današnjem svijetu, kao i u filmu, osjetilo vida je najdominantnije. Film koristi vid, i osjetilo sluha, kako bi govorio kroz naša druga osjetila. Ona se tad međusobno prevode i tako stvaraju smisao i utjelovljuju iskustvo.

„Kad gledamo film, naša svijest nije usmjerena prema našim tijelima, nego prema filmu i svijetu koji prikazuje, naše misli su negdje drugdje, u cjelini koja istovremeno spaja i razdvaja osjećaj za našu tjelesnost s osjećajem figurativnih tijela i objekata koje vidimo.“¹ Naša tijela, relativno vezana za sjedište, gube dio svoje stvarnosti, a stvarna prisutnost postaje relevantna za virtualno postojanje. Udaljavamo se od stvarne pozicije našeg tijela, kojeg osjećamo u filmskom doživljaju. Opijeni smo snimljenim dijelom vremena koji tad postaje dio drugog, dio našeg stvarnog vremena; dio vremena u drugom dijelu vremena. „Na način na koji vidimo stvari, utječe ono što znamo, ili ono u što vjerujemo.“² Gledateljevo izvanfilmsko, kulturološko i utjelovljeno iskustvo i znanje, posreduje i kvalificira filmsko iskustvo. Sastavni dio strukture su veze među izloženim prizorima koje nude mogućnost identifikacije i suočavanja.

1 Sobchack, Vivian, „Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture“, prijevod autorice

2 Berger, John, „Ways of seeing“, prijevod autorice

4. stvaram ju kroz slike

Svako od nas je stvarna, nereducibilna kompleksnost, koja se, zapravo, ne može smanjiti i sažeti u sliku, uokviriti u prikaz. Da bi se to dogodilo, ona se mora komodificirati i prilagoditi.

Carl R. Platinga smatra da „nefikcionalni filmovi nisu imitacije ili reprezentacije, nego konstruirane reprezentacije.“¹

Kroz svoju prikazivačku sposobnost, filmovi mogu svjedočiti o svijetu ili o nekoj drugoj materijalnosti, i tako stvarati različite predodžbe s različitim namjerama, različite slike s različitim izvanjskim referentima.

Slika je prizor koji je referenciran ili reproduciran, odvojen od svog izvornog mjesta i vremena. Ona nije nikad od onoga kojeg označuje, jer takva slika je konstituirana s druge točke gledišta i postoji samo ako je odvojena od onog što označuje.

Moj film postoji kako bi slika postojala.

Kad sam osvijestila sve ono što sam ranije nabrojala, odlučila sam raditi film o nečemu što ne postoji. O nečemu što može samo biti reprezentacija bez postojećeg referenta. O nečemu što nije skup materije, što nije vidljivo, i nije taktilno, ali je zamislivo. O nečemu, čije se postojanje može samo pretpostaviti (kao susjed s kata ispod kojeg nismo nikad vidjeli ni čuli). Upravo zato što je nemoguće objektivno prikazivati i bilježiti stvarnost.

Filmski elementi koji najviše navode na uspoređivanje sa zbiljom, na traženje veze između poznatog i nepoznatog, upravo su likovi. Oni u svojoj pojavnosti nude mogućnost identifikacije, ili pak odbijanje da se poistovjetimo s njima. Odlučila sam stvoriti, konstruirati, lik svoje sestre. Portretirati nekog tko je kao ja, dijete mojih roditelja i koje je odraslo u istom gradu u kojem sam i ja, ali par godina nakon mene. Nisam željela samo pretpostavljati, željela sam pričati iz neke pozicije koju poznajem, jer smatram da mogu govoriti samo o stvarima koje znam i koje su mi poznate.

Odabirom takvog lika, koji bi mi po nekakvoj općenitoj pretpostavci trebao biti blizak, u gledatelja bi mogao rezultirati većim povjerenjem. Budući da govorim o nekome koga poznajem, o nekome s kojim dijelim nešto osobno, kao igranje „Čovječe ne ljuti se“ s bakom dok me čuva.

Moja sjećanja, a pretpostavljam i tuđa, pogotovo ona najranija, uvelike su bazirana na fotografijama. Da njih nema, možda neka moja sjećanja ne bi uopće bila dio mog upamćenog. Strašno je razmišljati o tome da ako ne bilježimo, zaboravljamo. Pa onda, radi nemogućnosti bilježenja svega, na kraju i nemamo jednu pravu sliku o našoj osobnoj prošlosti. Ne sjećamo se što se dogodilo na našem devetom rođendanu između pete i šeste fotografije u fotoalbumu. Nemamo ništa što bi nas moglo podsjetiti na to vrijeme između te dvije okinute fotografije.

Kako bih pridodala dojmu istinitosti i njezinog stvarnog postojanja, njezin lik uključujem u svoja sjećanja, u svojim pokušajima prisjećanja. Na neki način to je i brisanje mojih osobnih sjećanja; ona se izmjenjuju, razmještaju, podređuju, kako bi se stvorio prostor koji bi ona mogla zauzimati. Kako u mojim sjećanjima, tako i u sjećanjima onih koji su u

mojim sjećanjima. Njih konstruiram, režiram i snimam, o tome ću pisati nešto kasnije.

Konstruiram ju i karakteriziram ju po postojećim životnim i prostornim značajkama. Uzimam u obzir i analiziram što sve uvjetuje nečiju osobnost (životno okruženje, obitelj, prijatelji...), ili pak odluke koje su iz nje mogle proizaći. Pokušavam stvoriti neku osobu čije je postojanje puka logičnost.

Imajući takav pristup, postavljam i sebe u fiksijsku situaciju u kojoj imam sestru. O njoj, odnosno o nama, većinom govorim u drugom licu, te tako dobivam ulogu homodijegetičkog pripovjedača koji se u priči javlja kao svjedok, koji sudjeluje u radnji. Odabirom naracije u prvom licu gledatelj se približava sadržaju, te se postavlja u položaju izravnog sugovornika. Barthes smatra da se autora ni u čemu ne može zamijeniti s pripovjedačem, što se zapravo nerijetko događa u pripovijedanju u prvom licu, odnosno da se autor izjednačuje s pripovjedačem (pa tako i s likom) (DI). Njezin lik ne postoji nigdje drugdje osim u filmu i za film. Određena je njegovim okvirima i njegovom trajanju. Njezin lik se ostvaruje kroz naraciju, kroz moj govor koji njezino postojanje upisuje u sadržaj kadrova. Ostvaruje se i u zamišljanju gledatelja kroz odnos slika – tekst, koji gradi značenje, koje se izmjenom, slijedom kadrova nadograđuje. Ostavljam da prostor ispriča svoje, da on, u odnosu s naracijom stvori značenje.

Nikad ne vidimo samo jednu stvar, uvijek vidimo kroz relaciju stvari, pa tako i kroz nas samih. Sve što znamo i osjećamo ulazi u naš način i u našu mogućnost iščitavanja i shvaćanja. Neodvojivi smo od naših prethodnih iskustava. Tako dolazi do identifikacije, i do toga da možda, u nekom trenu, naše misli više nisu u viđenoj slici.

Kako sam i ranije navela, film reprezentira odsustvo. U širem smislu, i moja sestra reprezentira odsustvo, ona je odsutna u materiji, ali je prisutna i reprezentirana kroz uokvirenu filmsku sliku, kroz trajanje koje mu je određeno. Ona postaje prisutna u svojoj odsutnosti.

5. gradim ju kroz mjest

Željela sam da prostor bude nositelj priče, i da kao takav bude odgovoran za izgradnju njenog lika. Prostor, više poznati prostor, manje poznati prostor. Željela sam ju uprizoriti kroz prostorna obilježja, upisati ju u njegove dimenzije i značajke. U sunčan dan, u oblačan dan, u kišni dan. Htjela sam ju rasporediti po mjestima, pa da se na taj način gradi slika o njoj.

Svi smo mi prostorno određeni, ili možda čak prostorno podređeni. Smješteni u odnos prema nekoj okolini. Zanimalo me na koji način i u kakvoj mjeri prostori, odnosno mjesta, stvaraju i uvjetuju osobu, određuju ju i oblikuju.

„Koncept mjesta stoji u vezi s a fizičkim, matematički mjerljivim formama prostornih dimenzija. Naravno da mjesta ne postoje u fikciji na isti način kao što je to slučaj u stvarnosti. Ali ona moraju postojati u fabuli, zbog naših mogućnosti imaginacije.“¹ Svaka se radnja odvija na nekom mjestu, mi stvari zamišljamo kroz mjesta, kroz prostorne odnose i geometriju, držeći se manje ili više fizikalnih pravila prilikom zamišljanja. Prostori u pričama mogu funkcionirati na dva načina. Prvi bi bio da su prezentirani samo kao mjesto dešavanja, a drugi da bude mjesto

koje djeluje. „To bi značilo da ono ima utjecaj na fabulu i fabula postaje podređena prostoru. Više nije toliko bitno da se radnja dešava na tom mjestu, već da je to mjesto takvo kakvo je, i upravo ta činjenica dozvoljava da se to baš tu može desiti.“²

Većina sjećanja i njihove rekonstrukcije, smještene su u Umagu, malom gradu u kojem sam odrasla. Smješten na moru, koji, kao puno drugih takvih gradova „živi od turizma i za turizam“³. Grad koji živi tijekom sezone i nudi sezonska radna mjesta, i koji je ostali dio godine gotovo potpuna suprotnost; sadržaja skoro pa i nema, kao ni puno mogućnosti za zaposlenje. Grad u kojem se rijetko što događa za građane, kulturnih sadržaja gotovo da i nema... Za razliku od Zagreba, u kojem se po nekad čini, kao da se tamo sve održava.

Kroz priču vezanom uz hotel Adriatic, koja je pisana i rekonstruirana prema stvarnom događaju, i kroz onu o biljaru, željela sam obrvatiti pažnju na identitet grada Umaga, i kroz njega ispričati nešto o sestri. Kroz grad koji je podređen turizmu i turistima, koji ga zapravo nikad ne vide onakvim kakav zaista je. Za koje se prostor grada prenamjenjuje; grade se mjesta koja su im privlačna, nudi se i organizira turistički sadržaj koji se predstavlja kao jedinstven, specifičan i nepropustiv. Kroz grad, koji se u filmu po nekad više predstavlja kao urbani konstrukt, nego grad.

Naime, hotel Adriatic, danas Guest House Hotel Adriatic, najstariji je hotel u Umagu (donekle) u funkciji. Izgrađen je 1964. godine i s 262 kreveta bio je najluksuzniji hotel na ovom području. U sklopu hotela, radio je, između ostalog, i poznati kasino. U njemu su se organizirale brojne zabave i nastupali najpoznatiji talijanski pjevači. Po riječima novinara Večernjeg lista taj je hotel „vrhunac graditeljstva šezdesetih godina na jadranskoj obali“. Ljudi ga se rado prisjećaju i svako ima bar jednu anegdotu vezano uz njega.

Hotel je sniman izvana po noći, kad se i sam događaj odvio, odnosno, kad su moja sestra i njezini prijatelji imali naviku provaljivati. Kamera lagano švenka od dolje prema gore, a zaustavlja se kad uokviri sliku hotela koja je tijekom sedamdesetih bila printana na pepeljarama i

azglednicama. Slika koja je nekad simbolizirala raskoš hotela i time bila ponos građanima. Hotel Adriatic, gotovo u sumrak, svijetla su upaljena, vidimo njegov odraz u moru.

U posljednje vrijeme hotel nije renoviran. Nekad je bio najviši hotel na Jadranskoj obali, a danas u njega provaljuju srednjoškolci.

1,2 Bal, Mieke, "Narratology: Introduction to the Theory of Narrative", prijevod autorice

3 Otočan, Mirko, „Povijest turizma i kulturne baštine Umaga“

Odlučila sam da moja sestra bude mlađa od mene, tako da u tom odnosu ja budem na neki način odgovorna za nju, isto kao što sam odgovorna za nju, i njezinu sliku dok radim (ovaj) film. Budući da je nekoliko godina mlađa od mene, još živi s mojim, *našim*, roditeljima u Umagu, dok sam ja u Zagrebu gdje studiram.

6. odlasci, dolasci

Kako bih prikazala našu prostornu udaljenost, snimam svoje odlaske i dolaske u Umag, odnosno Zagreb. Njihova repeticija, ukazuje i na nemogućnost da se živi na dva mjesta istovremeno. Ukazuju i na jednu prostornu rascjepkanost i neprestane pokušaje da se ta mjesta približe, povežu, ali ne cestama.

U nekim snimkama vožnje, odraz mene ili kamere, vidljiv je u staklu. Na taj način, odraz, koji je vidljiv tek prilikom određenih svjetlosnih uvjeta, osvještava činjenicu da je prizor snimljen i da se nalazi na određenoj udaljenosti od mene

Uključila sam sve skupa pet snimki vožnje iz Umaga prema Zagrebu, dok je prva koje se pojavljuje i s kojom film, zapravo započinje, iz Zagreba prema Umagu.

Iz prvog lica doznajemo njezinu reakciju kad saznaje da ću raditi film o njoj. Što predstavlja pravi početak mišljenja o ovom filmu uopće. Pravi početak postavljen na početak. Govorim o njoj, o tome kako ju inače predstavljam, o načinu na kojem pričam o njoj, i kako se ona radi toga osjeća – „... uvijek ima osjećaj kao da o njoj kažem samo ono što ja hoću... uvijek misli da moji prijatelji imaju krivu sliku o njoj. Sliku o njoj koju sam ja stvorila.“ Što je zapravo ono što se događa u filmu, gradeći njen lik stvaram njenu sliku.



7. arhivski materijali

Koristim arhivske, analogne, slikovne materijale kao stvarne referente autentičnosti, istinitosti priče. Oni služe kao vizualni, slikovni dokumenti vremena, pa su kao takvi uvjerljivi. Oni svjedoče o drugom vremenu unutar filmskog vremena. Njih koristim kao vizualni materijal u kojeg upisujem nova značenja, ili izmjenjujem postojeća. Radi se o fotografijama iz obiteljskog fotoalbuma moje bake i djeda koje prikazuju gradnju obiteljske kuće, mog prvog odlaska u Zagreb, gdje sam skoro cijeli film iskoristila fotografirajući iz autobusa, te VHS snimka izleta s vrtićem u akvariju u Rovinju i u Nacionalnom Parku Brijuni, koju je najvjerojatnije snimila teta iz vrtića.



KUĆA

Kroz obiteljske arhivske fotografije izgradnje kuće u kojoj sam odrasla, govorim o odnosu sebe i nje. O tome kakav je bio, i kakav je sada „...sad kad smo daleko smo bliže.“ Doznajemo da se radi o kući u kojoj smo obje odrasle, pa se počinje naslućivati da bi se moglo raditi o nekom bliskom; o nekom s kim sam odrasla.

Kako bih naglasila da ona bez mene ne postoji, odnosno da ona postoji samo sa mnom, dodajem „...sad kad smo starije, i sad kad smo neodvojive.“ što se, naravno, može višeznačno shvatiti.

S takvim pristupom željela sam dovesti u odnos gradnju kuće s „gradnjom“ našeg odnosa. Dvesti u odnos netaktilnost ljudskih odnosa i načina na kojima ga vrijeme i udaljenosti izmjenjuju s gradnjom i izmjenama na obiteljskoj dvokatnici.

Od sveukupno osamnaest fotografija, jedanaest njih je u crno bijelo, a sedam u boji. Izvorno različitih formata, uvećane su kako bi odgovarale veličini kadra, pa ih radi toga i radi činjenice da nisu u materijalu, doživljavamo drugačije.

Način fotografiranja, i pozicija s koje se fotografira, simultano se izmjenjuje u odnosu s načinom na kojem se fotografirani subjekt mijenja. Vrijeme i promijene mijenjaju način na koji percipiramo stvari, pa tako i utječu na način na koji ih bilježimo. Nešto što smo već vidjeli nikad više ne ćemo moći vidjeti na jednak način.

Starije fotografije su krupnije kadrirane, vidimo dijelove vanjskih zidova, građevinski materijal, radnike. Teško je zamisliti kako kuća u potpunosti izgleda iako je fotografirana iz svih kuteva. Sljedeće su šire i fotografirane su sa strane ceste. Četiri fotografije koje prikazuju kuću sa svih strana. Radnici su na krovu, a miješalica za cement u dvorištu. Onda jedna okinuta s prednje strane. Nakon nje, četiri fotografije hrapave teksture i žučkaste nijanse, kuća je fotografirana sa svih strana. Vidimo da je vrt obrađivan i da je cvijeće posađeno. Zadnje tri fotografije, okinute po mojoj pretpostavci u zadnjih trideset pet godina, prikazuju kuću s prednje strane s dvorištem u cijelosti. Posljednje fotografije prikazuju izmijene na kući koje su se događale kroz vrijeme prema potrebama i zamislama ukućana.

Iako su sljedovi fotografija zapravo kao statični kadrovi koji stvaraju drugo vrijeme, oni sudjeluju u iluziji pokretnosti narativa.

ČOVJEČE NE LJUTI SE

Pojam doma (kuće) proširujem kroz igru „Čovječe ne ljuti se“, u kojoj pobjeđuje onaj kome prvom svi pijuni stignu u polja svoje kuće. Za snimanje koristila sam točno onu igru s kojom smo baka i ja znale igrati kad me čuvala dok mama ne bi došla s posla.

Antropomorfizirani pijuni, reprezentiraju sudionike, igrače u igri, odnosno moju sestru, baku i mene. Ovdje se lagano počinju naslućivati obiteljski odnosi.



8. “nepomična. izložena. uređena i namještena.”

Pokušat ću sada objasniti, obrazložiti moje polazišne točke i interes u odabiru (ostalih) mjesta kroz koja konstruiram sliku svoje sestre.

Odlučila sam koristiti mjesta u kojima je položaj predmeta, objekata unaprijed određena, kao što je filmska cjelina na neki način unaprijed određena, numerirane kuće u ulici, proizvodi u trgovini, preparirane životinje u zbirci prepariranih životinja, ribe u akvariju, artefakti u arheološkom muzeju, biljne jedinke u botaničkom vrtu. Željela sam uvidjeti na koji se način materijalnosti slažu, raspoređuju i razvrstavaju u svijetu.

KUĆE U ULICI/ KUĆE U NASELJU

Niz statičnih kadrova kuća kadriranih tako da se kućni brojevi nalaze u sredini kadra. Oni su označitelji stambenih jedinica, imenuju ih i usmjeravaju hodanje ulicom, naseljem. Urbanistička određenja unaprijed tvore smjer kretanja, putanje prolaznika ili poštara.

Naselje Moela, reprezentirano je u filmu kroz sedam stambenih jedinica, kuća. Kroz šest statičnih kadrova i jednim slijedom arhivskih fotografija gradnje kuće mojih roditelja. Naselje Moela prvo je umaško planski izgrađeno naselje. Gradnja je započela početkom sedamdesetih, a obuhvaćala je šezdeset individualnih stambenih kuća s gotovo istim tlocrtom. Pa tako na snimkama vidimo varijacije, u osnovi, jedno te iste kuće. Osim kućnog broja, nerijetko je vidljiva i oznaka da se u toj kući iznajmljuju sobe ili apartman.

Iz naracije doznajemo da se ja sjećam kad je ona naučila brojati u nazad. Snimke su poredane tako da ilustriraju brojanje u nazad i ritam. Redoslijed u kojem su posložene tvore jednu nemoguću hodalačku šetnju, budući da se radi o nekoliko kuća iz nekoliko ulica. Promjenom organizacije ulice u filmu, promjenom izvornog redoslijeda snimki, želim ukazati na nemogućnost točnog prisjećanja, brojanje u nazad kao prisjećanje u nazad, sjećanje.



Namjera mi je bila povući paralelu između prostorne organizacije, javnog, privatnog ili institucijskog prostora sa strukturalnom i vremenskom organizacijom filma. Stvari se različito slažu, pa i posjetitelji na njih drugačije reaguju, gledatelji ih drugačije doživljavaju. Sva ta mjesta, pa tako i film, proizvode neko iskustvo, neki doživljaj, neki smisao, pa se radi toga organiziraju i razvrstavaju kako bi bili što jasniji i razumljiviji, za shvaćanje ili korištenje.

Željela sam dovesti u odnos strukture materijalnog svijeta sa strukturom nematerijalnog filmskog svijeta.

Ako je namjera nekog filma biti razumljiv, jasan, čitljiv (bar do neke mjere), njegov sadržaj treba biti organiziran, imati neku vrstu narativne namjere koja mu odgovara i koja ga podržava, kao i raspored polica i proizvoda u trgovini, udjela, postotka izloženosti nekog proizvoda na njoj.



Staklo, kao granica koja ne propušta taktilnost. Koje ne dopušta da taktilno osjetimo tuđe izvanjske granice u materiji. Staklo, od kojeg se rade akvariji. Staklo, koje štiti artefakte u (arheološkom) muzeju. Staklo, od čega je napravljen terarij u botaničkom vrtu. Staklo koje ogrlašuje posjetitelje od prepariranih životinja i njihovih artifičijelnih staništa.

Staklo autobusa, kroz kojeg snimam dok prolazim kroz krajolik kroz koji sam tako puno puta prošla da se dojmja neobično poznat. Moj odraz u staklu, u arheološkom muzeju, u botaničkom vrtu, u krajoliku. Moj dolasci i odlasci, koji se ponavljaju, koji se događaju između sjećanja, kao da je to vrijeme u autobusu jedino pravo, jedino stvarno vrijeme u kojem se film događa. Njihovo ponavljanje ukazuje na stabilnu strukturu. Moj odraz u staklu, odraz objektiva u staklu, razmak između dva tijela koji ukazuje na moju prisutnost i na udaljenost od predmeta snimanja.

Snimke vožnje, kroz repeticiju, ukazuju i na nemogućnost da se živi na dva mjesta istovremeno. Ukazuju i na jednu prostornu rascjepkanost i neprestane pokušaje da se ta mjesta približe, povežu, ali ne cestama.

Na kraju se pokazuje grad prema kojem, tijekom cijelog filma, odlazim, ali tek u trenu kad ona dolazi: „Napokon je došla...“. U tim se snimkama njezin lik sjedini sa mnom, s mojim položajem u autobusu u tom trenutku dolaska i snimanja kroz staklo. Nižu se stare fotografije mog prvog dolaska u Zagreb s fotoaparatom.

ARHEOLOŠKI MUZEJ

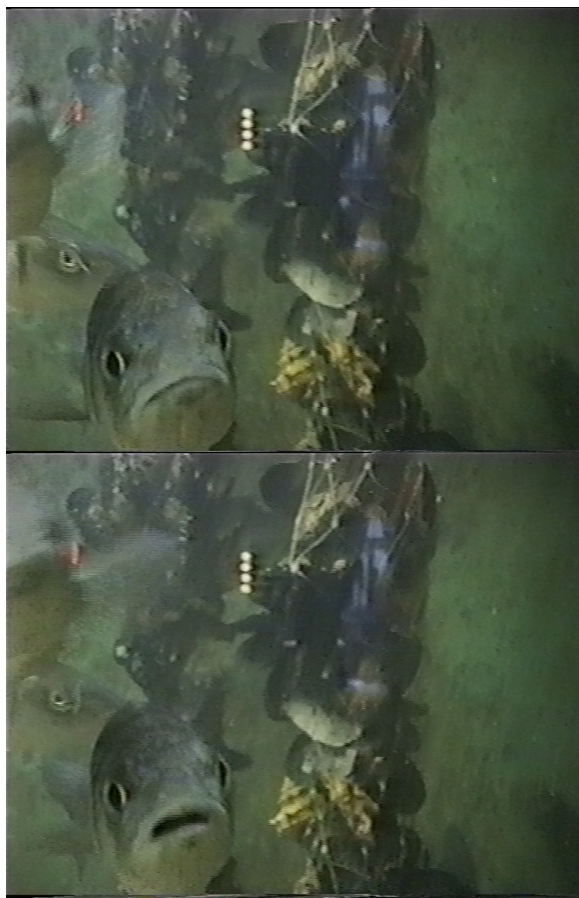
“Objekt je nerješiva enigma, jer nije sam i nije svjestan sebe.”¹

U muzejima se stvari slažu po katovima, po prostorijama, na zidovima, u sredini sobe... Kretanjem kroz prostor kojeg objekti određuju, određuju i vrijeme koje ćemo provesti na nekom određenom mjestu, koliko ćemo pažnje određenom objektu pridodati.

U arheološkom muzeju artefakti su premješteni s mjesta pronalaska, razvrstavaju se po sloju zemlje u kojima su pronađeni, fotografiraju se, katalogiziraju se, dokumentiraju. Šalju se po muzejima kako bi bili dio njihove zbirke ili kako bi bili posuđeni za privremeno izlaganje. Pomoću njih, rade se pretpostavke o životu i životnim navikama neke civilizacije, ili na primjer postojanja nekih životinjskih vrsta na nekom određenom području.



Pomoću artefakata, pronađenih fragmenata, gradi se i traži cijelovitost. Slično kao što se film sastoji od elemenata kojima je stvarnost referent. Postavljene u muzeju, tvore novi narativ, kao i u filmu – stvaranjem odnosa, stvaraju se značenja. Jedan predmet stoji pored drugog i tako se međusobno upotpunjuju i drugačije čitaju, kao kadrovi u filmu, ili elementi kadra. Rade se pretpostavke, stvara se slika koja je osnovana na nečijoj interpretaciji (i namjeri).



AKVARIJ

Stvari se kategoriziraju, slažu, raspoređuju. Ribe i ostale morske životinje nalaze se u umjetno stvorenom staništu kako bi ih zainteresirani posjetitelji mogli vidjeti i promatrati iz bliza. U svom akvariju imaju pokušaj ilustracije njihovog pravog životnog staništa, u kojemu možda nikada ni nisu bile. Njihovo postojanje ondje je isključivo za ugodu i interes posjetitelja. Netko ih je snimio dok ih je gledao kroz očište kamere, sad, uključene u novu cjelinu, netko će ih ponovno gledati, nekoliko godina nakon i promatrati kako se kreću u staklenom akvariju.

ZBIRKA PREPARIRANIH ŽIVOTINJA

Kako sam ranije navela, VHS snimke zbirke prepariranih životinja, snimljene su tijekom izleta s vrtićem u Nacionalnom Parku Brijuni. Snimke pokazuju preparirane životinje, namještene tako da nalikuju kao da su skrućene u trenutku pokreta. Smještene iza stakla, osvijetljene umjetnim dnevnim svjetlom, u umjetnom uokvirenom okolišu koji reprezentira njihovo prirodno stanište. Što zapravo i nije slučaj za preparirane životinje koje vidimo, jer su one cijeli život provele na Nacionalnom Parku Brijunima, gdje, takvog staništa, nema. One su po rođenju dislocirane od prostora koje bi trebale prirodno zauzimati, na njega su vraćena, u figurativnom smislu, tek kad njihova tijela više nitko ili ništa ne utjelovljuje. Vidimo prizore u kojima one nisu nikad sudjelovale. Prizori koji se organiziraju i postavljaju za ugodu gledatelja. Na sličan način i ja namještam svoju sestru. Uključujem ju u sjećanjima, u meni poznatim prostorima, u prizorima koje sam ja odredila, iako ona u njima nije nikad sudjelovala.

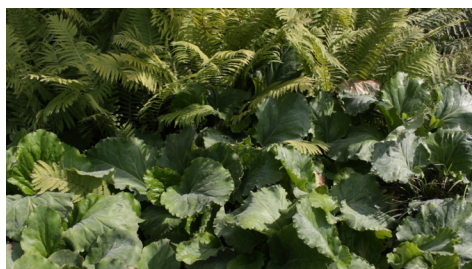




BOTANIČKI VRT

Nazivljem označene, prostorno posložene, biljne jedinke u botaničkom vrtu. Kao kuće uz ulicu, unaprijed određene.

Numeričke oznake arboretuma, polja, ilustriraju brojanje u nazad, što se može povezati i skoro izjednačiti sa scenom brojanja u nazad koju vizualiziraju brojčane oznake na kućama. U tom se trenu shvaća razlika; više nije ona ta koje se sjećam kad je naučila brojati u nazad, nego se to odnosi na mene.



Kad kamera uokviruje dijelove u kojima nazivlje nije vidljivo, lagano zaboravljamo gdje se nalazimo. Moja sestra nestaje u kompoziciji stabala i niskog raslinja.

Kroz pokazivanje mogućih načina prezentacije u stvarnom svijetu, razmišljam o filmskoj strukturi i o mogućim načinima kroz koje mogu opisati i prividno uprisutniti svoju sestru. Gradeći njezinu sliku, najvećim se djelom oslanjam na prostore iz mojih sjećanja, uprizorujem i podražaje koje će inicirati sjećanje na nju. Sjećanja kojih je ona sada dio. Kadrirani prostori služe kao pozadine u kojima ju upisujem. Sakupljam i slažem različite elemente iz stvarnog svijeta kako bih razvila narativ. Njih prevodim i prilagođavam filmu. Ona nastaje iz narativa koji je stvoren iz djelova materijalnog svijeta.

Sve ono što napravimo neizbježno je naše, „ono što izložiš pogledima više nije tvoje.“¹

Pa tako kroz priču o svojoj sestri govorim, naravno, i o sebi, ali i o svima drugima. O našim djetinjstvima, o našim ključnim mjestima, o našim sestrama...

1 Pintarić, Krešimir, "Tour de force"

Literatura:

- Ataman Kutlug, Finel Honigman, Ana, „Wht the Structure Defines:An Interview with Kutlug Ataman“, Art Journal, vol 63, no 1, 2004
- Auge, Marc, „Nemjesta : uvod u moguću antropologiju supermoderniteta“, Karlovac: Naklada Društva arhitekata građevinara i geodeta, 2001
- Bal, Mieke, “Narratology: Introduction to the Theory of Narrative”, University of Toronto Press, 2009
- Baudrillard, Jean, “The Object as Strange Attractor”, London: Verso, 1993
- Barthes, Roland, “Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova”, Benjamin, Walter, „On the concept of history“, 1940
- Berger, John, „Ways of seeing“, Penguin Art/ Architecture, 2008
- Certeau, Michel de, „Invenciji svakodnevice“, Zagreb: Naklada MD, 2002 Zagreb
- Comolli, Louis, “Journey to the Land of the Head ShrinkersOctober Magazine“, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, 1999
- Deleuze, Gilles, “Film 1: slika-pokret“, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010-2012
- Mulvey, Laura, „Vizualni užitek i narativni film“, „Feminističk likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti : izabrani tekstovi“, Zagreb : Centar za ženske studije, 1999
- Otočan, Mirko, „Povijest turizma i kulturne baštine Umaga“, Josip Turčinović d.o.o., Pazin Umag, 2015
- Pintarić, Krešimir, “Tour de force“, Zagreb: Naklada MD, 1997
- Plantinga, Carl, Smith, Greg M., “Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion“, Johns Hopkins University Press, 1999
- Sobchack, Vivian, „Carnal Thoughts Embodiment and Moving Image Culture“, University of California Press, 2004
- Sontag, Susan, „Eseji o fotografiji“, Beograd: Radionica SIC, 1982