

Kratkometražni eksperimentalni film "Bura"

Šamec, Marko

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:122:037512>

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

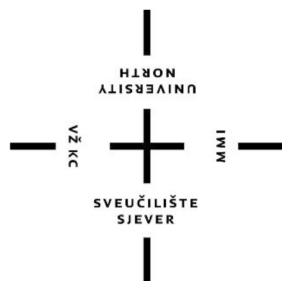
Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Repository / Repozitorij:

[University North Digital Repository](#)





**Sveučilište
Sjever**

Završni rad br. 134/MED/2020

**Kratkometražni eksperimentalni film
„Bura”**

Marko Šamec, 1414/336

Koprivnica, rujan 2020. godine

Prijava završnog rada

Definiranje teme završnog rada i povjerenstva

ODJEL Odjel za umjetničke studije

STUDIJ preddiplomski sveučilišni studij Medijski dizajn

PRISTUPNIK Marko Šamec

MATIČNI BROJ 1414/336

DATUM 24.9.2020.

KOLEGIJ Animirana grafika

NASLOV RADA Kratkometražni eksperimentalni film "Bura"

NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU Short experimental film "Bura"

MENTOR Simon Bogojević Narath

ZVANJE izv. prof. art.

ČLANOVI POVJERENSTVA

1. doc.art. Antun Franović - predsjednik
2. izv. prof. art. Simon Bogojević Narath - mentor
3. doc. art. Iva Matija Bitanga
4. doc.art. Igor Kuduz - zamjenski član
- 5.

VŽ KC

MMI

Zadatak završnog rada

BROJ 134/MED/2020

OPIS

Završni rad bavi se izradom kratkometražnog eksperimentalnog filma pod nazivom "Bura". Film je inspiriran te se ujedno referira na žanr filmske poeme. To podrazumijeva da je film nenarativan i da nema glumce, već se fokusira na termine filmskog ritma i metafore. Ugleda se na rane filmske poeme Henrija Chomettea, umjetnicu poslijeratne američke avangarde Mayu Deren, te Jorgea Honika. Sadržaj rada je ispunjen nizom nasumično odabranih motiva čijim se permutacijama i učestalošću gradi filmski jezik. Započinje monotonim laganim tempom sve dok ne dođe vjetar, otpuhune stranice knjige što rezultira "potjerom" kroz razne dislocirane lokalitete. Završava ponovim prikazom serije motiva u dekadentnom trenutku.

Za potrebe izrade videa korištena je sljedeća oprema: kamera, stativ, računalni program za prijenos videa s kamere na računalo te računalni program za obradu videa i zvuka.

U radu je potrebno:

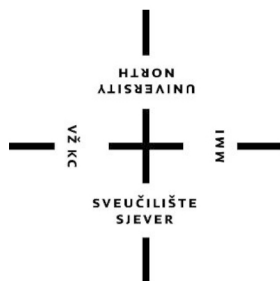
- pokazati znanje i sposobnosti iz područja filma, montaže i zvuka
- primjeniti stečena znanja u prezentaciji video sadržaja i objasniti proces rada od ideje do završnog materijala

ZADATAK URUČEN

24.9.2020

SVEUČILIŠTE
SJEVER

KC/VŽ
MMI



**Sveučilište
Sjever**

Odjel za Medijski dizajn

Završni rad br. 134/MED/2020

**Kratkometražni eksperimentalni film
„Bura”**

Student

Marko Šamec, 1414/336

Mentor

Simon Bogojević Narath, izv. prof. art.

Koprivnica, rujan 2020. godine

Predgovor

Želio bi se ispričati što nisam uvrstio sva djela i umjetnike čiji su radovi možda važniji u povijesnom kontekstu, no cilj ovog rada nije napraviti osebujan i točan povijesni presjek već spomenuti neke od umjetničkih struja, ljude koji su djelovali u njima i djela koja su utjecala na mene kao autora te su poslužila kao motivacija za rad na vlastitom eksperimentalnom filmskom djelu.

Sažetak

Rad se sastoji od povijesnog pregleda nekih bitnih autora i djela za stvaranje autorskog filma „Bura”,. Nakon toga bit će riječi o procesu razrade ideje, pristupa i strukturiranja filma. Rad se neće baviti terminologijom točnim određivanjem značenja pojma „eksperimentalni” film jer je pojam i dalje relativno nedefiniran i temelj za mnoge akademske polemike. Opseg filmova koje pojam pokriva isto je diskutabilan jer se uvijek može povući paralela i tvrditi da neki “eksperimentalni” film ima komercijalne komponente i obrnuto.

Ključne riječi: “eksperimentalni” film, filmska avangarda, metafora, metonimija, filmske poeme

Summary

The thesis contains a historical overview of some of the authors and works which were important for the creation of the authorial film "Bura". After that, the discussion turns to the process of developing the idea, method and structure of the film. The thesis will not be discussing the terminology or the exact meaning of the term "experimental" film, as the term is still relatively undefined, and the foundation of many academic polemics. The range of movies which the term encompasses is also up for discussion; one could always make comparisons and claim that an "experimental" film has commercial components, and vice-versa.

Key words: "experimental" cinema, avant-garde cinema, metaphor, metonymy, film-poem

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Povijest eksperimentalnog filma	3
2.1. Kubizam kao modernistički duh	4
2.2. Apsolutni i apstraktni film	6
2.3. Dadaizam i nadrealistički film	11
3. Dualistički lingvistički koncept	16
4. Počeci filmske poeme	18
5. Poslijeratna avangarda	21
5.1. Narativna avangarda	22
6. Kratkometražni eksperimentalni film „Bura”	26
6.1. Struktura	27
7. Zaključak	30
Literatura	32
Prilozi	33

1. Uvod

Glavna tema ovog rada bit će vezana uz pojam i podvrstu eksperimentalnog filma zvanu filmska poema. No, da bi se uopće moglo doći do djela rada gdje se o navedenom ekstenzivnije priča, prvo će se ukratko proći povijest nastanka eksperimentalnog filma. Spomenutu povijest valja uključiti u raspravu barem na trenutak da se raščiste nesuglasice o proizašlim umjetničkim strujama, utjecajima i filmskim rodovima u određenom povijesnom razdoblju.

Nakon što će se postaviti svi navedeni temelji, glavni interes prebacit će se na filmsku poemu i radove vezane za nju jer je poslužila kao glavna inspiracija za praktični dio rada, kratkometražni eksperimentalni film „Bura”.

Jedno od poglavlja diskutirat će o lingvistici jer su elementarni pojmovi metafore i metonimije, koji služe za detaljnije shvaćanje određenih filmskih djela i filma „Bura“, izvedeni upravo iz lingvističke teorije.

Na kraju rada nalazit će se razrada procesa osmišljavanja filma. Također će biti riječi i o određenoj problematici koja je kočila kreativni proces i dolazak do zadovoljavajućih kreativnih rješenja. Nakon toga slijede autori i djela čiji su postupci pomogli prebroditi poteškoće. Ovo poglavlje završit će navođenjem smjernica na temelju kojih je snimljen film kao i njihova elaboracija uz primjere.

U pismenom djelu rada, neće se nalaziti nekome možda očekivani pretprodukcijski elementi filma kao što su npr. scenarij, knjiga snimanja, *moodboard* i sl. zbog same prirode rada o čemu će također kasnije biti riječi.

Rad se neće baviti terminologijom i opsegom pojmova „eksperimentalan” i „avangardan” u filmu jer postoji mnogo oprečnih teorija i stavova o značenju i opsegu pojmova. Od autora do autora, sadržaj termina se mijenja, dok mnogi preispituju njihovu vjerodostojnost. Kada se u radu iskoristi bilo koji od pojmova podrazumijevaju isti opseg i značenje kao i rad A.L.Reesa „Povijest eksperimentalnog filma i videa“. Velika većina ideja proizašla je proučavanjem spomenute literature tako da će se rad često na nju i referirati.

Vezano uz povijesni pregled, cilj nije bio nabrojiti sve umjetničke struje od ranog modernizma nadalje, pa tako niti sva djela i autore. Povijest eksperimentalnog filma o kojem je rad smještena je između 1915.-1975. godine, dakle spomenuti radovi bit će unutar navedenog perioda. Odabir autora ne govori ništa o njihovoj prepoznatljivosti, kvaliteti i važnosti, već su odabrani iz razloga

jer su na neki način inspirirali, motivirali i ukazali na određenu problematiku i rješenja koja su omogućila potpuniju realizaciju filma „Bura“.

2. Povijest eksperimentalnog filma

Već 1910. godine postoje bilješke eksperimenata futurističkih umjetnika i braće Arnaldoa Ginna i Brunoa Corra, koje opisuju nekoliko radova čija je tema, ukratko rečeno, igra boje. Radovi nažalost nisu preživjeli, no postoje zapisi iz kojih bi se dali rekonstruirati. Desetak godina kasnije, 1923. godine, Man Ray izdaje film, „Povratak razumu“, s utjecajem anti-estetike dadaizma. Fotogrami soli, papra i pribadača izmjenjuju se na početku filma, a film završava modelom snimljenim „prema svjetlu“ što se može tumačiti kao referenca na impresionizam čiji će odnos prema slikarskom djelu inspirirati kubiste.

Rane ideje vezane za takvu vrstu filma, što se tiče europskih prostora, inspiraciju su najčešće vukle iz neke od drugih vizualnih umjetnosti, pa su se tako i sami autori tih filmova zapravo bavili nečime drugim, primjerice slikarstvom, kiparstvom, fotografijom i usput napravili poneki film. Man Ray se primjerice rijetko bavio filmom nakon kasnih 1920-ih u svojoj dugoj i plodnoj karijeri. Činjenica je da u to vrijeme avangardnom filmu nedostaje identitet pa će tako proći tridesetak godina potrage za istim, sve do pojave drugog vala avangardista i umjetnika poput Maye Deren i Stana Barkhagea koji će pokazati da film može biti zaseban umjetnički medij. Unatoč tome, potrebno je za početak napraviti kratak pregled povijesti avangarde na europskim prostorima. Važno je napomenuti postupke kojima su ti umjetnici tretirali svoja djela jer će se na tim temeljima raditi usporedbe s poslijeratnom avangardom i tako dodatno artikulirati određeni postupci kod druge generacije avangardista. Na sljedećim će se dakle stranicama proći kroz aktualne umjetničke struje tog doba i vidjeti kako je to utjecalo na tadašnje filmaše.

2.1. Kubizam kao modernistički duh

Početak dvadesetog stoljeća, s kubizmom u središtu, obilježit će i oblikovati modernistički duh nadolazećih umjetnika i umjetničkih pokreta. Kubizam je bio izrazito važan pokret jer je doveo u pitanje već stoljećima ustaljenu tradiciju koja se njegovala u umjetnosti. Pojava fotografije također je ubrzo usavršila jedinstveno očište u zamrznutom vremenu s kojim se zapadno slikarstvo bavilo već stoljećima. Braque i Picasso, s mnogim mladim umjetnicima iz fovističke i simbolističke struje pokušavali su pobjeći od toga.

Vrijeme i prostor povezivali su na nove načine, za razliku od jedinstvenog gledišta, tipičan kubistički portret prikazivao bi promjenjive kuteve preispitujući tako odnos između promatrača i promatranog. Umjesto optičkih prijevora uz pomoć tradicionalnih ali umjetnih sredstava perspektive i skraćivanja, oni u svoje slike uvrštavaju vizualnu dvosmislenost i neizvjesnost. Ne iznenađuje da je javnost novo slikarstvo prihvatila podijeljenog stava, pa je tako postojao dio koji slavi ovaj novitet i dio koji ga izruguje i kritizira. Dok je kubizam veličao i istraživao višestruke perspektive i razbacane kompozicije s urbanim motivima, film je prigrlio utjecaj tradicije i narativnosti. Tematika, filmski prostor i gluma okrenuli su se postepenoj ali sigurnoj standardizaciji, a nova je narativna kinematografija također usavršila montažu i uz pomoć neprimjetnog prijelaza s jednog kadra na drugi uspjela izgraditi neprekinuti tijek. Film se dakle susreo s tržišnom dominacijom SAD-a koji ga tjera na put realizma i iluzionizma na što će avangardni film biti obrana.¹

Tek godinama kasnije Fernand Léger napravio je sada klasično kubističko djelo „Ballet Mécanique“ (1924). Léger koristi *chaplino*vske naslove i kružno uokvirivanje. Film počinje i završava kao parodija na romantične igrane filmove gdje Katherine Murphy u slow motionu miriše ružu.²

¹A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 51-55 i 74.

²A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 80.



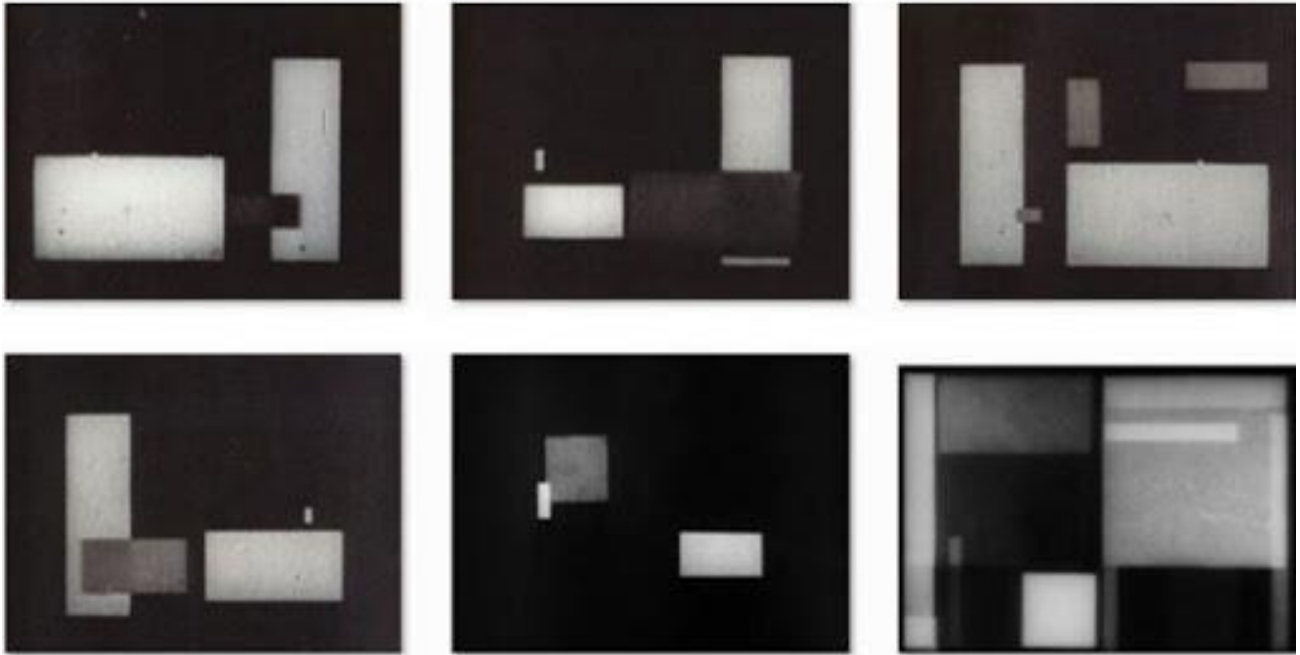
Slika 1: Fernand Léger, „Ballet Mécanique“³

³<https://www.25fps.hr/en/film/le-ballet-mecanique>, dostupno 16.9.2020.

2.2. Apsolutni i apstraktni film

Apsolutni film jedna je od stepenica koja će olakšati put prema razumijevanju filmske poeme. Umjetnici koji su djelovali u ovoj struji svojim su s izrazito idealističkim stavom, u filmu uvidjeli univerzalni jezik čiste forme, pritom inspirirani idejama o sinesteziji osjetila⁴. Ovakav stav imao je pozitivan utjecaj na umjetničku afirmaciju i identitet avangardnog filma što će biti jedan od problema sve do poslijeratne avangarde u Americi. Druga važna stvar bila je težnja radova ideji vizualne glazbe te sinergija i suodnos s glazbom. Najočitiije je to iz samih naziva koje su autori davali svojim filmovima npr. Richterov „Rhythmus“, Ruttmannov „Opus“ te Eggelingova „Dijagonalna simfonija“ itd. (Germanie Dulac s „Thèmes et Variations“ iz 1928. i Fernand Lèger s „Ballet mécanique“ rade istu stvar na drugim prostorima). O Vikingu Eggelingu i njegovom filmu „Dijagonalna simfonija“ raspravljat će se u jednom od idućih poglavlja s još nekim umjetnicima kod kojih se malo izraženije može vidjeti pa tako i opisati nagovještaj prvih filmskih poema. On i Hans Richter zajedno su istraživali sklad između glazbe i slike što je rezultiralo prvim filmskim pokušajima oko 1920. godine. Umjetnici su nakon toga nastavili svaki svojim smjerom. Richter se okrenuo geometriji i konstruktivizmu Bauhauusa. Izdao je seriju filmova pod nazivom „Rhythmus“ („Rhythmus“ 21,23,25) između 1923. i 1925. „Rhythmus“ je serija Richterovih apsolutnih filmova koji su mješavina filma i glazbe. Dinamika, ritam i pokret glavne su teme serije koja je i sama dobila naziv po ritmu referirajući se tako i na vizualni ritam samih filmova i pojam glazbenog ritma.

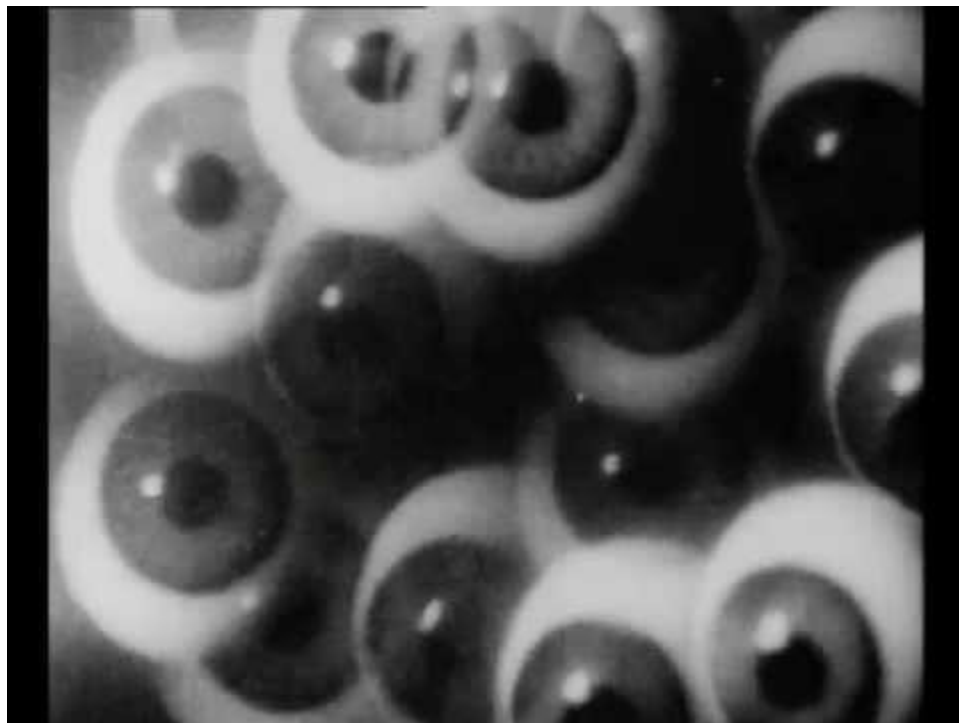
⁴Više o sinesteziji osjetila može se pronaći u djelu „Kandinsky – O duhovnom u umjetnosti“ (1912.) gdje piše o umjetniku i stvaranju, odnosno stvaranju kao duhovnom procesu



Slika 2: Hans Richter, „Rhythmus“⁵

⁵<http://socks-studio.com/2014/07/30/rhythmus-21-an-early-abstract-film-by-hans-richter-1921/>

Također je autor djela „Filmska studija“ (1926. - 1928.) u kojemu spaja apstraktne i figurativne kadrove radeći pritom lirski kolaž od lebdećih očnih jabučica sugerirajući vjerojatno na gledatelja izgubljenog u filmu.

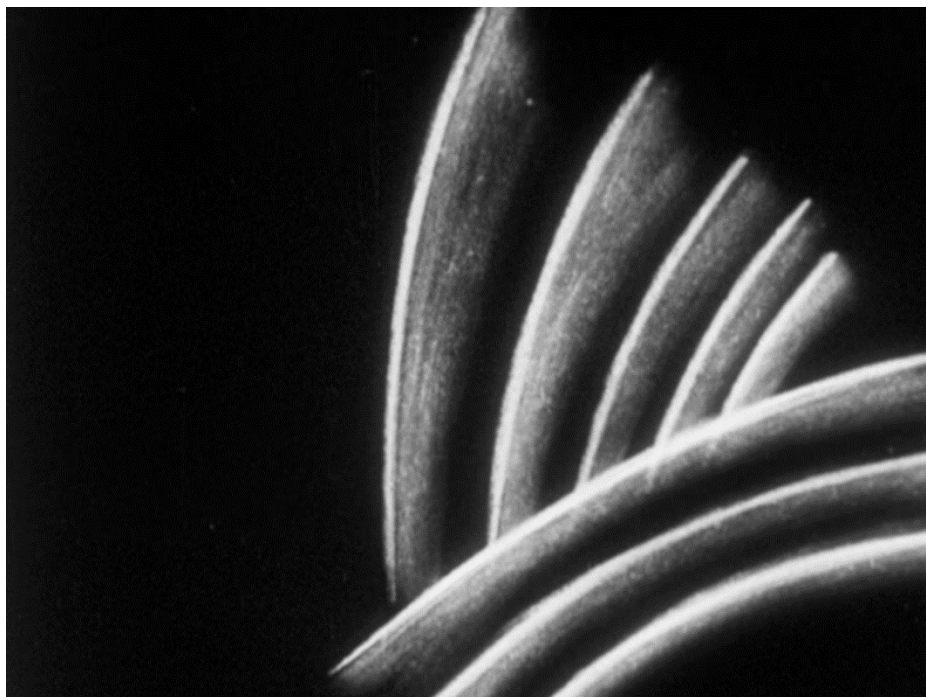


Slika 3: Hans Richter, „Filmstudie“⁶

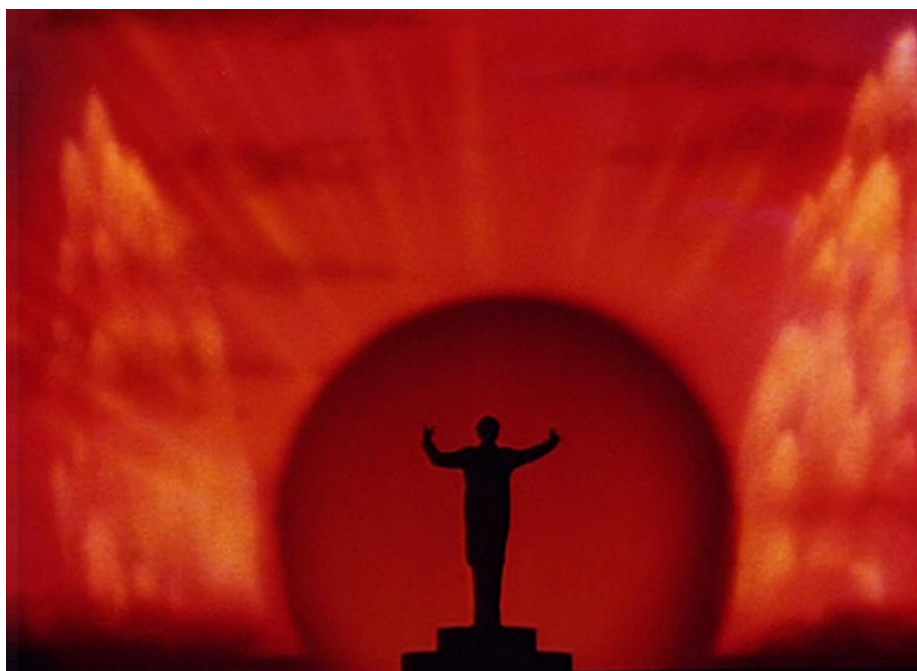
Oskar Fischinger se od navedene skupine apstraktnom animacijom bavio kroz cijelu karijeru kada je većina drugih njemačkih autora odustala od žanra radi financija ili jednostavno promjene ukusa. Izdao je seriju radova pod nazivom „Study No 1-13“ od kojih je tek „Study No 6“ zaživio s glazbom. Razigrane linije i lukovi dovedene su u sinkronizirani sklad s glazbom prikazujući tako apstraktne ilustracije glazbe. Fischinger je imao dugu i plodnu karijeru pod čiji utjecaj spadaju i dijelovi animiranog filma Walta Disneya „Fantasia“.⁷

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=ZXrjrr6ifME>, dostupno 15.9.2020.

⁷A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 70-71.



Slika 4: Oskar Fischinger, „Study no 6“⁸

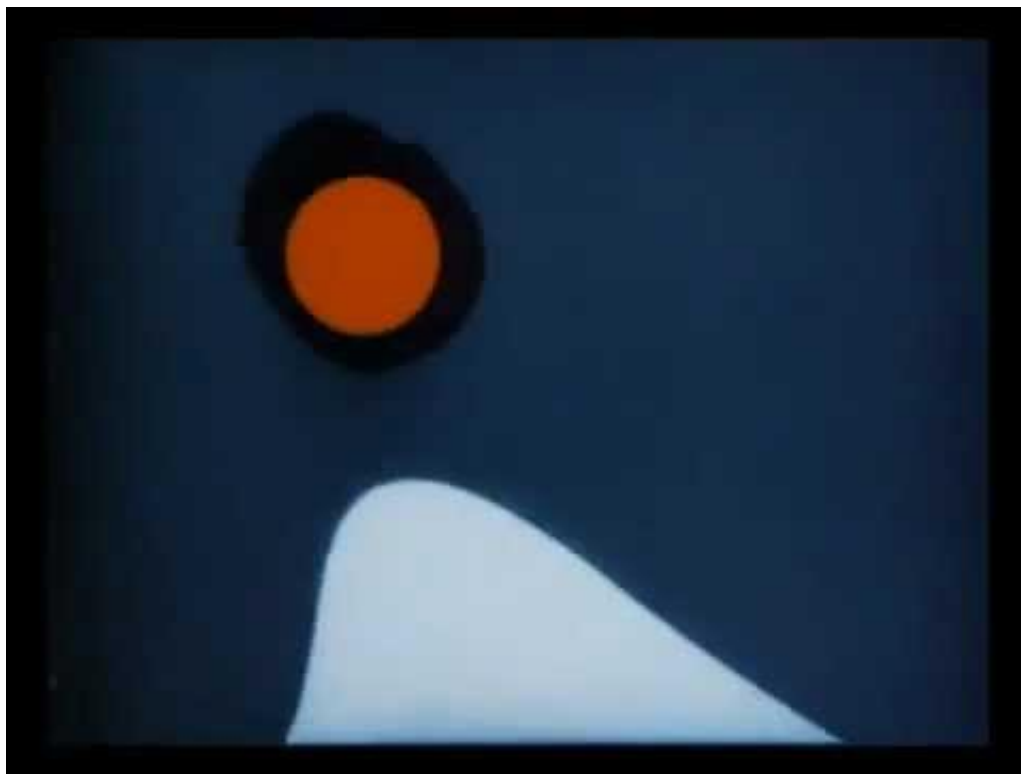


Slika 5: Oskar Fischinger, „Fantasia“⁹

⁸<https://drgrobsanimationreview.com/2016/08/29/studie-nr-6-study-no-6/>

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=zt9iy5THnbk>, dostupno 15.9.2020.

Walter Ruttmann bio je školovani arhitekt i profesionalni poznavatelj animacije kao i Fischinger. Poznat je po seriji filmova pod nazivom „Opus I-IV“. Serija je također igra boje, glazbe i ritma sa suptilnim, ali veoma bitnim varijacijama u odnosu na svoje suvremenike, čije karakteristike filmski pisac i teoretičar A. L. Rees smješta između Richtera i Fischingera navodeći: “Ruttmann se nalazi negdje između Richtera purističkog konstruktivizma apstraktnih znakova i Fischingerova snažnog antropomorfizma u kojem oblici i zvukovi podsjećaju na ljudske osjete. Njegov rada spaja oboje. Otvorena “narativnost” serije pod naslovom „Opus I-IV“ bitka je ili ples zavojitih i oštih formi, poput trokuta i pravokutnika. Program „univerzalnog jezika” Richtera i Eggelinga, najavljen 1920. prešutno je preuzeo i Ruttmann 1919. godine, kada je počeo svoju seriju „Opus“. Ruttmann je apstraktni film pomaknuo s čisto formalne razine prema „univerzalnom simbolizmu” glazbe, mita i tijela. Ovi kodovi animiraju oblike u apstraktnoj igri.¹⁰ Unatoč vizualnom potencijalu Ruttmann je filmsku karijeru okončao 1925. godine. Iste je godine umro Eggeling što je na neki način označilo kraj pokreta.



Slika 6: Walter Ruttmann, „Opus I“¹¹

¹⁰A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 72.

¹¹<https://www.youtube.com/watch?v=FYJnZ946L1c>, dostupno, 17.9.2020.

2.3. Dadaizam i nadrealistički film

Za vrijeme Prvog svjetskog rata, točnije 1916. godine velik broj umjetnika sklanjao se u Zürichu u Švicarskoj. Rezultat toga je rađanje novog umjetničkog pokreta zvanog Dadaizam. Pokret je tražio novi umjetnički izričaj kojim bi se borio protiv već ustaljenih tradicionalnih vrijednosti. Ratna razaranja i civilizacija koja uništava sebe i vlastite vrijednosti motivirali su dadaiste da promoviraju nihilizam i besmislenost te iste kulture. Pokret je sljedećih nekoliko godina postajao sve popularniji i proširio je svoj utjecaj Europom. Početkom 1920. godine u Francusku, također pod utjecajem dadaističke prakse u umjetnosti, iz Amerike dolazi Man Ray. Ubrzo nakon radi svoj kanonski dadaistički film „Povratak razumu“ 1923. godine.



Slika 7: Man Ray, „Povratak razumu“¹²

¹²https://www.youtube.com/watch?v=eVHFA_Nq5ek, dostupno 18.9.2020.

Film je navodno nastao u jednoj noći i u njemu se po prvi puta vidi prepoznatljiva tehnika dotičnog autora - rayogrami.¹³ Film započinje prikazom fotograma soli, papra i pribadača otisnutih na filmsku vrpcu. Nakon toga slijede dvostruke ekspozicije i nakon tri minute film završava prikazom modela “išaranog” sjenama. Nastao na tragovima i pod očitim utjecajem anti-estetike dadaizma, film nagovještava nadolazeću fazu nadrealizma u filmu.

Nakon toga 1928. godine izdaje još jedan film „Zvijezda mora“ koji je nastao prema scenariju pjesnika Roberta Desnosa. U njemu odlazi još dalje u svojim naumima te čini film još negledljivijim pokušavajući zbuniti gledatelja raznim postupcima. Lećom koja se naizgled čini van fokusa otežava pogled na prikrivenu priču o propaloj ljubavi i gdjekad ubacuje kadrove dvosmislenih naslova.¹⁴



Slika 8: Man Ray, „Zvijezda mora“¹⁵

Sljedeći film na repertoaru je René Clairov „Entr'acte“ („Međučin“) iz 1924. godine. Jedan je od tri najveća filma iz francuske avangarde uz „Ballet Mécanique“ i „Andaluzijskog psa“. Samim naslovom djelo se referira na kazališnu terminologiju, a zaista je bilo i prikazano između dva čina baleta Francisa Picabie, Relâche.

¹³<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=3266>

¹⁴A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 75-79.

¹⁵<https://www.youtube.com/watch?v=csEDMzs3SXo>, dostupno 18.9.2020.

U svojih dvadesetak minuta trajanja u filmu se može vidjeti potjera ljudi za odbjeglih lijesom, balerinu koja pleše odozdo, obrnute i usporene kadrove, jaje kako postaje ptica i ljude koji nestaju na mahove čarobnjačkog štapića. Vizualni šokovi i zagonetke koje djelo pruža, oslobađaju od narativa. U filmu se nalaze Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie i Francis Picabia.¹⁶



Slika 9: René Clair, „Entr'acte“¹⁷

¹⁶A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 75-79.

¹⁷<https://www.youtube.com/watch?v=2kGOIysVl8I> dostupno 13.9.1993.

Na sam spomen nadrealizma u filmu ispred očiju mnogih proći će britva a na um pasti naslov „Andaluzijski pas“ djelo Luisa Buñuela i Salvadora Dalíja. Neupitno je najvažniji i najutjecajniji film nadrealizma koji spomenutim motivom odmah na početku djela navodno najavljuje napad na ugodu gledateljeva oka. Kao što se već da pretpostaviti film nema narativ ali publika je prepoznala simbolizam freudovskih motiva. Film je ispunjen iracionalnim prostorima izgrađenima od soba i stubišta. Vremenski tok je također iskrivljen i dodatno banaliziran s natpisima „Šesnaest godina kasnije“ unatoč tome što se na likovima nije ništa promijenilo a film se nastavlja u istoj sekvenci.



Slika 9: Luis Buñuel i Salvador Dalí, „Andaluzijski pas“¹⁸

Djelo je odjeknulo i radikalnošću i popularnošću za razliku od dotadašnje avangarde što teoretičar filma A.L. Rees komentira u sljedećoj tvrdnji:

„Andaluzijski pas gradi jedan drugačiji obrazac, u kojem elementi pripovijedanja i glume potiču gledateljevo psihološko sudjelovanje u radnji ili prizoru, dok ujedno otuđuju gledatelja

¹⁸<https://www.25fps.hr/film/andaluzijski-pas>

onemogućujući empatiju, značenje i završetak, što je slika disocijativnog senzibiliteta ili “dvostruke svijesti” što nadrealizam slavi u svojoj kritici naturalizma.”¹⁹

Ovaj film nosi duh avangarde i aktualnih umjetničkih struja tadašnjice kao niti jedan drugi. Radikalan je, ako se pita Lorcu uvredljiv, Buñuela i Dalía beskompromisno iracionalan ali povrh svega užasno individualan, nezamjenjiv i inovativan.

¹⁹A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 81.

3. Dualistički lingvistički koncept

Roman Osipovich Jakobson bio je teoretičar lingvistike koji je uveo dualistički koncept putem kojeg poeziju i prozu, kako kaže u svojoj knjizi „Two Aspects of Language”, dijeli lingvistička os.²⁰ Prema njegovoj teoriji sav je jezik podijeljen na metonimiju i metaforu. Unatoč tome što je ova teorija prvenstveno lingvističkog karaktera, pruža mogućnost dubljeg shvaćanja kad se uspoređi s filmom. A.L. Rees piše da se

„Proza se zasniva na metonimiji, razradi izraza iz početnog niza na daljnje opisne razine. Poezija se temelji na metafori, u kojoj se suprotstavljaju izrazi iz dvaju nizova.” Kasnije nadodaje, prema riječima iz eseja „Poezija i proza na filmu” Viktora Šklovskog, da su

„poezija i proza u kinematografiji dva različita žanra; ne razlikuju se toliko ritmom, odnosno ne samo ritmom, koliko činjenicom da u poetskom filmu elementi forme odnose prevagu nad elementima značenja, a upravo oni, a ne značenje određuju kompoziciju”.²¹

Postoje dva modela koja se tumače putem ove teorije. Prvi je metonimijski, odnosno značenje se prenosi prema određenim stvarnim odnosima, povezanosti u prostoru ili vremenu, odnosno, prema logičkoj vezi. Montaža, koja je osnova dramatskog iluzionizma u kinematografiji podrazumijeva neprekinuti slijed koji ujedno omogućava gledatelju da putem iste dramatske, odnosno metonimijske logike prati razvoj vremena i prostora koji se nalazi u narativu. Kubističko slikarstvo također prati ovu logiku uz nadogradnju sinegdohalnosti. Sinegdoha predstavlja fragment koji podrazumijeva cjelinu, a upravo to rade kubisti, kako je već prethodno spomenuto u svojim djelima razbacane kompozicije i višestrukih perspektiva izazivajući tako jedinstveno očiste. Nakon svoje pojave, film je ubrzo dokazao da također posjeduje izrazitu sposobnost promjene kuta, perspektive i fokusa što je ujedno značilo prekid s kazalištem. Jedna od važnih figura koja je uvelike pridonijela spomenutom je David Wark Griffith u čijim se filmovima na dotad neviđen način prikazuje niz sinegdohalnih krupnih planova i metonimijskih scena.

S druge strane postoji i metaforički model koji podrazumijeva prenošenje značenja putem sličnosti, mijenjajući tako stvarnu priču za pjesničku sliku. Ovaj pristup za razliku od metonimijskog, koji se oslanja na očekivano i podrazumijeva slijed od kadra do kadra, karakteriziraju nagli skokovi i iznenađenje. Montaža je i dalje ključan alat u ostvarenju ovog

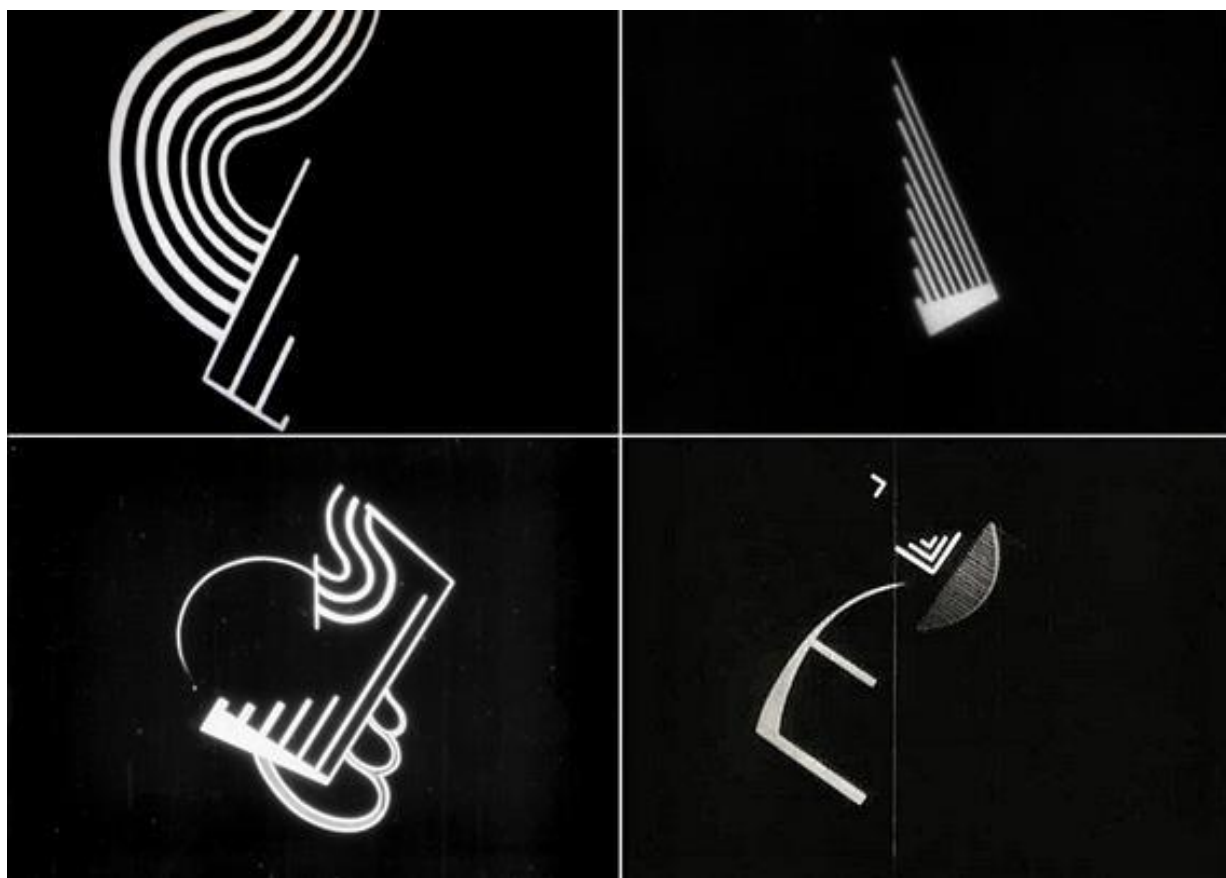
²⁰Roman Jakobson i Morris Halle. Two Aspects of Language. London. Harvard University Press, 1987. str. 111-112

²¹A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 66

pristupa samo što se u ovom kontekstu koristi zbog svoje rastavne, a ne sastavne moći. Metaforički, montaža je bila prisutna kod filmova Charlieja Chaplina i Ejzenštejna koji su se tako koristili filmskom usporedbom.

4. Počeci filmske poeme

Između 1916. i 1917. godine švedski je umjetnik i dadaist Viking Eggeling proučavao odnos između glazbe i slike. To istraživanje nastavio je s kolegom Hansom Richterom do 1920. Uslijedila je svađa zbog stilskih razlika i viđenja filma što je rezultiralo razilaženjem umjetnika. Obojica su nastavili raditi na vlastitim projektima. Eggeling je oko 1925. završio „Dijagonalnu simfoniju“ i nedugo kasnije umro. Film nije prikazivan, osim na predstavljanju 1925. na „Die Novembergruppe“, sve do četrdesetih u SAD-u kada ih je, ironično, u optjecaj pustio Richter koji je naslijedio brojne radove preminulog Eggelina.



Slika 10: Viking Eggeling, „Dijagonalna simfonija“²²

„Dijagonalna simfonija“ je plošan i frontalan film, isprepleten poprilično apstraktnim oblicima i linijama, koje podsjećaju na notne zapise. Profinjenom analizom linija i oblika ona nagovještava Jakobsonovu diobu lingvističke osi, te se sistematizirano već od samog početka, metonimijski

²²<https://www.youtube.com/watch?v=KpCI67GMe7o>, dostupno 16.9.2020.

poigrava raznim varijacijama na temu. Eggeling također koristi film kao sredstvo bilježenja crteža u realnom vremenu pod utjecajem kubista poput Braquea.²³

Kao autora nekoliko važnih filmskih poema treba spomenuti Henrija Chomettea, brata Renéa Claira. S Man Rayom radio je na projektu „A Quoi revent les jeunes films?”. Film je prikazan 1926., no međuodnosi Chomettea i Rayja su narušeni radi nesuglasica. Man Ray je svoj dio izdao pod nazivom „Emak Bakia”, a Chomette jedan dio kao „Jeux des reflets et de la vitesse” te još jedan dio kao „Cinq Minutes de Cinema Pur.”²⁴.



Slika 11: Henri Chomette, „Jeux des reflets et de la vitesse”²⁵

Skokovi jureće kamere niz ulice, željezničku prugu, rijeke, pa natrag na prugu čine „radnju” „Jeux des reflets et de la vitesse”. Prema onome što smo zaključili iz Jakobsona, filmu to daje metaforičko svojstvo jer zbog naglih skokova mijenja pjesničku sliku za priču. S druge strane, ne može se poreći da je sve to jedan brzinski obilazak Pariza, što filmu daje metonimijsko svojstvo. Ovaj primjer pokazuje da elementi Jakobsonovog koncepta nisu toliko oprečni te da mogu

²³A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 67.

²⁴ <https://www.25fps.hr/en/film/jeux-des-reflets-et-de-la-vitesse>

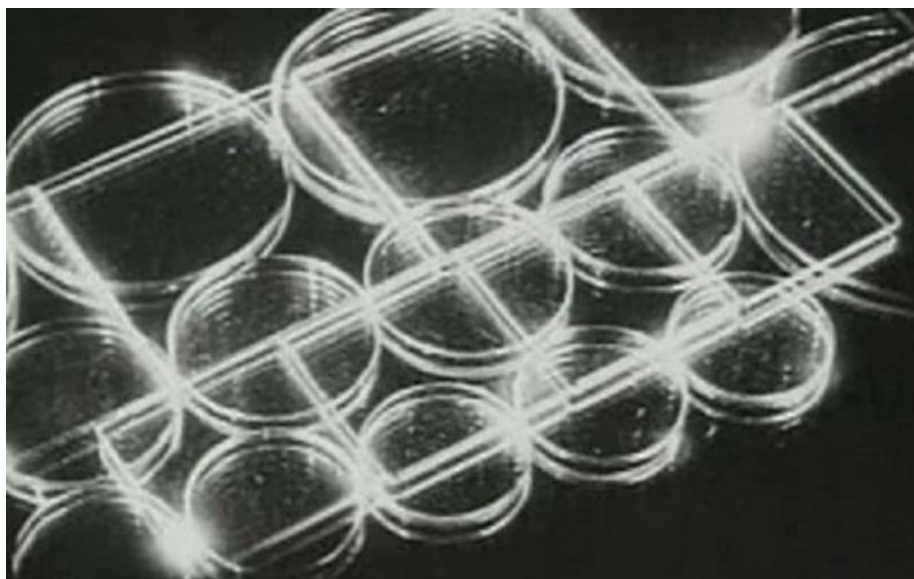
²⁵ <https://www.25fps.hr/en/film/jeux-des-reflets-et-de-la-vitesse>

međusobno funkcionirati unutar istog entiteta. Zašto se onda ovaj film može okarakterizirati kao filmska poema unatoč tome što ne pridaje očitju važnost jednome spram drugog? Ono što ga naposljetku čini pjesmom, prema već spomenutim riječima Šklovskog, je ritam, odnosno, karakteristika da elementi forme nose prevagu nad elementima značenja. Film je sniman različitom brzinom i rezan različitim ritmom dočaravajući sposobnost pjesme u sebi.

A.L. Rees navodi Chometteov citat u kojem on i sam potvrđuje potragu za, kako on to naziva, čistim filmom.

„Zahvaljujući tom ritmu kinematografija iz sebe može izvući novu snagu koja će odbaciti logiku činjenica i stvarnost predmeta te tako izjedriti niz nepoznatih vizija nezamislivih onkraj jedinstva leće i pokretne filmske vrpce; karakterističnih za čisti film, očišćenih od svih drugih elemenata, dramskih ili dokumentarnih.“²⁶

Drugi film, pod nazivom „Cinq Minutes de Cinema Pur“ također traga za istom logikom čistog filma. U cijelosti se sastoji od refleksija, površina i formi. Chomette dakle opet reducira film kako bi važnost pridao slici i ritmu kao sadržajima, a ne narativu. Slika i ritam time postaju poetske a ne dramske činjenice.²⁷



Slika 12: Henri Chomette, „Cinq Minutes de Cinema Pur“²⁸

²⁶A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 67.

²⁷A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 68.

²⁸https://www.youtube.com/watch?v=_PNhjdHyOxs, dostupno 15.9.2020.

5. Poslijeratna avangarda

Nedugo nakon završetka Drugog svjetskog rata, već u pedesetima, avangardni film u Europi ponovno je rođen. Javljaju se nove umjetničke struje letrizma i akcijske umjetnosti koji ponovno otkrivaju duh dadaizma i nadrealizma. Letristi, pod vodstvom Isidora Isoua, se služe radikalnim principima prijeratne avangarde. Ruganje, banaliziranje i ekscesi ponovno su poslužili kao društveni kontekst. Tijekom pedesetih i šezdesetih godina pariški umjetnici koristili su i dodatno obrađivali *found footage* kako bi što više iskrivili izvornu poruku, dok su umjetnici u Austriji eksperimentirali sa zvukom, svjetlom i montažom što će utjecati na oblik današnje umjetnosti gdje se često koristi *found footage*, instalacije i „sirovi” video. U SAD-u se također javlja nova avangarda koja će postati najpoznatijim takvim pokretom te dobiti status paradigme nezavisnog filmskog stvaralaštva. New York je još za vrijeme popularnosti apstraktnog ekspresionizma zamijenio Pariz kao kulturnu prijestolnicu. Za razliku od Europljana, Amerikanci su bili entuzijastični oko novog doba te su željeli stvarati umjetnost, a ne je banalizirati i ukinuti.²⁹

Ovo je doba iznjedrilo mnogobrojne umjetnike neizmjerne važnosti u kontekstu filmske avangarde tako da neće biti riječi svakom od pojedinaca. Diskutirat će se samo o nekolicini imena čiji su radovi svojim utjecajem inspirirali praktičan dio rada.

²⁹ A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 95.

5.1. Narativna avangarda

Filmski autori ovog doba, za razliku od slikarskog pristupa većine Europljana, vuku inspiraciju i iz neslikarskih izvora. Književnost im je jedna od glavnih muza što ne čudi jer se većina njih bavila prozom i poezijom. Čak su kružile i priče o filmskoj adaptaciji „Uliksa” s Ejzenštejnom, Ruttmannom i Fordom kao mogućim redateljima. Književnost je ovoj generaciji filmaša nedvojbeno bila od velike važnosti za stvaralaštvo.

“Meshes of the Afternoon“ jedan je od prvih filmova koji najavljuju novo doba. Rezultat je kolaboracije Maya Deren i Alexandera Hammida iz 1943. godine. Film traje četrnaest minuta, bez zvuka, no to ga ne sprječava u tome da gledatelja uvuče u svoj uznemirujući svijet gdje vrijeme i prostor postaju relativni pojmovi. Glumica, ujedno i redateljica, Maya Deren nalazi se na trenutke u stvarnom, na trenutke nestvarnom svijetu, gdje su granice između snova i realnosti stalno zamagljene.

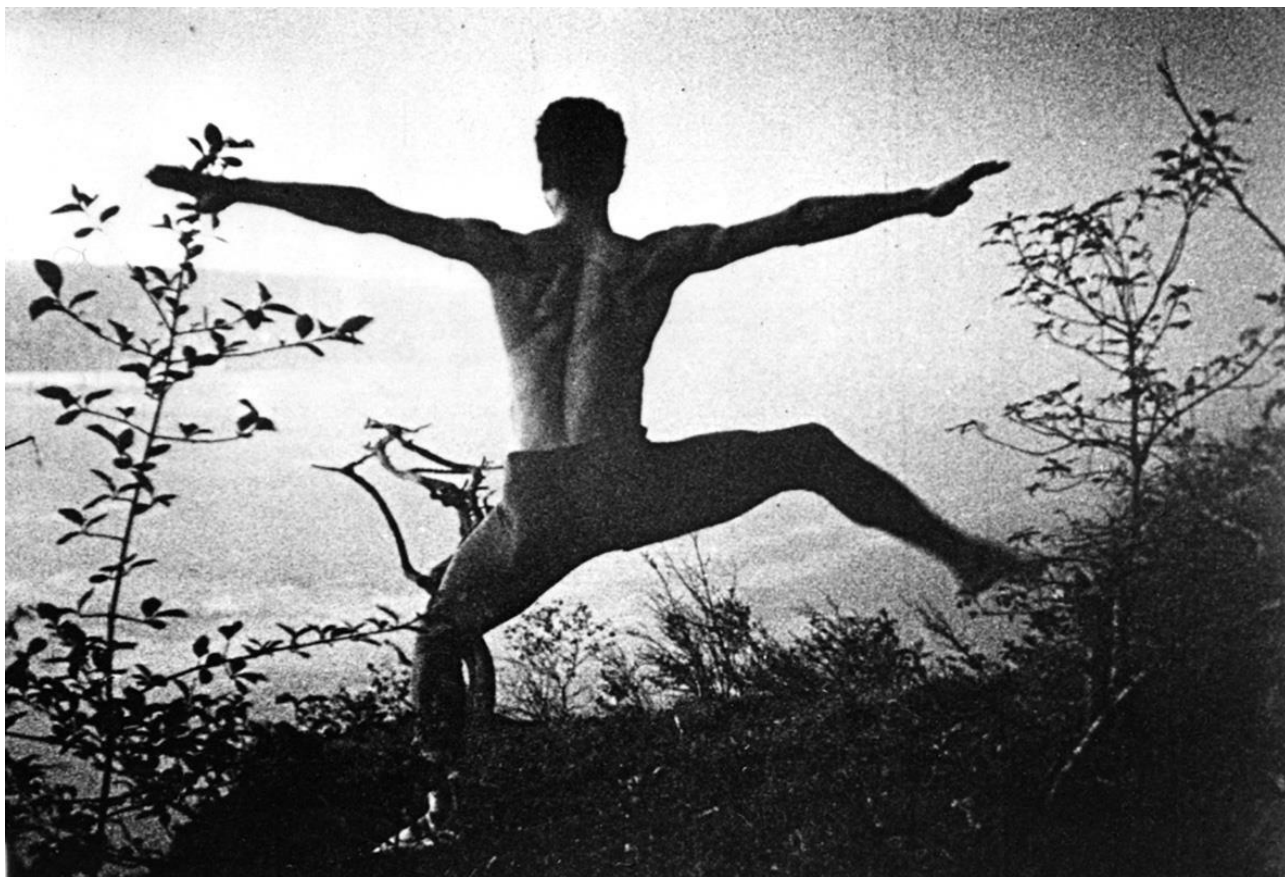


Slika 13: Maya Deren, „Meshes of the Afternoon“³⁰

³⁰ https://www.moma.org/learn/moma_learning/maya-deren-meshes-of-the-afternoon-1943/

Deren smatra da film posjeduje objektivni aspekt koji drugim umjetnostima svojstveno nedostaje. Manipuliranje vremenom i prostorom je također filmska osobina, koja se ne mora nužno koristiti u svrhe realizma, već upravo suprotno, da se naruši njegova površinska iluzija.³¹

Drugi film Maye Deren, čiji su postupci imali utjecaj na praktični dio rada je „A Study in Choreography for Camera” iz 1945. godine. Film prikazuje plesača Talley Beattyja kako izvodi svoju točku kroz nekoliko različitih lokaliteta. Oko kamere tako „skače” od točke iz šume, na točku u sobi pa sve do točke u nekom muzeju.



Slika 14: Maya Deren, „A Study in Choreography for Camera”³²

Utjecaj na rad nema veze s plesom, koji je maestralno popraćen i ovjekovječen kreativnošću autorice već sa samim pokretom kamere, montažom i ritmom. Deren očigledno daje prednost poetskom izričaju pri stvaranju djela. Skokovi iz jednog u drugi lokalitet nemaju metonimijsku

³¹A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 98.

³² https://en.wikipedia.org/wiki/A_Study_in_Choreography_for_Camera

logiku već su podređeni volji redateljice. Redateljica pak putem pokreta kamere ili tijela plesača stvara logiku kroz koju sugerira kretanje prostorom. Prostorni skokovi nisu uvijek metaforički. Metonimija i metafora se prirodno izmjenjuju u sekvencama tako da nakon svakog “poetskog” skoka u prostoru, slijede manji i logičniji metonimijski skokovi. Slična je logika korištena kod “pretprodukcije” i snimanja završnog rada, no više o tome u nekom od sljedećih poglavlja.

Potrebno je spomenuti još jedno djelo prije nego li rasprava krene na obrazloženje praktičnog rada. „Passacaglia y Fuga” eksperimentalni je film Jorgea Honika iz 1975. Ovaj rad ne spada u povijesni kontekst narativne avangarde, no stavljen je na ovo mjesto jer je do krajnosti odveo određene principe što ih je Maya Deren koristila u „A Study in Choreography for Camera”. Pokret kamere i u ovom filmu podređuje prostor koji se proizvoljno i poetski stvara pred objektivom. Pogled kamere se za gotovo cijelo trajanje filma kreće u jednom smjeru, razmotavajući ispred sebe prostor poput pergamenta. Slično prostoru, svjetlo je također podložno stalnim promjenama i poprima poetsku supstancu. Ravnomjerna kretanja kamere u jednu stranu na trenutke se razbija i zamjenjuje veoma slobodnim i dinamičnim pokretima koji se kao kod igranog filma bešavno nadovezuju jedni na druge. Ritam također ponovno nosi glavnu ulogu pa film na trenutke usporava i ubrzava kako montažom tako i raznim filmskim postupcima.



Slika 15: Jorge Honik, „Passacaglia y Fuga”³³

³³<https://mubi.com/films/passacaglia-y-fuga>

S predstavljanjem Honikova djela, rad završava povijesni pregled. Do ovog trenutka isticale su se ličnosti i djela koja su bila bitna inspiracija i motivacija za snimanje završnog rada.

6. Kratkometražni eksperimentalni film „Bura”

Praktični dio završnog rada, pod nazivom „Bura” je u obliku eksperimentalnog kratkometražnog filma u trajanju od točno četiri minute i četiri sekunde, što je slučajnost. Ideja je zapravo realizirana unutar nekoliko dana, nakon veoma inspirativnog sna. Uslijedilo je pregledavanje nadrealističkog, dadaističkog i američkog avangardnog filma u potrazi za filmskim jezikom koji bi mogao artikulirati taj san. Na početku je pristup bio veoma doslovan, a tada još fiktivnom radu, cilj kao da je bio prepričati san. Nakon pregledavanja navedenih radova i upoznavanja s nekoć mi nepoznatim filmskim jezicima, mijenja se pristup i razmišljanje o nadolazećoj realizaciji.

To konkretno znači da su od sna odbačeni bilo kakvi motivi koji su se nalazili unutar njega, ne bi li se rad slučajno okrenuo simbolizmu. Od sna su preostali samo osjećaji izgubljenosti, melankolije i straha od kojih je trebalo zatim napraviti film. Pristup je promijenio smjer prema filmskoj poemi, već nekoliko puta objašnjenom postupku. Ritam i metafora su od tog trenutka preuzeli glavnu ulogu, a oblikovani su prema spomenutim raspoloženjima. Također je odlučeno da u filmu neće biti glumaca, odnosno da čovjek neće biti središnji motiv. Želja je bila da se pokretom kamere i nasumično odabranim motivima napravi svojstven jezik. Kao inspiracija za pokret oka kamere poslužili su radovi poput: „Passacaglia y Fuga”, „A Study in Choreography for Camera”, „Entr'acte” itd. Gotovo isti filmovi bili su inspiracija za poetske skokove uz Chometteov „Jeux des reflets et de la vitesse”. Za snoliku atmosferu „Andaluzijski pas”, „Meshes of the Afternoon”, „Entr'acte” i „Zvijezda mora”. Ovo nisu jedini filmovi koji su poslužili kao inspiracija ali su filmovi koji se spominju u radu, stoga će većina referenci biti vezana za njih, uz pokoji izuzetak.

6.1. Struktura

Rad je dakle strukturiran u tri djela koji opisuju melankoliju, rastresenost i strah koji ne služe kao stroga pravila već kao atmosferske vodilje. Naglasak je na ritmu, radu kamere i metafori. Motive se odvaja od njihovog početnog značenja i od njih se gradi novi jezik svojstven za film. Permutacijom redosljeda motiva mijenja se njihovo značenje i prikaz u različitim kontekstima te sugerira promjenu u značenju. Format 4:3 odabran je da oda počast dobu u kojem su nastali radovi koji su poslužili kao motivacija za izradu ovog rada. Film je sniman crno-bijelo iz istog razloga, uz dodatnu ulogu dočaravanja snolike atmosfere.

Film započinje apstraktnim, zamrljanim kadrom nakon čega slijedi niz kadrova van fokusa koji se izoštravaju, jedan po jedan, sve do pojave oka koje uokolo traži neki podražaj. Miran i lagan tempo prati film sve dok motivi ne krenu sugerirati rastresenost. Vjetar otpuhuje stranice što rezultira "potjerom" kroz razne dislocirane lokalitete. Zadnji dio je sačinjen od prikaza tintom namočenih, gorućih papira s pokojim prikazom nekog dijela ljudskog tijela. Završava također kadrom nakupine zamrljanih papira.

Postoje dva cilja navedene strukture:

„Poezija se temelji na metafori, u kojoj se suprotstavljaju izrazi iz dvaju nizova.”³⁴

„Obilježavanje filma kao predmeta razapetog između dva trenutka zamrznutog vremena.”³⁵

Prva tvrdnja izvire iz lingvističkih teorija Jakobsona i Šklovskog vezanih uz film što je objašnjeno pod poglavljem „Dualistički lingvistički koncept” tako da je nema potrebe ponovno objašnjavati. Vrijedi spomenuti da je iz tvrdnje proizašla logika da se film mora konstantno referirati sam na sebe i putem toga se ujedno i graditi. Gotovo sve što prikaže, neka se barem u jednom trenutku filma ponovi i tako „potvrdi svoje postojanje”. Brojem ponavljanja, odnosno referenci objekta na samoga sebe gradi se i dojam važnosti istog. Što se bliže objekt prikaže samom početku i što je referenca na samog sebe dalja, odnosno bliža kraju filma, time je objekt „važniji” za „priču” i ima prednost nad objektima između kojih je taj interval manji.

Postoji razina svijesti o tome da navedeni koncepti nisu skriveno znanje niti inovacija, već skup smjernica odabranih prema afekciji kojima se gradila struktura filma. Smjernice također nisu

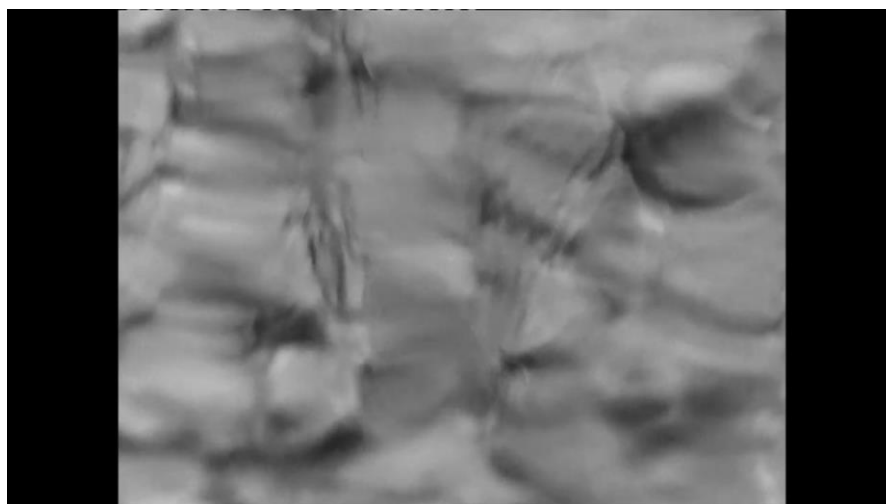
³⁴ A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 66

³⁵ A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 80

shvaćene kao pravila koja se u svakom trenutku moraju apsolutno poštovati, već su neke odluke donesene prema estetici ili ukusu.

Druga tvrdnja je obrazložena u posljednjoj rečenici paragrafa koji opisuje prvu. Fernand Léger u svom filmu „Ballet Mecanique” započinje i završava s Katherine Murphy koja u slow motionu miriše ružu, a Jean Cocteau u „Pjesnikovoj krvi” uzima isti princip te smješta film između dva kadra urušavanja dimnjaka.³⁶

„Bura” radi sličnu stvar. Prikazuje dva kadra koji nisu identični, no dovoljno su slični kako bi mogli poslužiti kao međusobna referenca i tako zaokružuju film unutar dvije mrlje.



Slika 16: prvi kadar



Slika 17: posljednji kadar

³⁶ A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb. Za hrvatsko izdanje Udruga 25 FPS, edicija Kvadrati sekunde, 2016. Str. 80



Slike 18,19,20: Prikaz svijeće na početku, sredini i kraju filma

Čestim se referencama objekata „samih na sebe” lakše zamjećuju “ratni ožiljci” koje su zadobili putem. Gledatelj se također, čak i kod nerazumijevanja sadržaja, ne osjeća toliko izgubljeno. Postoji još sličnih primjera no poanta je očita iz prethodna dva. Ovime se završava obrazloženje filma i samim time glavnog djela pisanog rada.

7. Zaključak

Bavljenje eksperimentalnim filmom navodi autora na razmišljanje o postupcima kojih nekoć nije bio niti svjestan. Apsolutno svaki od filmskih segmenata, ako iskusan umjetnik tako poželi, može nositi željeno značenje. Stav ovih umjetnika još je radikalniji te pod njihovom vještom rukom svaki od segmenata može postati sadržajem. Ne čude česte polemike teoretičara, s obzirom na opseg mogućnosti medija. Svi spomenuti autori u radu gurali su jezik eksperimentalnog filma, korak po korak, sve dok se nije artikulirao kao zaseban umjetnički izričaj. Europljani su, zbog aktualnih umjetničkih struja, filmu pristupili s perspektive neke od drugih vizualnih umjetnosti. Slikari, kipari i fotografi su dakle bili jedni od prvih eksperimentalista. Vladajuće umjetničke struje bile su odgovor na političko i kulturno stanje Europe. Borba protiv tradicije u umjetnosti i kritika na sustav koji sam uništava svoje vrijednosti poslužili su kao paravani za radikalne pokrete. Umjetnost se u tom trenutku kretala prema sve većoj apstrakciji. Od kubista, prema kasnijim oblicima modernizma, tražio se nov, neokaljan jezik, kojim će nova generacija umjetnika moći pričati. Neki od njih su zamijetili potencijal u filmskom mediju. Dok su kubisti tražili načine kako da spoje vrijeme i prostor na dosad neviđen način, film se u SAD-u počeo susretati s dominacijom tržišta. Standardizacija se polako uvukla u filmski izričaj. Iluzija apsolutne prisutnosti, nepokretni gledatelj zarobljen u slici, unaprijed definirana struktura, pripovjedni kontinuitet, privlačenje masa i vizualni užitak kao cilj negativni su utjecaji koje je mainstream počeo uvoditi u film. Pojavu „marginalnih” filmskih izričaja može se shvatiti kao odgovor na popularni film, kulturu općenito i pasiviziranu publiku koja iz toga izvire. Preuzimanje tradicionalnih umjetničkih žanrova u kontekstu tadašnje avangarde, umjesto filmskih, pokazat će se presudnim za oblikovanje novog jezika i tematike. Bilo bi nepošteno tvrditi da su svi filmski avangardisti stvarali samo kako bi prkosili *mainstreamu*. Inovacija, borba za građanska prava i kulturne manjine također su bili motivi za stvaralaštvo. U potrazi za vlastitim kodom i ikonografijom avangardni su filmaši došli do granica filmskog zanata i tehnike. Sada je odličan trenutak da se spomenu sva imena koja nisu našla svoje mjesto u ovom radu: Jonas Mekas, Marie Menken (jedan kadar), Len Lye (oslikani ili izgrebani film), Germaine Dulac (produženo pretapanje), Andy Warhol (dugi kadrovi), Shirley Clark, Gregory Markopoulos (montaža bljeskanja), Anthony Balch, George Barber (izrezivanje, cut-up), Gillian Wearing, Duvet Brothers (lažno sinkroniziranje), Ron Rice (zastarjeli filmski materijal), Bruce Conner, Douglas Gordon (found footage), Barkhage, Gidal (leća izvan fokusa), Ken Jacobs, Stan Douglas (isprekidana projekcija). Razlozi za izradu filma „Bura“ nažalost nisu

ovoliko inovativni i plemeniti. Glavni motiv istraživanja i izrade eksperimentalnog filma bilo je znanje, odnosno učenje. Upravo je zato dobio prednost pred *mainstreamom* kod konačne odluke teme za završni rad. Produkcija, za razliku od *mainstreama*, nema cilj spektakularne, ispeglane gledljivosti. Nedostatak sličnih konvencija oslobađa autora od trčanja za produkcijskim idealima i omogućava mu rad na filmu.

U Koprivnici, _____,

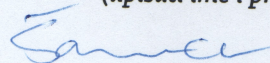
_____.

Sveučilište
SjeverIZJAVA O AUTORSTVU
I
SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, MARKO ŠAMEC (ime i prezime) pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor/ica završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom KRATKOMETRAŽNI EKSPERIMENTALNI FILM "BURA" (upisati naslov) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)

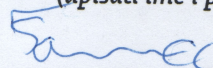


(vlastoručni potpis)

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, MARKO ŠAMEC (ime i prezime) neopozivo izjavljujem da sam suglasan/na s javnom objavom završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom KRATKOMETRAŽNI EKSPERIMENTALNI FILM "BURA" (upisati naslov) čiji sam autor/ica.

Student/ica:
(upisati ime i prezime)



(vlastoručni potpis)

Literatura

- Knjige:
 - A. L. Rees. Povijest eksperimentalnog filma i videa. Zagreb, 2016.
 - Roman Jakobson i Morris Halle. Two Aspects of Language. London. Harvard University Press, 1987.
 - Kandinsky – „O duhovnom u umjetnosti” (1912.)
- Internet izvori:
 - <https://www.25fps.hr/en>
 - <http://socks-studio.com>
 - <https://www.youtube.com>
 - <https://drgrobsanimationreview.com>
 - <https://filmska.lzmk.hr>
 - <https://www.moma.org>
 - <https://en.wikipedia.org>
 - <https://mubi.com>

Prilozi

- DVD