

Mesarić, Dražen

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:276629>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-15**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

DRAŽEN MESARIĆ

METRONOM

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc. art. Vjeran Hrpka

Osijek, 2020.

IZJAVA

Ja, Dražen Mesarić, diplomant smjera Likovne kulture diplomskoga studija na Odsjeku za vizualne i medijske umjetnosti Umjetničke akademije u Osijeku, izjavljujem kako je diplomski rad pod nazivom „Metronom“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem kako niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Osijeku, 20.02.2020.

Vlastoručni potpis

SAŽETAK

Film *Metronom* predstavlja autorovu želju prikazati prolaznosti i starosti, neiscrpne teme koje će se ponavljati. Kroz metrični ritam zvukova pratimo autorovog djeda u njegovom ritualnom ponavljanju svakodnevice.

Ključne riječi: Dokumentarni film, ritual, metronom, ritam

ABSTRACT

The Metronome movie represents the author's desire to portray transients and ageing, inexhaustible themes that will be repeated. Through the metrical rhythm of the sounds we follow the author's grandfather in his ritual repetition of everyday life.

Keywords: Documentary, ritual, metronome, rhythm

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. POVIJESNI OSVRT FILMA I VIDEA U UMJETNOSTI I FILMOVI SLIČNE TEMATIKE	6
3. ODREDNICE DOKUMENTARNOG FILMA	10
4. „METRONOM“	12
5. ZAKLJUČAK.....	14
6. LITERATURA.....	15

1. UVOD

Odnos čovjeka s protekom vremena, način nošenja s promjenama tijela i psihološkog stanja je odrednica starosti. Smrtnost i život sa spoznajom izvjesnog kraja nosi sa sobom posebnu morbidnost koju svi nastojimo zaboraviti kroz preokupaciju uma radom, životom sa i kroz druge. Kako se s time nosi devedeset i dvogodišnjak koji je cijeli život proveo radeći, nerijetko i po dvanaest sati dnevno kako bi omogućio svojoj obitelji najbolji život koji može pružiti. Film bilježi prikaz odnosa vremena i starosti kroz svakodnevicu protagonista i njegove dnevne rituale kojih se zelotski pridržava. Kakav je odnos prikazanog filma i realnosti i što ga definira kao realno, a što kao prividno realno. Pristup dokumentarističkom prikazu subjektivne teme u kojoj nema dijaloga niti prateće naracije, osigurava jednu smirenu monotoniju pogleda. Gledatelj proživljava zvukove i slike koje protagonist nije u mogućnosti, ne samo zbog položaja kadra, već i realne nemogućnosti uslijed slabovidnosti i naglušnosti. Ono što je prikazano na filmu je sadašnje neovisno o zabilježenom trenutku, jer se isti kadrovi odvijaju i dalje ustaljenim ritmom, gotovo metronomski.

2. POVIJESNI OSVRT FILMA I VIDEOA U UMJETNOSTI I FILMOVI SLIČNE TEMATIKE

Počeci filma sežu na kraj devetnaestoga stoljeća slaganjem prve funkcionalne kamere za snimanje pokretne slike (Louis Aima Augustin Le Prince, William Friese) i prvog projektora (Auguste i Louis Lumière, Thomas Alva Edison). Ovi novi izumi omogućili su stvaranje prvih projiciranih filmova za širu publiku. Prvim filmom se smatra prikaz filma braće Lumière *Izlazak* radnika iz tvornice Lumiere iz 1895. godine. Rani su filmovi najčešće bili zabavni, propagandni i medijski filmovi. Prihvaćen kao najprikladniji oblik prijenosa poruka te zapisa događaja, filmska i video umjetnost doživjela je procvat tijekom dvadesetog stoljeća. Razvojem igranih filmova, otvaranjem kinodvorana te (kao logični slijed) ulazak u domove preko televizijskih uređaja, video je preuzeo glavnu ulogu u prijenosu informacija, ali i kao novi medij u umjetnosti. Početkom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća pojavljuje se videoumjetnost kao novi medij s počecima na prostoru Sjedinjenih Američkih Država. Novi je medij omogućio spajanje višestrukih elemenata u jedan umjetnički rad koji se zasnivao na slici, ali nije bio određen samo njome. Teško je ne nabrojati sve umjetnike u povijesti umjetnosti videa i filma, no radi preglednosti i povezanosti s diplomskim radom, izdvojio bih neke koji su ostavili utjecaj na kreaciju mojega rada.

Jedan od prvih i najznačajnijih videoumjetnika je Nam June Paik, južnokorejski umjetnik, koji je začetnik uporabe televizije i videa u umjetnosti. Njegovi radovi se baziraju na intervenciji slike kroz distorziju medija (Marina Isgro, 2019.). Možda ne najznačajniji, ali svakako najinovativniji pristup koji je umjetnik osmislio je „televizija učestvovanja“ (eng. „participation TV“). U radovima *Electronic opera #1* i *Video Commune: Beatles from Beginning to End* umjetnik je stvorio odnos s gledateljima pomoću naracije tijekom gledanja umjetničkog rada preko televizije. Narativnim „vođenjem“ umjetnik je izdavao upute kako gledati umjetničko djelo (otvorene oči, sklopljene, tri četvrtine otvorene) za vrijeme *Electronic opera #1*; za vrijeme emitiranja *Video Commune: Beatles from Beginning to End* (koji je trajao četiri sata), gledatelji i kolege umjetnici su prema uputama prilagođavali dostupne opcije televizora pomoću posebno kreiranog uređaja – video sintisajzera kako bi izmijenili sliku tijekom izvedbe umjetničkog rada (Marina Isgro, 2019.). Uvodom u videoumjetnost preko radova Nam June Paika, otvorila su se vrata u manipulaciji i istraživanju mogućnosti i granica novih medija.

Andy Warhol sa svojim dugometražnim eksperimentalnim filmom *San* (eng. orig. *Sleep*) iz 1963. godine zalazi u temu intimnosti. Warhol pristupa filmu kao i prema grafičkom otisku. Film nije snimljen u nekoliko duljih kadrova, nego spajanjem nekoliko sličnih kadrova i preklapanjem istih kako bi se dobio dojam kontinuiteta sastavljenih iz pet roli filma (Joseph; 2005.). Obzirom na dugotrajnost filma i ponavljanje istih kadrova, reakcije gledatelja su dvojake. Nesporna je erotičnost filma, ali ono što se ističe je dugotrajno ponavljanje iste radnje koja postupno ulazi u voajerizam i nelagodu sve do trenutka kada postaje negledljivo i dosadno.

Hrvatska video i filmska umjetnost bila je iznimno progresivna u svojim počecima. U Hrvatskoj video umjetnosti koja se pojavljuje krajem pedesetih i kroz šezdesete godine dvadesetog stoljeća, govorimo o pokretu tendencija. To je razdoblje eksperimentalnog filma koja je i često nosila avangardni naziv *anti film* (Turković, 2007:7). Turković navodi kako je djelovalo nekoliko struja okupljenih oko nekoliko umjetnika. Oko Vladimira Peteka bila je okupljena struja „materijalističkog usmjerenja“ koja se bazirala na radove na fizičkim intervencijama na filmskoj vrpici (Turković, 2007:8) Ozbiljnija struja je „redukcijska, minimalistička struja“ koja je rana varijanta kasnije svjetske struje „strukturalističkog filma“ (Turković, 2007:8) „Ta je struja davala prednost dugotrajnom statičnom snimanju pretežito statičnih prizora ili upornoj primjeni samo jednog vizualnog postupka (neki filmovi Gotovca, Pansinija, Peteka).“ (Turković, 2007:8). „Kao i u drugim avangardama, postojala je i provlačna struja apstraktnog filma (Petek, Pansini, Verzotti, Šamec) s privatno rađenim sustavnim apstraktnim filmskim „probama“ eksatovca Aleksandra Srneca (njegove 'luminoplastike') – koja je išla protiv općeprihvaćene mimetičnosti filmske snimke.“ (Turković, 2007:8)

Osim videoumjetnosti kao novog pravca u umjetnosti, video zapis je omogućio i bilježenje umjetničkih radova, posebice performansa. Kao umjetnički oblik koji se odvija sada i pred nama, performans se može jedino ponoviti, ali za razliku od klasične umjetnosti slikarstva, ne može zadržati isti oblik jer ga određuje i vrijeme, prostor, umjetnik i publika koja su sastavni dio performansa, on je uvijek u pokretu. Video snimak postaje samo umjetničko djelo kao medij poput klasičnih tehnika i tehnologija. On sabire i zadržava prostor, vrijeme, ugođaj, priziva prisjećanje sudjelovanja, ali ne pruža direktan oblik sudjelovanja djela. Video, ukoliko služi u svrhu arhiviranja, postaje samo podsjetnik koji bi trebao poticati na aktivnost, a ne služiti kao apsolut doživljaja viđenog.

Suvremeni pristup u svjetskoj i europskoj video umjetnosti je, nastavno prethodnim iskustvima, orijentiran prema eksperimentu medija. Kako je razvoj tehnologije omogućio digitalni medij kao praktičniji oblik zapisa, kako videa i filma, tako fotografije i slikarstva, eksperiment i spajanje medija postalo je mnogo slobodnije, ali i zahtjevnije. Visoka video rezolucija koja se zasebno može manipulirati, zvučni zapis koji se može lako izmijeniti, nadograditi i povezati s video zapisom, stvorili su nove mogućnosti koje su postale lako dostupne.

Zagrebačka medijska umjetnica Katerina Duda u svojem filmu *Rezidba* iz 2015. godine, prati svoga djeda koji je na poklon dobio mobitel s kamerom. Djed dokumentira sve oko sebe, a fokus autoričine priče je rezidba limuna u djedovom vrtu. Film odiše prozračnim ugođajem, jer pratimo kombinaciju snimaka s djedovu kamerom i autoričinom kao dva različita pogleda, svojevrsan dokumentarni film o dokumentarnom filmu. Pristup temi je spontan, jer pratimo protagonista koji uživa u snimanju i dokumentiranju svega oko sebe te strast koja se razvija u čitavom procesu od snimanja do montiranja. Na pomalo nevin način prikazuje pogled i radoznalost jedne osobe kroz objektiv i svakodnevicu koju je odabrao prikazati (<https://vimeo.com/124663190>). (pristup 20.2.2020.)

Film iz 2019. godine studenta Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu *Moja baka se šminka*, Davida Gaše, prikazuje njegovu bolesnu baku i njihov odnos kroz simboličnu gestu šminkanja. Film ne govori o tome što se dogodilo s autorovom bakom, ali jasno prikazuje posljedice preživljene traume. Ovisna o medicinskom pomaganju za kretanje, starica više nije u mogućnosti u cijelosti brinuti se o sebi o čemu i govori kroz tijek filma. Drhtave ruke, strah od svega i usporenost, ono su čime je zamijenjena samostalnost osobe. Jasno naglašava kako je uvijek bila našminkana i dotjerana kamo god je išla, a trenutna nemogućnost stvara dodatni duševni nemir. Vrijeme u filmu kao da je zaustavljeno u jednom danu, monotono, čemu pridodaje i zvuk glasa protagonistice. Obzirom kako autorova baka u jednom trenutku odaje priznanje i zahvalu što ju je autor našminkao, kraj filma prikazuje i njezino samostalno šminkanje kao razrješenje od nemoći i povratak bitnog oblika samostalnosti, snage, pa čak i ponosa. (<https://vimeo.com/davidgaso>). (pristup 20.2.2020.)

U kratkom dokumentarnom filmu *Ostrvo (Otok)*, redateljice Andrijane Stojković iz 1997. godine, pratimo staricu i njezin život. Iako nije na vodi, naslov govori o izoliranosti starice i njezinom samotnom životu. Trošna kuća u koju slobodno ulaze i domaće životinje, briga o

životinjama i o kući, sastavni su dio svakodnevice starice. Jedini kontakt sa svijetom jest preko starog radija koji u filmu zvukom prati radnju filma pomoću starih audio zapisa radijskog programa. Izbljedjele crno-bijele fotografije na zidu sugeriraju davna sjećanja kako su u toj kući i staričinom životu postojale drage osobe koje su poput fotografija postali samo sjećanje. Odnos kadrova, zvuka i dinamike filma stvara smireni i empatičan doživljaj prema starici i njezinoj monotoniji svakodnevice (<https://vimeo.com/82207764>). (pristup 20.2.2020.)

Film redatelja Igora Bezinovića iz 2014. godine pod nazivom *Benjamin*, poigrava se s pamćenjem njegove bake ponavljanjem istoga pitanja. Autorova sestra je trudna te sa bakom provjerava kako se njoj sviđa ime koje je odabrala. Četrnaest puta postavio je pitanje na koje starica nije imala blagonaklon stav izbora imena Benjamin. Radnja se odvija za vrijeme obiteljskog objeda/druženja prilikom kojeg autor ponavlja isto pitanje. Film je sastavljen od zvučnog zapisa isprekidan visokim tonom koji označava kraj kadra i početak novoga. Kadrovi su crni sa tekstualnim prijevodom razgovora na engleski jezik i nema prikaza osoba niti prostora u kojem se odvija radnja filma. Poigravanje s pamćenjem starice nije zlonamjerno, nego u želji kako bi se pronašao ili možda izvukao odobravajući odgovor na odabir nećakovog imena (https://www.youtube.com/watch?v=_HUESy8yGyU). (pristup 20.2.2020.)

3. ODREDNICE DOKUMENTARNOG FILMA

Problematika stvarnosti i njegovog određenja u dokumentarnom filmu ne može biti lako određena, budući kako se radi o autoru koji bira kako će prikazati neku izvjesnu zbilju, zbivanje. „Sam pojam dokumentarnog filma obično se pripisuje velikom dokumentaristu, publicistu i organizatoru filmske proizvodnje Johnu Griersonu, odnosno njegovoj kritici Flahertyjeva filma *Moana* (1926),[8] a potječe od francuske riječi *documentaire*, nekoć uobičajena naziva poglavito za putopisne filmove (inače vrlo popularan žanr u ranom razdoblju nijemog filma).“, (Gilić, 2015:24) Ljubiša Prica navodi kako je razlika između umjetničke slike i fotografije i filma, u tome što slika predstavlja svjedočanstvo svoga predmeta, a fotografija i film su tragovi stvarnosti neovisni o subjektivnim vjerovanjima. (Prica, 2016:69) Često se pod pojmom dokumentarnog filma zamišlja neuredna i nestabilna slika, isprekidani kadrovi, pozadinski glas komentatora ili pak suprotno; visoka rezolucija snimke, pomno usklađeni kadrovi, dugo vrijeme snimanja i strpljivost, sa ugodnim glasom Davida Attenborougha. Hrvoje Turković u svojoj knjizi *RAZUMIJEVANJE FILMA : ogledi iz teorije filma* iz 2012. godine navodi kako su ključne značajke dokumentarizma činjeničnost, novina i izlagačka sustavnost. On navodi razliku između igranog i dokumentarnog filma polazeći pretpostavkom kako je najčešća percepcija razlike u izmišljenom i neizmišljenom. Takva razlika, tvrdi Turković, nije često točna, budući kako mnogi igrani filmovi sadržavaju činjenično u svojoj strukturi, dok se nerijetko u dokumentarnim filmovima koriste rekonstrukcije i namještene repetitive nekih zbivanja. (Turković, 2012.) S time se slaže i Nikica Gilić tvrdnjom: „Kod dokumentarnog filma najčešće je praktički nemoguće razlučiti u kojoj je mjeri snimanje organizirano u suradnji s ljudima i drugim predmetima snimanja, a u kojoj je mjeri kamera bilježila potpuno autonomno nastale događaje (često se, dakako, u stvaranju filmova kombiniraju obje metode).“ (Gilić, 2015:30) Turković dalje navodi kako nije bit u dijeljenju ove dvije razdjelnice žanrova, već u pretežnoj funkciji koju ima u danj vrsti filma. Nikica Gilić navodi: „Može se, dakle, reći da je dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet. Za razliku od tvrdnji iz igranog filma, tvrdnjama iz dokumentarnog filma primarni kontekst je zbiljski, odnosno stvarni svijet; prema njemu se mjeri istinitost svih tvrdnji. „Zbilju“ i „stvarni svijet“ u filmološkoj raspravi treba, dakako, shvatiti kao izvanfilmsku stvarnost (sve što je izvan upravo gledanog filma), kao splet fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o filmskim podražajima.“ (Gilić, 2015:22-23) Navedeni citat propituje Ljubiša Prica, posebice određenje Gilićeve izvanfilmske stvarnosti.

On ju je preformulirao kao objektivnu stvarnost izvanjsku filmu, jer događaji zabilježeni u dokumentarnom filmu ne mogu biti objektivni gledatelju kojemu nije dostupan doživljaj prikazanog (Prica, 2016:67,68) Razumijevanja i pristup problematici određenja se razlikuju, no ono što je svima zajedničko jest često ponavljana riječ realno, objektivno, koliko god to bilo subjektivno tretirano u interpretaciji.

4. „METRONOM“

Rad se sastoji od materijala snimljenog na lokaciji baranjskog sela Batine, u kojoj se nalazi vikendica autorove majke. Snimanje je izvršeno tijekom srpnja 2017. i listopada 2019. godine. Film se sastoji od 62 kadra koje prate autorovog djeda, protagonista filma, u njegovoj svakodnevici. Film koji prikazuje život protagonista i protok njegovog vremena. U vidu pristupa snimanju kadrova, može se zaključiti kako je svojevrsno „voajerski“ izvršeno, budući kako protagonist nije svjestan da se njega snima uslijed zdravstvenog stanja. Osim uvodnog kadra namještanja sata, tijekom filma nije zabilježen dijalog kako bi se izbjegao neželjeni utjecaj odmaka od vizualne prezentacije priče i kako bi se dodatno potaknulo gledatelja na promatranje filma iz pozicije protagonista. Zvuk filma stavljen je u službu kadrova koje prati te ima ulogu stvaranja narativnog ugođaja filma. Naracija filma je izvršena kroz izmjenu kadrova koji opisuju monotoniju svakodnevice devedesetogodišnjaka. Film ima namjeru prikazati ritam svakodnevice kojem je protagonist izložen; način na koji se nosimo s protokom vremena i promišljanje o budućnosti smještajući sebe u ulogu protagonista, odnos sadašnjeg, prošlog i budućeg postojanja. Koliko protagonist održava navike u svrhu ritma života ili je ritam navika preuzeo svrhu života. Autor propitkuje koliko su naše određene navike u službi ispunjenja ciljeva i koliko smo ih svjesni. Miško Šuvaković definira ritual kao „...propisani oblik ponašanja od kojeg se očekuje magijski učinak“. (Šuvaković, 2005:550) Pitanje rituala protagonista je također svojevrsno pitanje postojanja. Kako i iz kojeg razloga nastavlja obnavljati, ponavljati i mijenjati navike u službu postojanja. Obzirom kako je protagonist obavio svoju dužnost prema obitelji, poslu i društvu, što je pokretačka snaga koja ga gura prema daljnjem ritualnom ponavljanju svakodnevice? Naslov filma „Metronom“ izabran je kako bi naglasio ritmičnost navike življenja. Takt po kojem se protagonist kreće je stabilan i ne mijenja se; dok se nalazi unutar vikendice opisuje ga ritam zidne ure (eng. *Grandfather Clock*), a u dvorištu ga simulira ritmičnost zvukova prirode - vjetar u krošnjama drveća, ptice te insekti. Na primjeru kadra djeda koji sjedi ispred krošnje trešnje, svrhovito je iskorišten „spaljeni“ kadar kako bi se prenio osjećaj ljetne vrućine i snage sunčevog sjaja. Svi kadrovi su snimani pomoću stativa kako bi se stvorio dojam statičnosti i svojevrsne monotonije i usporenosti životnog ritma protagonista filma. Kadrovi su složeni u određenom ritmu kako bi se gledatelj našao u ulozi neposrednog promatrača koji poput voajera ulazi u nečiji životni prostor sa sigurnim odmakom od moguće primijećenosti od strane protagonista. Duljina kadrova potiče ulazak u svojevrsno meditativno stanje kako film odmiče te postupno

izjednačava gledatelja i protagonista u određeni smireni i kontinuirani ritam disanja. U filmu prevladava monoton, ali stalan ritam sličan ritmu metronoma koji daje ritam glazbenoj skladbi u četvero-četvrtinskom mjeri.

5. ZAKLJUČAK

Pristup realizacije teme i načinu prezentacije velikim dijelom određuje doživljaj umjetničkog djela. Povijesno gledajući, dokumentarni filmovi su jedni od, ako ne i prvi filmovi koji su prikazani gledateljima. Način na koji se prenosi poruka ili potiče propitkivanje postavlja pitanje realizma. Realno, objektivno, istinito neke su odrednice koje bi trebale definirati pojam kada govorimo o dokumentarnom filmu. Problem koji se pojavljuje je, naravno, pitanje ontološke objektivnosti. Kada se koriste ranije spomenuti izrazi, moramo uzeti u obzir kako je dokumentarni film unaprijed osmišljen tematikom te kao takav ne može unaprijed biti objektivan niti realan. Dakako, postoji razlika između realnog i realističnog, koja možda bolje opisuje problematiku određivanja. Nastojanja da se što više približi zbiljskom i prenese na medij dostatna su za odrednicu dokumentarnog filma, u čemu je autor nastojao u ovom filmu. Povijesni i suvremeni primjeri izabrani su iz istog razloga, jer takav pristup omogućuje lakšu gledljivost i razumijevanje filma.

6. LITERATURA

1. Prica Lj. 2016., *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Zagreb, Naklada Jurčić, d.o.o.
2. Šuvaković M. (2005.), U: Galjer J., Horetzky R., *Pojmovnik suvremene umjetnosti: Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Vles&Beton izdanje broj 67, Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica-Zagreb

Mrežni izvori:

1. Gilić, N. (2013). FILMSKE VRSTE I RODOVI, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.
URL:<https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmske-vrste-i-rodovi/>
(pristup 20.2.2020.)
2. Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma (2007).
URL:<https://scholar.google.hr/scholar?hl=en&q=%22Hrvatski%20eksperimentalni%20film%20%C5%A1ezdesetih%20i%20videoumjetnost%20sedamdesetih%20kao%20avangardno%20krilo%20modernizma%22&btnG> (pristup 20.2.2020.)
3. Ivan Marinac. <http://www.ivanmartinac.com/> (pristup 20.2.2020.)
4. Isgro, M. 2019., 'Video Commune: Nam June Paik at WGBH-TV, Boston', Tate Papers, no.32, Autumn 2019, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/32/video-commune-nam-june-paik> (pristup 20.2.2020.)
5. The Museum of Modern Art. URL:<https://www.moma.org/audio/playlist/291/3774>
(pristup 20.2.2020.)

6. The play of repetition in Andy Warhols Sleep (2017).
URL:https://needoc.net/doc.html?utm_source=the-play-of-repetition-in-andy-warhols-sleep-pdf (pristup 20.2.2020.)

7. Turković, H. (2012). RAZUMIJEVANJE FILMA : ogledi iz teorije filma. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.
URL:<https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/> (pristup 20.2.2020.)