

Rastaljeno vrijeme, tekuća slika, opipljivi zvuk: analiza filmova Lucrecije Martel

Slakoper, Dora

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:139605>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Zagreb, Trg Republike hrvatske 5

Dora Slakoper

*Rastaljeno vrijeme, tekuća slika, opipljivi zvuk:
analiza filmova Lucrecije Martel*

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Vladimir Gojun

Zagreb, 7. 2. 2022.

SADRŽAJ

SADRŽAJ	2
1. UVOD.....	3
2. ZNAČAJKE AUTORSKOG STILA.....	6
ARGENTINSKA AUTORICA.....	6
PRIPOVIJEDANJE BEZ PRIČE.....	8
MONTAŽA BEZ VREMENA I PROSTORA	11
TEKUĆA SLIKA.....	12
OPIPLJIVI ZVUK.....	13
TJELESNOST, TRANSGRESIVNOST, POLITIČNOST	14
3. ANALIZA	16
MOČVARA (LA CIÉNAGA, 2001.)	16
SVETA DJEVOJKA (LA NIÑA SANTA, 2004.).....	41
ŽENA BEZ GLAVE (LA MUJER SIN CABEZA, 2008.).....	62
4. ZAKLJUČAK.....	76
5. BIBLIOGRAFIJA	78

“Za mene film nije samo pripovijedanje, već pokušaj da se s gledateljem podijele neki doživljaji, iskustva, viđenja¹,” objašnjava Martel u intervjuu za Film Comment nakon premijere *Žene bez glave*. “Film je mehanizam za pokazivanje misli, a ja misli tumačim kao mješavinu percepcije i emocija. Držim da je pripovijedanje samo početna točka, sredstvo pomoću kojeg se dijeli mnogo više od same priče.”²

1. UVOD

Lucrecia Martel argentinska je redateljica koja se proslavila svojim dugometražnim prvijencem *Močvara* (*La Ciénaga*, 2001.). Prije *Močvare* režirala je nekolicinu kratkih igranih i dokumentarnih filmova koji su utemeljili njezin stil (prvenstveno film *Rey muerto* iz 1995.). Uslijedila su, pored drugih kratkih igranih, dokumentarnih i TV formata, još tri dugometražna igrana filma, *Sveta djevojka* (*La niña santa*, 2004.), *Žena bez glave* (*La Mujer sin cabeza*, 2008.) i *Zama* (*Zama*, 2011.), kojima se Martel istaknula kao jedna od najpoznatijih latinoameričkih redateljica (ne samo u ženskom rodu). *Močvara* je imala premijeru na Berlinaleu, *Sveta djevojka* i *Žena bez glave* na Cannesu, a *Zama* na Veneciji, dok je redateljica bila članica kanskog žirija 2006., a kasnije i na Sundanceu i Veneciji. Teoretičari i kritičari prva tri dugometražna filma često objedinjuju u takozvanu *Trilogiju Salta*³, nazvanu po argentinskoj pokrajini u kojoj je Martel živjela od rođenja. Smještena na granici s Bolivijom, daleko od kulturnog središta Buenos Airesa, Salta je etnički podijeljena na visoku i srednju klasu potomaka europskih imigranata i nižu klasu autohtonog stanovništva, potomaka Kečua Indijanaca. Pokrajina je izolirana i kulturno specifična, čak marginalizirana, te u svojim društvenim strukturama čuva atavizme konzervativne prošlosti, kako klasne i rasističke, tako i političke. Filmove se naziva trilogijom zbog njihove stilske i tematske povezanosti. Djeluju kao da pripadaju istom svijetu - što je uvelike i točno ako se uzima da je Martel njima nastojala prenijeti svoje iskustvo odrastanja u Salti. Ne samo da *Močvara*, *Sveta djevojka* i *Žena bez glave* po brojnim stilskim značajkama međusobno

¹ Na engleskom izvorniku *perceptions*.

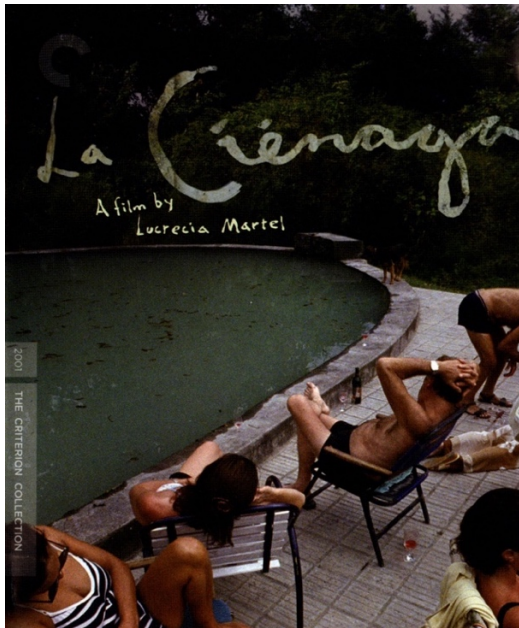
² http://www.reverseshot.org/archive/entry/1673/headless_woman_0

³ Jubis: 2009, str. 2.

nalikuju, da likovi i atmosfere podsjećaju jedni na druge (čak i dijele imena), da se u svim filmovima ponavljaju pojedini idejni, auditivni i vizualni motivi, već zajedno funkcioniraju kao velika freska, odnosno prikaz, možda i kritika društvenih i kulturnih silnica koje su vladale argentinskim provincijskim društvom na prijelazu stoljeća. Martelini filmovi izrazito su važni iz tri razloga. Najprije zato što se ističu vrlo specifičnim i prepoznatljivim autorskim pristupom koji na modernističkom tragu ruše konvencionalni pristup filmskom jeziku (točnije klasični pripovjedni stil), zatim zbog svojeg kroničarskog društveno-kulturnog značaja, a na kraju i zbog univerzalnosti tema, jer poniru u dubine ljudskog iskustva i ne boje se biti transgresivni, osvjetljavati one doživljaje koji su u normiranom klasičnom filmu često zanemareni. Martelin proces stvaranja filma počinje sakupljanjem vlastitih fragmentarnih sjećanja i subjektivnih iskustava, koje zatim sklapa u narative, ali ne one koji će gledateljima nešto objasniti. Njezini filmovi nisu jasne poruke za pasivne promatrače - gledatelji uz pomoć filma trebaju stvoriti svoje vlastito subjektivno iskustvo⁴.

U ovom radu analizirat ću trilogiju nastojeći na formalnoj razini izdvojiti posebnosti Martelinog stila te opisati međudjelovanje formalnih značajki i sadržaja, tema, ideja tih filmova. Dakako, u kompleksu filma kao umjetnosti nemoguće je i izlišno strogo razdvajati formu i sadržaj, koji proizlaze jedan iz drugoga. No odnekud se mora krenuti, pa će temelj za analizu u ovom radu ugrubo biti tri elementa filmskog jezika koji po mojoj pretpostavci čine inovativnost i individualnost stila Lucrecije Martel. To su montažni pristup (uz naglasak na pripovjedne tehnike, tretman vremena i prostora te paralelizama), značajke slike (u vidu kadriranja, kompozicije i boje, ali i sadržaja kadrova koji su ponavljajući motivi) i zvuka kao izrazito važnog izražajnog sredstva u trilogiji.

⁴ Jubis: 2009, str. 3.



2. ZNAČAJKE AUTORSKOG STILA

ARGENTINSKA AUTORICA

Prije nego što počnemo s analizom, važno je smjestiti Martelino stvaralaštvo u kontekst lokalne filmske produkcije tog vremena. Općenito, latinoamerički film doživio je svojevrsnu renesansu početkom 1990-ih⁵, kada su se filmovi umjetničkih inklinacija i lokalnih, društveno-politički obojenih ili pak egzistencijalističkih tema poput *Amores perros* (r. Alejandro González Iñárritu, 2000., Meksiko), *Y tu mamá también* (r. Alfonso Cuarón, 2001., Meksiko), i *Cidade de Deus* (r. Fernando Mereilles i Katia Lund, 2002., Brazil) probili na vrh ljestvice gledanosti u lokalnim i stranim kinima. Kritičari ih često objedinjuju u struje pod lokalnim nazivima *Novi brazilski film*, *Novi argentinski film* ili *Novi meksički film*, a povezuje ih stilski inovativnost, razvijanje individualnih filmskih jezika, odnosno raskidanje s dotadašnjim konvencionalnim i često uljuljkanim nacionalnim kinematografijama koje su se sustavno odbijale uhvatiti u koštac s neuralgičnim točkama društva i koje su novi autori smatrali estetski manjkavima i neobilježenima. “Tradicionalni” ili bolje reći komercijalni filmovi koji su dotad dominirali kinima redovito su se upisivali u klasični narativni pristup, bili su gotovo pa kopije holivudskog žanrovskog filma⁶. Brojni *novi* filmovi dotiču se pitanja suvremene tjeskobe, potisnutog, osjećaja nesigurnosti i straha te materijalističkog pristupa životu, koje su uzrokovali dolazak neoliberalnog kapitalizma, suvremene tehnologije i općenito suvremenog zapadnjačkog načina života⁷. Suvremeni latinoamerički film često na tragu postmodernističke umjetničke tradicije preispituje društvene datosti i položaj pojedinca u društvu, načine čitanja društvenih pozicija i *načine znanja*, to jest kako načine na koji strukturiramo i razumijevamo svijet kako bismo ga spoznali. Također, preispituju pojmove subjektivnosti i objektivnosti, ne samo kroz teme već i samim filmskim jezikom, dekonstruiranjem konvencionalnih pripovjednih tehnika (primjerice, promjenama perspektive, susprezanjem informacija, digresivnošću), odmakom od normi izgradnje slike i zvuka. Ti filmovi nisu stilski u potpunosti radikalni, oni nalikuju klasičnom pripovjednom stilu u mnogo većoj mjeri od, primjerice, pionira modernizma ili predstavnika *slow cinema*,

⁵ Podalsky: 2011, str. 1.

⁶ Shaw: 2007, str. 190.

⁷ Podalsky: 2011, str. 17.

no možda je upravo u tome njihova moć - naizgled “normalni”, ali intrigantni, i zapravo duboko različiti od onoga na što je prosječni gledatelj navikao.

Filmovi Lucrecije Martel upisuju se u struju novog argentinskog filma. Nju bez ikakve sumnje možemo nazvati *autoricom*, a njezino djelo autorskim filmom, prema tradiciji pojma autorstva uspostavljenog u europskom filmu s dolaskom modernizma. To podrazumijeva, među ostalim, da se u njezinim filmovima mogu uočiti isti ili slični postupci, prvenstveno na formalnoj razini, ali i na sadržajnoj, a koji su specifični u odnosu na druge filmske izričaje. Pojednostavljeno, da su režija, montaža, fotografija i ostali aspekti filmova građeni filmskim jezikom koji se ne može odrediti kao da pripada nekom žanru ili jezikom koji bi većinom bio predvidljiv, normiran, klasičan. Kada govorimo o redateljima kao autorima, često podrazumijevamo da imaju jači upliv u sve sektore rada na filmu od redatelja, primjerice, žanrovskih televizijskih serija. U tome je Martel, prema riječima producentice Lite Stantic⁸, pionirka: “*Lucrecia je ta koja odlučuje kako će i najmanje važni statisti biti obučeni. Uključena je u sve i osobno sve nadzire, baš svaki, pa i najmanji element filma.*”⁹ Svojim je iskustvom to potvrdio i snimatelj *Svete djevojke* Felix Monti: “*Sve što se odnosi na mizanscen - svjetlo, pozicija kamere, pripovjedni stil - sve je u potpunosti i isključivo Lucrecijino.*”¹⁰ Monti dalje objašnjava da je redateljica inzistirala na svjetlosnoj postavci kojom bi se izbjegavale sjene tako da je cijeli prizor jednako osvijetljen - na taj je način mogla micati kameru i snimati iz svih uglova bez promjene svjetla, što je osiguravalo naturalistički dojam te veliku slobodu u režijsko-snimateljskom pristupu nalik dokumentarnom (na što ću se osvrnuti i nešto kasnije u tekstu).

Svaka razina filmova *Trilogije Salta* obilježena je Martelinim specifičnim stilom, pa je u opisu njihovih značajki teško pronaći početnu točku. Možda je najbolji pristup krenuti od gledateljskog *dojma* - onoga što je za Martel ionako najvažnije. *Močvara*, *Sveta djevojka* i *Žena bez glave* često se opisuju kao fluidni, tekući, snoliki i neuhvatljivi filmovi koji ostavljaju utisak prirodnosti odnosno nenamještenosti, jednim dijelom i privid dokumentarnosti. Istovremeno su za gledatelje dezorijentirajući i eliptični, gotovo bezobzirni, pa za praćenje zahtijevaju izrazit angažman i budnost - gotovo detektivski posao. Krnji su, u odnosu na klasični film, i u konačnici neriješeni - ili nerješivi. Ugrubo možemo reći da njima vlada poetika nejasnoće, nesigurnosti i dvosmislenosti.

⁸ Stantic je kao producentica radila na *Močvari* i *Svetoj djevojci*.

⁹ Jubis: 2009, str. 11.-12.

¹⁰ Jubis: 2009, str. 11.-12.

Radnja je u Martelinim filmovima, kao što i sama ističe, sekundarna stvar. Iako svaki sljedeći film postaje sve fokusiraniji, teško je, pa i izlišno reći *o čemu se u njima radi*. Umjesto da nude zaokruženu cjelinu priče, oni za gledatelja funkcioniraju kao iskustvo. Gledatelj je “uštekan” u komad života obitelji, zajednice ili pojedinca, i bez mnogo objašnjenja pred njim se odvijaju prizori vezani uz brojne likove, poput nekih vinjeta iz kojih sam treba čupati informacije i tragove. Često su ti prizori predstavljeni iz perspektive protagonista, kako bi gledatelj došao do spoznaje proživljavajući subjektivno iskustvo lika - umjesto da mu se ideje serviraju kroz hinjenu “objektivnost” kao što to čine filmovi klasičnog pripovjednog stila. Prizori su, dakle, ugrubo rečeno, često ispražnjeni od radnje (što ću pojasniti nešto kasnije u kontekstu pripovjednih tehnika), ali donose perceptivni doživljaj - vizualni, auditivni, pa i taktilni i njušni. Svi su elementi filmskog jezika upregnuti da takvim postupcima stvore *ideje* - percepcija dominira nad informacijom. Filmovi su to koji nastoje biti više visceralni i zagonetni, a manje razjašnjujući i “racionalni”. Interpretativno su izrazito slojeviti, jer se u osnovi dotiču osobnih, čovječnih tema poput seksualnosti, žudnje, neprilagođenosti, krivnje, obiteljskog nasljeđivanja i međuljudskih odnosa, zatim egzistencijalnih i metafizičkih tema kao što su religioznost, moralnost, slučajnost i predodređenost, pa i društveno-političkih pitanja transgresije odnosno otpora i nenormativnosti, klasnih i rasnih struktura, seksizma i isključivanja, kolektivnih obrazaca. Svi se ti pojmovi pojavljuju kao motivi na koje upućuje cijeli arsenal izražajnih sredstava - film je kao mozaik sastavljen od prizora koji nose te motive.¹¹

PRIPOVIJEDANJE BEZ PRIČE

Klasični pripovjedni stil pretpostavlja da će elementi koji su odabrani da budu prikazani, i način na koji su prikazani, biti relevantni za priču, služiti njezinom napredovanju i odgovarati načelu informacijske dostatnosti. Martel se odbija voditi zakonitostima takvog pripovijedanja i dekonstruira konvencije filmskog jezika koje su mu u službi. Isto tako, buni se protiv ideje vizualnog kao privilegiranog puta do spoznaje, što je u suvremenom svijetu sve dominantnija paradigma, pa u svojim filmovima ističe i druga osjetila u puno većoj mjeri no što je uobičajeno za film. Te dvije pobune zajedno stvaraju specifični pripovjedni pristup u kojem prizori odabrani za prikazivanje nisu oni koji razvijaju *priču*, te nisu prikazani na

¹¹ http://www.reverseshot.org/archive/entry/1673/headless_woman_0

način koji bi jasno i eksplicitno vodio gledateljevu pažnju. Prije su to prizori koje gledatelj treba iskusiti kroz svoja osjetila, kako bi u njima pronašao tragove, elemente mozaika. Iz klasične perspektive, Martelini su filmovi prepuni digresija, retardacija radnje, vremenskih i prostornih distorzija, što ih čini teškima za praćenje. Ako zamislimo da klasično pripovijedanje znači izdvajanje i predstavljanje onih događaja koji su povezani uzročno-posljedično i koji su vezani za motivaciju likova, te neposredno povezivanje tih događanja, Martelin pristup ignorira tu logiku i pušta da se događaji odvijaju *mimo filma* - priča se događa u pozadini, a gledatelji vide “okolinu”, stanja koja ju okružuju i radnje koje se u klasičnom pripovijedanju eliminiraju elipsama kao nepotrebne. Film kao da “krivo” odabire ono što treba prikazati. Primjerice, u kada u *Močvari* jedna obitelj dolazi u posjet drugoj, bilo bi za očekivati da ćemo kao gledatelji popratiti njihov dolazak u kuću, susret - umjesto toga, vidimo scenu u autu prije dolaska, zatim smo s domaćinima koji se ne referiraju na dolazak gostiju, a u sljedećoj sceni već vidimo goste u kući domaćina. Događaj dolaska nije dovoljno vrijedan da bi ga Martel prikazala, on je samo naznačen. Takvim pripovijedanjem “bez priče” autorica nastoji osvijetliti ono što je svakodnevno naizgled nevažno, ukazati na zanemareno, na procese koji se odvijaju u pozadini društva, na skrivane dijelove ličnosti, na transgresivno. Opuštanje radnje, kako to naziva sama Martel¹², odnosno dedramatizacija, pokušaj je da se u gledatelju prouzroči osjećaj dezorijentacije, nestabilnosti i neprilagođenosti kakav proživljavaju njezini likovi. Doduše, nakon *Močvare* koja je zbog paralelnog praćenja više likova na više lokacija pripovjedno naizgled najkaotičnija, *Sveta djevojka* je fokusiranija samim time što se odvija praktički na jednom mjestu, a *Žena bez glave* u najvećoj se mjeri može nazvati *pričom* jer, između ostalog, prati jednu protagonisticu. Još je nekoliko pripovjednih specifičnosti koje možemo izdvojiti u *Trilogiji Salta*. U filmovima se često pojavljuju digresije, događaji ili situacije koje tumačimo kao izvanjske u odnosu na priču. One donose dodatni osjećaj nestabilnosti i nereda, ali i dodatno značenje, odnosno tragove. Ponekad se grade tako da se scena zadrži malo predugo, nakon što se glavna radnja već iscrpila, a počela se razvijati nova situacija s novim, potpuno sporednim likom. Ponekad su to iznenadni i začudni prekidi tijekom nekog prizora ili pak priče koje likovi iznose u dijalogu. Naravno, u ovakvom stilu pripovijedanja i režijskom pristupu u kojem svaki aspekt prizora i izražajno sredstvo ima neko značenje, a brojni djeluju “nevažno”, pitanje je mogu li uopće postojati digresije - no recimo da su to trenutci koji na razini dojma ipak više odskoču od “priče” nego ostali. Neke od njih upućuju na potlačene pripadnike društva, neke donose ideje

¹² Page: 2009, str. 299.

koje naprosto na dojmovnoj razini podižu napetost, grade atmosferu, a neke od njih sugeriraju apsurd - za te posljednje kritičari smatraju da predstavljaju odsustvo značenja u društvenom poretku te značenja u egzistencijalnom smislu¹³. Pripovijedanje se kod Martel odvija kroz naznake i sugestije, najave i podsjećanja. Primjerice, u *Močvari* koja završava smrću, nad likovima se neprestano nadvija neka prijetnja, smrću, nesrećom ili boli, zlokobni i jezivi motivi (nabijene puške, igra mačetama i šibicama ili držanje daha pod vodom), a u *Ženi bez glave*, koja se bavi krivnjom, čest je motiv duhova. Scene će, stoga, naizgled biti ispražnjene od sadržaja ili događajnosti usko vezanih uz priču, ali će donositi sugestije i u tragovima povezivati film. Eliptičnost i prekidi napetosti, odnosno pripovjedna razočaranja, također su pripovjedne tehnike koje proizvode uznemirujući osjećaj kod gledatelja, no s obzirom na to da se izvode montažno, o njima ću više reći nešto kasnije.

Dodatnu pripovjednu dekonstrukciju čine i promjene perspektive, odnosno pripovjedača. Rijetki su filmovi u kojima je pripovjedač samo jedan, koji je cijeli predstavljen iz objektivne, nikome nepripisane perspektive, ili iz perspektive jednog lika. Već prisustvo subjektivnog kadra naznačuje perspektivu lika. Međutim, Martel te izmjene pripovjedača u svojim filmovima koristi obilno i na nešto drugačiji način. Scene pripisane likovima predstavljene su tako da gledatelju izražajnim sredstvima komuniciraju *doživljaj* lika, u prvom redu perceptivni i emotivni. Ponekad miješa nekoliko perspektiva u istoj sceni i stvara kaos koji ipak uspijeva u gledatelju stvoriti ideju koju je namijenila. U primjeru iz *Močvare* koji ću detaljno opisati u analizi, jedna scena donosi perspektive dva lika kroz njihove subjektivne kadrove, a perspektivu trećeg lika, koji je objekt pogleda drugog lika, kroz subjektivni zvuk. Kompozicijom kadrova Martel često sugerira da je scena pripisana liku koji je rubno narezan u prednjem planu (kao polusubjektivni kadar), dok u ostatku kadra promatramo prizor kao i ona ili on.

Konačna pripovjedna prevara ili razočaranje događa se na kraju svakog filma - otvoreni krajevi koji gledatelju ne pružaju osjećaj zaključka, zadovoljstva, prirodnosti završetka¹⁴. Ostaje dojam da je odluka o mjestu završetka filma provizorna, kao da je netko naprosto rekao *odsad nadalje više nećemo prikazivati*. Krajevi namjerno ostaju "visjeti" kako bi se izbjeglo moraliziranje ili dociranje, kako bi se sugerirale apstraktne ili metafizičke ideje neizbježnosti i slučaja ili pak, u slučaju *Svete djevojke*, naglasak stavio na lanac koji je doveo do posljedica, umjesto na same posljedice koje ionako možemo pretpostaviti.

¹³ Page: 2009, str. 299.

¹⁴ Page: 2009, str. 299.

U konačnici, dijalози kao jedno od glavnih sredstava za komuniciranje informacija potrebnih za sklapanje i praćenje pripovjedne niti, za Martel su također prostor za igru. Dijalozi ne služe napredovanju radnje i nisu fokusirani na informativnost. Doimaju se izrazito prirodno i uhvaćeno jer nisu usko vezani uz priču, rijetko najavljuju i komentiraju događaje izravno i jer su u njima informacije odnosno tragovi potrebni za povezivanje likova i konteksta posipani naoko nasumično. Velikim dijelom zbog takvog pristupa dijalozima gledatelji nemaju osjećaj da prate priču koja je izgrađena kako bi ih usmjeravala i vodila, već priču koja postoji neovisno o njima, a oni - što uhvate, uhvate. U tom ključu se prizori koje gledamo u filmovima, pogotovo u *Močvari*, mogu usporediti s opserviranim dokumentarnim prizorima, a pristup se može nazvati naturalističkim - iako je sve do u najsitnije detalje, naravno, namješteno.

MONTAŽA BEZ VREMENA I PROSTORA

Pripovjedni stil usko je povezan s montažnim pristupom te tretmanom vremena i prostora kroz montažu. Za početak, na razini gledateljskog dojma nije lako procijeniti koje je trajanje filmskog vremena u filmovima Marteline trilogije. Postoje okvirne odrednice, ali praćenje vremenskog protoka između scena toliko je dezorijentirajuće da je i globalno vrijeme teško popratiti. Dojam je da se od scene do scene vrijeme stihijski stišće i rasteže, da neki trenutki traju vječno, a drugi pak prolaze u sekundi. To je povezano s ulascima u perspektive i stanja likova, odnosno u prostor osjetila i prikaze stanja. Kada se raspada radnja, odnosno klasična priča, gube se i vremenski orijentiri. Protok filmskog vremena tretira se na isti način neovisno o tome je li između dvije scene prošao trenutak ili dan. Zbunjujuć je i način na koji se montažno vode paralelne radnje (ili bolje reći, situacije). Uobičajen pristup paralelizmu takav je da na kraju svake scene ostane naznaka buduće radnje i da je sljedeća scena istog prizora jasno povezana s prethodnom, uz vremenske i prostorne orijentire. Opet su prisutne zakonitosti napredovanja radnje i jasnoće. Martel i njezini montažeri za to ne mare - primjerice, scene za koje se pretpostavlja da se odvijaju u isto vrijeme naknadno se ipak pokažu kao sukcesivne. Gotovo kao da montaža nije ni vođena s mišlju kako tretirati filmsko vrijeme. To, dakako, ima veze s konstrukcijom scena koja je sve samo ne klasična (primjerice, u stilu master plus inserti). Gotovo da nema scene koja se otvara totalom prostora ili krupnim kadrom protagonista. Počinju i završavaju na “nelogičnim” mjestima, na rečenicu *in medias res*, ili na kadar koji prikazuje sporedni lik u

radnji koja nema očite veze sa scenom. Brojni su asocijativni rezovi među scenama, umjesto orijentacijskih, zbog čega filmovi ostavljaju taj dojam *tečnosti* i dezorijentacije. Što se unutarscenskog vremena tiče, veće su elipse vrlo rijetke, a dodatno su dezorijentirajući Martelini potpisni lažni kontinuiteti. Konstruirani su kao nizovi od tri kadra za koje se najprije pretpostavlja da su u kontinuitetu, ali se naknadno, u trećem kadru, na temelju razlike u prizoru uspostavlja vremenski protok. Montažno se prostor se najčešće tretira na isti način kao vrijeme - bezobzirno. Šire se prikazuju i opisuju oni prostori koji imaju značenje, simboličku vrijednost ili atmosferu, a ne oni koji donose pripovjedne informacije. Od specifičnosti odnosno potpisnih postupaka zanimljivo je još izdvojiti blokiranje napetosti nakon kojeg slijedi pripovjedno razočaranje. Često se u visokointenzivnim scenama trenutak prije razrješenja reže na novu situaciju, da bi se zatim to razrješenje odvijalo mimo filma, a gledatelju se prikazale samo "posljedice". Sve ću te pristupe na primjerima objasniti u analitičkom dijelu rada, s obzirom na to da ću analizi pristupati najprije iz perspektive montaže.

TEKUĆA SLIKA

Dojam snolikosti i fluidnosti filmovi Lucrecije Martel uvelike duguju pristupu fotografiji i snimanju. Neke formalne značajke slike mijenjaju se od filma do filma, no većina njih u okviru Trilogije ostaje dosljedna. *Močvara* je većim dijelom snimana kamerom iz ruke, dok preostala dva filma nisu, što ipak pridonosi doživljaju manje kaotičnosti. U smislu pokreta kamere, kadrovi nisu dinamični (osim poneki u posljednjem filmu, *Žena bez glave*), dok je dinamičnost sadržaja unutar kadra gotovo uvijek u krajnostima – kadrovi su ili mizanscenski izrazito živi, ili su vrlo statični, mirni, kad trebaju dočarati stanje, osjetilni doživljaj. Veliku razliku u *Ženi bez glave* u odnosu na prethodnike donosi upotreba novog formata slike - *cinemascope* umjesto 1.85:1. Širi format otvara novi prostor i time promjenu u mizanscenu, te automatski i promjenu ritma montaže jer omogućuje dulje kadrove. Martel zazire od širokih planova i otvorenih prostora, pa su filmovi velikom većinom snimani jako blizu. Dominiraju blizi i polublizi planovi, česti su i detalji, pogotovo detalji ljudskog tijela, čime se podražuje osjet opipa, odnosno intenzivira dojam taktilnosti filma. Kadrovi u kombinaciji kompozicije i plana često djeluju natrpano ili nestabilno - dominiraju asimetrija, dijagonale, likovi narezani po rubu kadra. Komponiranje kadra baš se i ne vodi načelom dovoljne vidljivosti prizora. Jasna preglednost često se ometa likovima s leđa, raznim

blendama, paravanima, predmetima, što ima višestruku funkciju. Istovremeno odaje dojam uhvaćenosti prizora odnosno nenamještenosti, pritom izaziva nelagodu, dezorijentaciju, a i aludira na blokiranje vizualnog kao medija za prenošenje informacija i spoznaju. Najveći faktor u stvaranju atmosfere sna i dezorijentacije ipak su dubinske neoštine koje se u svim filmovima upotrebljavaju vrlo ekstenzivno. Paleta boja su ograničene, a pojedine se boje, očekivano, upotrebljavaju simbolički, u svrhu povezivanja likova i motiva, kao igra asocijacija. Važno je još naglasiti da vizualna kvaliteta motiva koji se opetovano pojavljuju kroz filmove, u smislu predmeta odnosno rekvizite, scenografije, pokreta i gesti, također doprinose dojamu fluidnosti i taktilnosti odnosno tjelesnosti - bazeni, plahte, valjanja, dodiri, zrcala, ventilatori, teksture, žbuke, znoj.

OPIPLJIVI ZVUK

Svi filmovi *Trilogije Salta* počinju najprije zvukom (pod uvodnom špicom), a tek se onda otkriva slika. Indikativno je to za važnost koju Martel pridaje tom izražajnom sredstvu. Osim toga što su zvučne slike jako guste, prisutne i moćne, do te mjere da ponekad po dojmljivosti uspijevaju gurnuti sliku u drugi plan, zvuk je i pripovjedni alat, odnosno za gledatelja popunjava rupe nastale Martelinim pripovjednim tehnikama. Za početak, u filmovima s minimalno širih planova i orijentacijskih kadrova, zvuk donosi prostorni i pripovjedni kontekst. Radnja koja se neprestano odvija van kadra naznačena je zvukom, uključujući dijaloge. Oni često preplavljaju scene u kojima se slikom fokusira na nešto mimo samih govornika, pa time do određene mjere osiguravaju pripovjednu jasnoću te jedinstvo prostora i vremena. Istovremeno, u njima su posipani tragovi informacija koje su nam pripovjedno uskraćene. Sav zvuk u trilogiji strogo je dijegetski, radi očuvanja naturalističkog dojma. Međutim, pažljivim odabirom šumova i atmosfera slika poprima dodatan značenjski sloj - emotivni, atmosferski, pa i informativni. Kvaliteta zvuka često određuje ključ čitanja prizora gotovo na metafilmski način - ponovno se radi o *tragovima* koje gledatelj treba uhvatiti kako bi popunio mozaik značenja u filmu. Također, miks zvuka na čijem se planu Martel najviše igra, najprepoznatljivija je odrednica njezinog zvučnog stila. Često nerealistički miks u kojem su poremećeni planovi slike, dijalozi preblizu, prodorni šumovi preglasni, pojačava najprije dezorijentiranost gledatelja, odgovarajuću tjeskobi likova, a zatim i dojam taktilnosti odnosno tjelesnosti. Dodatno, ponekad se stilizacijom miksa gradi subjektivni zvuk koji naznačuje pripovjednu perspektivu lika. Što se glazbe tiče, štedljivo se

upotrebljava, i uvijek je strogo dijegetska. U *Ženi bez glave* je najviše prisutna te, iako i dalje ima (ne nužno slikom prikazani) izvor u kadru, samo u tom filmu donosi vrlo eksplicitni dodatni sloj značenja. Martel odabire pjesme iz određenog povijesnog razdoblja kako bi s njime povezala prizor i lik. U svakom slučaju, da je trilogija ima zvučnu sliku koja je iole klasičnija u bilo kojem od svojih aspekata, nestale bi brojne ideje, tragovi i upućivanja koji nastaju u sprezi sa slikom, veze između scena i jačina dojma - jedan čitav sloj značenja i doživljaja koji Marteline filmove čine kompleksnima i intrigantnima.

TJELESNOST, TRANSGRESIVNOST, POLITIČNOST

Prenošenje živog, tjelesnog, osjetilnog iskustva i doživljaja središnji su za *Trilogiju Salta* - njima se razumijeva svijet i dolazi do apstraktnijih pojmova. Kroz vizualne i auditivne motive neprestano su aktivirana sva gledateljeva osjetila - likovi njuškaju pazuhe, sprejaju zrak, muhe zuje, psi dahću. Martelini filmovi pružaju sinestetsko i izrazito, gotovo uznemirujuće materijalno iskustvo¹⁵. Percepcija i njezino izobličenje rekurentni su motivi u filmovima u kojima likovi, prvenstveno djeca, neprestano eksperimentiraju s vidom, sluhom i dodirrom. *Močvara* se igra s pitanjem vidljivog i nevidljivog (televizijska reportaža o djevojci koja je svjedočila Marijinom ukazanju, dijete koje je izgubilo oko, smrt djeteta koje nitko nije vidio), *Sveta djevojaka* s pitanjem čujnog i nečujnog (božji pozivi, neodgovoreni telefonski pozivi, majčin poremećaj sluha)¹⁶. Likovi vide i čuju mnogo više ili manje nego što bi trebali - djeca i tinejdžeri najčešće više od odraslih, jer svojim iskrenim doživljajem svijeta imaju uvid u silnice koje su odraslima zamućenog uma nedostupne. Protagonistica *Žene bez glave* čuje duhove - jer je, izvanrednim okolnostima izbačena iz normirane svakodnevice, nalik djeci.

Dalje, Martel ogroman naglasak stavlja na taktilnost i tjelesnost. Dodirivanje tijela, osjećaj vode na koži, vrućina i bol, vrućica, infekcija i paraziti, sve su to *senzacije* koje se preko ekrana uvlače i gledatelju pod kožu. Radnja ima posljedice na tijelo likova, tu su nesreće, ozljede, krv, bol i masnice, umor i alkoholizam, fizička tjeskoba, smrt. Intenzivna seksualnost i eroticizam prisutni su u prva dva filma, a u drugom čak i središnja tema.

Kad u kontekstu osjetilnog spominjemo da gledatelji doživljavaju slično što i likovi, treba napomenuti da je iz Martelinih filmova odsutna bilo kakva vrsta psihologizacije. Likovi jesu

¹⁵ Podalsky: 2011, str. 109.

¹⁶ Page: 2009, str. 321.-322.

do određene mjere okarakterizirani, bolje reći da neki aspekti njihovih karaktera ili ličnosti u filmovima izlaze na vidjelo, ali daleko od toga da je radnja motivirana kroz analize njihovih psiholoških stanja i poremećaja. Pristup je to koji se veže uz tekovine filmskog modernizma i postmodernizma, među kojima Martel usvaja i već obrađenu pripovjednu dekonstrukciju, zatim posuđivanje aspekata žanrovskog koda (konkretno horora) i naposljetku podrivanje dominantnog sustava vrijednosti i spoznajne paradigme, odnosno upliv političkog, kroz formalne značajke filma.

Radnja je u trilogiji *Salta* sužena na uske, intimne prostore domaćinstava, domova, interijera. Scene se odvijaju u spavaćim sobama i kupaonicama, među obiteljima te filmovi odišu osjećajem izdvojenosti, zatvorenosti i inercije otkrivajući užitke, strahove i užase privatnih života. Takvi intimni filmski svjetovi na prvi bi se pogled mogli čitati kao apolitični, kao da samo mikrorazinski tematiziraju osobno iskustvo, obiteljske odnose i strukture. No Martelini filmovi višestruko upućuju na to da ih se treba čitati šire - ni slučajno kao alegorije, već kao freske koje u sebi sadrže reflekske društva¹⁷. To svakako jesu politički filmovi, ali ne eksplicitno. Naime, već je fokus koji stavljaju na osjetila i tjelesnost političko pitanje, jer subverzira normativno ćudoređe, dominantnu paradigmu intelektualnog i vizualnog kao sredstava za doživljavanje i razumijevanje svijeta koja određuju ponašanje i međuljudske odnose. Odbacivanje klasičnog pripovijedanja također je politički potez odbacivanja normi. Naposljetku, teme kojima se Martel bavi u svojoj su srži društveno relevantna i politička pitanja - mikropolitički tematski pristup promatra kako moć funkcionira kroz želju, vjerovanje, strah, percepciju i tijelo, na razini svakodnevice, uz neprestane tenzije između religije i erotike, patrijarhata i oslobođenja ženskog iskustva, kolonijalizma i modernosti, bogatstva i siromaštva, krivnje i samoočuvanja. Svaka režijska odluka usmjerena je na to da film funkcionira kao "priča" u okviru svojeg svijeta, ali priziva i drugotno značenje - pa iako se nijedna eksplicitno ne dotiče društveno-političkih pitanja, formalne inovacije ukazuju na njihove uznemirujuće simptome¹⁸.

¹⁷ Podalsky: 2011, str. 111.

¹⁸ Page: 2009, str. 330.

3. ANALIZA

MOČVARA (LA CIÉNAGA, 2001.)

Močvara oslikava isprepletene živote dviju obitelji koje pripadaju različitim društvenim slojevima. Bogata Mechina obitelj uzgaja crvene paprike na imanju *La Mandrágora* (mandragora je opojna biljka s navodnim halucinogenim i sedativnim učincima). Mecha ondje živi s mužem Grigoriom, tinejdžerskim kćerima Momi i Vero i sinom Joaquinom te sluškinjom Isabel (i drugim zaposlenicima), dok najstariji sin Jose živi u Buenos Airesu. Srednjoklasna Talina obitelj iz obližnjeg grada Salte koji se kolokvijalno naziva *La Ciénaga* (Močvara) su muž Rafael, najmlađi sin Luchi, djevojčice i najstarija Augusta koja ima drugog oca. Radnju filma nemoguće je opisati u jednom *loglineu* jer prati niz događaja vezanih uz brojne likove. Film nema ni jasno izdvojenog protagonista ili protagonisticu (iako se Mechina kći Momi najviše izdvaja po mogućnosti empatiziranja, što ću objasniti kasnije kroz analizu, i nakon nje eventualno Tali). Te dvije značajke čine ga pripovjedno pluralnim, više “pasivnim” filmom koji opisuje zatečeno stanje (pomalo nalik opservacijskom dokumentarcu), nego filmom klasičnog pripovjednog pristupa u kojem se sve podređuje središnjoj priči i na nju se režijskim, montažnim i snimateljskim postupcima usmjerava pažnja. Ne zadržavajući se na pojedinim likovima, događajima i perspektivama ističu se atmosfera, aluzivnost i doživljaj nad razrješenjem događajnosti. U prvom filmu trilogije najviše su izražene Marteline pripovjedne tehnike. U *Močvari* se situacije nižu, okidaju jedne druge kroz razdoblje od negdje između par dana i dva tjedna - jedina vremenska odrednica koju imamo je Mechin ožiljak i pretpostavka koliko mu treba da zacijeli. Naime, film počinje padom pijane Meche uz bazen, događajem zbog kojeg završi u bolnici u kojoj se susreću dvije obitelji - Tali je onamo odvela sina koji je ozlijedio nogu. Zatim, kroz film, Jose dolazi u posjet Mandragori, Isabel se viđa sa svojim dečkom Perrom i zaposlenje joj visi o niti, Tali posjećuje Mechu i planiraju odlazak u Boliviju naizgled kupiti školske potrepštine (a zapravo pobjeći od učmale svakodnevice). Film završava razočaranjem i antiklimaksom (ako je takva pripovjedna tehnika uopće mogla imati klimaks) - putovanje u Boliviju sabotirao je Talin muž, Isa je otišla, Jose se vratio u Buenos Aires, a Luchi umire nesretnom smrću koja je suptilno najavljivana kroz cijeli film. *Močvara* je stanje, jedan

odsječak života koji se teško pokreće, koji zapinje, niz epizoda ili vinjeta međusobno povezanih likova.

Odsustvo jasno određenog protagonista na filmu najčešće podrazumijeva objektivnu perspektivu, odnosno neutralnog ili nultog pripovjedača. *Močvara*, što ću utvrditi kroz analizu, prebacuje fokus s lika na lik i ujedno miješa perspektive mijenjajući pripovjedača. To se očituje kroz pripisivanje točki gledišta u pojedinim scenama, upotrebom subjektivnih kadrova i subjektivnog zvuka - na dojmovnoj razini, iz perspektive gledatelja, doživljavanje, emotivnih stanja likova i njihovih osjetilnih doživljaja predstavljenih režijskim postupcima. Neke su scene u filmu očito pripisane Momi, neke Luchiju, neke su prikazane iz neutralnog gledišta, a neke su pak tretirane kao da ih promatramo iz perspektive nekog neznalog sudionika situacije. Kako je istaknula sama Martel, *“Za Ciénagu mislim da je važno da, iako nije bilo jasno određenog pripovjedača, što je veliki rizik, pripovjedno gledište nije trebalo biti mene kao odrasle osobe, već mene kao djevojčice. Kad si dijete, mnogo je stvari koje vjerojatno ne razumiješ, ali si mnogo perceptivniji.”* Dječja perspektiva često je naznačena pozicijom kamere, odnosno rakursom, ali i općenitije, režijskim pristupom u kojem se prizori opisuju umjesto da se objašnjavaju¹⁹. Kada se događa pomak u perspektivi s objektivne ili nulte na perspektivu lika, uvijek su to djeca i tinejdžeri. Pored toga što Martel očito nastoji dočarati vlastiti doživljaj mjesta na kojem je odrasla, dijete u *Močvari* funkcionira kao simbol otpora prema poretku. Ono podriva društvene norme, prkosi okamenjenosti struktura, obiteljskom nasljedstvu, pijanstvu i sljepoći koji znače odraslost, pojmu klase i rase te heteronormativnosti. Drugačije doživljava svijet i njegova je perspektiva prozor u silnice koje se u odraslom svijetu zatiru ili stavljaju pod tepih - prozor u osjetilno, a ne racionalno.

Fotografija je u *Močvari* sve samo ne fotogenična i lijepa, kamoli glamurozna ili zadivljujuća. U naturalističkom stilu, prevladavaju smeđi, bež i zelenkasti - močvarni - tonovi, a svjetlo otkriva svaki detalj prizora, sa što manje sjena. Likovi nisu uljepšavani svjetlom i kadriranjem, ističu se prirodnost i ružnoća lica i tijela. Pejzaži se doimaju neprijateljski - *“tamna je neba trebao pratiti osjećaj vrućine, vlage i napuštenosti”* rekao je snimatelj Hugo Colace objašnjavajući koje su mu bile upute²⁰. Posvuda su teksture, zgužvane plahte, oguljeni zidovi, koji u dodiru s tijelima (neprestano ležanje, dodirivanje, Momi koja žvače kragnu majice, pranje i češljanje kose) doprinose dojmu materijalnosti, taktilnosti. Često se upotrebljava dubinska neoština s razigranim mizanscenom stražnjeg plana što

¹⁹ Podalsky: 2011, str. 110.

²⁰ Martin: 2009, str. 32.

sugerira zatečeni kaos, kao i “nasumično” kadriranje odnosno dekomponiranje s likovima koji cure van kadrova, kompozicijsko naglašavanje naizgled sporednih motiva i radnji. Sadržajno su statični samo oni kadrovi ili scene koji trebaju prenijeti atmosferu, stanje lika ili osjetilni dojam s lika na gledatelja (tako da gledatelj doživi što lik doživljava), a cijeli je film sniman kamerom iz ruke, osim totala praznog Talinog stana nakon Luchine smrti. Dinamična, plutajuća kamera kojoj likovi i predmeti često zaklanjaju pogled priziva zatečenost odnosno nenamještenost, a istovremeno se čini kao da je sama sudionik situacije. U kombinaciji s montažnim pristupom skakanja u scene *in medias res*, skoro u rečenicu, i predugim zadržavanjem u sceni nakon što se radnja ili informacija iscrpila ili pak preranim odlaskom na sljedeću, imamo dojam da prizore promatramo iza očiju nekoga tko pokušava shvatiti što se događa i situaciju više doživljava i percipira nego što je razumije.

Kako navodi Podalsky, jedno od glavnih sredstava kojima film stvara specifični dojam gustoće ili “materijalnosti” je zvuk, odnosno zvučna slika, i pritom citira Martel: “*Uvijek sam se osjećala sigurnije sa zvukom nego sa slikom. ... Najtaktilnija, najintimnija stvar koja se prenosi filmom je zvuk. Zvuk uranja u tebe, vrlo je fizički. Kako bih ostala vjerna dječjem gledištu, radila sam s idejom da zvuk može reći više nego slika, pa i riječi.*”²¹ Na početku filma, uz špicu, najprije čujemo atmosferu i šumove, a tek zatim vidimo sliku, što sugerira važnost zvuka koji će često ne samo nadograđivati značenje scena, već voditi radnju i osiguravati cjelovitost prizora. Atmosfere su u filmu stalno prisutne, čak nametljive, guste i “debele” poput tropskog zraka pred kišu - zujanje insekata, grmljavina, avioni, razgovori iz drugih soba. Sveprisutna zvučna slika vodi gledateljevu emociju i tumačenje prizora, pa čak i najavljuje napetost kao u horor žanru. Iako je sav zvuk koji čujemo na filmu prizorni, uključujući to nešto malo glazbe koja se pojavljuje u tri navrata, česte su stilizacije na razini miksa - preklapanje dijaloga, pretihi dijalozi u odnosu na atmosferu i šumove iz ambijenta, preglasni dijalozi koji dolaze iz *off*-a i slično.

Čini se da je namjera *Močvare* ponuditi dijelom naturalističku, a dijelom stiliziranu reprezentaciju stvarnosti - rušenjem normi klasičnog pripovjednog stila, Martel nastoji izvući na površinu “stvarniju” stvarnost od uobičajene reprezentacije - onu stvarnost koja leži mimo spoznajnog intelektom. Izvrćući elemente filmskog jezika, čini vidljivima (čujnima i opipljivima) neuralgične točke izrazito životnih i uvjerljivih likova i obitelji kao cjeline, a

²¹ Podalsky: 2011, str. 110.

preko njih i pojedinaca i društva općenito²². Ipak, film ne treba svoditi na alegorijsko čitanje. Iako se Mechina disfunkcionalna obitelj koja truli na zapuštenom imanju može tumačiti kao alegorija za stari diktatorski poredak ili naprosto kao predstavnik propadajuće buržoazije, bilo bi to previše pojednostavljeno. Odnosi unutar nacije, odnosi prošlosti i sadašnjosti, klasa i rasa doista jesu pojmovi kojih se *Močvara* dotiče, ali tu su i puno intimniji i apstraktniji (metafizički) pojmovi seksualnosti, žudnje, međuljudskih odnosa, obiteljskih odnosa, patrijarhata, religioznosti, slučajnosti. Uz buržujsku i srednjoklasnu obitelj, u stražnjem planu ekrana stalno su prisutni *kollas* (autohtono stanovništvo Bolivije, Čilea i pokrajine Salta, potomci Kečua Indijanaca), na pozicijama sluga i radnika, kao neotesana djeca na ulici ili uzavreli pijanci i plesači na fešti. Često se vide u unšarfu ili sjeni, kroz staklo, na TV-u ili kao duhovi, čime se vrlo jasno naznačuje sporedan i podređen položaj ljudi koji grade društvo i čine ga funkcionalnim. Mecha se žali da "*estas indias*" ne podižu slušalicu telefona, a ni ona sama to nije sposobna učiniti. Njezin sin, kopirajući majku i intenzivirajući njezin stil, ima otvorene rasističke ispade, kao kada zaključi da *kollas* imaju seksualne odnose sa psima jer ih previše maze (što se čita kao manjak ljubavi koji u dječaku proizvodi agresiju). Zanimljivo je da jedina protagonistica indijanskog porijekla, sluškinja Isabel, postaje gotovo središnja figura u Mechinoj obitelji, kao meta erotske želje Momi i Joséa, meta Mechinih napada i optužbi za krađu, koja je pak dijelom projekcija homofobije zbog Mominih osjećaja. S druge pak strane, film se dotiče seksizma i patrijarhata na razini događaja koji pokreće čitavu jednu pripovjednu liniju, a to je Talino i Mechino putovanje u Boliviju. Njega zaustavlja muškarac čija motivacija nije eksplicitno objašnjena, ali se da naslutiti. Također, Isabelina priča usko je vezana uz te pojmove - i eksplicitno, u sceni životinjske tuče između njezinog dečka Perroa, koji je previše ponosan da bi dopustio da mu netko zavodi djevojku, i Joséa, koji misli da mu je sve dopušteno (sjajna li izbora za sirotu Isabel), a za vrijeme koje svira prizorna glazba s tekstom o tome kako su sve žene loše, i implicitno, na razini cijele postavke lika čija sudbina ovisi ili o muškarcu ili o bogatoj bijeloj poslodavki. Sve su to ideje koje gledatelj sam gradi promatrajući i slušajući scenu za scenom. I nakon brojnih gledanja, u svakom sljedećem primijeti se novi detalj, vizualni motiv, djelić razgovora ili šum koji nadograđuje sliku Mandragore i Močvare.

²² Jubis: 2009, str. 29.

PREDSTAVLJANJE PRIZORA, TRETMAN VREMENA I PROSTORA

Kao što smo ustvrdili, *Močvaru* otvaraju gusta atmosfera i špica isprepletena uvodnim kadrovima - što ću za potrebe analize zvati uvodnom sekvencom.



slika 1.



slika 2.



slika 3.



slika 4.



slika 5.



slika 6.



slika 7.



slika 8.



slika 9.



slika 10.



slika 11.



slika 12.



slika 13.



slika 14.



slika 15.



slika 16.



slika 17.



slika 18.

U slavnoj uvodnoj sekvenci gledatelja se usisava u film oporom zvučnom slikom nerealističnog miksa, glasnim zujanjem insekata, dalekom grmljavinom i kristalnim šumovima zveckanja čaša i metalnog struganja ležaljki po pločicama. Osim prva dva kadra, totala brda i debelih crvenih paprika koje se cvrlje na suncu (kadra koji je već po svojoj kvaliteti vrlo *osjetilan*) (slike 1. – 2.), svi su kadrovi do naslova detalji. Stara, naborana i osušena tijela bez glava poput zombija navlače ležaljke odazivajući se na poziv alkohola u brzim rezovima. Sve to zajedno sinestetski proizvodi nelagodni naboj i atmosferu živčanosti usred stagnacije, koja će vladati cijelim filmom. Istovremeno najavljuje opasnost aludirajući na horor žanr i važnost tjelesnog izazivajući fizičku odbojnost. Do naslova je ton filma uspostavljen. Prvi kadar nakon naslova filma (slika 16.), vizualno jeziv, smješta nas u interijer, a onaj koji slijedi otkriva prostoriju (slika 17.). Zvučnom slikom se objedinjuju mjesto i vrijeme radnje, to jest povezuju eksterijer i interijer, pa možemo reći da zvuk zamjenjuje tradicionalni total. U nastavku scene promatramo prizore iz kuće i vani.



slika 19.



slika 20.



slika 21.



slika 22.



slika 23.



slika 24.



slika 25.



slika 26.



slika 27.



slika 28.

Prvo lice koje vidimo u filmu je Momi, koja leži pored Isabel i šapuće molitvu dok miriši njezinu majicu (slika 19.). Ona se time postavlja kao moguća protagonistica, a prizor koji najavljuje njezin opsesivni odnos prema Isi blago je jeziv. Kako napominje Jubis, takav tip slike lika u transolikom procesu percepcije (u ovom slučaju njuha) tipičan je za Martelin pristup karakterizaciji²³. U sljedećem kadru prvi put vidimo lica dvoje pijanaca na terasi, Meche i Grigorija (slika 20.). Mechino pitanje „*S kim je Joaquin u šumi?*“ vodi nas u total brda (slika 21.), te objedinjujemo prostor sa sljedećim prizorom Joaquina koji promatra kravu u glibu (slika 22.). Rez na pokret između Joaquina i Meche koji nas vraća na terasu najavljuje se analogija između ta dva lika - sin će se tijekom filma prikazati kao kopija majke, vizualno kroz motiv sljepoće (sinu nedostaje oko, majka gotovo ne skida sunčane naočale), a dijalogom kroz izražavanje rasizma. Kadrom Meche i Grigorija podcrtava se njihovo dokoličarenje, pasivnost i nebriga (slika 25.). Vraćamo se u interijer gdje vidimo Momi i njezinu sestru Vero, pa nazad na prvi široki kadar terase čiju polovicu zauzima prljavi bazen (slika 28.). Do četvrte minute filma ništa se nije *dogodilo*, postavljeni su prizori, atmosfera i neke osnovne slike o likovima. Većinu stanovnika imanja smo vidjeli, ali njihovi su nam odnosi zasad nejasni. Njih ćemo pretpostaviti u nastavku filma kroz tragove, kao što je odnos majke i kćeri naznačen rezom s kadra Momi i Vero u krevetu, u trenutku kad pričaju o mami koja daje otkaz Isabel, na kadar Meche na bazenu.

Nakon što Mecha padne i razreže dekolte na staklo, Isa, Momi i Vero otpremaju je autom u grad doktoru (kojeg nazivaju *gringo*). Prijelaz na sljedeću scenu prilično je iznenađujuć (slike 29. – 30.). Dok očekujemo nastavak radnje, primjerice auto koji staje ispred bolnice, zvuk trube auta koji čeka da Isa otvori dvorišna vrata asocijativno nas odvede na ulicu grada i radnjom potpuno nevezani prizor djevojaka koje bježe od vodenih balona. Scena koja traje svega desetak sekundi, a u kojoj je narezano više od deset kadrova, završava naglo na elipsu

²³ Jubis: 2009, str. 26.

u totalu ulice (slika 33.). Mechina drama izgubila je na važnosti - ako gledamo gradsku ulicu, ona očito nije iskrvarila u autu. Takav postupak koji označuje antiklimaks, a istovremeno ostavlja napetost, ponavljat će se kroz cijeli film - držati interes i budnost gledatelja, a dugoročno svaki događaj čini gotovo pa besmislenim. Kratka, razigrana opisna sekvenca Močvare, kontrastna u odnosu na dramu na Mandragori (slike 30. – 32.), uvod je za drugu obitelj, a istovremeno djetinjasta digresija - kao da je promatraču igra skrenula pažnju, što ukazuje na dječju perspektivu. Samo su dva šira kadra prostorno-orientacijski kadrovi, brda iznad Mandragore u početku (slika 21.) i gradska ulica (slika 33.). U totalu ulice dječak iskače iz auta i ulazi u zgradu čiji se interijer veže rezom na pokret (slike 33. – 34.). Taj je total snimljen iz blago donjeg rakursa, što moguće aludira na dječju perspektivu. Kada uđemo u interijer, najprije gledamo dva atmosferska kadra koji graniče s apstrakcijom, a koji su po informativnosti gotovo pa ravni nuli (slike 34. i 35.) - tek treći kadar od ulaska u stan, objedinjen s prva dva glasom u *off*-u, nešto je širi i dopušta nam da promotrimo likove (slika 36.).



slika 29.



slika 30.



slika 31.



slika 32.



slika 33.



slika 34.



slika 35.



slika 36.

Dok je Tali na telefonu, djeca divane po stanu. Luchi koji će umrijeti na terasi kraju filma igra se s mrtvim kunićem. Tali iznosi lonac s hranom na terasu i zbunjena zastane dok se u *off-u* čuje pjesma djevojčica izobličena zvukom ventilatora u koji pjevaju. Pjesma je zlokobnog teksta. Scena upoznavanja Taline obitelji završava iznenadno, bez montažno naznačenog kraja ili logičnog kraja u radnji (jer je nema, odnosno ima je previše). Slijedi novi prizor u koji ušetava nepoznata žena – prijelaz scena, kao sjekirom odrezan, s kadra na kadar gotovo istog izreza (slike 37. – 38.).



slika 37.



slika 38.

Za razliku od Taline kuće, novi prizor predstavljen je bez uvoda, bez prostorne orijentacije, a i bez vremenske orijentacije (zbog koje pretpostavljamo paralelizam). Ubrzo u krupnom kadru muškarca iz stražnjeg plana iz telefonskog razgovora povezujemo da je to Mechin sin Jose (slika 39.).



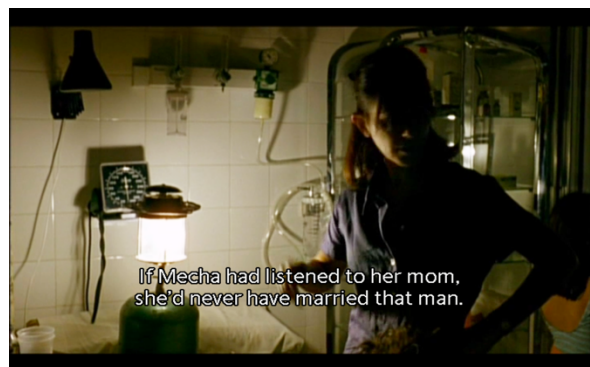
slika 39.



slika 40.



slika 40.



slika 41.



slika 42.

Prijelaz na sljedeću scenu opet je dezorijentirajući, skokovit i kao sjekirom odrezan (slike 39. – 40.). Telefonski razgovor prethodne scene koja se odvija u svega dva kadra, kako bi se Jose pozivom povezao s Mandragorom, završava nakon što on postavi pitanje “Što?” jer nije čuo sugovornika. Umjesto odgovora (to nam pitanje ne daje nikakvu informaciju, pa

zaključujemo da je osjećaj nedorečenosti i naglog prekida namjieran), dobivamo novu scenu. Prvi kadar vizualno je jako sličan prethodnom, po boji, osvjetljenju i izrezu, čak i kompoziciji odnosno položaju lika u forplanu, a sadržajno potpuno nevezan. Povezivanje scena asocijativnom montažom ima očitu namjeru dezorijentacije, a istovremeno isprepliće likove i prizore na apstraktniji i dojmljiviji način nego što ga nudi klasični pristup. Djevojčicu u mraku prepoznamo tek nakon dužeg gledanja, i to jedva jer smo je zadnji put samo usputno vidjeli u Talinom domu. U *off*-u se, naravno, odvija dijalog koji počinje praktički na rezu i gledateljevoj glavi treba vremena da se snađe. Kadar stoga traje dosta dugo, dulje nego što je tipično za prijelazni kadar scene (pitanje je možemo li uopće ovo tretirati kao prijelazni kadar). Iz njega, odnosno iz dijaloga u *off*-u, saznajemo da se Mecha i Tali poznaju. Tek sljedećim, širim kadrom shvaćamo da su kod *gringa*. Imamo osjećaj da se Talina obitelj onamo teleportirala iz kuće. Naime, klasičan postupak kod vođenja paralelnih radnji bio bi taj da prije nego što napustimo prvu radnju, ostavimo najavu za sljedeći povratak u tu radnju - u ovom bismo slučaju, primjerice, vidjeli Tali kako izlazi iz kuće s djecom, vidjeli bismo *namjeru* da se upute prema doktoru. Prethodnu scenu s Tali i djecom očito smo napustili prerano u odnosu na ono što smo navikli. Ovakav je montažno-pripovjedni pristup tipičan za Marteline filmove i pojavljivat će se često u čitavoj trilogiji. Jedan je od glavnih razloga zašto filmovi djeluju *tekuće* i neuhvatljivo - radnja je ispred gledatelja, gledatelju se ne ostavljaju tragovi kojima će se orijentirati, već se sam mora snalaziti i hvatati što ono što je bitno. Izborom dijelova radnje koji će se prikazati film kao da se pokušava uštekati u stvarni život - i to jako intenzivira dojam prirodnosti i zatečenosti. Scene se izmjenjuju bez naznaka što će se sljedeće dogoditi, a time i bez pretpostavke koliko će za taj događaj trebati vremena. Tako, primjerice, Jose odluči ići na Mandragoru, ali ni u jednom trenutku se ne spominje gdje je on u odnosu na imanje, koliko mu do onamo treba, kojim prijevoznim sredstvom ide ili kada će uopće krenuti - a idući put kada vidimo imanje, on je već tamo. Dulje i kraće elipse montažno su tretirane identično, drugim riječima, nisu tretirane. Teško je razaznati paralelne radnje od sukcesivnih i gotovo nemoguće predvidjeti što će uslijediti.

Nakon *gringa* (slika 42.) odlazimo u Mechinu kuću gdje Momi planira ići do bolnice. Sljedeća je scena ponovno kod Josea. Završava s krupnim kadrom njegove zabrinute partnerice (evidentno starije od njega), nakon što je najavio svoj odlazak na Mandragoru (slika 44.). Naprasno prelazimo na novu sekvencu gađanja vodenim balonima (slike 45. – 49.), pa u scenu djevojaka u šoping (slika 50.). Sekvenca nas odvodi u svijet senzoričkog, galamom ulice, vrištanjem djevojaka i kadrovima vodom iz balona zamuljanog, tekućeg

stakla i detalja zračnog poljupca. Radnja se zaustavlja, gledatelj se fokusira na iskustvo, tijelo, igru i erotiku, odnose između mladih s Mandragore – doživljava ih kroz aluzije konstruirane filmskim jezikom.



slika 43.



slika 44.



slika 45.



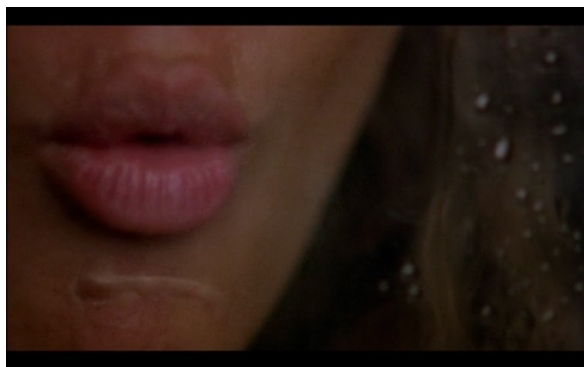
slika 46.



slika 47.



slika 48.



slika 49.



slika 50.

TRAG, PERSPEKTIVA, ASOCIJACIJA

Nešto kasnije, Talina obitelj odlazi na Mandragoru u posjet unesrećenoj Mechi. U i oko auta odvija se razgovor, čavrljanje, između ostalog i o Mechi i njezinoj obitelji. U jednom se trenutku, dok tračaju Grigorija, spominje da je njihova stara prijateljica Mercedes imala aferu s Grigoriom - važan detalj koji govori da sin ljubuje s bivšom očevom ljubavnicom, a koji je toliko usputno ubačen u širi razgovor da će nepažljivom gledatelju sigurno promaknuti. Talin muž Rafael upozori da ne bi trebali razgovarati o preljubu pred djecom. Dotad kadrirana iz malo šireg poluprofila, Tali je sada prikazana u frontalnom krupnjaku i odgovara Rafaelu da djeca tih stvari trebaju biti svjesna *“kako se povijest ne bi ponovila”*. Zbog takvog vrlo suptilnog pristupa otkrivanju informacija (čak više podmetanju tragova) i stvaranju ideja (povijest se evidentno ponavlja) čini se kao da izgovorene riječi nisu napisane i svjesno sklopljene s određenim ciljem. Razgovori su izrazito prirodni, kao ulovljeni ili improvizirani - a i gledateljeva je pažnja prikovana za sliku i zvuk, kako mu slučajno nešto ne bi promaknulo.



slika 51.



slika 52.

U sceni u kojoj Momi maže rame kremom dok je Jose izazivački promatra s kreveta nailazimo na eksplicitno miješanje perspektiva, odnosno promjenu pripovjedača. Većina prizora koje smo gledali dosad bila je predstavljena iz pozicije nultog, objektivnog pripovjedača (osim primjerice prvog gađanja balonima koje se može pripisati nekakvom djetetu, ili drugog gađanja balonima sa Mominim subjektivnim kadrom), a tako počinje i ova scena (slike 53. – 54.). Međutim kada se Momi pogleda u ogledalo, u stražnjem planu vidimo Josea i preko njegovog krupnog kadra vraćamo se na prethodni kadar Momi, koji je sada postao istovremeno i Joseov subjektivni (slike 55. – 59.). Kada Momi pogleda Josea u ogledalu nakon njegovog doziva, sljedeći kadar pak postaje njezin subjektivni (slika 60.)



slika 53.



slika 54.



slika 55.



slika 56.



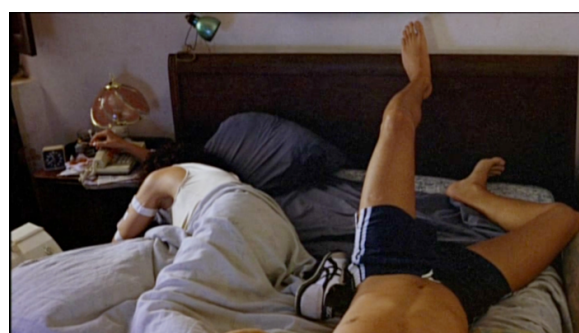
slika 57.



slika 58.



slika 59.



slika 60.

Momi, dirty Momi.



slika 61.



slika 62.



slika 63.



slika 64.

Pogledi u odrazima kod Martel često označuju pritajene, latentne i/ili transgresivne emocije poput žudnje ili straha. Vrućina, Joseova izazivačka fizička opuštenost i taktilnost mazanja kremom ispod spuštene naramenice, uz igru pogleda, odraza i subjektivnosti, zazivaju erotiku iako joj između brata i sestre nije mjesto. Momi razbija napetost djetinjastom krađom tenisice i skakanjem u gnjusni bazen (slike 61. – 63.). No ništa se nakon skoka ne dogodi, čak niti izranjanje (slike 63. – 64.). Svaki trud za unošenjem energije je uzaludan - elipsom se vraćamo u letargiju sparine pričom o krvoločnom psu koji je zapravo afrički štakor, preko blizih i krupnih kadrova tijela, analogno prvoj sceni s odraslima. Među mladima zatičemo i Talinu djecu koje smo zadnji put vidjeli u autu na putu do Mandragore - iz filma je “izbačena” cijela scena dolaska, jer ono što je samo informativno za Martel nije bitno. Kroz Verinu priču o psu i izmjenu dekomponiranih kadrova natrpanih tijelima ulazimo u kratki sinestetski trans, poput djece koja slušaju bajke. Često vidimo i Luchijeve krupne kadrove - kako raste gadost priče, raste i Luchijev strah od psa koji će ga odvesti do njegove smrti.



slika 65.

Martel kroz film posvuda ostavlja vizualne i auditivne tragove, možemo reći doskočice, koji umjesto radnje scenama daju značenje, povezuju likove i događaje na idejnoj razini. Prvi kadar scene u kojoj Isa otkriva da joj je Momi ukrala narukvicu (slika 65.) vizualnim značajkama nudi jedan od ključeva za tumačenje njihovog odnosa, to jest odnosa Momi prema Isi. Umjesto da scena na klasičniji način započinje kadrom u kojem je prizor u potpunosti jasno vidljiv, ili jednim likom (primjerice, bližim planom Ise koja kopa po ormaru ili Momi koja je promatra i dolazi do nje), odabran je kadar koji kompozicijom i bojom sugerira analogiju, ideju sličnosti i kopije, a možda i igru dominacije. Mecha neprestano optužuje Isu za krađu - sada Momi imitira Isu u transgresiji iz svojeg djetinjastog i očajničkog poriva da je na neki način zadrži na imanju.



slika 66.



slika 67.

Primjer auditivnih tragova ili sugestija (ne računajući dijalog o kojem smo govorili na početku poglavlja) pronalazimo u udaljenim pucnjevima i grmljavinama koji, iako se čuju neprestano tijekom filma, upotrijebljeni na određenim mjestima označavaju napetost,

opasnost ili intenzivnu emociju. Čujemo ih gotovo u svakom eksterijeru na Mandragori, u kadrovima dvorišta ili brda - dijegetski su, čine dobar dio zvučne slike imanja i prihvaćamo ih kao atmosferu. No kada, na primjer, Momi kroz kupaoński prozor promatra Isu koja odlazi s dečkom na motoru (slika 66.), a začuje se daleki pucanj, u tom trenutku on na gledatelja prenosi Mominu uzrujanost. Kad bi grmljavine i pucnjeva bilo manje, pogotovo kad ne bi bili dijegetski, u ovakvim bi se trenucima previše istaknuli i njihova bi se sugestivna snaga umanjila. Ovako čine dio naturalističkog stila filma - ponekad su upotrijebljeni kao stilizacija u kodu horor žanra, no na vrlo suptilan način. Pucnjevi se čuju i kroz sljedeći kadar (slika 67.), u kojem Mecha reagira na njih i izgovara repliku koja nas odvodi u šumu do Joaquina.

NAPETOST

Sljedeća scena u šumi vrhunac je seksualne i egzistencijalne napetosti u smislu toga da je najeksplicitnija. U početku vidimo Talinog starijeg sina s puškom koji promatra Momi kako se bori s guštikom. Požuda je montažno složena na vrlo jednostavan način, izmjenom četiri kadra, s dva šira reza na pogled na dva uža (slike 68. -71.). Uži kadar dječaka dekomponiran je, što pridonosi nelagodi, a njegov izraz lica je prilično pohotan i opasan. Uži kadar Momi koncentrira se na djelić njezina tijela, malo kože iznad hlačica, i prikazuje ju kao lovinu, nemoćnu životinju zapelu za granu nesvjesnu lovca koji je promatra. Dječak se okreće i odlazi, nakon čega kreće egzistencijalna napetost.



slika 68.



slika 69.



slika 70.



slika 71.



slika 72.



slika 73.



slika 74.



slika 75.



slika 76.



slika 77.



slika 78.



slika 79.



slika 80.



slika 81.

Dječaci upiru puške u govedo u blatu (koje je već mrtvo!) i tjeraju Luchija da se makne. On se ne miče. Ni Momi, najstarija u ekipi, ne poduzima ništa, nego pasivno stoji, promatra i žvače majicu (motiv koji se ponavlja kroz film). Scena je zapravo prilično iracionalna, to jest postupci likova su nemotivirani, i situacija opasnosti bezrazložna - nije nam jasno zašto Luchi stoji ispred goveda, zašto mu dječaci prijete, zašto Momi ne čini ništa. Montažni pristup s oduživanjem realnog vremena i korištenjem ekspresivnih detalja kao u akcijskom filmu ili vesternu pojačava napetost, da bi se na njezinom vrhuncu u slici maknuli s radnje, a u zvuku dobili samo sumnju ili pretpostavku. Rez na total brda preko kojeg su odjeknula dva pucnja (slike 80. – 81.) situaciju ostavlja nerazriješenom. Slijedi scena razgovora Meche i Tali o svakodnevnim banalnostima u kojoj se i dalje čuju daleki pucnjevi. Idući put kad ćemo vidjeti Luchija, pojavit će se nasumično u sceni koja nema veze s ovom, čime nas Martel nanovo ostavlja razočaranima – napetost nije rezultirala ničime, niti smo išta vidjeli. Naglasak je očito na odnosima i napetostima koje su se odvile u šumi, jer ipak ne gledamo holivudsku dramu (kako smo uopće mogli pomisliti da je Luchi ubijen?). Martel ovom scenom pokazuje da su seksualnost i agresija, igre dominacije, itekako prisutne i kod djece i tinejdžera, suprotno sklonosti zapadnog društva da, naslanjajući se na prosvjetiteljske i romantičarske ideje, djecu idealizira kao nevina bića lišena ružnoće. Istovremeno je ova scena još jedna najava Luchine smrti.

Napetost i osjećaj fizičke opasnosti i smrti koja se nadvija nad likove ne gradi se samo pripovjedno. Kao što su pucnjevi i grmljavina stalno prisutni na imanju, Martel koristi i vizualna izražajna sredstva kako bi u gledatelja usadila nelagodu. U sceni kupanja i ribolova na brani, na primjer, likovi su gusto postavljeni unutar kompozicije, kadrirani bez prostora koji ih okružuje i snimljeni uskim objektivom kako bi se još više spljoštili i približili - kada počnu mačetama udarati po vodi pokušavajući pobiti ribe (a prije toga je nastao trenutak zatišja koji je također gradio napetost), imamo osjećaj da su preblizu i da će se međusobno sasjeći.



slika 82.



slika 83.



slika 84.



slika 85.

Nadalje, *Močvara* je prepuna ponavljanja koji podižu napetost i osjećaj tjeskobe. Neprestano vidimo iste ili slične vizualne i auditivne motive (Mechine sunčane naočale i Joaquinovo ozlijeđeno oko, psi koji laju i o kojima se priča), opsesivne ponavljajuće radnje likova (Grigorio koji pere i suši kosu, Momi koja žvače majicu), zatim ponavljanja na razini likova i radnje (Mecha koja ostaje u krevetu kao njezina majka, Jose koji ljubi s očevom bivšom ljubavnicom). Postoje i čitave homologne scene - Momi i Vero koje se na kraju filma izležavaju kraj bazena i stružu ležaljka po podu kao odrasli u uvodnoj sekvenci. Životi likova obilježeni su bizarnim ponavljanjima, silnicama koje su van njihove kontrole. Ističući ih, Martel kao da nastoji sugerirati nemogućnost izlazaka iz obrazaca, međuigru sudbine i slučajnosti, te apstraktnu ili čak metafizičku pronicljivost dječjeg iskustva. Luchi sam sebi

predviđa smrt, ali nitko na to ne obraća pažnju. Ta se scena čak odvija na mjestu buduće nesreće.



slika 86.



slika 87.



slika 88.



slika 89.



slika 90.



slika 91.



slika 92.



slika 93.



slika 94.



slika 95.



slika 96.



slika 97.



slika 98.



slika 99.



slika 100.



slika 101.

Luchijeva glava već je puna straha od psa, straha koji je dodatno razmahala Verina priča o afričkom štakoru, pa kad djevojčice iznenada dotrče na terasu, u intenzivnoj i agresivnoj igri “izbod” Luchija, on proživi svoju smrt. Scena je postavljena iz njegove perspektive. Uvedena je objektivnim kadrom (slika 86.), ali odvedena u Luchija preko pogleda i

subjektivnih kadrova (slike 87. – 92.). Napetost i iščekivanje gradi se tim subjektivnim pogledima u prazne prizore i detaljima lupanja čekićem o zid, kodom posuđenim iz horora. Djevojčice nakon takve tišine i zastoja dolijeću iznenadno, u kratkim, blizim i jako dinamičnim kadrovima, donoseći buku - a uvedene su brzim okretom Luchijeve glave na zvučni okidač (slike 94. – 100.). Okružile su Luchija u subjektivnim kadrovima i bilo koji gledatelj koji je kao dijete doživio neku vrstu takvog maltretiranja isti će čas osjetiti Luchijevu tjeskobu. Scena ne završava totalom terase u kojem Luchi leži “mrtav” na podu, a Tali ne reagira, već se nastavlja kao da se ništa nije dogodilo.

Močvara nije film koji se treba samo vidjeti i shvatiti, nije film koji za gledatelja pripovijeda priču ističući i povezujući one elemente koji su za nju važni. Scene u *Močvari* ne upućuju jedna na drugu nužno uzročno-posljedično, nego asocijativno - nisu povezane samo linearno kroz vrijeme u svrhu napredovanja priče, već motivima koji se nadograđuju i miješaju kako bi izgradili fresku ili slagalicu. Informativnost, tretman vremena i prostora podređeni su doživljaju i ideji, kao u sceni razgovora Tali i njezinog muža Rafaela o odlasku u Boliviju koja se odvija u nekakvoj radionici - pretpostavljamo na njegovom radnom mjestu - komunikaciju ometaju svjetlost i buka strojeva, pa gledatelj kroz osjetila doživi nemogućnost sporazumijevanja, a ne samo da ga shvati intelektom. Preglasni šumovi zveckanja posuđa i mljackanja u sceni večere na Mandragori ističu tjelesnost i senzoričko, gledatelju zavrću želudac kada se upare sa slikom Joaquina koji hrani ćelavog psa iznad tanjura ili Momi i Josea koji iz igre pljuju komade hrane jedno na drugoga. Sva osjetila upregnuta su kad gledamo *Močvaru*, i dodir i njuh, koji se izazivaju sitnim gestama kao što su češkanje kose i brisanje znoja rukavom, a zatim mirisanje rukava. Osim Luchijeve smrti i Isinog odlaska ništa se u *Močvari* ne dogodi. Momi ne uspije zadržati Isu, Mecha ostaje u krevetu, između Vero i Josea napetost ostaje platonska, Jose se vraća u Buenos Aires. Momi i Vero leže kraj bazena, Momi govori da nije vidjela Gospino ukazanje na vodenom spremniku o kojem se govorilo na televiziji. Kraj je antiklimaks, razočaranje, besmisao i povratak u stagnaciju.

SVETA DJEVOJKA (LA NIÑA SANTA, 2004.)

U svojem drugom dugometražnom filmu Martel se, u odnosu na *Močvaru*, ograničava na manji broj likova i na izraženiji narativ. Događaji su u *Svetoj djevojci* istaknutiji, pripovjedno jače uzročno-posljedično povezani, pa film više prati klasičnu dramaturšku strukturu - iako to, naravno, ne znači da je klasičnog pripovjednog stila – stoga mu možemo prilično smisleno sažeti radnju.



slika 102.

Tinejdžerka Amalia živi sa svojom majkom Helenom u hotelu kojeg je ona vlasnica, a u kojem se odvija liječnička konferencija na temu sluha. Amalia pohada satove vjeronauka kod Ines sa svojom prijateljicom Josefinom. Na konferenciju dolazi doktor Jano koji očijuka s Helenom, ali na cesti seksualno napastuje Amaliju, ne znajući da je Helenina kći. Amalia, razapeta između seksualne želje i katoličkog odgoja, taj incident shvaća kao božji poziv da spasi Janoa u skladu s Inesinim propovijedima, prati ga i špijunira. Paralelno, Helena ima problematičan odnos s bivšim mužem, preintiman odnos s bratom, a Jose završi u krevetu s bratićem. Jano shvati tko je Amalia i nastane konflikt. Film završava kada Jose, skoro pa uhvaćena u seksu, otkriva Janovu transgresiju kako bi sakrila vlastitu. Film je to o ženskom adolescentskom iskustvu, odnosno otuđenosti od svijeta i nesnalaženju u normativnim konceptima seksualnosti, međuljudskih odnosa, obitelji, doma, religioznosti, ćudoređa – a također je i njihovo preispitivanje. Amalia se nalazi između svetosti i požude, između kategorija “lijepog i ružnog” (kako ističe njezina učiteljica Ines), ispravnog i nepoćudnog - ali ne podilazi binarnim društveno-kulturnim kategorijama. “*Martel problematizira razlike*

između profanog i svetog, materijalnog i duhovnog. Djevojke u Svetoj djevojci pokušavaju povezati vjerski nauk s vlastitim iskustvom, boreći se da odvoje tijelo od duše kako bi ih ponovno spojile u koherentnom pogledu na svijet". Elementima filmskog jezika dohvaća se dječji svijet zaigranosti, istraživanja, opipa i tjelesnosti, sugerirajući da Amalia živi u prostoru na pola puta između dječjeg i odraslog. Time se, također, subverzira odraslo, odnosno normativno. Slično kao s Momi u *Močvari*, subverzija tog normativnog prenosi se s lika na formu, na dekonstrukciju klasičnog pripovijedanja i privilegiranje doživljajnog i osjetilnog. Scene su, dakle, režijski i po svojoj montažnoj konstrukciji manje koncentrirane na napredovanje priče i izgradnju neke cjelovite alegorije, a više dočaravaju emotivna stanja i upućuju na *ideje*. U kadriranju i montaži privilegira se slika (uz zvuk), a ne radnja. Prostorno-vremenska jasnoća i koherentnost i u ovom su filmu u drugom planu, iako je možda u manjoj mjeri dezorijentirajući s obzirom na manji broj likova i jedinstvo prostora u kojem se odvija radnja (samo hotel u odnosu na dva doma u *Močvari*). Važnije je prizivanje doživljaja i ideja, koje se ostvaruje postupcima poput ponavljanja u svrhu povlačenja analogije (Jano, primjerice, susreće i Amaliju i Helenu u liftu, u kojem će kasnije dobiti upozorenje). Pripovjedne perspektive ponekad se miješaju, prelaze s objektivnog odnosno nultog pripovjedača prvenstveno na Amaliju, a zatim i na Janoa i Helenu - sudionike protagonističkog trokuta. Amalia je ipak središnji lik filma, na što upućuje činjenica da izražajna sredstva koja film koristi da bi se približio osjetilnom odgovaraju njezinom iskustvu - i zbog toga s njome najviše empatiziramo. Primjerice, Amalijino mentalno i emotivno stanje doživljavamo kroz kadar koji je prati dok hoda kroz hodnik i prstima prelazi preko površina predmeta (radijatora, zida i slično). Kadriranjem se fokusiramo na njezinu ruku i upijamo njezino iskustvo opipa.



slika 103.



slika 104.

Scene koje prikazuju njezina stanja često se doimaju “izvanvremenski” - umjesto da doprinose napredovanju radnje, one su stanja koja zaustavljaju vrijeme. Što je još čini središnjim likom i u gledatelju otvara prostor za poistovjećivanje jest pitanje pogleda²⁴. Amalija je ta koja često promatra druge, dok se nju ne vidi, kao u sceni kada ulazi u Janovu sobu i gleda ga dok spava. Jano se u Amalijinom kadru vidi u ogledalu, što je aluzija na slikarsku (i općenito umjetničku) tradiciju prikazivanja žene (posebno ženskog tijela) kao objekta.



slika 105.



slika 106.

Također, pripovjedna perspektiva u filmu često se mijenja iz objektivne u subjektivnu. Primjerice, u sceni vožnje liftom u kojoj Amalia sreće metu svoje fiksacije, nakon prethodne scene i prvog kadra koji su očito pripisani nultom pripovjedaču (slike 107. – 108.), najednom gledamo detalj Janove šije i još nekoliko vrlo krupnih kadrova (slike 109. – 112.), prije nego što otkrijemo da iza njega stoji Amalija (slika 113.), kojoj retrogradno pripisujemo te kadrove kao subjektivne. Iako sada vidimo i promatračicu i prizore koji se ne mogu vezati uz njezin pogled odnosno nisu subjektivni kadrovi (slika 114.), *doživljaj* scene pripisali smo protagonistici i njezinom ushićenom, alarmiranom stanju.



slika 107.



slika 108.

²⁴ U smislu *gaze*, pojma koji u tradiciji feminističke filmske teorije označava skup filmskih konvencija koje odražavaju ili stvaraju perspektivu (lika, autora ili gledatelja), odnosno usmjeravaju identifikaciju.



slika 109.



slika 110.



slika 111.



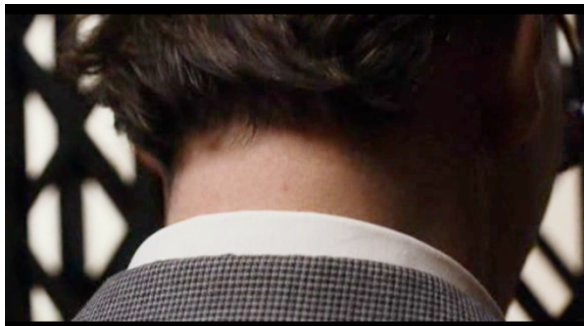
slika 112.



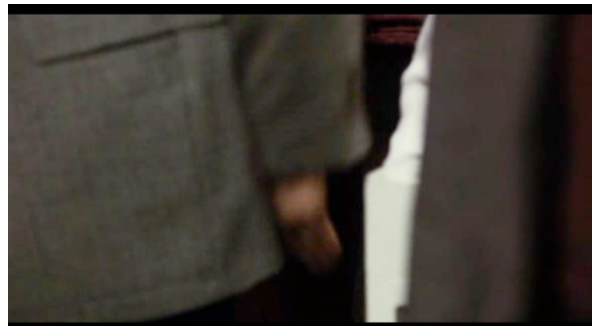
slika 113.



slika 114.



slika 115.



slika 116.



slika 117.



slika 118.

Amalijini pogledi stoga imaju dvojaku funkciju - osim empatiziranja, stvaraju i subverziju. Ona špijunira, često se pojavljuje na okvirima vrata, iza paravana, ispred ulaza, izranja iz gomile poput nekog jezivog antagonista. Lupka novčićem po cijevi čime plaši Janoa. Martel, dakle, kao i u *Močvari*, samo nešto eksplicitnije, posuđuje elemente horora - ima li išta opasnije za čuvare društvenog poretka od djevojke koja prkosi pravilima i iskorištava svoj adolescentski erotski, osjetilni, iskustveni, doživljajni potencijal? Stravična prijetnja prikazana je kao lik koji eksplicitno ne pokazuje emocije, koji je često kao utvara u transolikim stanjima (šapuće molitve, lebdi hodnicima hotela) i čini se da je u dodiru s natprirodnim. Kvalitetu prikaze daju joj i za Martel tipični lažni unutarscenski kontinuiteti, to jest prikrivene elipse, kao u sceni kad je vidimo kako promatra Janoa s vrata, zatim vidimo Janoa koji se budi i gleda u njezinom smjeru (kadar koji vremenski vežemo uz prethodni), a da zatim u njegovom (sada) subjektivnom kadru, koji je isti kao prvi, Amalije više ne bi bilo. Također, često je kadrirana u ekstremno krupnim planovima i neobičnim rakursima koji je izobličuju. Gledamo i dijelove njezina tijela u detaljima, ali dijelove koji imaju osjetilnu funkciju - ne promatramo je kao objekt, već slušamo njezinim ušima i opipavamo njezinim prstima. Amalia se u odnosu prema svijetu, istraživanju i spoznaji većinom ne oslanja na vid koji je privilegirano osjetilo u kulturno-društvenom poretku, već na dodir, zvuk i miris. Čak u sceni dokolice s Jose eksperimentira s vizualnim - stišće očne jabučice kako bi vidjela nove oblike.



slika 119.



slika 120.

Što se audiovizualnih značajki filma tiče, manji dio *Svete djevojke* sniman je kamerom iz ruke nego u *Močvari*, no upotreba dubinske neoštrine jednako je ekstenzivna. Vizualnom kvalitetom, općenito, film je nalik prvom dijelu trilogije, pogotovo bojama i kompozicijama, pa i svjetlom, te izgledom motiva na razini sadržaja kadra (bazeni, plahte, kose). Dojam je gotovo jednako *tekući*. Jednako kao što je film prepun elemenata skrivanja i prividnosti na razini radnje, poput vjeroučiteljice Inés koja propovijeda čistoću, a skriva odnos sa starijim muškarcem, prepun je i na razini slike i zvuka - fizičkih prepreka, koprena, paravana koji često vode mizanscen, i zvuka koji dopire iz izvanprizornog prostora. Film kao da pokušava gledatelju otežati praćenje - usto je kompozicija kadrova takva da su često pretrpani likovima i predmetima (malo užeg izreza u odnosu na sadržaj nego što je uobičajeno), a zvučna slika zaglušena dijegetskim, ali redundantnim i nerealistično miksanim šumovima, udarcima, šapatima, dijalozima likova koji nisu u fokusu. Efekt je takvog postupka otuđujući - slično kao što se Amalia osjeća prema svijetu - te se njime stvara jezovita, pomaknuta atmosfera. Njoj pridonose i visokofrekventni dijegetski šumovi poput telefona, zvonjave u ušima, lupkanja cijevima i naricanja teremina, posuđeni iz horora.

Zvuk u *Svetoj djevojci* na idejnoj razini ima možda i veći značaj nego u prethodnom filmu, što možemo prikazati na primjeru promišljene uporabe teremina. Dok vjeroučiteljica Inés na satu objašnjava koncept “božanskog poziva”, djevojkama pažnju odvlači zvuk iz *off*-a, neutjelovljeni zvuk, čime se ideja vrlo jasno i tijesno povezuje s postupkom. Iz *off*-a se čuje teremin, koji će se kasnije pojaviti u prekretničkoj sceni Janovog transgresivnog dodira. Instrument koji se svira bez doticanja kao izvor dijegetskog zvuka nije samo zgodna doskočica. Osim što Amaliju izravno asocira na Inesinu propovijed, zbog čega posrnulog Janoa uzima kao svoju svetu misiju, on je antipod Janovom dodiru koji postoji, a ne bi smio. Također, priziva osjetilni registar filma i miješanje osjetila odnosno sinesteziju. Instrument će

kasnije dobiti vlastitu scenu razgovora između predstavnika hotela i svirača, kako bi ga se smjestilo u hotelski prostor. Njegov će zvuk biti potreban da obilježi trenutak kada Jano shvaća da je Amalia Helenina kći - a zvuk mora biti dijegetski, iako ima metafilmsku kvalitetu.

Dakle, i zvuk i slika izrazito su minuciozno osmišljeni i sklopljeni. Natrpanost kadra odnosno skučenost prostora sugerira intimnost i unutarnji svijet, tijela u fokusu kamere ističu taktilnost, zvuk vodi pažnju i ističe ono važno u slici. Slikom i zvukom uspijevaju se prizvati sva osjetila u gotovo svakom prizoru. Negirajući normativnu sliku svijeta, tražeći drugo, možda i boga, Amalia u igri s Jose pritišće očne jabučice i promatra oblike koji nastaju iza kapaka. Nabroji što sve vidi, Jose to revno zapisuje kao da je domaća zadaća, a zatim Amalia ustane i kaže: *“Sve izgleda drukčije.”* Rečenica koja se odnosi na novo seksualno iskustvo, protumačeno kao iskustvo božanskog poziva.



slika 121.



slika 122.

PREDSTAVLJANJE PRIZORA I LIKOVA

Kao i *Močvara*, film počinje zvukom podvučenim pod špicu, ovaj put sakralnom pjesmom koju pjeva mladi ženski glas. Prva scena ne uspostavlja baš mnogo na informativnoj razini - znamo da mlada žena pjeva tinejdžerkama, za koje možemo pretpostaviti da su nekakve učenice, no nije nam jasno gdje se nalaze jer najširi kadar u sceni ne definira prostor, već je pretrpan ženskim likovima koje gledamo straga. Brojna djevojačka lica su prikazana u blizim planovima. Jedino je pjevačica izdvojena krupnim kadrom, a buduća protagonistica Amalia prikazana je samo u dvoplanu i istaknuta time što jedina, uz Jose, u toj sceni govori. Po završetku filma, razmišljajući unatrag, možemo protumačiti da takav pristup uvodu znači neku vrstu poopćavanja - Amalijino iskustvo moglo je biti iskustvo bilo koje od tih adolescentica. Prva rečenica u filmu, *„Tko je to? Žena iz kopiraone,”* isprva možda djeluje

potpuno nebitno i digresivno, no njezina će uloga opet biti jasnija tek *post festum* - ideja kopija, zrcaljenja, ponavljanja lebdjet će nad ostatkom filma. Važno je još spomenuti da scena prikazuje blago negativan odnos djevojaka prema nježnoj i uplakanoj pjevačici, odnosno podrugivanje. Taj prkos i odbijanje sentimentalnosti elementi su Amalijinog karaktera. Scena završava na neuobičajen način, umjesto rezom po završetku pjesme koji se odvija u krupnjaku pjevačice, gledamo još i reakciju neke od djevojaka.

Rez na sljedeći kadar usred radnje (desetak ljudi koji hodaju niz hodnik prema kameri u vožnji unatrag) čita se kao početak sljedeće scene zbog promjene likova, no ne znamo jesu li prethodna prostorija i hodnik u ovoj sceni prostorno povezani, dok vremenski pretpostavljamo paralelizam. Opis prostora i širi planovi neće uslijediti ni naknadno, pa će se do kraja scene samo istaknuti koji lik trebamo pratiti (doktor) i shvatiti samo okviri radnje (doktora se smješta u neku sobu). Konteksta nema - tko je on, što tamo radi, kako ta soba izgleda, tko je žena koju promatra? Scena je dobila pauzu, odnosno digresiju, u kojoj tijekom dva kadra prestajemo pratiti doktora kako bismo promotrili ženu, Helenu. Ona će očito također biti važan lik, no nije izdvojena na klasičan način već je "izronila" u slučajnom susretu, kao subjektivni kadar doktora - što je obilježje Martelinog stila, da nastoji eliminirati bilo kakav dojam *namjernosti* i namještenosti. Doktor jest montažno izdvojen, ali rezovi često prate i u krupnim kadrovima izdvajaju usputne likove, trenutne govornike, stvarajući dojam kaosa i nejasnoće.

Prijelaz na sljedeću scenu ostvaren je rezom s krupnjaka glavnog lika druge scene, doktora Janoa, na krupnjak djevojke iz dvoplana u prvoj sceni koja sluša vjersku propovijed. Plan je toliko uzak da ne možemo još reći radi li se o nastavku prve scene u filmu, odnosno paralelizmu. Na drugom i trećem kadru to postaje jasno, govori pjevačica. Njezinu priču prekida neočekivani, izvanprizorni šum koji zvuči vanzemaljski, a iz dijaloga saznajemo da dolazi s ulice. Kada se razgovor nastavi, prizor pratimo kroz relativno brzo montirane, velikom većinom krupne ili blize planove koji i dalje eliminiraju bilo kakav prostorni opis. Svi širi kadrovi koji su se dosad pojavili nisu imali informativnu funkciju ili funkciju uspostavljanja prostornog konteksta - kao da su se proširili taman toliko da u njih stanu sva tijela. Treća scena naglo se prekida završetkom lekcije, a prijelaz na sljedeću scenu rez je na prvi total prostorije u filmu, kadar hotelskog restorana u koji ušetava žena iz druge scene, objekt Janovog pogleda. Većina je scena barem na početku ili na kraju uspostavljena klasično montažno (ako počinje naglo, *in medias res*, zbunjujuće, završit će na logičnom mjestu ili

obrnuto). Već u petoj sceni u filmu, a pritom su prethodne scene izuzetno brze, dezorijentirajuće i informativno šture, povezuju se muški lik o kojem ne znamo gotovo ništa i lik djevojke jedva istaknut u scenama vjeronauka - započinje radnja. Jano se naslanja na Amalijinu stražnjicu dok slušaju božanski teremin i lica im obasjavaju nebeski farovi od auta - svetoj Amaliji dodijeljena je misija.

Prvim scenama, dakle, samo su natuknuti prostor i vrijeme te oni aspekti likova koji će biti od važnosti za film. Djevojka je uvučena u svijet vjere, ali ga podriva, žena je atraktivna, odrješita, brine o svojem tijelu i ima neriješeni ljubavni odnos, a Jano ima podvojevu seksualnu ličnost. Hipnotičan je to i moćan početak koji, uz bogatu zvučnu sliku (dijegetskim šumovima, *off*-ovima, eteričnim tereminom), izrazito razigranim mizanscenom, brojnim licima i tijelima, brzim tempom i pseudodokumentarnom kamerom, trenutno uvlači u radnju.

PERSPEKTIVA

Scena na bazenu koja objedinjuje troje glavnih likova neobično je pripovjedno konstruirana. Preko dva para subjektivnih kadrova koji se pripisuju dvoje različitih likova promijenjene su tri pripovjedne perspektive i na taj je način zapečaćen trokut odnosa. Iz objektivne odnosno nulte perspektive (slike 123. – 126.) prelazimo u Amalijinu perspektivu (slike 127. – 132.) pa Janovu (slike 133. – 139.). Helenine perspektive nema u slici, nisu joj pripisani subjektivni kadrovi, no osim što je objekt Janovog pogleda, njezina je perspektiva predstavljena zvukom. Naime, na kadru Janoa koji gleda prema Heleni dok ona ulazi u bazen (slike 134. – 137.) događa se promjena u zvučnoj slici koja iz objektivne prelazi u stilizaciju subjektivnosti - utišavaju se svi šumovi i atmosfere osim grgljanja bazenske vode. Subjektivnost pretpostavljamo zbog prizorne radnje, odnosno Helenine geste pritiskanja uha, a i dok izlazi iz bazena, zvučna slika ponovno postaje realistična, objektivna (slika 139.). Nizom pogleda filmsko vrijeme se ekstremno usporava i fokus se s radnje prebacuje na doživljaj. Scena o pažnji i promatranju vrlo je minuciozno montirana kako bi odrazila stanje pripravnosti u kojem se nalaze likovi. Primjerice, kada Amalia sitnom gestom, odnosno pogledom u stranu, reagira na Janov odlazak kojeg čuje u dijalogu iz *off*-a (slike 145. – 146.). Također, pored stilizacije koja naznačuje subjektivni zvuk pripisan Heleni, cijela zvučna slika je miksom učinjena blago nerealističnom - preglasno je pozadinsko mrmorenje razgovora, šum Heleninog ogrtača, pojedinačni šum grgljanja bazenske vode koji zvuči gotovo kao da je iz prvog lica umjesto da je smješten u prostor. Amalia je uz transoliko šaputanje molitve, te kompoziciju slike i rakurse kadrova prikazana kao luđakinja. Njezino uho, čijim detaljem

završava scena, upućuje na važnost osjetila, podsjeća na božji poziv i njezinu zadaću (slika 144.).



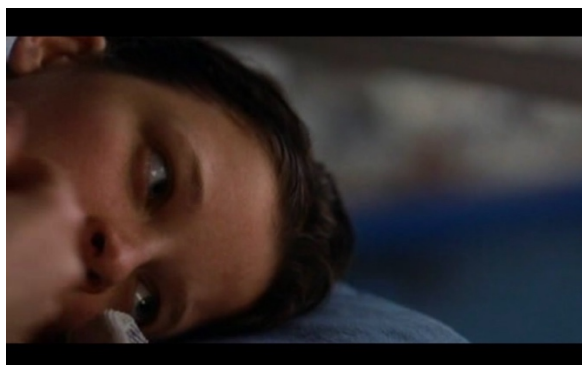
slika 123.



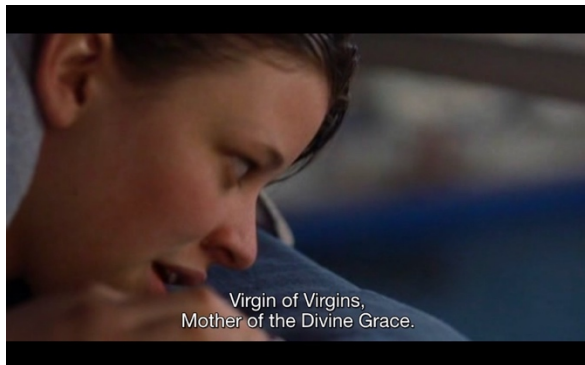
slika 124.



slika 125.



slika 126.



slika 127.



slika 128.



slika 129.



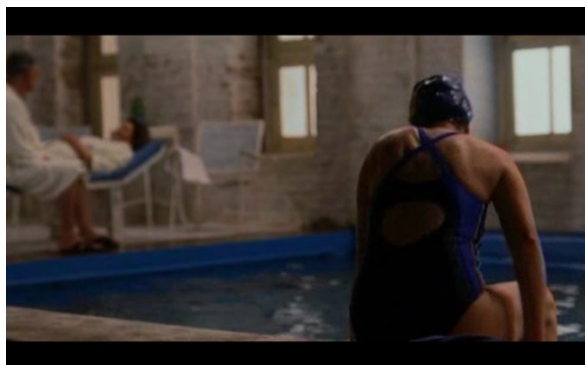
slika 130.



slika 131.



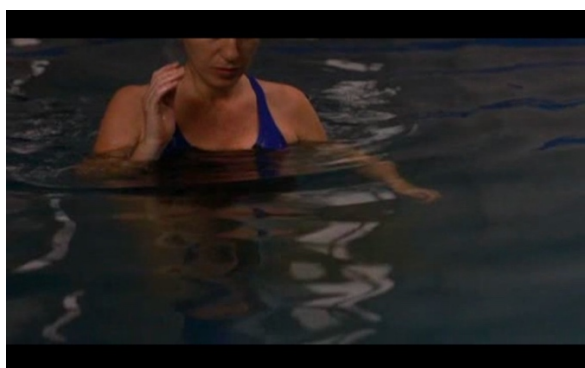
slika 132.



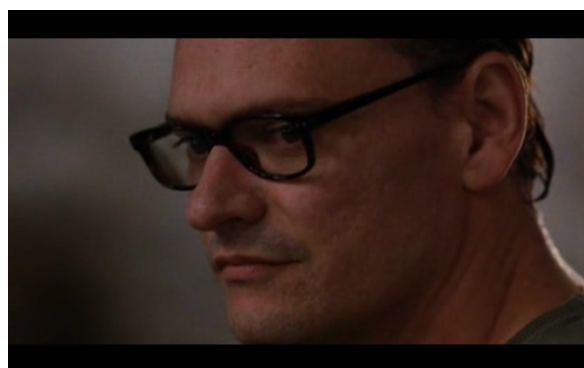
slika 133.



slika 134.



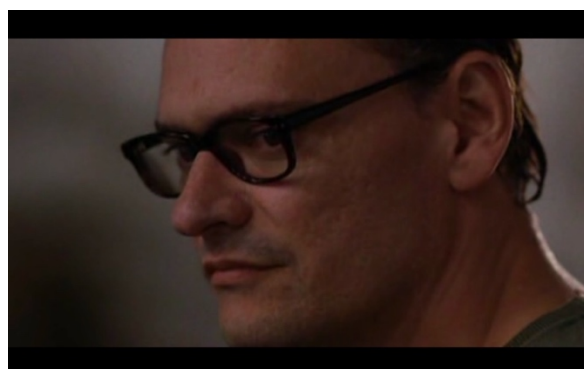
slika 135.



slika 136.



slika 137.



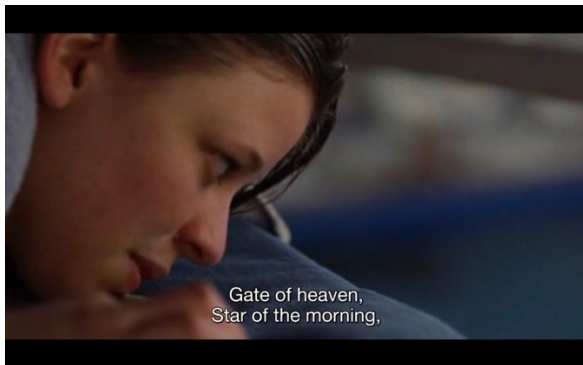
slika 138.



slika 139.



slika 140.



slika 141.



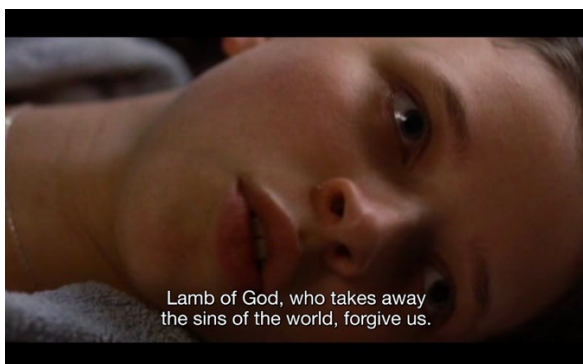
slika 142.



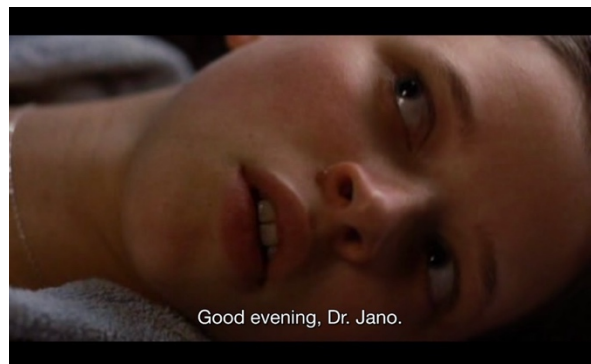
slika 143.



slika 144.



slika 145.



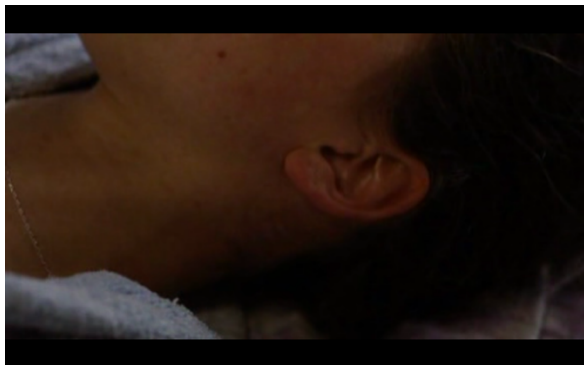
slika 146.



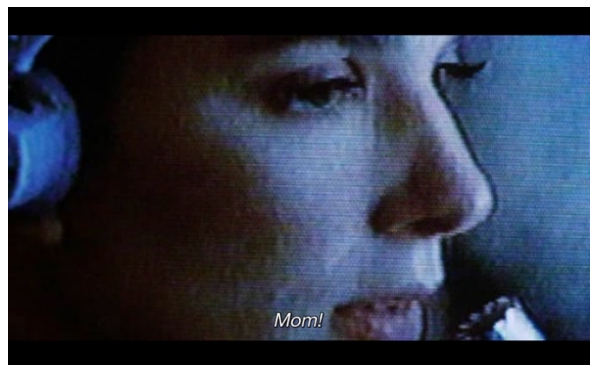
slika 147.



slika 148.



slika 149.



slika 150.

Prijelaz na iduću scenu rez je s detalja na ekstremno krupni plan s naglom promjenom u zvuku uz repliku “*Mama!*” (slike 149. – 150.). Kao u *Močvari*, takvi rezovi koji evociraju zrcaljenje, usporedbu, sličnost, čak metafizičku povezanost likova, više su asocijativnog tipa, doprinose osjećaju tečnosti i slabije eliptičnosti odnosno razaznavanja vremenskog protoka te oslabljuju odvojenost scena. Stoga se gledatelj mora osloniti na promjenu u zvuku kako bi registrirao promjenu scene.

DIGRESIJE

Kada se Helena i Jano upoznaju nakon početka konferencije, dugo očekivani razgovor između njih naglo prekida prijelaz na sljedeću scenu, djevojaka u autobusu. Par replika oko hotelskog bazena i ronjenja dovoljno je da predstavi besmisleno čavrljanje odraslog flerta i da Helena odglumata svoju predstavu za Janoa odbijajući razgovarati s bivšim mužem na telefon. Prije nego što razgovor uopće doista započne, gledatelju je dan novi prizor - važnije je da promatra djevojke koje prepričavaju nadnaravnu priču o automobilskoj nesreći. Naizgled digresivna scena i digresivna priča, od kojih je Martel već u *Močvari* učinila pripovjedni postupak, odvija se u autobusu u kojem su se djevojke stvorile bez ikakve prethodne najave u filmu. Promatrajući njihove krupne kadrove, bez šireg plana autobusa,

bez objašnjenja kamo idu, fokusiramo se na priču kao djeca prije spavanja. Analogna je to scena onoj u *Močvari* pored bazena kada Vero priča o afričkom štakoru. Prvi put u filmu u ovoj se sceni pojavljuju izražene unutarscenske elipse, koje Martel općenito izbjegava - kada priča završi, u sljedećem kadru na elipsu djevojke izlaze iz autobusa (slike 152. – 153.), a zatim na elipsu nepomično stoje gledajući u mjesto spomenute nesreće (slike 153. – 154.). Nadnaravno i opasno ih privlače, istražuju kroz igru, pretrčavaju cestu, da bi zamišljena opasnost postala stvarna kada čuju pucnjeve lovaca. Ponovno sličnosti s *Močvarom* - ovaj dio scene pak podsjeća na Luchija koji stoji pored mrtvog goveda na nišanu dvojice dječaka. Pucanj je upozorenje za djevojke da svijet mašte, osjetila i igre može imati posljedice u stvarnosti.



slika 151.



slika 152.



slika 153.



slika 154.



slika 155.



slika 156.

Druga pak vrsta digresije pojavljuje se u sceni Helene koja u hotelskoj kuhinji pred radnicima razgovara s Mirtom o Janou i bivšem mužu. Ta scena od samo tri kadra počinje i završava

digresijom. Prvi je krupni kadar neke kuharice koju prvi put vidimo, što je samo po sebi neočekivano, ali se opravdava kada u stražnjem planu kroz vrata ušće Helena. Zatim se razgovor odvija u nešto širem planu, u čijem su kompozicijskom središtu Helena okrenuta prema kameri i ta kuharica okrenuta leđima, Mirta koja sudjeluje u dijalogu rubno je narezana pored Helene, dok kuhinjski radnici koji su više-manje svi *kollas*, ispunjavaju ostatak kadra u pozadini. Kada Helena ode iz kadra, kuharica prikazana s leđa obrati se Mirti s “*mama*”, te se reže nazad na njezin krupni plan u kojem se odvije kratki dijalog između nje i Mirte o njezinoj profesiji. Nakon nekoliko replika, prelazimo na novu scenu s Amalijom i Jose *in medias res*. Tretman *kollas* u *Svetoj djevojci* vrlo je sličan onome u *Močvari*. Prikazani su kao alegorijski „duhovi“ nisko pozicionirani u društvu, koji rijetko govore, ali su sveprisutni. Tako u sceni razgovora između Helene i njezina brata u intimi hotelske sobe dijalog prekida spremačica koja pita smije li posprejati sobu, prikazana u njihovom subjektivnom kadru. Nastane kratka tišina, nešto neočekivano nakratko je razbilo njihov mali univerzum. Helena i brat razmjene dvije replike o spremačici kao da nije prisutna, i nakon što ona u *off*-u ode, nastavljaju svoj razgovor kao da se ništa nije dogodilo.

Kod digresija treba, dakako, spomenuti i golog susjeda koji pada s gornjeg kata, ustaje i zabija se u staklena vrata Joseine kuće dok djevojke sjede u dnevnom boravku i razgovaraju o božjim znakovima. Točnije, pada u *trenutku* u kojem Jose pita Amaliju je li dobila znak (slike 158. – 160.). Scena je to koja veliča ludičnost, dječju nenormativnu logiku u Joseinoj izjavi “*Mrtav je, to su refleksi!*” i podrugljiva je prema ideji božanske intervencije - u svakom slučaju prilično duhovita.



slika 157.



slika 158.



slika 159.



slika 160.



slika 161.

TRAGOVI

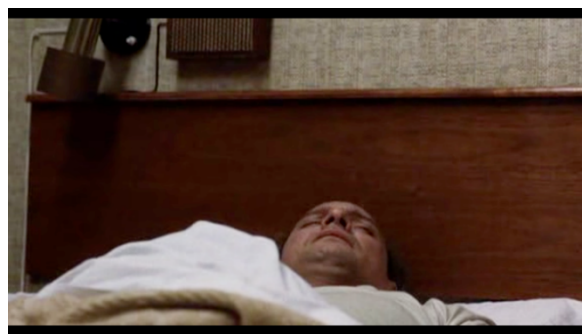
Kod uvođenja novih likova, Martel često ignorira uobičajenu razinu informativnosti. Lice nepoznatog muškarca koji ulazi u Heleninu sobu i liježe s njom u krevet praktički ne vidimo, niti iz dijaloga saznajemo u kakvom su odnosu. Jedino što uočavamo je specifična razina bliskosti za koju možemo pretpostaviti da je obiteljska. Da se radi o Heleninom bratu, shvaćamo tek sedam scena kasnije, kada u razgovoru s njim, u jednakom mraku, Helena spomene da *“Jano nalikuje tati”* – pretpostavljamo, zajedničkom. Isto tako, liku s kojim Jose završi u krevetu kod svoje bake gotovo ne vidimo lice - tretira se kao da je nebitan ili pak kao da bismo trebali znati tko je. Na obiteljski odnos upućuje usputni trag koji Jose ostavlja u dijalogu spominjući *“baku”* - pretpostavljamo, zajedničku. Posipanje dijaloga i slike tragovima koje gledatelj mora skupljati kako bi složio cijelu slagalicu, a koje proizvodi dojam krajnje nenamještenosti i dramaturške nepripremljenosti postupak je, očito potpisni, koji nakon *Močvare* obilježava i Martelin drugi film.

Osim u dijalogu, audiovizualni tragovi za spajanje, praćenje i stvaranje ideja pronalaze se posvuda u filmu, kako na razini sadržaja kadra, tako i na razini postupaka. Kao u *Močvari*, asocijativni rezovi koji se koriste na prijelazu scena ubrajaju se među takve tragove,

sugerirajući veze koje bi bile znatno slabije da se prijelazu montažno pristupilo klasičnije. Primjerice, prijelaz s Helene i brata koji spavaju zagrljeni na Janoa koji spava (slike 162. – 163.) sam ne govori mnogo o vremenskom odnosu tih dvaju scena, no povezuje likove na apstraktan način – analogijom. Kadrovi su identičnog izreza, kamera gotovo identične pozicije i rakursa, a i *radnja* je u njima ista. Također, takvi prijelazi, da ponovimo, doprinose dojamu protočnosti filma jer smanjuju osjećaj razgraničenja među scenama.



slika 162.



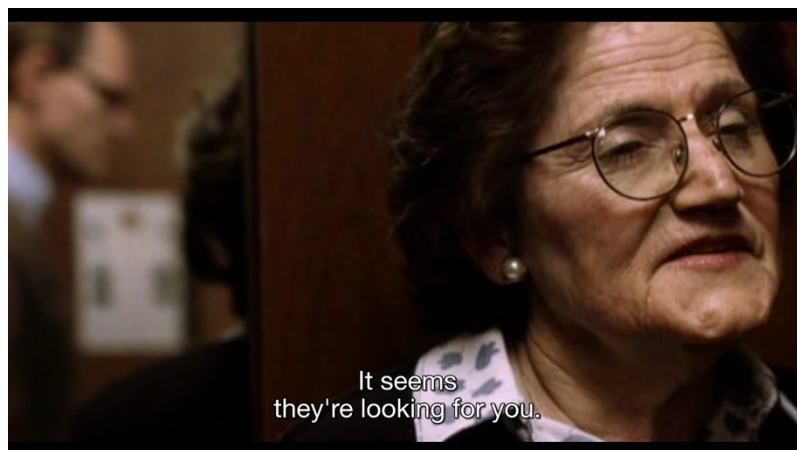
slika 163.

Važnost dječje percepcije svijeta i perspektive posebno se ističe u sceni za stolom u Joseinoj kući, i to vrlo suptilnom, a vještom zvučnom doskočicom. Prvi, vrlo kratki kadar u sceni je total sobe, jedan od izuzetno rijetkih orijentacijskih kadrova u filmu. Nastavlja se dugim dvoplanom Amalijske i Jose za stolom, dok se dijalog između odraslih, koje jedva da smo i vidjeli, odvija u *off*-u. Slijedi niz blizih i krupnih kadrova drugih osoba za stolom, oca, djece, dok se dijalog i dalje odvija u pozadini. Kada su djeca u kadru, dijalog odraslih miksa se u zvučnu pozadinu odnosno stražnji plan, dok se digresivna, “nebitna” dječja šaputanja ističu u prednji plan. Majku koja govori od početka scene vidimo tek u četvrtom kadru, i to u trenutku kada je dijete ulovi u zamku provokativnim pitanjem i zaustavi njezinu frustriranu tiradu.

STILIZACIJE

Kao što smo spomenuli u uvodu analizi, Martel u ovom filmu, i više nego u *Močvari*, posuđuje elemente horora. Nakon što Jano shvati da je Amalia Helenina kćer, ulazi u panično stanje obilježeno subjektivnim zvukom u vidu stilizacije i odlazi. Njegovo se stanje nastavlja u sljedećoj, kratkoj prijelaznoj sceni u liftu i prikazano je u dva kadra, najprije krupnjaku Janoa i zatim krupnjaku starije žene koja izgovara repliku “*Čini se da vas traže*”. Taj kadar, rezan ravno na repliku, snimljen blago preširokim objektivom kako bi se ženino lice izobličilo, uz rub Janovog odraza na lijevom dijelu kadra, čisti je žanrovski, horor kadar koji

priziva prijetnju, jezu i začudnost, gotovo kao da pripada u film *Stanar* Romana Polanskog. Pritom još je jezivost dodatno naglašena zvukom u prvom kadru, dalekim ječnim glasom koji zaziva Janovo ime i svaki puta djeluje sve glasnije odnosno bliže.

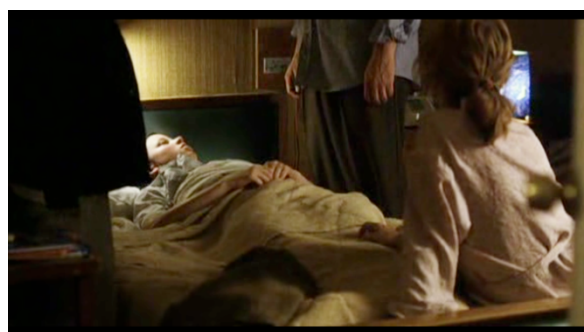


slika 164.

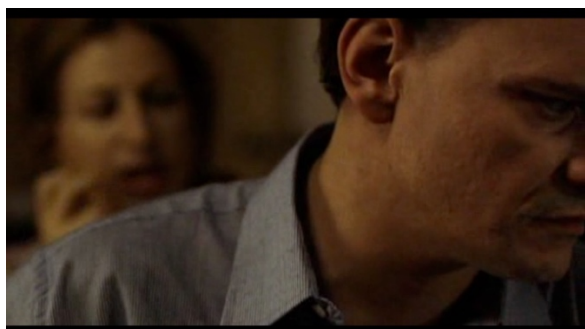
Začudnost koja se postiže vizualnim i zvučnim elementima vlada i u sceni kada Helena poziva Janoa da pregleda Amaliju u vrućici. Amalijino i Janovo ekstremno emotivno stanje ovdje su se poklopili, stoga su i slika i zvuk za nijansu intenzivniji od ostatka filma. Kadrovi su jače dekomponirani, stražnji je plan jako neoštar, ali opet spljošten s prednjim, a u svjetlu su najjači kontrasti svjetla i sjene. U kombinaciji s dijalogom koji se prelijeva iz kadra u kadar, gestama otvaranja usta i plaženja jezika, i zvučnom slikom koja prelazi u stilizaciju pa ostaju samo glasovi, kuckanje sata i neprizorni šumovi poput zvuka cijevi, scena postaje *tekuća*, taktilna, gotovo nadrealna, te poprima izrazito nabijenu, tjelesnu i erotsku atmosferu.



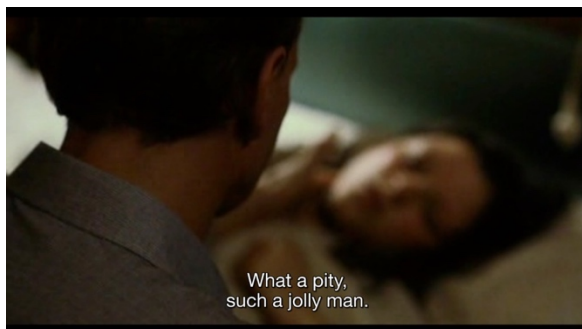
slika 165.



slika 166.



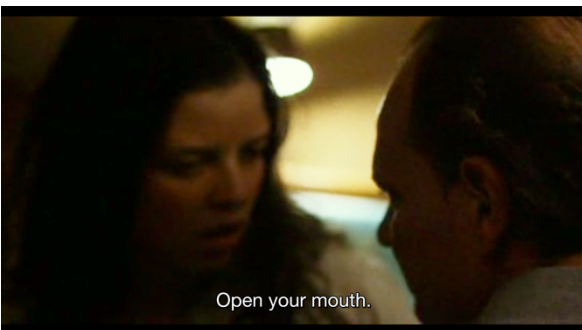
slika 167.



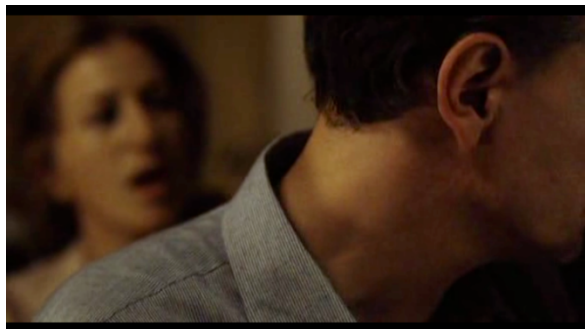
slika 168.



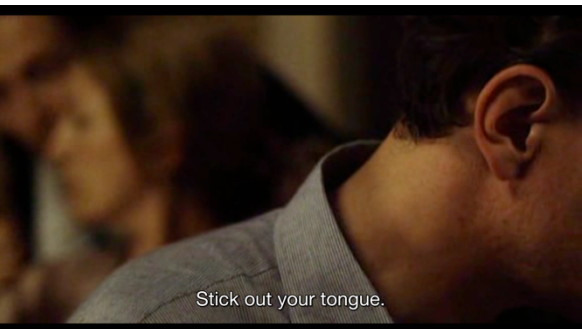
slika 169.



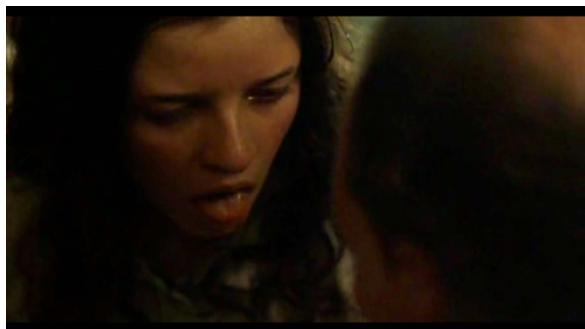
slika 170.



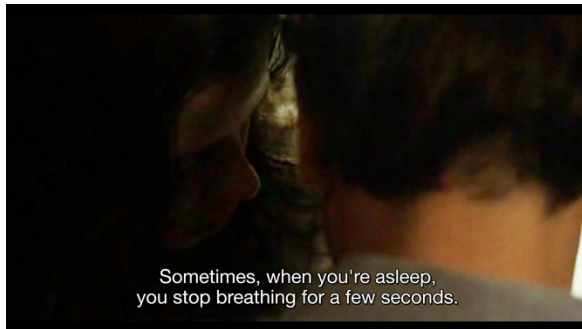
slika 171.



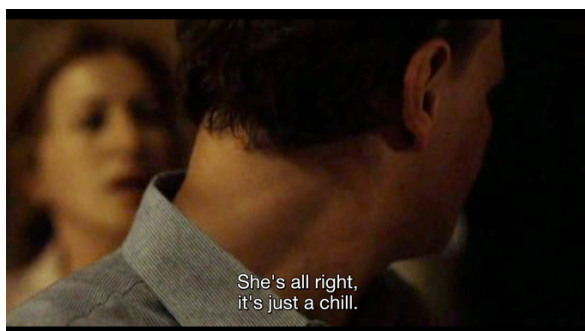
slika 172.



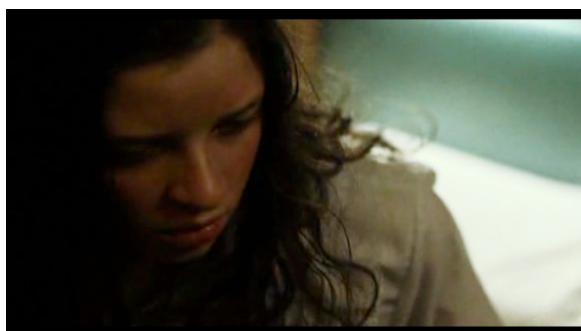
slika 173.



slika 174.



slika 175.

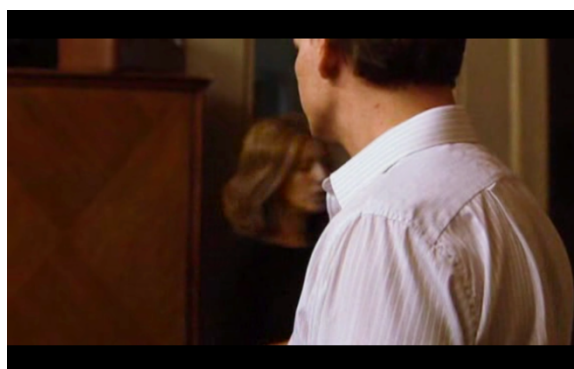


slika 176.

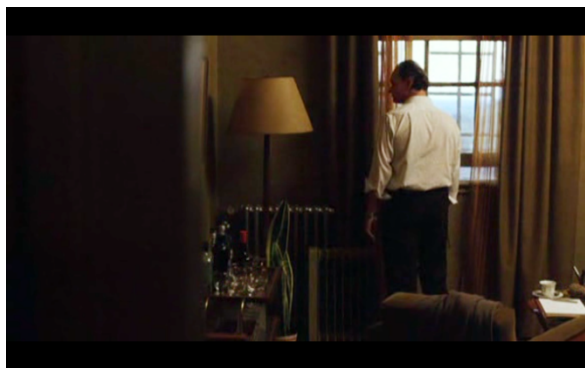
Scena u kojoj Helena i Jano vježbaju za konferenciju (on je pristala sudjelovati u prezentaciji kao model pacijenta) prožeta je njezinom nelagodom oko nastupa na pozornici i rastućom nelagodom u njihovom odnosu. Helena ne može odlučiti koju haljinu da obuče, Janu je svejedno, ona odabire jednu i odlazi u kupaonicu isprobati je. Scena se odvija u kontinuitetu, a kad Helena zalupi vratima od kupaonice događa se elipsa, rez je na Janoa koji stoji gledajući kroz prozor (upućuje na prolazak vremena) (slike 178. – 179.), zatim na Helenu koja izlazi iz kupaonice, govori kako joj haljina ne stoji i ispraća Janoa. Dio scene koji se odvija nakon elipse montiran je u samo dva kadra te završava na Heleninom krupnjaku kako bi se istaknula njezina emocija. Zanimljiv je to odabir - scena je mogla završiti i njezinim odlaskom u kupaonicu. No intenzitet emotivnog uloga na taj bi se način prilično smanjio, a ovako je naglasak ostao na njezinom licu koje gledatelj može dobro promotriti tek na tom samom kraju scene (jer planovi, kompozicije i svjetlo to nisu dopuštali u početku). Emocija ostaje lebdjeti nad sljedećom scenom. Za Martel i montažera Santiaga Riccija norme i dosljednost su od drugorazredne važnosti u odnosu na taj mali trenutak emocije, stanja, atmosfere, ideje - kao element stila, to u filmove udiše individualnost, odnosno autorski potpis.



slika 177.



slika 178.



slika 179.



slika 180.



slika 181.

Kraj *Svete djevojke*, očekivano, ne nudi konačno razrješenje, već se zaustavlja na sceni Amalijske i Jose koje dokoličare u bazenu nakon što su oko sebe napravile kaos. Janoa napuštamo trenutak prije nego što se usred konferencije, pred njegovom obitelji i Helenom, sazna da je seksualni prijestupnik, i pridružujemo se djevojkama u sceni koja neodoljivo podsjeća na Momi i Vero pored bazena na kraju *Močvare*.

ŽENA BEZ GLAVE (LA MUJER SIN CABEZA, 2008.)

Žena bez glave je uznemirujuća, nelagodna i misteriozna priča o ženi koja automobilom udari psa, ali u paranoji grižnje savjesti postaje uvjerena da je pregazila dijete. U potresenom stanju pokušava se nositi sa svakodnevnim životom, dok ne “prizna” mužu da je nekoga ubila. Njezina dobrostojeća bijela obitelj stisne krugove kako bi je zaštitila i izbriše tragove koje je ostavila nakon nesreće. Iako u početku osjeća olakšanje, Vero shvaća da je krivnja i sumnja nikada neće napustiti. Treći dio Salta trilogije film je o šoku nošenja s krivnjom i procesu preuzimanja odgovornosti, koji se odnose na pojedinačnu psihologiju, ali su isto tako poopćivi na kolektivno, odnosno na društvo obilježeno dugo prešućivanim zločinima iz vremena vojne diktature. Istovremeno je to i film o društvu oštro podijeljenom na ekonomske klase, u kojem su pripadnici niže klase potrošni, a postupci privilegiranih nemaju posljedice. *Žena bez glave* među filmovima iz trilogije najočitije priziva društvenopovijesna i klasna pitanja²⁵, no, kao u slučaju *Močvare*, bilo bi pojednostavljujuće film nazvati alegorijom. Martelini filmski svjetovi za to su previše slojeviti te se punokrvni likovi ne mogu čitati samo kao simboli. Za Martel film nije *poruka*, ona u nj upisuje ideje. Primjerice, radnja se u *Ženi bez glave* odvija u suvremenoj Argentini, no prizorna glazba sedamdesetih, poput pjesama Nane Mouskouri i Demisa Roussosa na suptilan način evociraju razdoblje diktature. “Postoji veza između trupla koje se nikada ne vidi i desaparecidos²⁶,” rekla je Martel u jednom intervjuu.²⁷ Veza koja gledatelju nije eksplicitno nametnuta, već ponuđena. U odnosu na prethodne filmove, Martel je ponovno suzila broj protagonista - dok su uz Amaliju Helena i Jano imali dovoljno važna mjesta da bi se prikazivala njihova pripovjedna perspektiva, *Ženu bez glave* vodi isključivo Vero i cijeli je film obilježen njezinom perspektivom - formalnim značajkama imitira njezino stanje šoka, polusvijesti i iskrivljene percepcije. Fokus se premješta s dječjeg i adolescentskog doživljaja svijeta na onaj izobličen krivnjom. Ono što treći film dijeli s prva dva, a što se ističe kao glavno stilsko obilježje Martelinog autorskog stila, jest potpuni nemar za norme klasičnog pripovijedanja. Estetski i emotivni impulsi vladaju filmom u kojem elementi filmskog jezika poput pozicije

²⁵ Matheou: 2010, str. 306.

²⁶ Pojam *desaparecidos* odnosi se na osobe nestale u vrijeme vojne diktature u Argentini 1976.-1983. Tisuće mladih s kojima se obračunavao tadašnji režim završile su bačene iz aviona u ocean ili ubijene i pokopane u neobilježene grobnice. Pripadnicima više klase danas se zamjera što su na zločine okretali glavu i uživali u povlasticama koje im je za šutnju osiguravao režim.

²⁷ Melville: 2011

kamere, neoštrina, aspekti mizanscen i zvučne slike, nisu nužno motivirani pripovijedanjem, odnosno napredovanjem priče. Za prostornu orijentaciju i pokazivanje uzročno-posljedičnih čvorišta u *Ženi bez glave* i dalje nema mnogo mjesta. Ponovno se susrećemo s mozaikom čiji svaki komadić nosi jedan dio informacije, emocije i ideje, mozaikom koji je nemilosrdan prema gledatelju jer od njega traži aktivnost, punu pažnju i sudjelovanje, umjesto da mu olakša klasičnim metodama. Priča se odvija neovisno o tome hvataju li je u tom trenutku kamera i snimač zvuka, i na koji je način hvataju, te neovisno o tome koje su mogućnosti gledatelja da povezuje njezine elemente. Najjednostavniji primjer nalazimo u sceni u kojoj Vero nakon nesreće stoji u bolničkom WC-u nakon obavljenih pretraga. Zbunjena Vero narezana je rubno i s leđa, a i drugog dijela kadra izranja djevojčica koja dolazi do nje, zagrli je i pokaže kako joj je ispao zub govoreći "*Gle, gornji*". Mnogo prije nego što saznamo da je protagonistica zubarica, nismo u stanju "ispravno" razumjeti prizor. Iako je sasvim normalan, da bismo ga takvim protumačili, nedostaje nam kontekst - a ništa ga u Martelinom pristupu izgradnji scene ne otkriva. Pripovjedna čitljivost tog odnosa, koji je jasan tek na drugo gledanje, potpuno je ukinuta. Prizor je iz perspektive gledatelja neznalice prilično bizaran i pomalo nadrealan, što pripisuje stanju šoka indiferentne Vero za koju se još uvijek ne zna percipira li, i do koje mjere, što se oko nje događa. Zbog toga ta izuzetno intrigantna scena funkcionira i aktivira interes gledatelja.

Vero je izrazito neekspresivna - mi ne znamo što ona misli i osjeća, nego kroz film i postupke doživljavamo što i ona i vidimo kako se ponaša. Gledatelj nikada ne više nego ona, što je vrlo uznemirujuće jer dijeli njezin šok i tjeskobu. Nije da kamera nužno uvijek predstavlja njezino gledište, ali pripovjedna postavka filma gledatelja tjera na neku vrstu identifikacije. S druge strane, ta je identifikacija onemogućena zbog Verine blaziranosti (a i na kraju dana zbog toga što je se može moralno osuđivati) – što svakako doprinosi začudnosti i osjećaju tjeskobe kod gledatelja. Vero je na neki način i tragikomična (a iz prethodna dva filma očito je da Martel svoje filmove voli posipati ironičnim i *deadpan* humorom). Kada se tušira u odjeći ili s glupavim smiješkom ne zna skuhati kavu na trenutke imamo osjećaj da smo se našli u komediji zamjene.

Tretman slike i zvuka opet je vrlo sličan kao u *Močvari* i *Svetoj djevojci*. U većini filma kamera nije iz ruke, ali dominiraju dubinske neoštrine i bliži planovi - iako nisu toliko kompozicijski "pretrpani" odnosno "preblizu" kao u dva prethodna filma. Kadrovi su često dekomponirani, asimetrični, neuobičajenih kompozicija, takvi da nismo sigurni što bismo

trebali gledati - bez jasnog fokusa na sadržaj kadra – što, jasno, igra veliku ulogu u odmaku od klasičnog pripovijedanja. Vero je često postavljena u prednjem planu, narezana tako da curi van kadra, dok se u stražnjem odvija neka radnja, sugerirajući “prisluškivačku” pažnju u alarmiranom stanju. Likovima s kojima Vero razgovara u subjektivnim kadrovima često je odrezana glava, ukazujući na njezinu izobličenu percepciju i fokus. Paleta boja je ograničena, uz crvene akcente i Verinu intenzivno žutu kosu koji će, kako se film primiče kraju, biti sve prigušeniji (ona će se stapati s okolinom). Novitet u *Ženi bez glave* uporaba je šireg formata slike. Film je sniman u *cinemascopeu* (2.35:1), za razliku od dosadašnjeg 1.85:1. Martel se za takvu promjenu nije odlučila samo iz estetskih razloga, jer izgleda “filmičnije”, već joj širi format osigurava dodatni režijski potencijal - dulje kadrove s više mizanscena po horizontalnoj osi te igru između prednjeg i stražnjeg plana. Zvučna slika u potpunosti je dijegetska kao i dosad, i proširuje film na područje van slike (što je izazovnije s obzirom na širi format), a miks je blago nerealističan. Na taj se način ističu šumovi koji donose dodatno značenje ili se dočarava Verino potreseno stanje, primjerice kad se mrmljanje glasova likova iz srednjeg plana čuju kao da su u prednjem, odmah pored kamere ili pored Vero koja promatra situaciju.

FORMALNE I PRIPOVJEDNE PROMJENE

Žena bez glave počinje zvukom, blago jezivom atmosferom vjetrova sa šumom metalnog struganja i cvileža koji sugeriraju napuštenost, a protezat će se kroz cijelu prvu scenu. Prvi kadar uvodi napetost dinamičnom kamerom koja prati dječaka i psa u trku. Iznenadenje je za gledatelja koji je vidio prethodna dva filma da je prvi kadar u pokretu i to prateći kadar koji Martel dosad nikada nije upotrijebila (slika 182.). Nekoliko dječaka zatim pretrčava cestu, kad im put prepriječi jureći kamion (slika 183.). Igra na rubu opasnosti podiže gledateljev puls već u drugom kadru. Dječaci se love po prašini, penju na plakat pored ceste. Jedan je od njih više izdvojen, u vlastitom kadru (slika 184.), a jedan se pomalo zlokobno skriva u žbunju (slika 185.). Dječaci blago odrpane odjeće očito su *kollas*. Deskriptivnu scenu napuštamo naprasno, usred akcije i odlazimo na novu (slike 186. – 187.). Već je prvi prijelaz scena dezorijentirajući. Isprva vidimo dvije žene u odrazu automobilske stakla koje se bave svojim trepavicama, a zatim niz kadrova novih lica odraslih i djece pored automobila, očito dobrostojećih bijelaca, preko kojih se odvija dijalog o bazenu s kojeg odlaze. Šireg, orijentacijskog kadra nema, ne vide se niti bazen i okolica niti ijedna cijela

ljudska figura. Odnos koji uspostavljamo s prvom scenom tek je asocijativni, imamo dojam kontrasta. Pretpostavljamo vremenski paralelizam s obzirom na to da smo prethodnu scenu napustili usred radnje. Protagonistica filma, Vero, nije prva osoba koju vidimo u sceni, iako bi tako preporučio klasičniji pristup montaži (kad već nema orijentacijskog totala recimo). Nije ni druga osoba u sceni, a ni treća - pojavljuje se vrlo nasumično, kao “unšarf” figura koja dolazi iz stražnjeg plana (istaknuta je barem bojom kose i majice) (slika 190.). Do kraja scene ona ipak najviše preuzme pažnju, osim izgledom, i razgovorom o njezinoj kosi te naglašenim odnosom s djetetom u autu koje pratimo od početka scene (slike 191. - 197.). U filmu bližem klasičnoj normi, možemo zamisliti da bi se s totala prethodne scene s dječacima rezalo na krupnjak Vero i zatim na neki širi plan razigranog mizanscena te na kraju recimo opet na Vero.



slika 182.



slika 183.



slika 184.



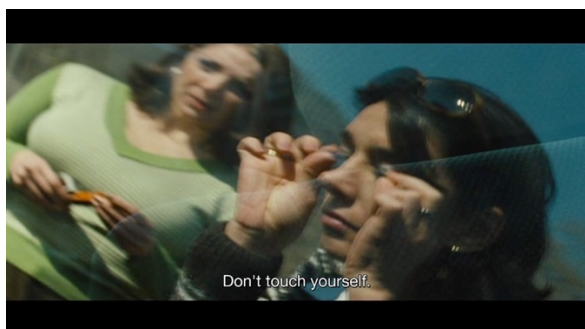
slika 185.



slika 186.



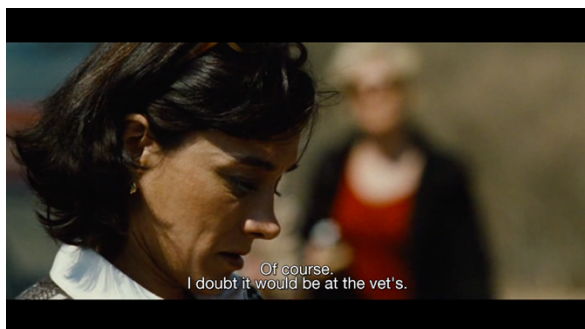
slika 187.



slika 188.



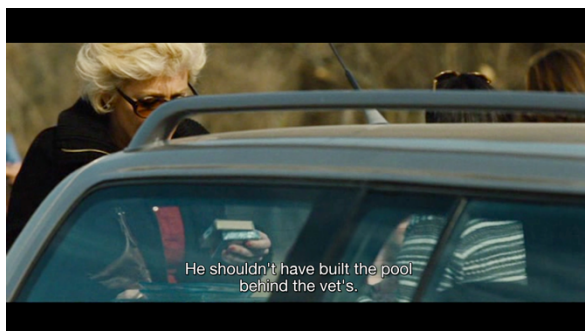
slika 189.



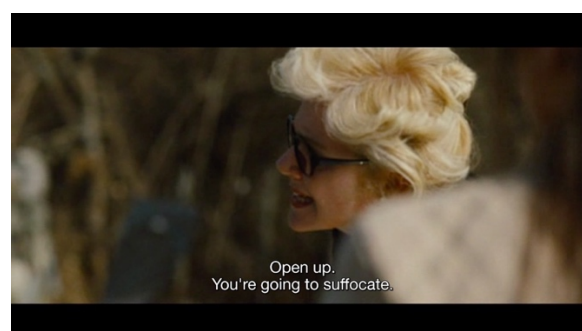
slika 190.



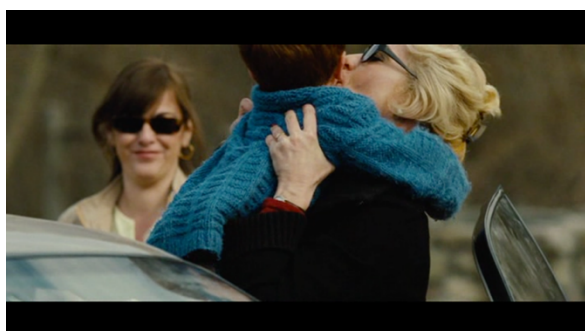
slika 191.



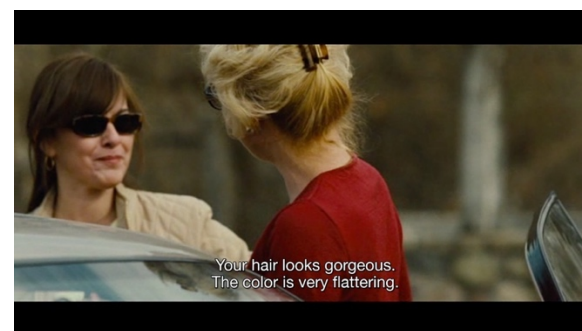
slika 192.



slika 193.



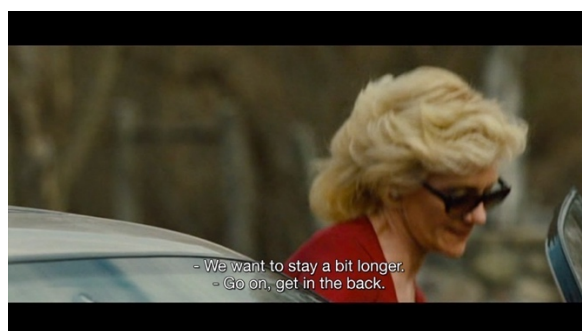
slika 194.



slika 195.



slika 196.



slika 197.



slika 198.



slika 199.

Prijelaz na treću scenu jasna je, klasična elipsa (slike 198. – 199.). Vero u prethodnoj sceni sjeda u auto i rez je subjektivni kadar ceste u vožnji koji pripisujemo njoj. Vožnja je izrazito duga u odnosu na brzu i kaotičnu montažu koja je prethodila, što izaziva znakovito iščekivanje. Filmsko je vrijeme rastegnuto kako bi se pojačao emotivni intenzitet događaja koji će uslijediti. Također, kadar je dovoljno dug da počnemo prepoznavati cestu i okoliš iz prve scene u filmu. Prizorna vesela glazba dopire iz radija. Osoba za volanom očito je uljuljkana u vožnju - na šum zvonjave mobitela rez je na novi kadar, bočni kadar Vero sa sunčanim naočalama (slika 200.). Kako Martelini formalni postupci često imitiraju iskustvo likova, mobitel nas izbacuje iz meditativnog stanja baš kao i Vero. Sekundu nakon reza, kako ona spusti glavu u potrazi za mobitelom, auto dugim udarom pregazi nešto prilično veliko, naočale padaju s Verine glave, vozilo se zaustavlja (slike 201. – 203.). Cijelo smo to vrijeme u istom kadru s Vero i netremice pratimo njezinu reakciju. I dalje svira ista pjesma, mobitel zvoni, a Vero ostaje sjediti u autu, vidno izvan sebe, osvrćući se uokolo. Naposljetku se naizgled primiri, stavi naočale, popravljja kosu, pali auto i odlazi (slike 204. – 207.). Pripovjedno očekivanje gledatelja je razočarano - umjesto da izađemo iz auta i vidimo što se dogodilo, ne mičemo se od protagonistice. U susprezanju informacija događa se “misterij” koji će motivirati radnju ostatka filma, a istovremeno je lik Vero dobio psihološki temelj - reakciju u stanju šoka. U silnom trajanju kadra (minutu i sedamnaest sekundi), primjećujemo da je na staklu ostao otisak dječjeg dlana. Iako ga većemo na prethodnu scenu, rađa se sumnja

- je li Vero pregazila dijete? Kako Vero nastavlja voziti, ubrzo je rez na kadar iz auta sa stražnje strane, u kojem najprije u stražnjem planu na podu vidimo jedva razaznatljivu figuru psa, a zatim se vrlo brzo udaljimo u oblaku prašine (slike 208. – 209.).



slika 200.



slika 201.



slika 202.



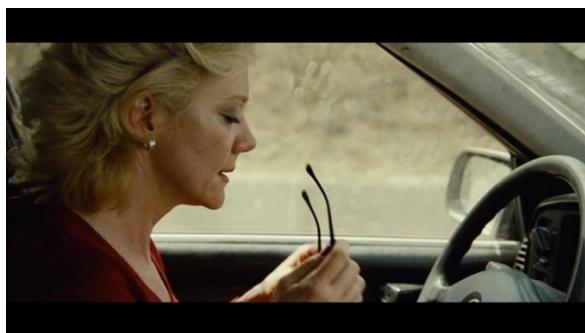
slika 203.



slika 204.



slika 205.



slika 206.



slika 207.

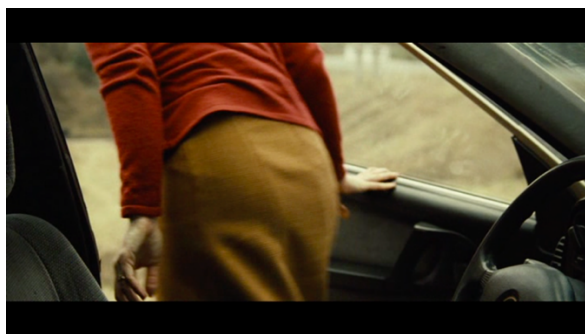


slika 208.

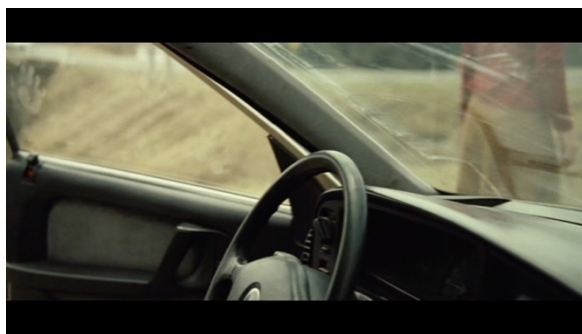


slika 209.

Vraćamo se na isti bočni kadar Vero koja se nakon pola minute zaustavlja i izlazi (slika 210.). Kamera zašvenka blago udesno i zaustavi se na volanu, a Vero promatramo kroz staklo kako uzrujana baulja oko auta u stražnjem planu (slika 211.). Čuje se isti šum cvileža metala na vjetru kao u prvoj sceni s dječacima, izazivajući nelagodu visokim frekvencijama i sugerirajući, možda, da je pod kotačima završio jedan od dječaka s početka - možda onaj kojeg smo promatrali u izdvojenom kadru. Počinje kiša koja je kroz ovu i prvu scenu najavljivana grmljavinom, istim zlokobnim šumom koji je i u *Močvari* služio kao naturalističko obilježje udesa (slike 212. – 213.). Rez s kraja kadra u kojem je Vero narezana tako da joj nedostaje glava na naslov filma *Žena bez glave*.



slika 210.



slika 211.



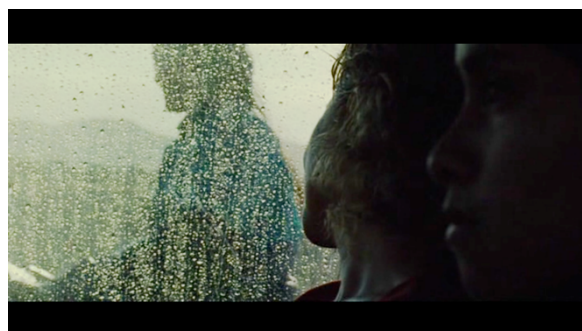
slika 212.



slika 213.



slika 214.



slika 215.

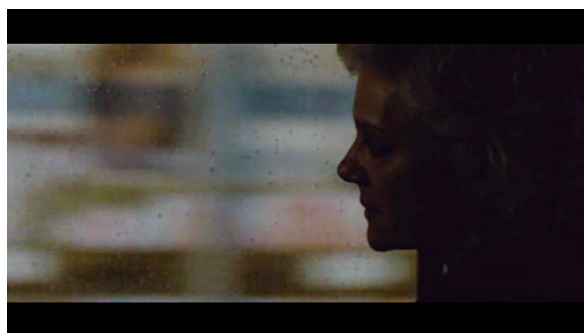
TIPIČNA PRIPOVJEDNA PERSPEKTIVA

Slijedi jedna prepređena elipsa na kadar koji kišom, bojom i interijerom auta povezujemo s prethodnom scenom, no isprva nismo sigurni koga gledamo ni zašto - prije nego što s odgodom shvatimo da je sjenovita figura u forplanu Vero (slike 214. – 215.). Kompozicija kadar čini polusubjektivnim te Verino stanje ne komunicira preko njezinog lica nego atmosfere transa. Doživljaj se privilegira nad radnjom, u suprotnom bismo vjerojatno prije vidjeli Verin krupni kadar izvan auta prema unutra, ili pak neki širi plan, dolazak auta pred bolnicu. Umjesto toga, nakon što čujemo nečiju repliku u *off*-u, “*voda ti je loša za frizuru*”, rez je na blizi kadar Vero bez prostornog konteksta, u kojem joj žena prelazi rukom kroz kosu i govori da je dobro što ju je netko doveo. Sljedećim kadrom, pretpostavljamo subjektivnim (iako to prostorno nije sasvim jasno) potvrđujemo da smo u bolnici, policija uvodi neku ženu kroz ulazna vrata. Pripovjedno poremećena scena kroz tragove dijaloga, likova i atmosfere opisuje Verino stanje umjesto da prikazuje, primjerice, pregled i liječnika koji joj govori da je u šoku. Vero promatra ženu koju dovodi policija, što sugerira njezinu paranoju; obraćaju joj se ljudi koji ne bi trebali - starica u čekaonici s upozorenjem da ne smije zaspati, djevojčica kojoj je ispao zub u WC-u - sugerirajući smetenost i pažnju koju Vero odvlače bizarnosti. Suludo je da nakon nesreće gledamo nasumične bolničarke koje komentiraju prolom oblaka (naturalistički motiv koji će kasnije u filmu utjecati na radnju), a tako se vjerojatno i osjeća Vero kada to sluša u stanju šoka. Više od pola scene u bolnici, dakle, pratimo digresije. Bez novih informacija ili napredovanja radnje prelazimo na sljedeći prizor. S Vero koja u WC-u promatra ženu u pratnji policije s početka scene (u odrazu ogledala, kao projekcija straha), rez je na Vero u noćnoj vožnji, opet iznutra prema van (slike 216. – 217.). Samo je šumom autoradija naznačeno da se nalazi u policijskom autu. Slijedi dekomponirani blizi kadar u nekakvoj kupaonici i razgovor s nepoznatom osobom (slika

218.). Dezorijentirani poput nje, jedva shvaćamo, možda tek tijekom sljedeća dva kadra, da je Vero u hotelu.



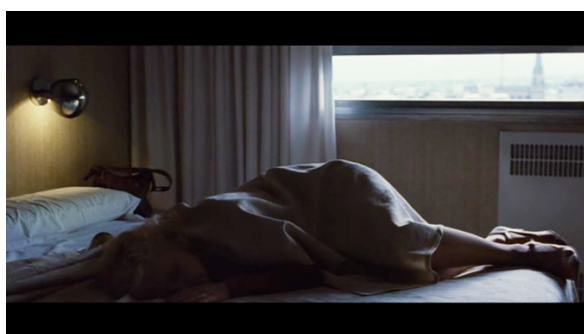
slika 216.



slika 217.



slika 218.



slika 219.



slika 220.



slika 221.

Potpisni lažni kontinuitet u hotelskoj sceni služi podebljavanju osjećaja vremenske dezorijentiranosti (dok, prisjetimo se *Svete djevojke*, u sobi doktora Janoa služi tome da se Amalia opiše kao prikaza). U dnevnom kadru Vero ispružene na krevetu čuje se, pored zujanja TV-a iz susjedne sobe, otključavanje i otvaranje vrata (slika 219.). Na rez vidimo ženu s usisivačem koja ulazi u sobu (slika 220.), ali zvučna slika se pod kadrom mijenja, što je začudno jer očekujemo kontinuitet. Ta nova zvučna slika nastavlja se preko sljedećeg, noćnog kadra Vero ispružene na krevetu (slika 221.), uz dvije replike koje razmjenjuje sa spremačicom.

Dojmu hipnotičnosti i dezorijentiranosti često doprinosi neuobičajena duljina kadrova, što nije bio čest slučaj u prethodna dva filma. Nakon što se Vero rasplače na sportskom igralištu koje posjećuje sa sestrom i djecom, potresena slučajnim povratkom na mjesto nesreće, prvi kadar sljedeće scene je kompozicijski prljavi kadar nekoliko šija u supermarketu (lokaciju prepoznajemo po zvuku skenera barkoda, shvaćamo da stojimo u redu na blagajni). Kadar je oštar na licu djevojčice koja spava na nečijem ramenu. Kadar traje dovoljno dugo, i nakon informativnog zasićenja, da ga ne tretiramo kao opisni ili orijentacijski (doduše, orijentacijski kadar ni ne bi u fokusu imao nepoznatu djevojčicu), već kao subjektivni. Pa čak i za to je kadar predug - očito je subjektivni neke vrlo zamišljene osobe. Nakon reza na Verin kadar u koji ušetava njezin muž, koji je poput zvonjave mobitela u sceni nesreće izbacuje iz hipnoze, ona govori kako je ubila nekoga na cesti.

TRAGOVI

Dok *Močvara* neprestano predviđa Luchijevu tragičnu, nesretnu smrt, *Žena bez glave* neprestano podsjeća na nesreću koja se dogodila, ne dajući protagonistici mira i tjerajući je da se suoči sa svojim postupcima. Ti se tragovi pojavljuju i na sadržajnoj i formalnoj razini, od izgovorenih rečenica koje Vero asociraju na nemili događaj, do vizualnih i auditivnih motiva. Slično kao teremin u *Svetoj djevojci*, u situacijama opasnosti vezanim uz nesreću pojavljuje se zvučni lajtmotiv na granici šuma i glazbe, posuđen od jezivih glazbenih lajtmotiva u horor žanru. U prethodnoj sceni u kojoj Vero, Jose i djeca odlaze na igralište, netko baci tenisicu kroz prozor auta. Vero izađe iz auta u potrazi za tenisicom i shvaća da se nalazi na mjestu nesreće. Kada uzrujana dođe na igralište, spazi dječaka koji nepomično leži na podu (pao je uslijed igre) - odlazi u WC i psihički se raspada. U tim se kadrovima javlja isto ono metalno struganje i cvilež koje smo čuli na samom početku filma, prije špice i u prvim scenama dječaka u prašini i nakon same nesreće. Razina vještine kojom Martel barata po pitanju zvuka očituje se u kasnijoj sceni kada Vero dolazi u posjet prastarostoj teti. Teta se žali da joj kuća puna starog namještaja škripi kao da su u njoj duhovi. Iako ih ne čuje, zamišljeni zvukovi mrtvih u Vero bude osjećaj krivnje i jeze, koja se prenosi i na gledatelja. Ni gledatelj ih ne čuje, šumovi ne postoje u filmu – ali ima *osjećaj* da ih čuje. Osim što utječu na Vero, nepostojeći zvukovi duhova iz glave starice koja je živjela u doba diktature aluzija su na *desaparecidos*, nestale. “*Ignoriraj ih i otići će,*” govori ona Vero, pozivajući je da se pridruži bogatima koji su tridesetak godina ranije okretali glavu na zločin. Prizivanje duhova kao jezoviti je element posuđen iz horor žanra. Teta i Vero gledaju snimku s vjenčanja, kad teta

naglo zaustavi i premota vrpce jer je uočila nekoga tko je u to vrijeme već bio mrtav. Kasnije u Verinoj kući dolazi dječak, jasno siromašni *kollas*, pitati treba li joj oprati auto - u neoštrom stražnjem planu u sjeni djeluje kao mala utvara. Dječak će nekoliko scena kasnije nestati, stoga se takav prikaz pripadnika niže klase (i rase) može čitati kao da su anonimni i nebitni u očima buržuja.

Vero priznaje svojem mužu Marcosu i Juanu Manuelu, ljubavniku s početka filma i Marcosovom bratiću, da misli da je pogazila osobu. U sceni dogovora kako dalje postupiti i “spasiti” Vero, muškarci izbacuju posluhu iz sobe i stišću svoje bijele buržajske krugove da zaštite svoju ženu. Kao u svakom Martelinom kompleksnom filmu, pored ideja klasnih i rasnih podjela te otvorenih rana društva zbog prešućivanih zločina iz prošlosti, i u ovom se naziru upućivanja na patrijarhat (nije slučaj da su oni koji imaju pristup strukturama zaštite i moći muškarci - Vero se ne može sama spasiti) i evocira transgresivno erotsko. Osim što je Verin ljubavnik član šire obitelji, postoji i vrlo sporedni lik njezine adolescentske nećakinje Candite koja je kroz film pokušava zavesti i poljubiti. Ona kao da je ispala iz Amalijinog razreda ili s Mandragore - Martel si nije mogla pomoći a da barem ne spomene djevojačku erotsku želju i nenormativno ponašanje.

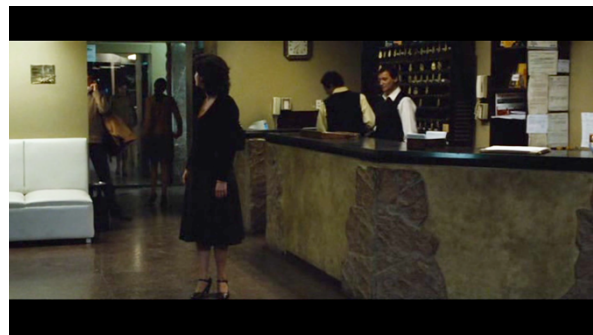
VJEČNA KRIVNJA

Normalni život se nastavio, Vero radi, dolazi joj kćer. Čini se da se odlučila promijeniti - mijenja boju kose, volonterski pregledava dječja zubala u školi, poklanja odjeću siromašnom dječaku. No sve to uzalud, jer će s krivnjom morati živjeti zauvijek.

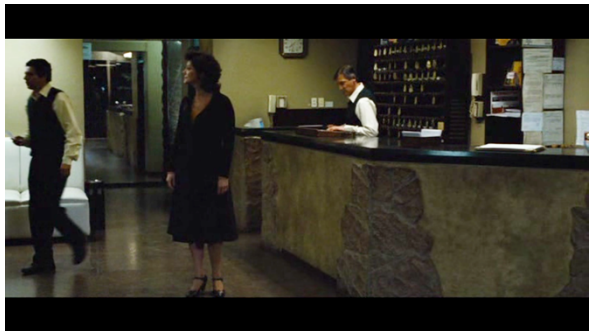
Obitelj se okuplja u hotelu u kojem je Vero provela noć nakon nesreće. Kada shvati gdje se nalazi, najprije se dogodi nagla promjena u zvučnoj slici iz realistične u stilizaciju (slika 222.). Stišaju se svi prizorni šumovi i atmosfere, a ostaje samo metalna zvonjava, jeka. Prvi put u cijeloj trilogiji događa se i stilizacija slike - total u kojem se Vero osvrće oko sebe kao da čuje duhove blago je usporen (slika 223.).



slika 222.



slika 223.



slika 224.

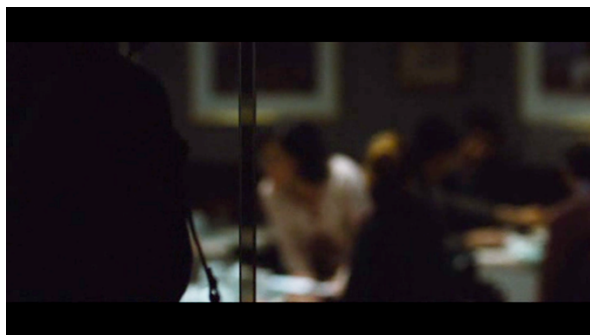


slika 225.

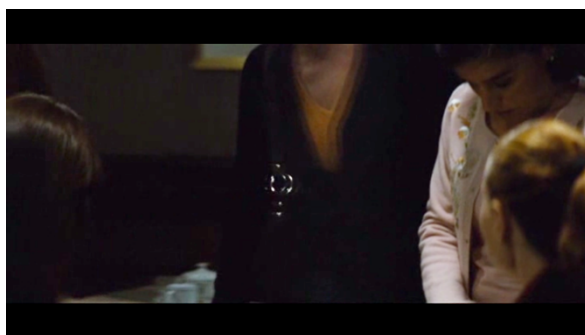
Na rez se začuje zvuk zalupljenih vrata, a Vero se elipsom preselila u kupaonicu (slike 224. – 225.). Jednako zbunjenog pogleda u istom smjeru kao u prethodnom kadru, djeluje skoro kao da se teleportirala u novi prostor. Nakon što izmjeni par replika s Jose koja ušće u prostor, vidimo da plače. Jose šutke odlazi jer se o krivnji ne smije pričati.

Vero na recepciji provjerava je li njezin boravak nakon nesreće zabilježen. Nakon što joj recepcionerka kaže da nikoga nije bilo, Vero odlazi u salu do obitelji. Slijedi vrlo stilizirana scena blago usporenog pokreta. Obitelj promatramo kroz mutno smeđe staklo vrata koja se za kameru doslovce zatvore nakon što Vero prođe kroz njih (slika 226.). Na distanci smo, dok su oni zaštićeni u krugu kojem nemamo pristup, neopterećeni, uz zvučnu atmosferu žamora i plesnu glazbu iz sedamdesetih (slike 227. – 229.). Zločin je zameten. Verino lice od kupaonice nismo vidjeli i ne znamo kako reagira na to što su dokazi njezinih djela obrisani - je li zbunjena, osjeća li olakšanje, ili krivnju? Nemamo pristup u tu vrstu unutarnjeg stanja i emocije protagonista, kao ni u prethodnim filmovima. Važno je što likovi čine, a ne što misle - na tragu filmskog modernizma, za psihologizaciju kod Martel nema mjesta.

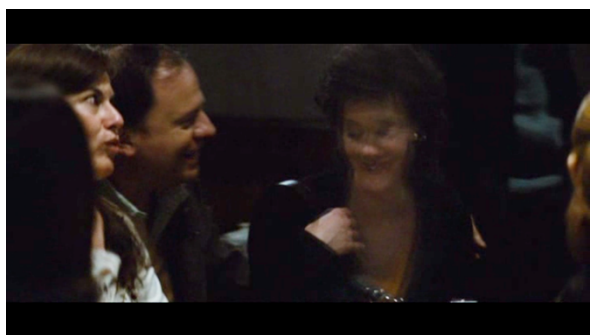
Također, ne dobivamo razrješenje početne misterije - koga je to Vero pregazila - i pripovjedno očekivanje je razočarano (neki taj postupak uspoređuju s Antonionijevom *Avanturom*). Iako frustrirajuće za gledatelja, nije važno što se dogodilo. Važno je samo da Vero nije izašla iz auta, nije saznala što je njezina nehaajnost prouzročila i da je sama pomisao da bi za nešto mogla odgovarati potakla prikrivanje njezinih postupaka.



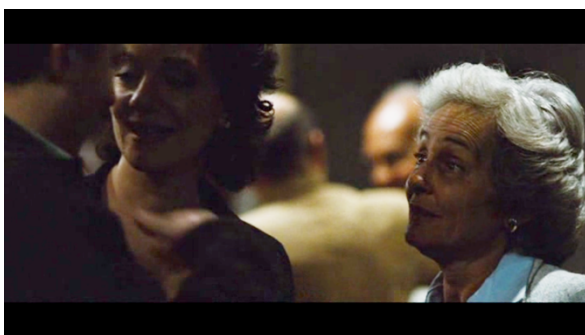
slika 226.



slika 227.



slika 228.



slika 229.

4. ZAKLJUČAK

“Svi tehnički aspekti filma – kamera, svjetlo, elektronska oprema – podsjećaju me na igranje doktora,” rekla je Martel u intervjuu za BFI.²⁸ „Kamera je poput mikroskopa. Iza nje se osjećam kao da pregledavam svoje likove. Iako imam snažan osjećaj da što im se više približavam ih manje poznajem i lica im postaju sve tajanstvenija.”

Iako *Močvara*, *Sveta djevojka* i *Žena bez glave* dijele toliko značajki da se bez rezerve mogu nazvati trilogijom, ipak se sa svakim sljedećim filmom osjeća promjena u pristupu. Te promjene nisu ni približno dovoljno ekstenzivne da bi narušile cjelinu Martelinog autorskog stila, ali ipak ukazuju na njegov razvoj. Opisno rečeno, trilogija mutira od kaotične, divlje, treskave i brze *Močvare* koja prati barem pet likova, do sporije, statičnije i vizualno čišće *Žene bez glave* s jednom protagonisticom i čvršćim pripovjednim pristupom. To, dakako, ne znači da se Martel približava klasičnijem ili konvencionalnijem filmskom jeziku i većoj jasnoći. Dapače, *Žena bez glave* po mnogočemu je kriptičniji i začudniji film od svojih prethodnika, a istovremeno režijski i vizualno moderniji.

Glavno obilježje autorskog stila Lucrecije Martel je formalna igra. Najpoznatija argentinska redateljica izrazito vješto upotrebljava cijeli arsenal filmskih izražajnih sredstava kako bi kreirala atmosferske i hipnotičke svjetove do kojih gledatelj dopire najprije osjetilima, a tek zatim intelektom. Filmovi trilogije su promatrački, fragmentirani i kriptični nizovi prizora koji svojim neprestanim odbijanjem da išta objasne od gledatelja zahtijevaju netremičnu pažnju, vid i sluh. Svaki, pa i najmanji detalj, nosi svoje značenje, funkciju, te je precizno i lukavo uklopljen u film kako bi mu dodao na životnosti, kako bi popunio sav doživljajni prostor u gledatelju i u njemu izazvao ideje koje će sam procesuirati. Takav pristup riskira da bude odviše intelektualan, naprosto preočit, no Martel uspijeva postići dojam potpune nenamještenosti prizora. Dosjetljivom režijom ujedinjuje naizgled nespojivo – pseudodokumentarni naturalizam, slikovne i zvučne stilizacije te napetu detektivsku priču koja gledatelja zna zbuniti gotovo kao Lynch. Premisa njezinih filmova nije objašnjavanje ili opis, već promatranje, čime se izbjegava metak moralizacije ili dociranja. Istovremeno, kroz pripovjedne igre gledatelj može razumjeti, gotovo i suosjećati s često antipatičnim i moralno upitnim likovima bez psihološke karakterizacije i neotkrivenih emotivnih stanja. Time filmovi ne ostaju na razini formalne dosjetke, već postaju (promatračke) studije ljudskog

²⁸ <https://www.bfi.org.uk/features/lucrecia-martel-profile-zama>

iskustva. Istovremeno su pronicljive i subverzivne društvene freske koje ukazuju na toliko različitih ideja i pojmova da ih je teško svesti na suštu kritiku ili alegoriju. U tome leži značaj njezinog rada – slikom i zvukom, onime što je inherentno filmično, Martel rekonstruira ujedno individualna i univerzalna iskustva, ističući one silnice koje su u stvarnosti umu, oku i uhu nevidljive, skrivene i zaboravljene.

5. BIBLIOGRAFIJA

Jubis, Oscar. *The Salta Trilogy of Lucrecia Martel*, University of Miami, 2009.

https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay/alma991031447750602976/01UOML_INST:ResearchR

Martin, Deborah. *The cinema of Lucrecia Martel*, Manchester University Press, 2016.

Matheiou, Demetrios. *Lucrecia Martel: a catch-up primer on the Argentine's brilliant career to date*, objavljeno 29. 11. 2021.

<https://www.bfi.org.uk/features/lucrecia-martel-profile-zama>

Matheiou, Demetrios. *The Faber New Book of New South American Cinema*, Faber & Faber, 2010.

Melville, David. *Losing Your Head – Lucrecia Martel and The Headless Woman*, Senses of Cinema, broj 60., listopad 2011.

<https://www.sensesofcinema.com/2011/cteq/losing-your-head-lucrecia-martel-and-the-headless-woman/>

Oubiña, David. *Between Breakup and Tradition: Recent Argentinean Cinema*, Senses of Cinema br. 31, 2004.

https://www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/recent_argentinean_cinema/

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Duke University Press, 2009.

Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*, Palgrave Macmillan, New York, 2011.

Shaw, Deborah. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2007.

Wisniewski, Chris. *The Headless Woman*, objavljeno 4. 4. 2019.

http://www.reverseshot.org/archive/entry/1673/headless_woman_0