Oblikovanje identiteta u filmovima Pedra Almodóvara

Varga, Dejan

Doctoral thesis / Disertacija

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:264371

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET OSIJEK

Poslijediplomski sveučilišni studij *Književnost i kulturni identitet*

Dejan Varga

OBLIKOVANJE IDENTITETA U FILMOVIMA PEDRA ALMODÓVARA

Doktorska disertacija

MENTORI: izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić
izv. prof. dr. sc. Nikica Gilić

Osijek, ožujak 2015.

THE JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

PhD studies *Literature and cultural identity*

Dejan Varga

IDENTITY FORMATION IN PEDRO ALMODÓVAR'S MOVIES

Doctoral Thesis

MENTORS: izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić
izv. prof. dr. sc. Nikica Gilić

Osijek, March 2015

POVJERENSTVO ZA OBRANU DOKTORSKE DISERTACIJE

1) izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić (Filozofski fakultet Osijek)

2) izv. prof. dr. sc. Nikica Gilić (Filozofski fakultet Zagreb)

3) prof. dr. sc. Milovan Tatarin (Filozofski fakultet Osijek)

4) doc. dr. sc. Dubravka Brunčić (Filozofski fakultet Osijek)

5) izv. prof. dr. sc. Marijan Krivak (Filozofski fakultet Osijek)

SADRŽAJ

1. UVOD …… 6

2. POJAM IDENTITETA U SUVREMENOJ KNJIŽEVNOJ TEORIJI …….. 11

3. TEORIJE IDENTITETA …….……... 34

3.1. Psihoanalitički identitet ……... 34
3.2. Feministički i rodni identitet ……... 55

4. FILMOGRAFIJA PEDRA ALMODÓVARA ……... 97

5. RECEPCIJA ALMODÓVAROVIH FILMOVA ……...……. 106

5.1. Knjige (poglavlja u knjigama) ……... 109
5.2. Znanstveni članci, eseji i osvrti ……. 119
5.3. Intervjui ……. 134

6. POPULARNA KULTURA U ALMODÓVAROVIM FILMOVIMA ……...……... 139

6.1. *La movida madrileña* i Pedro Almodóvar ……. 141
6.2. Elementi popularne kulture u filmovima ……... 146
6.2.1. Opreka visoke i trivijalne književnosti ……... 148
6.2.2. Glazbeni elementi i melodramatičnost filma …….. 155
6.2.3. Intertekstualnošću do originalnog teksta ……... 168

7. *GENDER TROUBLE*: ALMODÓVAROVA POETIKA KROZ SUVREMENE TEORIJE IDENTITETA ……. 194

7.1. *Labirint strasti* ……... 201
7.2. *Mračne navike* ……... 208

7.3. *Čime sam to zaslužila?* …….. 212
7.4. *Matador* ……. 217
7.5. *Zakon žudnje* 224
7.6. *Žene na rubu živčanog sloma* ……... 231
7.7. *Veži me!* …… 234
7.8. *Visoke potpetice* …….. 238
7.9. *Kika* …….. 242
7.10. *Cvijet moje tajne* …… 246
7.11. *Živo meso* …… 249
7.12. *Sve o mojoj majci* …… 252
7.13. *Pričaj s njom* ……... 257
7.14. *Loš odgoj* …… 264
7.15. *Vraćam se* …… 267
7.16. *Slomljeni zagrljaji* ……..... 271
7.17. *Koža u kojoj živim* ……..... 275

8. ZAKLJUČAK ……..... 282

9. LITERATURA ……... 286

10. SUMMARY ……..... 302

11. PRILOZI ……... 303

1) UVOD

Čovjek modernog doba rastrzan je između dvaju krajnjih i oprečnih točaka: s jedne strane, čovjeka progoni *sablast isključenosti*[1] pa se po svaku cijenu želi priključiti sistemu nadosobnih vrijednosti; s druge strane, vlastiti identitet želi oblikovati na *odbijanju* onoga što drugi žele da on bude pa dolazi u konflikt sa sistemom nadosobnih vrijednosti. Ta zbunjujuća situacija rezultira svakovrsnim lomovima te je identitet na neki način trajna potraga koja nerijetko rezultira sukobima pojedinca sa samim sobom, s drugima i s društvenim kontekstom. Unutar humanističkih studija identitet je (u uporabi su još bliskoznačnice „osoba“, „sebstvo“, „jastvo“)[2] trenutno najkompleksniji pojam proučavanja. Premda se pojmom identitet barata u svakodnevnoj komunikaciji, premda se njime bave različite humanističke discipline (psihoanaliza, antropologija, teorija kulture, političke teorije itd.) – zbog čega se često govori o pojedinačnom identitetu, kulturnom identitetu, političkom identitetu, rodnom identitetu – identitet pripada među one pojmove koje je teško jednoznačno definirati. Takav radikalan stav ne nailazi na sveopću prihvaćenost, posebice u radovima znanstvenika esencijalista koji se zalažu za utemeljenje fiksnog identiteta. Ovaj će se rad prikloniti liberalnijoj, antiesencijalističkoj struji koja identitet ne promatra s jednog gledišta, već mu daje značajnu slobodu kao lebdećoj i nestalnoj kategoriji. Cijeli život stječu se različiti identiteti. Činjenica da se trenutno posjeduje određeni identitet ne povlači za sobom i određenu sigurnost da se identitet neće mijenjati. Opisati identitet kao proces nastajanja i procesuiranja poslužit će kao prihvatljiviji put kojim ga se može uspješno objasniti.

Jonathan Culler navodi dva temeljna pitanja modernoga doba koja pokušavaju razjasniti identitet: treba li identitet promatrati kao nešto dano ili proizvedeno u društvu i treba li takav identitet promatrati kroz pojedinca ili kroz društvo koje ga oblikuje?[3] Culler Ističe četiri moderne misli o tvorbi identiteta: Prva „pristupa jastvu – onome ‘ja’ – kao

[1] Z. Bauman, *Identitet - razgovori s Benedettom Vecchijem* (Zagreb: Naklada Pelago, 2009)

[2] Pojam *osoba* mogao bi se razlučiti od pojma *identitet* ako se prihvati činjenica da označava proces koji rezultira procesom između „ja“ i „mene“. „Ja“ bi podrazumijevao trenutak opažanja i interpretacije niza tuđih stavova, podložan je objektivizaciji i u uskoj je vezi s društvenim ulogama, a „mene“ označava trenutak u kojem subjekt aktivno odgovara na stavove okoline. U teoriji se *osoba* ponekad navodi i kao *sebstvo* (posebice u sociologiji) dok je jastvo teorija preuzela iz Freudove psihoanalize gdje označava cjelinu osobnosti ili posebnu karakteristiku subjektova psihičkog života. Usporediti: Kaufmann, 2006:25

[3] Više u: J. Culler, *Književna teorija – vrlo kratak uvod* (Zagreb: AGM, 2001)

nečemu unutrašnjem i jedinstvenom što prethodi činovima koje izvodi, kao unutrašnjoj jezgri koja se na različite načine izražava (ili ne izražava) riječju i djelom. Druga, spajajući danost i društvo, naglašava kako je jastvo određeno svojim podrijetlom i društvenim značajkama. (…) Treća, spajajući pojedinca i proizvedeno, naglašava promjenljivu prirodu jastva koje postaje onim što jest svojim pojedinim činovima. Naposljetku, spoj društvenoga i proizvedenog ističe kako ono što jesam postajem kroz različite subjektne položaje koje zauzimam" (Culler, 2001:127). Dosadašnja istraživanja teme uglavnom se slažu u tome da identitet nije ni logička ni supstancijalna kategorija, nego egzistencijalna: njegova je bit u stalnom nastajanju.

Polazišna pretpostavka ovog rada jest da se identitet vrlo teško može tumačiti kao jednoznačan pojam, već podrazumijeva kategoriju oblikovanu kao individualnu i kolektivnu kulturu. Je li on, kako navodi Biti, *uzrok* (pretpostavka) ili *posljedica* (učinak)?[4] Identitet se ostvaruje u kontekstu koji uvjetuje identitetske izbore pa će se u radu pokušati prikazati kojim se sve mehanizmima provodi tzv. *sistemsko nasilje* nad pojedincem, kako ga uključuje i isključuje iz zajednice te kako pojedinac vibrira između vlastitih unutarnjih impulsa i zakona na kojima počiva društvo kojemu želi pripadati, ali i razlikovati se od njegovih normi. Rad počiva na pet pretpostavki: a) identitet je društveno oblikovan; b) pojedinac je dijelom nesvjestan načina kojima ga uspostavljeni sustav vrijednosti podvrgava poželjnim oblicima ponašanja; c) pojedinac se katkada opire društveno korektnim obrascima i identitet oblikuje u otklonu od njih; d) identitet pojedinca nužno je raslojen u više uloga; e) iskazivanje rodne različitosti u odnosu na spol nema veze s oprekom moralno – nemoralno. Kao ilustracija tomu poslužit će filmovi španjolskog redatelja Pedra Almodóvara koji u svojem korpusu identitetu pristupaju kao promjenjivoj kategoriji. Izbor njegovih filmskih predložaka uvjetovan je dvama načelnim razlozima: riječ je o koherentnom autorskom opusu u kojem se kontinuirano tematizira pitanje *drugog*; Almodóvarovi filmovi samo su na fabularnoj razini vezani uz španjolsku kulturu, no po tretiranju čovjekova identiteta, kao turbulentne i neprekidno klizeće kategorije, Almodóvar se bavi pitanjima koja vremenski i prostorno nisu ekskluzivna, već pripadaju univerzalnim pitanjima čovjekova života gdje god i kad god živio.

Korpus koji će se u radu analizirati čine sljedeći Almodóvarovi filmovi: *Laberinto de pasiones* – Labirint strasti (1982.), *Entre tinieblas* – Mračne navike (1984.), *Qué he hecho yo para merecer esto?!* – Čime sam to zaslužila? (1984.), *Matador* (1986.), *La ley de deseo* – Zakon žudnje (1987.), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* – Žene na rubu živčanog

[4] Više u: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 2000), 190.

sloma (1988), *Atame*! – Veži me! (1990), *Tacones lejanos* – Visoke potpetice (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* – Cvijet moje tajne (1995), *Carne tremula* – Živo meso (1997), *Todo sobre mi madre* – Sve o mojoj majci (1999), *Hable con ella* – Pričaj s njom (2002), *La mala educacion* – Loš odgoj (2004) *Volver* – Vraćam se (2006), *Los abrazos rotos* – Slomljeni zagrljaji (2009), *La piel que habito* – Koža u kojoj živim (2011). Budući da je riječ o interdisciplinarnoj temi, i metodologija istraživanja nužno će biti eklektična, što znači da će u istraživanju biti kombiniran književnoantropološki, kulturalnomaterijalistički, psihoanalitički te feministički pristup čitanju filmskoga teksta.

Prvi dio doktorske disertacije obuhvaća suvremena tumačenja pojma identiteta počevši od odnosa kulture i identiteta, kao jednog od najširih mogućih oblika definiranja identiteta, preko pojedinačnih pristupa određenih teoretičara poput Michela Foucaulta, Louisa Althussera i Jacquesa Derrida do diskurza psihoanalitičkog i feminističkog identiteta. Michel Foucault se u svojim radovima zalaže za subjekt koji je proizveden kao učinak kroz diskurze moći i znanja koji grade njegove pozicije postavljajući pravila za njihovo oblikovanje i iskazivanje, no ne govori mnogo o tome zašto subjekti zauzimaju određene pozicije, a ne neke druge. Za Sigmunda Freuda subjekt nikada nije jedinstven, već je produkt prožimanja različitih psihičkih i seksualnih mehanizama. Subjekt se transformira i identificira u odnosu na drugoga, on prihvaća jedan njegov vid i oblikuje se prema modelu koji mu drugi daje (otuda i Freudova teorija Edipova kompleksa gdje se dječak identificira u odnosu na oca i žudi za majkom). Na tragu Freuda svoje znanstvene dosege gradio je Jacques Lacan koji donosi teoriju o „stadiju zrcala", objašnjavajući ju kao trenutak u kojem dijete ugleda svoj odraz u zrcalu te opaža sebe kao cjelinu, kao mogući ostvaraj vlastitog identiteta.[5] Feministička teorija proučava identitet kao društveni konstrukt i iznosi opreku spol/rod te se kroz rad nekolicine teoretičarki (Simone de Beauvoir, Julija Kristeva, Judith Butler), upravo ta teorija danas nalazi u središtu identitetne problematike.

Upravo će poimanje identiteta unutar psihoanalitičkog i feminističkog diskurza biti polazište za drugi dio rada u kojem se analiziraju Almodóvarovi filmovi i tumače njegovi pristupi identitetu pojedinca. Nakon uvodnog dijela o obilježjima Almodóvarove poetike i upoznavanja filmografije navest će se oblici recepcije njegovih filmova u znanstvenim i kulturnim krugovima pri čemu kritičari govore o nastanku „Almodóvarova svijeta" i

[5] Više o identitetnoj problematici i Lacanovoj teoriji vidjeti u članku Stuarta Halla *Who needs Identity?, Questions of Cultural Identity* (1996): 1-17 te u Lacanovim studijama.

prepoznatljivog filmskog izričaja nazvan „Almodrama“. Znanstvena i populistička recepcija u inozemnim je krugovima zastupljena velikim brojem znanstvenih, stručnih i esejističkih radova dok je u Hrvatskoj ta recepcija „u tragovima“ i bez pokušaja sustavnog portretiranja Almodóvarova stvaralaštva. Nadalje, rad će također obuhvatiti i Almodóvarovo poigravanje s elementima popularne kulture na kojima je izgradio svoj jedinstveni umjetnički identitet da bi se, naposljetku, analiziranjem svakog filma obuhvatio problem identiteta likova. Pokušat će se približiti spomenute teorijske postavke o identitetu s prikazanim subjektima u Almodóvarovim filmovima te će se uočiti da Almodóvar već desetljećima ponavlja temeljna pitanja o čovjekovu identitetu, nastoji objasniti što ga čini, dekonstruira ga, preslaguje i ponovno oblikuje. U svojim filmovima redovito daje mogućnost marginaliziranim grupama (osobama različite seksualnosti, ženama, osobama neujednačena spola i roda) izreći svoje potrebe i strahove te im dopušta oblikovati svoj svijet prožet osobnim opsesijama, ali i zajedničkom stvarnosti. Završni dio rada donosi zaključke analitičkog dijela te sažima dosege suvremene književne teorije u proučavanju pojma identiteta.

Znanstveni doprinos rada bio bi opći i posebni. Opći se tiče načelnih pitanja o identitetu kao promjenjivoj i kulturalno uvjetovanoj kategoriji, kao i o načinima na koji se društvo – izravno ili neizravno – upleće u oblikovanje čovjekova identiteta. Rad bi se, uz ostale oblike, osvrnuo i na problematiku rodne kategorije identiteta, kako ženskog, tako i muškog čime bi se proširila znanstvena djelatnost u proučavanju femininog i maskulinog identiteta, ali bi se ponudio jedan od mogućih oblika usustavljivanja identitetne problematike u humanističkim znanostima. Posebni je, dakako, vezan uz Almodóvarovu filmsku naraciju – od izbora teme i likova do filmskih postupaka i tehnika u oblikovanju predmetnotematskog svijeta. Polazeći od konkretnih filmskih uradaka rad pretendira doći do nekih važnijih zaključaka koji se ne tiču samo i isključivo Almodóvara, nego žele biti prilog suvremenim promišljanjima identiteta kao kategorije na kojoj se danas inzistira (ideja o čovjeku kao jedinstvenoj i neponovljivoj individui), premda se čini da različiti tipovi metanaracija i središta moći uvelike ograničavaju mogućnost izbora, moderni se čovjek suočava s očiglednim paradoksom: uvjeren da aktivno sudjeluje u izborima, da se formira u skladu s osobnim željama i potrebama, u nekom se trenutku suočava sa spoznajom da se tek uklapa u

poželjne stereotipe. Osim toga, ovim se istraživanjem nudi prvi sveobuhvatniji prikaz Almodóvarove filmografije o kojoj su u domaćoj znanosti rijetki pisali[6].

Dakako da je teorijski pregled znanstvenih tumačenja identiteta moguće strukturirati na mnogo načina, no ovim se radom nudi tek jedan od pokušaja njegova usustavljivanja. S obzirom na to da se za istraživački korpus odabrala Almodóvarova filmografija, pojavnost psihoanalitičkog, feminističkog i rodnog identiteta bit će ishodište analiziranju svijeta njegovih likova.

[6] U domaćoj bibliografiji nekolicina je tekstova o Almodóvaru. Primjerice, o njemu su pisali Hrvoje Turković u zbirci tekstova *Suvremeni filmovi* (1999); Marijan Krivak u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* objavljuje članak *Dvije srodne poetike u dva različita filma:* Taj mračni predmet žudnje *Luisa Buñuela i* Labirint strasti *Pedra Almodóvara* (2010); Leo Rafolt u knjizi *Priučen na čitanje* (2011); Dina Mašina u časopisu *Zarez* objavljuje rad *Almodóvarova subverzija normativnosti* (2013), a nekolicina kritika i osvrta objavljeni su i u časopisu *Vijenac*. Više vidjeti u poglavlju u recepciji Almodóvarovih filmova.

2) POJAM IDENTITETA U SUVREMENOJ KNJIŽEVNOJ TEORIJI

Uz mnoga značenja pojam *identitet*, etimološki gledano, znači istovjetan, potpuno jednak, odnos u kojem je neko biće ili svojstvo jednako samo sebi, tj. isto, a njegova semantička kategorija može se objasniti kao „*id – entitet*, istovjetnost sa sobom, (z)bivanje istosti (*id – em*) bića (*ens*) sebi i svojoj biti (*essentia*), jednakost onome po čemu nešto ili netko jest. On je odgovor na pitanje: tko smo, i po čemu to jesmo, kamo ili kome individualno i kolektivno pripadamo, odakle dolazimo, kamo idemo?" (Skledar, 2010: 67). Identitet se neminovno oblikuje unutar kulture, ona mu daje pravo na izbor te se kao takav može prihvatiti, mijenjati ili čak odbiti. Često se postavlja pitanje je li uistinu moguće mijenjati identitet, odnosno može li subjekt kreirati vlastiti identitet ili je možda taj isti subjekt „žrtva" nekog šireg konteksta. Stuart Hall[7] napominje da su identiteti stvoreni unutar, a ne izvan diskurza te ih kao takve treba i promatrati, „oni nastaju unutar igre specifičnih modaliteta moći, i time su više proizvodi označavanja razlika i isključivanja nego što su znak jednog identičnog, prirodno konstituiranog jedinstva, 'identiteta' u njegovu tradicionalnom značenju" (Hall, 1996: 5). Zbog toga pitanje konstrukcije identiteta obuhvaća mnoštvo ključnih pojmova među kojima su najčešći pojedinac, *drugi*, društvo, moć i kultura i njihovo međusobno prožimanje, a poglavlje koje slijedi objasnit će njihovo značenje kroz različite teorijske pristupe i diskurze koji će biti okosnica za analitički dio doktorske disertacije.

Kategorijom identiteta u XIX. st. započeo se baviti George Herbert Mead[8] objašnjavajući koncept osobe (pojam identiteta još uvijek nije postao relevantan u znanosti) čije „samoodređenje" promatara posve drugačije od poznatih teoretičara i filozofa. Za njega je osoba proces u kojem se suprotstavlja društvenom okruženju koje je obilježeno historijskim i kulturnim kontekstom. Ključni elementi tog procesa (pojedinac, društvo, povijest) ne trebaju biti analizirani zasebno, već ih valja promatrati kao cjelinu i dio „humanističke evolucije". Drugim riječima, Mead podrazumijeva postajanje osobom

[7] Više u: S. Hall, *Kome treba identitet?, Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ur. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006)

[8] George Herbert Mead (1863-1931), američki sociolog, filozof i psiholog poznat po svojoj teoriji o tome da se pojedinci oblikuju u interakciji s drugim te je začetnik socijalne psihologije. Naglašavao je značenje simbola i znakova u procesu društvene interakcije. Predavao je na Sveučilištu u Chicagu, a najvažnija su mu djela *Um, osoba i društvo sa stajališta socijalnog biheviorista, Filozofija sadašnjice, Filozofija čina* i dr.

isključivo društvenom interakcijom i djelovanjem. Prilagođavanjem okolini i društvu pojedinac mijenja svoj karakter/individualnost/"postaje individua", kako navodi Mead. Situacija je obostrana jer istovremeno se društvo i pojedinac u zamršenoj interakciji međudobno nadopunjavaju jer „uvijek postoji uzajaman odnos individue i zajednice u kojoj individua živi" (Mead, 2003: 204). Takav stav utjecao je na kasnije znanstvenike koji su slijedili njegovu misao promovirajući kategoriju identiteta u humanističke znanosti čime je postao jedan od ključnih elemenata znanstvenog nadmetanja esencijalista i antiesencijalista i oprečnog stava o plastičnosti, odnosno promjenjivosti identiteta.

Erik Erikson[9] je među prvima pojam identiteta uvrstio u diskurz humanističkih znanosti tvoreći ga kao univerzalno primjenjiv pojam. Potaknut Freudovim identifikacijskim procesom[10] Erikson je aktualizirao zamisao o identitetu kao društvenom procesu koji se posljedično manifestira kao njegov proizvod. Identifikacija bi mogla čak biti i jednostavnije objašnjenje identiteta kao nezavršena projekta jer se njome prikazuje njegova „tekuća inačica" koja počiva u tom kretanju, a da nikada ne doseže svoj cilj. Drugim riječima, identifikacija polazi od samoidentifikacije, odnosno ponovljenog izvođenja „jednostavne kretnje izlaska iz sebe, kontinuirane „tvorbe pomaka" uz mogućnost kratkotrajne stagnacije unutar procesa. Mogućnosti su tvorbe identiteta velike jer pojedinac može posjedovati i više identiteta (Erikson ih naziva „društvenim ulogama") po kojima se razlikuje od drugih. Iako su pojedinci oduvijek propitivali svoju osobnost i karakter, okolnosti i situacije koje utječu na njihovo oblikovanje, „identitet je historijski obilježen proces, unutarnje povezan s modernošću. Pojedinac integriran u tradicionalnu zajednicu, iako je konkretno živio kao partikularni pojedinac, nije si postavljao pitanja o identitetu u smislu u kojem ih danas shvaćamo. Uspon identiteta posljedica je upravo destrukturacije zajednica, potaknute individualizacijom društva" (Kaufmann, 2006: 14). Drugim riječima, nastupom modernog doba (Lyotard ga naziva „postmoderno stanje" obilježeno nedostatkom „velikih priča", rastakanjem društva i društvene fragmentacije) i rađanjem „postmodernističkog pojedinca" javlja se i potreba za samoodređenjem (samodefiniranjem) u društvenim procesima koji se svakodnevno mijenjaju i izravno na nas utječu. Ne čudi stoga činjenica što je Erikson veću

[9] Erik Erikson (1902-1994) američki je psiholog i psihoanalitičar poznat po razvoju teorije psihosocijalnog razvoja pojedinca. Kaufmann ga u svojoj knjizi *Iznalaženje sebe – jedna teorija identiteta* (2006) naziva „alkemičarem" pojma identiteta, a u znanosti je poznat i po tome što je među prvima započeo proučavati krizu identiteta.

[10] Vidjeti više u poglavlju o psihoanalitičkom identitetu.

pažnju pridavao krizi identiteta, a ne njegovom procesu oblikovanja.[11] Ako identitet jest otvoren i interaktivan proces, ne postoji način kako ga zauvijek stabilizirati pa tim gibanjem nastaje njegova kriza budući da se nalazi u stalnim potragama za vlastitim smislom postojanja. Postmoderni (Kaufmann ga podrazumijeva kao moderni) diskurz susreće se s dekonstrukcijom i relativizacijom svih svojih sadržaja i kategorija te ponovno aktualizira problem identiteta i njegove krize, upozoravajući da su ideološki temelji na kojima se diskurz gradio dotrajali i više ne pružaju uporište zajedničke identifikacije. Odvajanje i izolacija identiteta unutar kulture uzrokovani su sve češćim problematiziranjem odnosa spolnih uloga, seksualnosti, dekonstrukcijom autoriteta međugeneracijskih odnosa zbog čega kriza identiteta postaje jedan od većih problema postmodernizma, ali se njome ujedno i naglašava briga o identitetu.[12] Rastrzanost takvog postmodernog identiteta unutar društvenih praksi i njegova neprestana kriza detaljnije će biti analizirana u drugo dijelu doktorske disertacije čime će se dokazati da kriza identiteta podjednako u sebi sadrži konstruktivne i dekonstruktivne elemenete.

Da bi se takav proces analizirao, nužno je utvrditi i pripadajuću terminologiju koja se sve češće pojavljuje uz pojam identiteta. Izrazi poput „izgraditi“, „projektirati“, „konstruirati“, „oblikovati“ može navesti na pomisao da u njegovu nastajanju postoji određeni plan ili projekt po kojem će se ostvariti. Stvarati identitet zapravo je projekt kojim se pronalazi sebstvo, usvajaju navike, društvene konvencije i prisvajaju se kao „svoje“, kao „jedinstvene“ odrednice identiteta. Svi procesi nastanka identiteta određeni su međuljudskim djelovanjem, bilo ono individualno ili skupno, a na njegovo oblikovanje utječu i kulturološke odrednice kao što su jezik, tradicija, religija, podrijetlo pojedinca i različiti kulturni obrasci.

Ipak, nužno je spomenuti i oprečna stajališta u znanstvenim krugovima koja se, jednostavno rečeno, mogu podijeliti na dvije „suprotstavljene“ strane: jednu skupinu čine znanstvenici koji identitet promatraju kao supstancu imanentnu subjektu koja je stabilna,

[11] O krizi identiteta vidjeti više u: E. Erikson, *Omladina, kriza, identifikacija* (Titograd: Pobjeda, 1976)

[12] „Prisila uspjeha, zahtjevi radne mobilnosti, neprestano usavršavanje zbog samoizražavanja osobnosti i normativnog ideala postmoderne u formi unutarnje dužnosti užitka u potrošnji kapitala bez granica i tabua, dovodi neizbježno do nedovršenosti subjekta bez čvrsta identiteta. Namjesto neuroze kao kliničke bolesti psihosocijalnog podrijetla, nova kultura globalizacije proširuje područje normalnosti/abnormalnosti na dosad nemoguća mjesta. U toj kartografiji užitka i rada na užitku bez granica, postmoderni subjekt kao kulturalno nesvodiv identitet pati od najpogubnije bolesti globalizacije – depresije“ (Paić, 2005: 111). Kao takva depresija je proglašena univerzalnom bolešću XXI. st. i našla se u samom vrhu zastupljenosti među populacijom kao što su i teške fizičke bolesti.

nepromjenjiva i ne podliježe nikakvim vanjskim utjecajima. Pojedinac ili skupina na takav identitet nemaju nikakva utjecaja, identitet ne posjeduje karakteristike evolucije, već postoji kao univerzalan i gotov rezultat koji je dan osobama. On je esencijalan, jezgrovit pa se takav pristup zove esencijalistički pristup tvorbi identiteta. Fiksan je identitet onaj koji je jedini moguć, upisan je u genetski kod i u sebi sadrži konstitutivne elemente kulturnog i etničkog identiteta. Subjekt je prirodan i stalan. Drugi je pristup posve suprotan, antiesencijalistički, i identitet promatra kao kategoriju koja se mijenja, iznova oblikuje, kojoj nedostaje bilo kakav oblik nepromjenjive stabilnosti i čvrste jezgre. Njegova nestabilnost i promjena ovisna je o jezičnom značenju jer se oblikuje jezičnim opisima unutar zadanog diskurza, odnosno ovisan je o nekolicini kategorija koje uzrokuju njegovu promjenu (vrijeme, mjesto ili različite okolnosti u kojima se nalazi).[13] Takvi stavovi uzrokuju zamršenu situaciju u kojoj svaka strana traži opravdanja i dokaze za svoje tvrdnje pa se čini da se rješenju identitetske problematike ne nadzire kraj. Suvremena istraživanja više su okrenuta prema stavu antiesencijalista, a identitet uistinu postaje predmet koji plijeni pažnju sve većeg broja znanstvenika i ujedno im otvara „novi“ put ka shvaćanju čovjekove i, općenito, ljudske prirode.

Usko gledano, identitet je uvijek vezan uz osobu i oblikovanje njezine osobnosti i karaktera, no u širem, sociološkom značenju, predstavlja temelj za nadgradnju gdje se ostvaruje u odnosu na druge te biva izložen društvenom prihvaćanju ili poricanju. Naime, *drugi*[14] bi mogao biti dvojako shvaćen – uže gledano, u kontekstu vlastitog identiteta, može se podrazumijevati kao pojedinac koji se u mnogočemu ističe od drugih pojedinaca. On pripada njihovom svijetu, ali istovremeno tvori svoj vlastiti svijet. Njegov je utjecaj očit jer je pojedinac u doticaju s njim, no ujedno i čuva integritet vlastitog identiteta. Šire gledano, *drugi* je pojedinac ili skupina koja je marginalizirana, podvrgnuta društvenim stereotipima, stigmatizirana, diskriminirana, pa čak i osporavana (oni koji su različitih svjetonazora, drukčije seksualne orijentacije, boje kože, vjerske pripadnosti ili političkog opredjeljenja). Hall tvrdi da se „konstruiraju kroz razlike, a ne izvan njih“ što za sobom „povlači radikalno uznemirujuću spoznaju da se ‘pozitivno’ značenje bilo kojeg termina – pa time i njegov

[13] Više u: K. Peternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* (Zagreb: Antibarbarus, 2012)

[14] Pojam *drugoga* u suvremenu teoriju uvode hermeneutika i psihoanaliza upućujući na čin interakcije osobe s drugom osobom ili na odnos osobe i iskaza, tj. teksta, a od 1960-ih god. pojam postaje aktivan u kontekstu vremenske ili daljinske komunikacije među kulturama. Vidjeti više u: Biti, 2000: 95-100
U ovom će se radu kurzivom istaknuti termin *drugi* odnositi na sve subjekte koji posjeduju zasebne elemente svojeg identiteta u odnosu na promatranog pojedinca.

‘identitet’ – konstruira samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onome što ono nije, prema onome što mu nedostaje, prema onome što se naziva *konstitutivna izvanjskost*”[15] (Hall, 1996: 5). Priznavanje *drugoga* kao oblik mogućnosti i ostvarivanja daje identitetu vlastitu pretpostavku i smisao. Priznati *drugoga* znači priznati i samoga sebe, ono postaje temeljem subjektova opstanka i ostvaraja svojeg identiteta te samim time *drugi* jest dio njegova identiteta. On postaje preduvjet za uspostavu vlastitog identiteta, a isključivanje *drugoga* dovelo bi do onemogućavanja svoje vlastite biti i bitka.

Identitet se manifestira kroz dva istovjetna procesa – subjekt ga ostvaruje kao kategoriju koja je jedinstvena u shvaćanjima i vrijednostima, jest ono po čemu se razlikuje od drugih, ali istodobno je i proces koji se ostvaruje kroz pripadnost društvenim strukturama i načinu života. Na taj način identitet postaje dinamična i fleksibilna kategorija koja je otvorena k promjenama i varijacijama, oblikovanju, ali i ponekim manupulacijama jer u novim okolnostima dobiva drukčije oblike pa polje toga odnosa nikada nije razmrsivo do kraja. Identitet kao takav (razlomljen, umnožen, fragmentiran) otvara niz pitanja i mogućnosti koje se mogu povezati s tradicijom, kulturom, poviješću i jezikom. Terry Eagleton navodi da je paradoks identiteta „u tome da nam identitet treba kako bismo se oćutjeli slobodnima da ga se otarasimo. Jedina stvar koja je gora od posjedovanja identiteta jest njegovo neposjedovanje. Trošiti mnogo snage na dokazivanje svog identiteta bolje je od osjećaja da ga uopće nemamo, ali još je poželjnije izbjeći obje te situacije. Poput svih radikalnih politika, politika je identiteta samorazarajuća: slobodni smo kad si više ne moramo previše razbijati glavu oko toga tko smo” (Eagleton, 2002: 84). Upravo zbog takva karaktera identiteta neki su autori uveli pojam identitetskih strategija, odnosno promjena kroz koje identitet prolazi, kroz koje se mijenja, izgrađuje, ruši i ponovno konstruira, gdje se pojavljuje „kao sredstvo za postizanje određenog cilja, polazi se od stajališta da on nije apsolutan, nego relativan“ (Kalanj, 2003: 62).

Da bi se uočila promjenjivost identiteta i njegovo neprekidno nastajanje, kultura je najširi kontekst u kojem se prožimaju utjecaji na njegovo oblikovanje zbog čega je i

[15] „Identifikacija je nezavršen i nepotpun proces, a da bismo mogli reći ‘ja’ ili ‘mi’, mora postojati i *konstitutivna izvanjskost*, tj. određene vrste praksi koje su odbačene, prezrene, koje su ‘ne – mi’ i koje omogućavaju zauzimanje pozicije ‘mi’. (Brković, 2007: 25) Drugim riječima, subjekt preuzima prakse koje sam ne posjeduje ne bi li time upotpunio vlastiti identitet. O tome su već govorili i Jacques Derrida, Judith Butler i Ernesto Laclau.

oblikovana sintagma kulturni identitet[16] koja podrazumijeva mnoga značenja. U ovom se radu priklanja tezi da je svaki identitet kulturalan, a prije nego se analiziraju njegova značenja, važno je osvrnuti se i na kompleksnost značenja pojma *kultura* što dodatno otežava jednoznačno definiranje pojma. Terry Eagleton tvrdi da je „kultura navodno jedna od dviju ili tri najsloženijih riječi u engleskom jeziku" (Eagleton, 2002: 7), a gotovo je sigurno da je takav slučaj u većini svjetskih jezika. Danas se njome obuhvaća gotovo sve: od načina (kulture) življenja, stila odijevanja, obrazaca ponašanja i bontona do estetskih vrijednosti pojedinih umjetnika i književnika.[17] Kultura i priroda neodvojivi su pojmovi, međusobno isprepleteni te se često mijenja percepcija obaju pojmova unutar istog konteksta – nekada se prirodu drži izvedenicom kulture, a gotovo je sigurno da je kultura zapravo etimološki izvedena iz riječi priroda.[18]

Eagleton, baš kao i Raymond Williams[19] u svojoj knjizi *Keywords: a vocabulary of Culture and Society* (1976)[20], navodi tri osnovna značenja riječi *kultura* koja, osim osnovnog koji se tiče poljodjelskog rada, u sebi nosi značenje civilizacije kao „općeg procesa intelektualnog, duhovnog i materijalnog napretka" (…) i „postupni proces društvenog oplemenjivanja i utopijski *telos* prema kojemu se razvija" (Eagleton, 2002:16). Nadalje,

[16] O kulturnom identitetu postoje brojne studije, poglavito iz područja sociologije i antropologije, a njegovo razmatranje ovdje služi u svrhu pojašnjenja šireg konteksta kojim je identitet moguće oblikovati.

[17] Posljednjih su desetljeća sve aktualniji i kulturalni studiji čiji je korpus istraživanja podjednako zamršen kao i definicija same kulture. Opsežniju raspravu o kulturalnim studijima donio je Tony Bennet u knjizi *Kultura – znanost reformatora* (2005) u kojoj donosi nekoliko mogućih objašnjenja što su zapravo kulturalni studiji. Najjednostavnije rečeno, oni obuhvaćaju interdisciplinirano zanimanje za raznovrsne odnose moći unutar različitih kulturnih praksi, tj. na znanstvenim dosezima drugih područja (povijesti, sociologije, filozofije, književnosti, jezikoslovlja) u području odnosa kulture i moći stvaraju intelektualno područje te „imaju funkciju mjesta koordinacije metoda i otkrića različitih disciplina, utoliko što se naslanjaju na ulogu koju imaju kulturne prakse, institucije i oblici kulturne klasifikacije u organizaciji i prenošenju, ili osporavanju, posebnih odnosa moći. (Bennet, 2005:44) Oblici moći koji utječu na kulturu (i koji se stvaraju u odnosu na kulturu), a predmet su proučavanja kulturalnih studija obuhvaćaju odnose spola, roda, rase, klase i kolonijalizma te načine kako se svi ti odnosi međusobno povezuju.

[18] Jedno od izvornih značenja riječi „kultura" jesti „poljodjelstvo" ili održavanje prirodnog rasta. Vidjeti više u: T. Eagleton, *Ideja kulture* (Zagreb: Naklada Jesenski & Turk, 2002)

[19] Raymond Williams (1921-1988), britanski kritičar i pisac, profesor na Cambridgeu, u svojem teorijskom radu bavio se proučavanje kulture i društva, s naglaskom na krizu kulture. Drži se začetnikom kulturalnog materijalizma (britanska inačica američkog novog historizma), a često ga se povezaivalo i s marksitičkom teorijom. Značajna su mu djela *The Long Revolution, The Country and the City, Marxism and Literature, Problems in Materialism and Culture, Television: Technology and Cultural Form, Contact: Human Communication and Its History, Keywords* i dr.

[20] Digitalno drugo izdanje knjige *Keywords: a vocabulary of Culture and Society* iz 1983. god. dostupno je na mrežnoj stranici http://graduateglobalissues.files.wordpress.com/2012/08/raymond-williams-keywords.pdf , stranica posjećena 3. travnja 2013. god.

kultura pod utjecajem njemačke idealističke filozofije preuzima i značenje osebujnog načina života čime se povezuje „s romantičnim antikolonijalstičkom naklonošću prema podjarmljenim 'egzotičnim' društvima" (Eagleton, 2002: 20-21) pa se govori o kulturama različitih naroda, razdoblja, društvenim i gospodarskim kulturama unutar jednog naroda itd. O kulturi se može promišljati i kao odrazu umjetnosti i intelektualne djelatnosti nekog društva te se povezuje sa znanošću, filozofijom, likovnom i glazbenom umjetnosti, obrazovanjem ili književnosti („visoka kultura"). Kultura u sebi sadrži tri glavna koncepta: a) ona je zasnovana na vrijednosti i humanističko-prosvjetitetljskom konceptu čime obuhvaća umjetnost, filozofiju, religiju i znanost; b) zasnovana je na problemu identiteta čime razvija antropologijski koncept u kojem obuhvaća život jedne zajednice ili društvene skupine na određenom prostoru; c) zasnovana je na slobodi izbora stila života čime oblikuje semiotički koncept kao identitet kojim se artikulira u „povijesti diskurza".[21]

Moderno i postmoderno doba unijelo je veliku promjernu i zamršenost problema kulture i identiteta. Prva polovica XX. st. obilježena je ideološkim borbama komunizma i kapitalizma, pri čemu je klasna borba utjecala na postojanje i nastajanje identiteta. Kultura se na temelju tih klasnih i ideoloških borbi rekonstruira i politizira te tijekom druge polovice XX. st. postaje poprište borbe manjih, nepriznatih skupina (prvenstveno marginaliziranih, *queer* identiteta) za ovjeru i priznavanje identiteta. Nastaje tzv. „politika identiteta" koja se reflektira kroz nekoliko ključnih kategorija – tijelo, seksualnost, rodna/spolna (ne)jednakost, kultura, a obilježena je neprestanom izgradnjom vlastita identiteta i odmjeravanjem snage s *drugim* koji taj identitet treba priznati. Postmoderna je oblikovala kulturu na sasvim novi način, pri čemu postaje obilježena globalizacijom, djelovanjem liberalno-demokratskih društava nasuprot tradicionalnima, u svoju domenu gotovo da prihvaća sve vidove života te postaje „mjesto" ili „prostor" za stjecanje identiteta koji se različitim krizama i ponovnim restrukturiranjem, ali nikada završenim procesom, oblikuje i ovjerava. Proces gradnje kulturnog identiteta i identifikacije pojedinca započinje prihvaćanjem grupnog (kolektivnog) identiteta[22] da bi se stekao osjećaj pripadnosti određenoj skupini (to može biti obitelj, društvo

[21] Vidjeti više u: Ž. Paić, *Zaokret* (Zagreb: Litteris, 2009)

[22] „Kolektivni identitet podrazumijeva veće skupine (ljudski rod, etnička zajednica ili nacija) kojima pripadaju subjekti povezani istim ili sličnim obilježjima. To znači da postoji (visok) viši stupanj osjećaja međusobne pripadnosti koji je determiniran dugogodišnjim zajedničkim življenjem. Radi se o trajnijoj pripadnosti, vezanosti jednih uz druge, a budući da je ponašanje gotovo unaprijed određeno, osjećaji obveznosti i međusobnog pomaganja dominiraju zajednicom kao takvom. Taj (gotovo obiteljski) duh konsenzusa, koji je prvenstveno emotivno usmjeren, omogućava atmosferu srdačnosti i suglasja u velikom stupnju jedinstvenog

u kojem pojedinac živi, generacija vršnjaka itd.). „Tvorba i kvalitativno određenje osobnog identiteta u razlici prema kolektivnom identitetu odnosi se na procese zadobivanja subjektivnosti. Individualizacija u suvremenim društvima označava stanje u kojem se osobno 'ja' ne pokazuje tek kao puki nositelj društvenih uloga, nego kao potpuna osobnost koja racionalno i emocionalno nadzire vođenje vlastita života" (Paić, 2005: 98).

Koncept zajedništva i osjećaja da sam „ja" jednak „mi" pojedincu pomaže prepoznati sebe unutar te skupine i jača njegovu pripadnost toj istoj skupini. Tim osjećajem pojedinac počinje djelovati unutar skupine prihvaćajući njezine norme, uvjerenja i iskustva te postaje svjestan da je u toj skupini siguran od vanjskih utjecaja (utjecaja drugih kultura) budući da se još uvijek ne može suprotstaviti svijetu kao individualac. Proći će mnogo vremena dok pojedinac shvati da se svojim uvjerenjima, stavovima i doživljajem svijeta ipak u mnogočemu razlikuje od skupine s kojom se poistovjetio, no taj proces ponovnog prelaska s „mi" na „ja" pomaže mu izgraditi vlastiti identitet čime postaje jedinstven u odnosu na *druge*.[23] Zato se može reći da je kultura vrlo važna u oblikovanju individualnih identiteta čime kulturni identitet postaje njegov dio jer u životu kulture uvijek su prisutna dva istovremena elementa: s jedne strane nalazi se „usmjerenost stabilizaciji i kontinuitetu", a s druge stalni otpor i promjena. Oba elementa „proizlaze iz tijesne povezanosti između odnosa moći i kulturne prakse.[24] Izgradnjom individualnih identiteta pojedinac ne gubi kulturni identitet, već on postaje dio kompleksne slike identiteta svakog pojedinca.

Kulturni je identitet određen kao svijest pripadnika neke skupine koja se kroz povijest razvija u „zavisnosti o kriteriju koje ta grupa uspostavlja u odnosima s drugim društvenim grupama. Kultura podrazumijeva zajedničku tradiciju, vjerovanje, običaje, mitove, vrijednosti i simbole pa se identitet zasnovan na kulturi prepoznaje po vrijednosnim sadržajima koji su

---

ponašanja. Društveno je oblikovan i „ne odnosi se ni na što drugo negoli na projekciju nekog imaginarnog ili zbiljskog zajedništva. Pripadnici kolektiva su pojedinci s njihovim sociokulturnim podrijetlom i posve određenom tradicijom. Ona je određena simboličkim i ritualnim opetovanjem načina djelovanja, odnosa sa životnom okolinom, orijentacijom u prostoru i vremenu i kolektivnim oblicima imaginacije i sjećanja. Kolektivni su identiteti uvijek komunikacijski konstrukti. Njih ne obilježava tek jezik i kulturni kodovi pamćenja zajednice, nego svijest o zajedničkom djelovanju, pripadnost nekom točno određenom predlošku vrijednosti" (Paić, 2005: 98).

[23] Procesu samoidentifikacije i odvajanja od grupnog identiteta jedan je od važnijih trenutaka u procesu identifikacije jer se pojedinac susreće s pitanjem kakav identitet izabrati, a to ga izravno vodi i do krize identiteta jer se mora osloboditi okova koje ga vežu uz skupinu i započeti proces stvaranja vlastita ideniteta.

[24] Usporediti i vidjeti više u: Yuval-Davis, *Rod i nacija* (Zagreb: Ženska infoteka, 2004: 60)

grupirani oko zajedničke povijesti, religije, jezika, folklora, mitologije, prava, običaja i umjetnosti“ (Božilović, 2006: 243). Primjerice, žena rođena u Francuskoj ili Sjedinjenim Američkim Državama svoj identitet ne oblikuje jednako kao žena iz Pakistana ili Indije niti su joj dostupni jednaki uvjeti u kojima će ga ostvariti. Početak XXI. st. i pojava terorizma kao sredstva „obrane“ jednog kulturnog identiteta i jedne tradicije utjecali su na doživljaj ljudi i njihovo određenje kao pripadnika određenog kulturnog identiteta jer nitko nije htio biti opisan kao pripadnik „onih koji postavljaju bombe“. Islamska je kultura, pa tako i kulturni identitet muslimanskih zemlja, primjerice, poprimio sasvim novi odraz u zapadnoj kulturi pa je itekako postalo važno dolazi li netko u Sjedinjenie Američke Države kao Europljanin (Španjolac, Talijan) ili Azijat (Iračanin, Pakistanac). Odnos prema različitim kulturama danas je, iako se naglašava otvorenost, globalizacija, kozmopolitizam i sveopća prihvaćenost, itekako obilježen netrpeljivošću, ljudskom netolerancijom i opreznošću prema „drukčijima“. Postmoderni identitet obilježavaju i oni identiteti koji su bez „sustava“, nelegitimni unutar jednog kulturnog i nacionalnog identiteta: emigranti, azilanti, prognanici, prebjezi itd. Takvi subjekti prihvaćaju novi identitet, oni su „biopolitičko 'nitko' i 'ništa' unutar zbiljskog i simboličkog poretka neoliberalne politike globalizacije“ (Paić, 2005: 115).

Zbog takvih ambivalentnih stavova postmoderno je doba obilježeno kulturnim identitetom na koji utječe hegemonija drugog identiteta s kojim se dolazi u doticaj.[25] Pojedinac, osim što treba steći vrijednosti i pripadnost vlastitom kulturnom identitetu, izgraditi se unutar njega kao legitiman subjekt, treba znati i kako taj isti identitet „obraniti“ od dolazećih drugih identiteta u okviru suvremenih liberalnih demokracija i imigracija. Pomoć mu pružaju razne društvene discipline i diskurzi koji se međusobno prožimaju, a kultura ih dovodi u međusobni odnos miješajući ih, približavajući ili pak udaljujući jedan od drugog.[26] Zbog toga su kulturni identiteti, kako zaključuje i Hall, obilježeni fluidnošću i

[25] Zanimljiv je kratak dokumentarni prikaz *Tko su oni?* (2012) u produkciji kuće Fade in (Zagreb) kao rezultat organizirane radionice *Biti drugačiji – identiteti, predrasude, nasilje*. Film se bavi problemom azilanata (vjerojatno iz bliskoistočnih i azijskih zemalja) u zagrebačkom naselju Dugave koji svakodnevno dolaze u Zagreb tražeći mjesto za život, posao ili su ovdje samo privremeno na putu prema zapadnoeuropskim državama. Veći problem na koji film ukazuje kulturološke je naravi jer ilustrira odnos stanovnika spomenutog naselja prema kulturi koja je nepoznata, strana i ovdje očigledno neprihvaćena. Takvih je primjera u svijetu mnogo, a dokaz su tome da kultura itekako utječe na identitet čovjeka i jedna je od važnijih reprezentacijskih elemenata svakog pojedinca. Film je dostupan na mrežnoj stranici http://vimeo.com/56909912 . Stranica posjećena 23. veljače 2014.

[26] „A to se događa upravo sada u okrilju postindustrijskih društava Zapada i nerazvijenih društava nezapadne moderne. SAD, Kanada, Australija, EU, Indija prostori su velikih migracija stanovništva zbog ekonomskih i političkih razloga. Neoliberalna globalizacija produbljuje jaz između bogatih i siromašnih regija svijeta. Političke diktature u spoju s religijskim fundamentalizmima u Trećem svijetu ne nalaze odgovore na izazove

međusobnom isprepletenošću. Pojedinac crpi povijesne, geografske, biološke, političke i vjerske materijale kojima gradi svoj identitet i njima oblikuje vlastiti smisao prema društvenim normama koji su sazdani u društvenoj strukturi. Taj proces dovodi do toga da se osoba „ostvaruje tek u društvenoj, gospodarskoj i političkoj dimenziji koja joj određuje granice. Ona ne predstavlja čitavu kulturu, ali je sva sazdana od kulture, u složenom i potpunom smislu riječi“ (Auge, 2002: 39). Kultura bi kao takva trebala biti oslonac oblikovanju i izgradnji identiteta jer se njome omogućuje izbor, pri čemu se identitet može prihvaćati, odbijati ili mijenjati. Pri tom izboru kultura može postati izjednačena s identitetom ili biti njegov negativni odraz, odbačena mogućnost. U suvremeno vrijeme postala je smisao postojanja društvenog (kolektivnog) identiteta, a nije više opterećena tradicionalnim ideologijama koje su imale utjecaj na nju. Kako je već rečeno, miješanje kultura i doticaj različitih kulturoloških načela na jednom prostoru dovode do oblikovanja onih identiteta koji se tek trebaju legitimirati unutar kulture kojoj ne pripadaju. Danas takvi identiteti nisu iznimka, već su postali „etičko načelo prevladavanja ‘čistoće’ kulturalnog nacionalizma. Umjesto zatvorenosti u prostoru i kolektivu nacije-države, globalizacija otvara translokalne prostore i istodobno raskorjenjuje subjekte/aktere kolektivne akcije. Tip kulturnog bastarda s dvostrukim identitetom paradigma je novog razumijevanja kulture ‘nečistoće’, miješanja, transformacije. Kultura više ne označava integraciju kolektivnog identiteta u suvremeno društvo. Samo je društvo već postalo kulturalizirano (Paić, 2005: 199).

U teorijskom promišljanju kulturnog identiteta i njegovom nastajanju nudi se moguće objašnjenje obilježeno trima fazama. Prva obuhvaća čovjeka koji je sam po sebi biće kulture, sazdano od zbilje kojom se priprema za život u zajednici. On još uvijek nije podvrgnut političkom sustavu moći, ali započinje organizirati svoj unutarnji svijet i psihu, a tek potom se integrira u društvo. To ga dovodi do druge faze u kojoj takav čovjek postaje dio jedne kulture, dio jednog svijeta u kojem se potpuno ostvaruje i oblikuje. Treća faza podrazumijeva suoodnos pojedinačnog i kolektivnog identiteta unutar jedne kulture jer se, kao što se već navelo, nastanak konkretnog identiteta ne može promatrati bez društvenog konteksta u kojem taj isti identitet nastaje. To je dokaz činjenici da su pojedinac i pripadnost određenoj skupini ili kulturi nerazdvojni elementi oblikovanja čovjekova identiteta. U sociološkom tumačenju identiteta Rade Kalanj navodi da „pitanje kulturnog identiteta u početku se logički vezuje za

---

globalizacije. Građanski i etnički ratovi u zemljama Afrike, Azije, u okviru postkomunističkih država Istočne Europe nakon raspada SSSR-a i Jugoslavije otvaraju prostor etničkim čišćenjima i progonima stanovništva iz multietničkih nacija-država“ (Paić, 2005: 114).

širi problem socijalnog identiteta, kao jedna od njegovih sastavnica. (...) On je zapravo rezultat različitih interakcija između pojedinca i njegove bliže ili dalje društvene okoline“, on podrazumijeva „istodobno uključenost i isključenost: on identificira grupu (članovi su grupe oni koji su u stanovitom odnosu identični) i razlikuje ju od drugih grupa (čiji su joj članovi na stanovit način različiti). Gledan iz te perspektive, kulturni se identitet pojavljuje kao modalitet distinktivne kategorizacije u terminima 'mi/oni', koja počiva na kulturnoj razlici. Riječ je očigledno o bliskoj povezanosti poimanja kulture i poimanja kulturnog identiteta. Međutim, ako se kultura promatra kao nasljeđena i neizbježna 'druga priroda' tada se identitet poima kao danost koja pojedinca jednom za svagda definira i gotovo neminovno obilježava. U takvu značenju kulturni je identitet svojstvo izvorne grupe kojoj pojedinac pripada“ (Kalanj, 2003: 53).

Prema tome bi se moglo zaključiti da je kulturni identitet unaprijed zadan i pojedincu određen. Nitko od nas nije mogao birati želi li pripadati tradicionalnoj slavenskoj, srednjoeuropskoj ili suvremenoj američkoj kulturi. Na tragu takvih razmatranja i nastaje esencijalistički pristup tvorbi identiteta. Identitet postaje zadan, unaprijed određen, a pojedinac nema pravo izbora, već samo prihvaćanja ukoliko ne želi ostati izopćen ili marginaliziran član društva. Tome su se suprotstavili oni teoretičari koji drže da kulturni identitet ne treba promatrati kao sklop identitetnih kategorija (jezik, nasljeđe, kultura, religija, kolektivna psihologija, teritorijalna povezanost) koje pojedinca legitimiraju unutar neke kulture. Drže da je kulturni identitet samo osjećaj pripadnosti i identifikacije nekom zamišljenom društvu, da on jest kulturno uporište, ali se razlikuje i mijenja ovisno o vremenu i prostoru. Njegova percepcija i kako ga drugi doživljavaju povezani su s društvenim i kulturnim kontekstom te su prema tome svi slobodni u svojim identifikacijama. S obzirom na to da je kultura projekcija identiteta neke skupine, ona je i promjenjiva pa ju je moguće „oblikovati“ prema subjektovoj želji (može se mijenjati religija, usvajati neke druge kulturalne vrijednosti ili tvoriti nove unutar vlastite). Takva stajališta stavljaju identitet u dva oprečna i krajnje ultimativna odnosa, a zanemaruje se onaj odnos koji objašnjava zašto se identitet ponekad afirimira, a ponekad odbacuje. Budući da je čovjek po prirodi jedinstven i neponovljiv, nalazi se često razapet između individualne potrage za vlastitom srećom te privida idealnog člana zajednice kojoj pripada, s kojom se treba poistovjetiti, ali joj se može i suprotstaviti. U tom slučaju javlja se otpor prema ustaljenim društvenim obrascima koji može biti konstruktivan ili destruktivan, koji može pomoći pojedincu da se izbori za mogućnost

ostvaraja vlastitog identiteta, ali isto tako može biti i izraz nemoći čime postaje dio jednog većeg konteksta u koji se „mora“ uklopiti.

Jedinstvenost kulturnog identiteta nije samo rezultat njegova očuvanja i izoliranja od drugih društvenih skupina. Naprotiv, za njegov opstanak nužan je relacijski segment kojim se dolazi u kontakt s drugim kulturnim identitetima čime se učvršćuje onaj postojeći. Isključivanjem i uključivanjem drugih društvenih skupina u vlastite procese kulturni identitet razvija se dvojako - jača postojeći identitet, a ujedno i biva prepoznat kao jedinstven i različit u odnosu na drugi. Pojedini se kulturni identitet mora truditi ostvariti dobar odnos s drugim identitetima da ne bi doživio vlastiti neuspjeh. Na tragu toga zaključuje se da kulturni identitet „može proizići samo iz interakcija među grupama i iz razlikovnih postupaka kojima se one služe u svojim odnosima“ jer pripadnici određene grupe nisu apsolutno obilježeni svojom etničkom i kulturnom pripadnošću. Oni postaju sudionici dinamiziranog procesa tvorbe i rekonstrukcije identiteta koji je potaknut postojanjem moguće društvene razmjene. Sintagmom kulturni identitet moglo bi se obuhvatiti mnogo, a opet nedovoljno. Kultura i identitet u sebi nose višestrukost značenja i određenja, a suvremena teorija ih podjednako nastoji rastumačiti zasebno i zajedno. No u potonje rečenome sigurno je da ni kultura ni identitet ne mogu djelovati jedno bez drugoga budući da, koliko god se činilo da u određenim diskurzima nemaju bliskih točaka, svakako čine jedinstven skup značenja. Kultura – identitet međusobno se nadopunjuju, izgrađuju i postaju neodvojivi dio svakog subjekta. Jedno bez drugoga bili bi isprazni i neovjereni, puki pojam koji treba ponovno definirati i mijenjati, a o njihovoj međusobnoj ovisnosti govori i činjenica da nitko nije rođen izvan vremena i prostora poznatih okvira zemaljskog života.

Kulturni je identitet samo jedan od važnih elemenata tumačenja početne teze o dinamičnoj konstrukciji identiteta, a nastavak donosi nekoliko ključnih teorijskih postavki priznatih filozofa i književnih teoretičara koje će biti temelj za analiziranje postomodernog identiteta zahvaćen različitim društvenim diskurzima. Zbog toga je važno osvrnuti se na teorijski pristup Louisa Althussera[27] koji je u članku *Ideologija i aparati ideološke države*[28] istaknuo da su kategorije moći i društvene ideologije odgovorne za tvorbu identiteta subjekta.

[27] Louis Althusser (1918-1990), francuski filozof, jedan od najutjecajnijih marksista XX. st. Ostao je najzapaženiji po svojem tumačenju ideologije i članku *Ideologija i aparati ideološke države*. Ostala poznata djela su *Čitati Kapital* (I, II), *Lenjin i filozofija*, *Za Marxa* i dr.

[28] Članak je dio knjige *Lenjin i filozofija* objavljene 1971. god.; isti članak objavljen je u knjizi ogleda *Proturječja suvremenog obrazovanja* (1986) urednika Sergeja Flerea.

Pišući pod utjecajem Jacquesa Lacana i njegovih psihoanalitičkih razmatranja, iznosi svoje misli o ljudskom subjektu i tvorbi identiteta. Naime, da bi uspješno uočio funkcioniranje subjekata, morao je poći od proučavanja ideologije u društvu. Pitao se što to ljudske subjekte navodi da se potčinjavanju (*assujettissement*) vladajućim ideologijama društva u kojima žive te kako te iste vladajuće ideologije održavaju svoju moć. Komentirajući mehanizme kojima se postiže takav učinak i oblik ponašanja, objašnjava da su pojedinci proizvod različitih društvenih odrednica što ih zapravo čini nesamostalnima i nejedinstvenima. Pojedinac se „ponaša na određeni način, prihvaća određen praktičan stav i, što je još važnije, sudjeluje u stanovitim redovnim praksama koje su prakse ideološkog aparata o kojemu 'ovise' ideje koje je on u punoj svijesti kao subjekt slobodno izabrao" (Althusser, 1971: 167).

Althusser razlikuje dvije vrste državnih aparata koje utječu na pojedinca – represivni državni aparat (vlada, administracija, vojska, policija, sudstvo) koji „djeluje pomoću nasilja" te ideološki (crkva, škola, obitelj) koji „djeluju pomoću ideologije" (nasilje je sporedan slučaj, njime se koristi samo u krajnjim slučajevima, i to ublaženo i simbolično). Takvi aparati nalažu subjektu da se prepozna u njihovim „agentima" (učiteljima, svećenicima, političarima), a potvrđivanje bi omogućilo njihovo održavanje unutar vlastitih diskurza. Kako Biti primijećuje, „taj čin prepoznavanja u ponuđenom zrcalu zapravo reproducira Lacanovu konstataciju subjekta u imaginarnoj fazi, koja se odigrava projekcijom sebe na drugoga" (Biti, 2000: 524). o čemu će više biti riječi u sljedećem poglavlju. U takvoj situaciji položaj se subjekta, prema Althusseru, „nužno prihvaća, nema mjesta otporu: na poziv 'Hej ti tamo!' pojedinac se okreće prema izvoru glasa i reagiranjem na poziv postaje subjekt" (Peternai, 2005: 110). Iako se to prepoznavanje ne bi dogodilo da subjekt u pozivu nije prepoznao sebe i glas s kojim je u nekom trenutku vlastite egzistencije bio povezan, Althusser kaže da time što je glas identificirao primatelja prije nego je primatelj uočio pošiljatelja, pošiljatelj stječe određeni autoritet činom pozivanja (interpelacije). Interpelacija je jednostran čin, odraz moći i zakona koju pojedinac (pozivatelj) ima nad primateljem poruke, a subjekti su „puke funkcije ili posljedice ovakve ili onakve društvene strukture", odnosno pojedinci „s određenim mjestom u načinu proizvodnje" i pripadnici određene društvene klase. No subjekti vjeruju u suprotno i drže sebe slobodnima, samostalnima i jedinstvenim ličnostima koje u društvu funkcioniraju bez ikakve ovisnosti o državnim aparatima. Takvo viđenje *sebe* Althusser objašnjava postojanjem ideologije zbog čega je njegova koncepcija subjekta uvelike utjecala na „razvoj kulturalnih studija i komunikologije sedamdesetih godina prošloga stoljeća, no

osamdesetih godina analizi su podvrgnuta pitanja o mogućnosti otpora subjekta te uopće Althusserovog poimanja ideologije" (Peternai Andrić, 2012: 60).

Korijeni Althusserove teorije vidljivi su i u radovima njegova učenika Michela Foucaulta[29] „koji subjekte promatra kao proizvod diskurza ili reguliranih načina govora i praksi koji omogućuju smještanje u određene subjektne položaje. Subjekt se tako ispostavlja kao tvorevina niza reguliranih diskurzivnih značenja i pounutrenih mehanizama disciplinirnja pa ne prethodi diskurzu[30]" (Peternai Andrić, 2012: 53). Foucault je veliku pažnju poklanjao proučavanju čovjeka i njegove uloge u današnjem svijetu, nastojao je objasniti kako su ljudska bića povijesno postala subjektom i objektom političkih, znanstvenih, ekonomskih, filozofskih, pravnih i društvenih diskurza i praksa. Svoje promišljanje o stvaranju subjekta i njegova identiteta kroz različite diskurze iskazuje već u raspravama o čovjekovu ludilu[31] koje opisuje kao predmet opažanja koji su stvorile društvene prakse, a ne kao predmet mišljenja ili osjećanja. Drugim riječima, društvo uzrokuje njegovu pojavu. Kroz povijesni presjek (srednji vijek, renesansa, klasicizam) i različito poimanje ludila, Foucault prikazuje na koji je način bilo shvaćano te kolika je bila uloga društva u njegovu nastajanju. Od početka srednjeg vijeka luđak je onaj kojeg se na prvi pogled smatra različitim od ostalih. Njegov se govor konstantno smatra ništavnim i bezvrijednim, za ostale on ne nosi ni istinu ni značenje, njegova je ispravnost sumnjiva. No događalo se i to da se takvoj osobi pripišu nadnaravne moći, ponajviše temeljene na izricanju skrivene istine i iskazivanju budućnosti.

Najčešći su slučaji da je govor luđaka padao u ništavilo – biva odbačen pri samom izgovoru ili se pak u njemu odgonetava neki naivni ili lukavi razum, drukčiji od razumnih

[29] Michel Foucault (1926. – 1984.), francuski je filozof poznat po svojoj kritici socijalnih institucija, psihijatrije, medicine i zatvorskog sustava te povijesti seksualnosti. Osvrtao se više na okolnosti određenog povijesnog razdoblja te kako se društvo i sam čovjek snalazio u njima kao pojedinac, tj. individualac, što je to utjecalo na razvoj njegove ličnosti i obrasce ponašanja. Najpoznatija su mu djela *Nadzor i kazna*, *Znanje i moć*, *Riječi i stvari* te *Povijest seksualnosti*.

[30] Za Foucaulta pojam diskurza nije samo tekst, već praksa, skupina izjava koje pripadaju istoj formaciji (primjerice, medicinski ili pravni diskurz). Analiziranjem izjava mogu se vidjeti njihova ograničenja te prema njima smjestiti govornika. Tri su pravila prema kojima se oblikuje diskurz.: a) polja pojavljivanja – društvena i kulturna područja preko kojih se diskurz pojavljuje, npr. obitelj, radna sredina ili vjerska zajednica; b) autoriteti ograničenja – institucije sa znanjem i autoritetom, poput zakona ili medicinske profesije; c) mreža specifikacija: sustav pomoću kojeg, recimo, različite vrste ludila mogu međusobno biti povezana u psihijatrijskom diskurzu. (Foucault, 1994) Diskurz se u Foucaultovom smislu tiče „velike grupe iskaza", odnosno Foucault razumije iskaze kao činjenice koje se mogu ponavljati, ali koje su priključene na svoj historijski kontekst i povijesno su uvjetovane (Peternai Andrić, 2012:54).

[31] Vidjeti više u: M. Foucault, *Istorija ludila u doba klasicizma* (Beograd: Nolit, 1980)

ljudi. Govor i riječi luđaka bili su sredstvo kojim se ludilo prepoznavalo. Danas je percepcija luđaka drukčija – njegov govor i položaj više nisu ništavni i bezvrijedni, uloga im je postavljati zamke i u njemu tražiti smisao ili obrise, odnosno ruševine, nekoga djela. No ta promijenjena pozornost nije dokaz da je stara podjela izgubila ulogu. Dovoljno je imati na umu cijelu mrežu institucija koja nekome dopušta saslušati taj govor i koja pacijentu istovremeno omogućuje prenijeti ili očajnički uskratiti svoje riječi. Ako je zaista potrebno, kako Foucault kaže, mirovanje razuma kojim bi se izliječila čudovišta, dovoljno je da mirovanjem nastane uzbuna kojom će se podjela zadržati.

Konceptom moći i znanja te njihovim izravnim utjecajem na oblikovanje pojedinca (subjekta) Foucault je u književnoj teoriji izazvao mnoge polemike.[32] Tvrdi da bi moć trebalo promatrati kao nešto što vlada, a društvo prihvaća jer ona ne pritišće samo kao neka snaga koja zabranjuje, nego ona prožima tijela, producira stvari, inducira zadovoljstvo, stvara znanje pa na nju treba gledati kao produkt koji prožima čitavo socijalno tijelo i ima funkciju suzbijanja. Foucaultovo se razumijevanje moći metodički sastoji u tome što nadilazi tradicionalnu koncepciju koja polazi od teze da je moć uvijek zasnovana na zakonu i središnjem zakonodavnom autoritetu. Time se gubi ono što Foucault smatra bitnim, a to je da se moć oblikuje kao odnos snaga i da se ona ne posjeduje, nego se provodi jer je ona sama po sebi izvršenje i može biti globalna, a ono što se razlikuje njezini su mehanizmi provođenja, ciljevi i učinci koji su uvijek posebni. Nisu samo državni aparati oni kojima je moć model po kojem se provodi njihova volja. Moć može biti sadržana i u drugim segmentima društva, a da bude jednake učinkovitosti. Foucault je uveo pojam biomoći i biopolitike koja se može odrediti kao ulazak života i njegovih mehanizama u područje reguliranja moći. Ona je za Foucaulta novi oblik državnog nadzora/represije nad životom državljana u kojem država funkcionira kao biomoć pa je njezin karakter kulturno-represivni. Biopolitiku se može shvatiti i kao brigu države za biološkim blagostanjem populacije očiglednu u državnoj kontroli pri prevenciji bolesti, djelovanju u situacijama okarakteriziranim kao prirodne katastrofe (snabdjevanje hranom i vodom, osiguravanje sanitarnih čvorova) i pri organizaciji

[32] Kategorijama *moći* i *znanja* može se pridružiti i kategorija *prostora* čime se zatvara cjelina Foucaultovog koncepta razumijevanja oblikovanja identiteta. Unatoč tomu što se njegovo djelovanje danas promatra kao ono koje je iniciralo promišljanje prostora iz novog kuta, tematiziranje kategorije prostora ipak nije glavno područje Foucaultova interesa, nego se u njegovom diskurzu pojavljuje gotovo sporadično: izuzev iznimki u kraćim tekstovima i intervjuima, on nije napisao veći tekst koji se tim pitanjem bavi. Međutim, točno je i to da je tematiziranje prostora važan segment Foucaultova rada u smislu da je kategoriju prostora odredio kao temeljnu za sve oblike života u zajednici, odnosno kao temeljnu u svim izvedbama moći. O prostoru Foucault piše u članku *O drugim prostorima*. *Glasje,* 6 (1996): 8-14.

obrazovanja. Upravo su zato za Foucaulta regulacija i nadzor stanovništva središnji elementi moderne biopolitike.

Za moderno je razdoblje karakteristično da se oblikuju „disciplinirajući“ i „disciplinirani“ postupci čiju moć utemeljuju i pojačavaju raznovrsna znanja i pravila, ponajviše znanja o seksualnosti, ludilu, odgoju, obitelji, vojsci, pučanstvu itd. Ono dovodi do sjedinjenja tehnika znanja i strategija moći. Iako su moć i znanje različite prirode, karakteristika im je da se međusobno isprepleću, pretpostavljaju i posebice nadopunjuju. Foucault pri tome ističe nekoliko izraza znanja u funkciji provođenja moći, a to su *Scientia sexualis*, psihijatrija i psihologija, kazneno pravo, demografija, znanstveno upravljanje proizvodnjom, pedagogija itd. Subjekt više nije taj koji proizvodi moć kao nešto izvanjsko, nego je moć ta koja proizvodi subjektivnost po svojoj slici i prilici, čovjek se formira njezinim utjecajem, ona je prvenstveno tvorbena, ne pasivna snaga, uz pomoć znanja prodire u najtananije strukture društva i zaposjeda sve njegove razine. Njezino je djelovanje vidljivo svuda – u proizvodnji normi i normalizacije koje su bitne odlike racionalne društvenosti, u odvajanju korisnog od nekorisnog, bolesnog od zdravog, racionalnog od iracionalnog. Svaka razina društva predmet je njezine oblikotvorne snage. Iz svega toga Foucault je izveo termin mikrofizika moći[33] koja se „proizvodi svakog trenutka, u svakoj točki, u međusobnom odnosu pojedinih točaka. Moć je posvuda, ne zbog toga što sve zahvaća, nego zbog toga što odasvud dolazi“ (Foucault, 1994: 179).

Foucault se odrekao čitave povijesti i tradicije koja je zastupala mišljenje da je znanje dominantno tamo gdje je moć dokinuta i da se može razvijati tek mimo njezinih naloga, zahtjeva i interesa. Isto je tako odbacio i vjerovanje da moć negativno djeluje na čovjeka, izlađuje ga, a odustajanje od nje dobar su, i možda jedini put, kojim se može postati mudrim. Njemu su takve tvrdnje i shvaćanja djelovali nezrelima, neprimjenjivima i ponajviše netočnima, a nastojao je predložiti kako će trebati prihvatiti činjenicu da sama moć proizvodi znanje, i to ne zato što joj ono služi ili zato što ga primjenjuje jer joj je korisno, već zato jer su znanje i moć izravno povezani. Ne postoje relacije moći bez prethodno usvojenog nekog područja znanja, a istodobno ne postoji ni znanje koje ne pretpostavlja ili čak ustanovljuje

[33] Foucault uvodi pojam „mikrofizike moći“ koji „obuhvaća onu moć koja se kapilarno širi napuštajući time ranije uvriježeno shvaćanje po kojem se moć veže uz središta ili državne strukture. Drukčije rečeno, tvrdi da je moć prisutna na svim društvenim razinama te da institucije čine svojevrsna čvorišta u mreži moći“ (Peternai Andrić, 2012:56) Ona je strategija koju karakteriziraju tehnike i taktike funkcioniranja čime su znanje i moć zapravo povezani.

relacije moći, tj. koje ne omogućuje da se stekne određena razina moći. Subjekt spoznaje ne bi trebao biti polazišna točka kojom bi se utvrđivao i analizirao odnos moći i znanja, odnosno je li on slobodan ili nije u odnosu na sustav moći, nego taj subjekt treba držati učinkom temeljnih implikacija moći i znanja, podjednako kao i objekte koje valja tek spoznati i modalitete spoznaje. Subjekt bi se trebao promatrati kao prostor prožimanja znanja i moći, a ne ga analizirati kao rezultat jednoga ili drugoga. Znanje korisno moći ili ono koje joj se opire tako nije rezultat djelatnosti subjekta spoznaje, nego je rezultat odnosa moć – znanje i svih procesa kojima je prožet. Trebalo bi prestati sa stalnim opisivanjem učinaka moći negativnim terminima poput toga da moć isključuje, suzbija, potiskuje, cenzurira i sakriva. Moć prozvodi stvarnost i područja predmeta istine, a pojedinac i spoznaja koju se o njemu može steći upravo ovise o toj proizvodnji.

Foucault je u djelu *Nadzor i kazna* teoriji moći dodao problem otpora subjekta i njegova tijela. Tijelo je prožeto političkim okružjem, a moć na njega izravno djeluje, obuzima ga i obilježava, te ga po potrebi i dužnosti podvrgava mučenju, tjera na obavljanje raznih poslova. Zbog toga je prožeto odnosima moći i dominacije kao proizvodna snaga, njegova je funkcija radne snage moguća tek onda pošto je obuhvaćeno sustavom potčinjavanja te na taj način postaje korisnom snagom – u isto je vrijeme proizvodno tijelo i potčinjeno tijelo.[34] Potčinjavanje se može postići fizičkom snagom, izravnim utjecajem, ali izbjegavajući nasilne metode ili se taktiziranjem i indirektnim pristupom može svesti u domenu disciplniranog tijela. Disciplniranjem se tijelo nastoji popraviti i poboljšati njegovo stanje, a ne ga ugnjetavati i prisvajati. Politička anatomija se rađa i definira način djelovanja na tijelo drugih, ne da bi činili ono što se od njih traži, već da bi postupali onako kako se od njih zahtijeva, uz pomoć raznih tehnika, a prema određenoj brzini i djelotvornosti. Podložna, izvježbana i pokorna tijela tako su produkt discipline. Ona je politička anatomija pojedinosti, razdružuje vlast od tijela, pretvarajući ju s jedne strane u sposobnost koju nastoji povećati, a s druge umanjuje energiju i moć koje bi iz nje mogle proizaći pretvarajući ju opet u odnos stroge potčinjenosti.[35] Tijelo se, postavši metom novih mehanizama moći, izlaže novim oblicima

[34] Više u: M. Foucault, *Nadzor i kazna - rađanje zatvora* (Zagreb: Informator – Fakultet političkih znanosti, 1994)

[35] Da bi bila potpuna i djelotvorna u pravom smislu riječi, disciplina za Foucaulta ponekad zahtjeva postojanje zatvorenih mjesta i prostora unutar kojih bi se njezina uloga osjetila, gdje bi bila zastupljena, a prostori bi bila zaštićeni i ovladani disciplinskom monotonijom. Shodno tome, Foucault razlaže o kaznama i zatvorenim prostorima koristeći i poznato arhitektonsko rješenje Jeremyja Benthama nazvan Pantoptikon. Više u: Michel Foucault, *Nadzor i kazna - rađanje zatvora*, 1994.

znanja, ono pripada djelovanju, njime manipulira autoritet, podvrgnuto je korisnoj dresuri, a ne racionalnoj mehanici i u njemu će biti naviješten veliki broj prirodnih zahtjeva i funkcionalnih prisila. Ono više nije slobodno samostalno odlučivati, kazneni i nadzorni aparat postavljeni su iznad njega, njegova je uloga poslušno izvršavati zadane naredbe i obveze u svrhu poboljšanja vlastitog identiteta. Današnje vrijeme može se nazvati dobom tijela i tjelesnosti jer je upravo ono više nego bilo koji dio subjektove osobnosti potčinjen „manipulativnim strategijama moći." Ono je „postalo površina na kojoj se ispisuju i proizvode nova znanja; ono je eksperiment, performans, ekonomsko dobro, trgovinski proizvod, predmet razmjene… Tijelo nam danas najmanje pripada" (Bećirbašić, 2011: 52).

Prema svemu navedenom, zaključuje se da Foucault subjekt i njegov identitet promatra s dva aspekta – u jednom je subjekt proizvod diskurza, njegovih znanja i proizvoda koje on prihvaća, a u drugom je subjekt onaj koji iskorištava diskurz za stvaranje svojih „subjektnih pozicija" u koje se slobodno smješta i premješta ukoliko to želi.[36] Takvim promišljanjem Foucault je često bio izvrgnut kritici jer zapravo ne govori zašto subjekti zauzimaju određene pozicije, a ne neke druge.

Problem identiteta u suvremenoj književnoj teoriji može se pratiti i kroz pitanje sve prisutnijeg pojma performativa (*performative*) koji u teoriju uvodi britanski filozof John Langshaw Austin.[37] Pojam se ubrzo proširio u mnoge teorijske pravce pa tako postaje dijelom lingvistike, teorije književnosti, poststrukturalizma, kulturalnih studija i teorijske psihoanalize teksta. Austinovo tumačenje pojma važno je jer kasniji filozofi i teoretičari Jacques Derrida i Judith Butler pojam performativa proširuju na širi kontekst, odnosno tumačen ga kao sredstvo tvorbe identiteta i subjekta. J. L. Austin prvenstveno ga je razradio kroz koncept jezika i komunikacije jer „drži da jezik služi za postizanje učinaka, razumijeva ga kao vrst alata. U temelju takva shvaćanja jezika nalazi se upravo pojam performativa" (Peternai, 2005: 16). Austin uvodi dvije vrste iskaza: konstantivne i performativne, gdje su konstativni oni kojima se nešto tvrdi ili opisuje i mogu biti istiniti ili lažni, dok performativni nisu ni istiniti ni lažni, već u stvarnosti izvode radnju na koju se odnose. Tako je performativ

[36] Više u: K. Peternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* (Zagreb: Antibarbarus, 2012)

[37] John Langshaw Austin (1911. – 1960.), britanski filozof čije znanstveno djelovanje postaje značajno razvojem filozofije jezika. Oblikovao je teoriju performativa, a sam pojam najavio je u eseju *Performativni iskazi* kasnije ga razradivši kroz dvanaest predavanja održanih na Harvardu tijekom 1955. godine. Tijekom života objavljena je nekolicina djela, a najveći dio znanstvenoga rada nakon Austinove smrti. Spomenuta predavanja o teoriji performativa objavljena su 1962. god. u knjizi *Kako djelovati riječima*. Više u: K. Peternai, *Učinci književnosti* (Zagreb: Disput, 2005), 16-21

definiran kao iskaz s običnim glagolima u prvom licu jednine prezenta, a kao primjere performativa navodi činove krštenja, vjenčanja, oklade, imenovanja i dr. Navedeni performativi ne prenose radnju na koju se odnose i ne izvještavaju o njezinoj učinjenosti, nego ju oblikuju.

U njegovoj teoriji performativnosti postoje tri važna trenutka: 1) teatralnost – obuhvaća uporabu običnog govora, ali i ozbiljnost koja ovjerava performativ i daje mu legitimitet. Austin naglašava da učinkovitost performativa ovisi o subjektu koji ga izvodi budući da nije isto izvodi li se kao dio kazališne predstave ili je stvaran čin za koji subjekt ima ovlasti. Osim toga, Austin gotovo uvijek inzistira da će performativ najviše uspjeti ako ne bude samo dio jezičnog iskaza, već i kao dio ukupne govorne situacije; 2) ponavljanje – performativ je uvijek ritualan i ceremonijalan te ovisi o društvenim normama. Da bi bio uspješan, mora ga se izvesti na prepoznatljiv, ritualan način, a ponavljanje mu omogućuje da nastane i postoji; 3) raskid sa strukturalizmom – Austin svojom teorijom performativnosti napušta strukturalističku teoriju jezika i jezičnog znaka (označitelj/označeno) i uvodi govornika u jezik koji izvodi performativne činove. Taj je subjekt nepoznat, Austin ga ni ne pokušava odrediti, ali inzistira na govornom činu i gestikulaciji subjekta koji se prepoznaju kao performativni čin. Nadalje, pitanje performativa Austin je proširio uvodeći „performativno polje, sada već prošireno na cijelo jezično područje, kroz tri potencijalna aspekta: lokuciju, ilokuciju i perlokuciju. Lokucija (*act of saying*) je sam čin kazivanja, aspekt usmjeren na sadržaj iskaza; ilokucija (*act in saying*) je čin izveden kazivanjem, konvencionalni aspekt društveno institucionaliziranog odnosa prema sugovorniku, dimenzija u kojoj jezik ostvaruje snagu i moć utjecaja na druge, a perlokucija (*act by saying*) je čin uzrokovan kazivanjem, aspekt kojim se ostvaruju određeni učinci na adresata i koji sadržava mogućnost manipulacije. Ti aspekti jesu nužne sastavnice svakog iskaza, ali u različitom odnosu - uvijek jedan dominira nad drugima“ (Peternai, 2005:19).

Potrebno je istaknuti da Austinov koncept predstavlja velik doprinos filozofiji jezika i teoriji govornih činova, a zbog svojih je postavki izazvao brojne polemike i rasprave u znanstvenim krugovima. Vjerojatno napoznatija polemika u suvremenoj književnoj teoriji vođena je između Jacquesa Derridaa i Austinova nasljednika Johna Rogersa Searla.[38] Ovdje

[38]„Glasovitu i utjecajnu polemiku koju su vodili otvara Derridaov esej *Potpis, događaj, kontekst* čija je prva verzija, pod nazivom *Komunikacija,* nastala za konferenciju održanu u Montrealu kolovoza 1971, a godinu dana poslije esej je ponovno otisnut u njegovoj knjizi *Margine filozofije* (*Marges de la Philosophy*). Prijevod na engleski jezik pojavio se u časopisu *Glyph,* prvom broju za 1977. godinu, a Searleov odgovor *Obnavljajući*

neće biti govora o Derridaovom tumačenju pojma performativa i osporavanjem Austinova prvotnog koncepta, već se njegov koncept iskorištava kao „prijelazni“ diskurz kojim performativ postaje dijelom teorije o tvorbi identiteta.

Naime, već je Jacques Derrida, polemizirajući sa Searlom i držeći svoja predavanja, ukazao na to da, u okviru teorije govornih činova, subjekt performativom može stvarati svoj subjektivitet. Judith Butler, suvremena teoretičarka i feministkinja, preuzela je takav Derridaov koncept i ugradila ga u svoje teorijsko promatranje tvorbe identiteta, posebice onog rodnog. Iako sama nije znala da je pojam performativa Austinova tvorevina (davno je bila uvjerena da je pojam preuzela od Derridaa), „pojam performativa proširila je na cjelokupno područje socijalno-diskurzivne prakse, odnosno izmjestila ga izvan granica analitičke filozofije i lingvistike, ali je pritom i bitno redefinirala (Austinov) pojam performativnog čina” (Peternai, 2005: 90). Tako Butler performativ promatra kao mogući model koji će poslužiti objašnjenju temeljnih društvenih procesa (raspravlja o prirodi i proizvodnji identiteta, o funkcioniranju društvenih normi, o uvjetima kojima subjekti postaje odgovoran za sve odluke koje donosi te o odnosu između pojedinca i društvenih promjena). Za nju performativnost „nije jedinstven ‘čin’”, već je ono uvijek „ponavljanje norme ili skupa normi” (Butler, 2001: 28). Za nju se performativnost ne može promatrati izvan konteksta iterabilnosti, tj. činova koji nisu jedinstveni, već ih se ritualno proizvodi, uređeni su i sastoje se od ograničenog ponavljanja normi. Subjekt u performativnosti nije taj koji vrši ponavljanje, nego ga to isto ponavljanje zapravo omogućuje i ovjerava. Performativ funkcionira onime što proizvodi i objavljuje, a da bi bio djelotvoran, mora se iznova ponavljati (diskurzivni proizvod). Ukoliko se takav čin ne ponavlja, ne pojavljuje učestalo unutar diskurza, performativ je nevažeći, beskoristan i uzalud se trudi proizvesti ono što ne može. Butler se osvrće na Austinove primjere performativnih činova i naglašava da su oni oblici autoritativnog govora jer podrazumijevaju iskaze koji izricanjem zapravo izvršavaju radnju kojom prikazuju moć da to mogu učiniti (pr. krštenja, sudske presude, razne izjave o nacionalnosti, imovini, inauguracije). Takvi iskazi vrše određeni čin, ali mu omogućuju da iskaže i moć kojom se izvršava. „Ako je moć diskursa da proizvede ono što imenuje povezana s pitanjem performativnosti, onda je performativ područje u kojem moć deluje kao diskurs” (Butler, 2001: 276). Butler je danas u središtu rodne problematike, no njezino se

---

razlike: odgovor Derridau (*Reiterating the Differences: A Replay to Derrida*) u sljedećem svesku časopisa *Glyph* iste godine“ (Peternai, 2005:34).

problematiziranje identiteta uvelike oslanja na prethodne teoretičare i filozofe. Teorija rodnog identiteta nastalog performativnim radnjama bit će analizirana u zasebnom poglavlju pa se ovdje neće temeljito razlagati. Dovoljno je uputiti da se u svojoj teoriji performativom koristi kao terminom koji označava svaku izvedbu koja se odriče potpune značenjske određenosti i predstavlja proces sa sposobnošću prihvaćnja mnogih značenja iz svojeg okruženja.

Proces oblikovanja identiteta potrebno je i razmotriti kroz radove Jacquesa Derrida[39] koji koncept identiteta, iako neizravno, izvodi kroz svoj velik teorijski pothvat, a to je oblikovanje teorije dekonstrukcije[40] i polemiziranje s lingvistima oko opisa jezičnog znaka. Za njega je znak relativan, nikada do kraja određen te ga se ne može precizno odrediti samo jednim značenjem i opisom.[41] Drugim riječima, riječi nemaju neko opće značenje (u odnosu na shvaćanje Ferdinanda de Saussurea[42]), već je svako značenje povezano s kontekstom u kojem se znak javlja jer „svaki novi kontekst donosi vlastite aspekte značenja, nepredvidive do njihove aktivacije u tom budućem kontekstu. Prema Derridau, svaki pokušaj fiksiranja značenja osuđen je na neuspjeh; značenje se ne može jednom zauvijek dosegnuti, nego je ono uvijek odgođeno" (Peternai Andrić, 2012: 97).

Prema tome, svaka riječ može imati nekoliko potencijalnih značenja, a ono se uspostavlja u odnosu na druge označitelje. Postojeću razliku među značenjima proizveli su sustavi koji se usvajaju učenjem te se odnos između označitelja i označenoga nikada ne zaustavlja, on nije čvrsto utemeljen, već je relativan, bez konačnog određenja. Značenje riječi

---

[39] Jacques Derrida (1930-2004), francuski filozof, stvarao pod utjecajem Husserla i Kanta. Začetnik je gramatologije kojom pokušava zasnovati filozofiju pisanja i razlike kojom središnje značenje daje pismu kao odrazu riječi (*écriture*). Kao utjecajan mislilac XX. st. ostavlja svoja najveća djela: *O gramatologiji, Pismo i razlika, Glas i fenomen*.

[40] Dekonstrukcija kao književnoteorijski pojam još uvijek nailazi na višeznačna tumačenja. Može se odrediti kao oblik premještanja i zamjene jezika i pojmova čime se razlaže različitim tekstualnim zastupanjima mišljenja. Nadalje, ona je model prakse koja konstituira filozofiju i teoriju književnosti, ona preuzima funkcije društvenoga rada čiji su proizvodi „kulturalno interventni". Derrida je govorio da nije neutralna, već intervenira, djelatna je. U njoj se očituje ambivalentnost i hibridnost svakog kulturalnog poretka. O dekonstrukciji i radu Jacquesa Derridaa više vidjeti u zborniku *Žak Derida – glas i pismo u odjecima* (2005) koji obuhvaća znanstvene radove sa skupa održanog neposredno nakon njegove smrti 2004. god.

[41] Jezik je korelativan između znaka i referenta na koji se odnosi te uspostavlja njihovu vezu. Ako se želi opisati izvanjski, realan svijet, Derrida kaže da pri tome „ne možemo zaobići jezik u nastojanju da „izravno vidimo svijet", a same riječi proizvode značenje ne u odnosu prema nekim specifičnim ili bitnim karakteristikama predmeta ili njegovim kvalitetama, nego kroz mrežu odnosa u „jezičnoj igri". Ne treba međutim smetnuti s uma da svaka dana riječ sadrži odjeke i tragove drugih značenja riječi iz drugih odnosa u različitim kontekstima." (Peternai Andrić, 2012:98)

[42] Ferdinand de Saussure u lingvistiku uvodi termine znaka i značenja, odnosno označenog i označitelja.

nije dosegnuto, već je "odgođeno" što Derrida objašnjava pojmom *différance* (iz riječi *difference* briše 'e' i mijenja ga u 'a' objašnjavajući ju kao riječ "brisanja", "tihog upisivanja" novih značenja)[43] „koji sadrži i 'razliku' i 'odgodu' i 'pomak', Derrida tvrdi da binarni odnosi između znakova predloženi u strukturalnoj lingvistici nisu stabilni, prije će biti da je značenje nestabilno i klizi prema pojedinačnoj igri označavanja" (Peternai Andrić, 2012: 35). Derrida time govori da svaki znak ovisi o kontekstu u kojem se nađe te ga je potrebno odrediti u tom smislu, a nikako se ne može držati da se ovakvom interpretacijom jezičnoga znaka želi dokinuti njegovo pravo značenje. „Iterabilnost", odnosno ponavljanje jest ono što znaku pomaže u održavanju svojeg značenja koje se uvijek iznova mijenja i „pomiče" u granicama konteksta.

Jezični znak i njegova dekonstrukcija doveli su Derridu i do problema identiteta koji je usko povezan s potonje navedenim. Ako se značenje riječi ne može fiksirati i jednoznačno odrediti, ni identitet subjekta ne može biti stalan. Čak štoviše, kategorija identiteta promjenjiva je, nestabilna, a značenje „klizi" u odnosu na *drugog*. Odstupajući od esencijalističkog pristupa identitetu, Derrida ga stavlja u usku vezu s okolinom i *drugim* te mu daje mogućnost stjecanja različitih značenja u različitim kontekstima. Subjekti se nalaze u situaciji neprestano tragati za njim i utvrđivati ga pa iz toga Derrida čak izvodi zaključak da je identitet, samim time što je subjekt potaknut na potragu za njim i što pokušava pronaći ikakvo objašnjenje za njegovo postojanje i oblikovanje, zapravo nepostojeći. Jedini mogući način kojim ga se može „održati" jest djelovanjem institucija (prvenstveno misli na državne i političke aparate) koje mu trebaju osigurati barem prividnu sigurnost i značenje koje će se moći održavati.

Dopustiti *drugome* da uđe u „subjektov svijet" predstavlja određeni rizik i neizvjesnost, a strah koji subjekt osjeća za integritet svojeg „Ja" zapravo je, prema Derridi, neutemeljen. Potrebno je dokinuti osjećaj da je uvijek sve poznato, da promjena nije nužna i okrenuti se neizvjesnosti koju nam *drugi* pruža. Tek kada je dana prednost odluci, odgovorima ili odgovornosti koja je u uskom odnosu s *drugim*, a ne subjektu samom po sebi, ukazat će se spremnost za određene promjene njegova „Ja" koje bi trebao i prihvatiti. Iz svega navedenoga može se zaključiti da je privremeno održivi identitet zapravo jedini mogući

[43] O njegovu tumačenju pojma *différance* vidjeti više u zbirci eseja *Pisanje i razlika* (2007) – izdanje na engleskom jeziku dostupno je i na mrežnoj stranici http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/anderzon/materias/materiales/Writing_and_Difference__Routledge_Classics_.pdf ; stranica posjećena 10. prosinca 2012. god.

ishod cijelog identitetnog procesa budući da se identitetu kao takvom ne može osigurati stalno značenje unutar istog konteksta.

Slijedom svega navedenog zaključuje se da se identiteti ne mogu tumačiti kao jedinstveni i cjeloviti. U svakom teorijskom pristupu toj problematici vidljiva je kompleksnost jednoznačnog tumačenja identiteta i njegova ostvaraja i daje se zaključiti da o njemu nije nimalo lako govoriti. Proučavajući ga uvijek se može zaći u slijepu ulicu, a pokušaj njegova konačnog objašnjenja i određenja može ostati nepotpun i nedovoljno istražen. Razvojem teorijskih razmišljanja o toj problematici jasno je da se identitet sve više proučava kao razlomljen, fragmentiran i nedovršen te da je u stalnom odnosu s *drugim*. Culler s pravom zaključuje da problemi identiteta u suvremenoj teoriji čine „napetosti i sukobi koje u sebi sažima." Svi teorijski pristupi (psihoanaliza, kulturalni studiji, feminizam i dr.) otkrili su svoja pitanja vezana za identitet te se čine „strukturalno sličnima". Mogućnosti su razne: može se „s Louisom Althusserom reći kako je netko 'kulturalno interpeliran' ili prizvan kao subjekt, učinjen subjektom tako što je oslovljen kao nositelj određena položaja ili uloge; ili će se, povodeći se za psihoanalizom, naglasiti uloga 'stadija zrcala' u kojem subjekt stječe identitet pogrešno se prepoznavši, otuđivši se u odrazu." Valjano je složiti se Hallovom tvrdnjom da identiteti „nikada nisu singularni, nego se umnažaju, gradeći se preko različitih, antagonističkih diskurza, praksi i pozicija koji se često međusobno presjecaju. Oni su subjekti radikalne historizacije, i neprekidno se nalaze u procesu promjene i transformacije" (Hall, 1996: 4).

3) TEORIJE IDENTITETA

S obzirom na to da je problematika identiteta uvelike zamršena postojanjem različitih aspekata iz kojih može biti promatrana, u nastavku se raspravlja samo o onim teorijama identiteta koji će se u drugom dijelu rada primijeniti na odabrani filmski korpus. U tome će pomoći razni diskurzi: psihoanalitički diskurz u kojem će se pratiti položaj subjekta i nastanak njegova identiteta kroz radove Sigmunda Freuda, Jacquesa Lacana i Slavoja Žižeka i koncept feminističkog i rodnog identiteta te pitanje ženskog identiteta kroz prizmu feministkinja koje pokušavaju objasniti odnos ženskog identiteta unutar patrijarhalne ideologije. Važno je napomenuti da pregled identitetne problematike nije konačan, već ju treba promatrati kao mogućnost daljnjeg i temeljitijeg proučavanja.

3.1. PSIHOANALITIČKI IDENTITET

Krajem XIX. st. započinje se razvijati psihoanaliza[44] koja će tijekom XX. st. uvelike utjecati na područje suvremene teorije književnosti profilirajući se kao teorija nesvjesnoga. Njezin tvorac austrijski je neurolog Sigmund Freud[45] koji je u svom proučavanju psihoanalitičkog razvoja ličnosti[46] vrlo brzo stekao sljedbenike, no ujedno je bio (i još uvijek je) oštro kritiziran. Njegov utjecaj na književnu teoriju ne može biti zanemaren, a tome ide u prilog da su Jacques Lacan i Slavoj Žižek svoje uporište pronašli upravo u Freudovoj psihoanalizi.

[44] Carl Gustav Jung već prije je razvio teoriju psihoanalize kojom je naglasio važnost nesvjesnoga (priroda nesvjesnoga nalazi se između nagona i potreba) i arhetipova (instinktivan i nepromjenjiv obrazac, on nije konkretan sadržaj, već širok spektar manifestacija ovisnih o pojedincu i njegovu iskustvu)

[45] Svoju karijeru Sigmund Freud (1856 – 1939) započeo je kao neurolog. Kada je uvidio da konvencionalni medicinski tretmani ne daju velike rezultate u liječenju, počeo se koristiti hipnozom potičući svoje pacijente da mu otkriju sve o čemu razmišljaju, da izreknu svaku asocijaciju. Tako je Freud otkrio sadržaje koje je smatrao manifestacijama nesvjesnih strahova i želja, a često ih je pronalazio i u snovima i sjećanjima iz djetinjstva svojih pacijenata.

[46] Freud je ljudsku ličnost i psihički život često uspoređivao s ledenjakom, objašnjavajući da mali dio, koji viri iznad površine vode, predstavalja svjesno doživljavanje, a ona mnogo veći, ispod vode, predstavlja ono podsvjesno i nesvjesno.

U dugogodišnjem iskustvu rada s pacijentima, Freud je u histeriji pronašao ishodišnu točku za svoja psihoanalitička dostignuća.[47] Histerija se kao bolest oduvijek pripisivala ženama i doživljavala se kao ženski poremećaj. Tijekom XIX. st. proučavanje histerije doživljava vrhunac, a unutar patrijarhalnog društva lik histerika utjelovljavao je zapravo ženu.[48] Kroz prizmu odnosa žene i muškarca, histerija je postala opći problem i zagonetka, a omogućila je i proučavanje unutar same seksualne politike. U svojim radovima[49] Freud je zaključio da su svi simptomi histerične osobe zapravo logični izraz neke psihičke traume te da je trauma povezana s potisnutim libidnim porivima. Histerija je Freuda dovela do nesvjesnog djelovanja psihe, „tumačenja simptoma, objašnjenja neurotske strukture, ukratko, do definicije nesvjesnog. Freud će svoje tumačenje histerije bazirati na ideji traume, od ideje zavođenja do općenito potisnute seksualnosti" (Matijašević, 2011: 39). Upravo je histerija omogućila psihoanalitičko shvaćanje subjekta koji je rascijepljen, sukobljen sa samim sobom, opterećen vlastitom spolnošću ili pak otuđen od samog sebe. Kroz simptome histerije, koji uzrokuju dva suprotstavljena poriva – „želje koja ne prihvaća nikakve granice i htijenja da se osoba prilagodi granicama koje nameće društvo", Freud je razradio svoju kasniju teoriju o Edipovu kompleksu (Borossa, 2003: 40). Budući da se histerija obično smatrala ženskim poremećajem, ostaje pitanje što je s muškarcima? Mogu li i oni biti histerici? Muška histerija objašnjavala se kroz dva aspekta: prvi je podrazumijevao „fizički", a ne psihički aspekt – bolest se razvija uslijed fizičkog šoka (primjerice, nesreće na radnom mjestu ili kao posljedica ranjavanja u ratu), a drugi je obuhvaćao one muškarce koje se nije smatralo „pravim muškarcima (feminizirani muškarci, pripadnici određenih rasnih skupina). Kasnije je Foucault iskoristio taj Freudov zaključak tvrdeći da su se upravo tim drugim stavom stvorili uvjeti za razvoj psihološke i medicinske kategorije homoseksualnosti koja će se promatrati kao „izokretanje muškog i ženskog" čime će histerija opet, iako unutar muške kategorija, opet biti promatrana kroz onu žensku.

---

[47] Najpoznatiji slučaj Freudova pročavanja histerije jest „Slučaj Dora". U tom slučaju Freud opisuje djevojku pravim imenom Ida Bauer koju je u dobi od osamnaest godina otac doveo k Freudu. Razgovarajući s Dorom Freud otkriva mnoštvo čimbenika koje su uzrokovale Dorinu histeriju: otac koji je u neobičnoj vezi s bračnim parom, kako ih Freud naziva, gospođom i gospodinom K. Dorini simptomi dodatno se pojačavaju kada ju gospodin K. pokušava poljubiti, "taj doživljaj s gospodinom K. – njegovo snubljenje ljubavi i time uzrokovana povreda njezine časti – predstavljao je dakle za našu pacijenticu Doru psihičku traumu" (Freud, 1987: 27).

[48] Tijekom XIX. st. glavni istraživači histerije bili su francuski liječnici predvođeni ravnateljem pariške bolnice Salpêtrière Jeanom Martinom Charcotom. Freud je neko vrijeme proveo s njim ne bi li usavršio svoja razmatranja, a suprotstavljena mišljenja Charcota i drugih liječnika pomogli su Freudu u razvijanju psihoanalize.

[49] Histerija je tema Freudovih tekstova *Studije o histeriji* (objavljeni 1895. u suradnji s Josefom Breuerom) i *Odlomak analize jednog slučaja histerije* (1905).

Uz histeriju, i perverzija je bila sredstvo koje je Freudu pomoglo baviti se nesvjesnim. No Freud izričito naglašava da histerija i psihoza daju put k nesvjesnom, a ne perverzija, jer nesvjesno ne može biti dostupno putem perverzija. Time se složio i Freudov nastavljač Jacques Lacan tvrdeći da je perverzija uvijek društveno konstruirana dok se histerija pojavljuje subverzivnije. Žižek se kasnije pita: „Zar pervertiti otvoreno ne ostvaruju i prakticiraju ono o čemu histerici potajno sanjaju" (Žižek, 1999: 215)? Drugim riječima, histerija ne mora biti nužno borba između želja i zabrana, ali je svakako obilježena sumnjom – pružaju li skrivene želje uistinu ono što obećavaju.

Histerija i perverzija potaknuli su Freuda da se dublje posveti i proučavanju ličnosti pojedinaca donoseći podjelu na temelju kojih se gradi svaka ličnost: 1) *id* (lat. ono) – najprimitivniji dio ličnosti, uronjen u cijelosti u nesvjesno, sjedište je dvaju nagona – smrti i života. U njemu je prisutan libido[50] kao izvor svakog ponašanja koje dovodi do ugode. *Ego* i *superego* ne bi mogli djelovati bez *ida* jer sva psihička energija dolazi iz njega; 2) *ego* (lat. ja) – razvija se iz *ida* pod utjecajem okoline, on je središte svih kognitivnih procesa, sadrži pojam o samome sebi, doživljaj vlastitog „ja", a ličnost usmjerava prema napretku[51]; za Freuda je on najbliži svjesnome iako se s time nisu slagali, primjerice, Erikson koji je govorio da pojedinac uvijek postaje svjestan svojih djela, ali nikada sebe samoga, čime je zagovarao njegovo određenje kao dio nesvjesnoga; 3) *superego* (lat. nad-ja) – sadrži ideale i moralne vrijednosti koje pojedinac usvoji od roditelja u ranom djetinjstvu, a kasnije i od drugih osoba koje obilježe njegov život. Drugim riječima, razvija se socijalizacijom i moralni je čuvar ličnosti. Usporedno, razvojem ličnosti, razvija se i identitet pojedinca. Točnije, Freud je veću važnost davao identifikaciji objašnjavajući ju kao „psihički proces u kojem subjekt asimilira jedan vid drugoga i transformira se, u cijelosti ili djelomično, prema modelu kojeg mu drugi daje. Osobnost ili jastvo ustanovljava se nizom identifikacija" (Culler, 2001: 132). Tvorba identiteta ovisi o načinu oblikovanja pojedinca kao subjekta koji prolazi kroz pojedine faze razvoja (kod Freuda je to edipovska faza, a kod Lacana zrcalni stadij)[52]. Identifikacija je,

[50] Freud je za libido govorio da je „kvantitativno promjenjiva snaga kojom se mogu mjeriti zbivanja i preobrazbe u području seksualnog uzbuđenja (Freud, 2000:136). O libidu vidjeti više u: S. Freud, *Predavanja za uvod u psihoanalizu* (Zagreb: Stari grad, 2000)

[51] Freud je često uspoređivao odnose *ida* i *ega* kao odnos konja i jahača. Konj je izvor energije, ali jahač je onaj koji upravlja njegovim pokretima. No izvjesno je da će se ponekad i jahač morati podčiniti konju pa će ići putem kojim ga ovaj vodi.

[52] Prema Freudovu pristupu, ljudski se razvoj odvija u pet faza: 1) *oralna faza* – traje od rođenja do 18. mjeseca života i u njoj je naglasak stavljen na područje usta (dijete sisa, sve predmete usmjerava prema ustima); 2)

prema Freudu, omogućila pojedincu shvaćanje sebe kao promjenjive kategorije, kao otvoren proces koji je „ponuđen" društvenom okruženju. Drugim riječima, ona nije sredstvo oponašanja, već odraz prilagodbe pojedinca unutar društvenih procesa. „Subjektivnost i doživljaj sebe konstituiraju se u tim simboličkim i nesvjesnim odnosima u kojima se dijete identificira s 'drugim', onim različitim od sebe i njemu izvanjskim" (Peternai Andrić, 2012: 10). Psihoanalitički subjekt pak nikada nije cjelovit jer je u njemu uvijek upisan gubitak. Upravo je takvim stajalištem Freud dao temelje proučavanjima identiteta kao promjenjive kategorije, kao identifikacijom oblikovane supstancije i omogućio da psihoanalitički diskurz postane ključnim dijelom teorijske problematike identiteta.

Slijedom toga razvija se i spolni identitet koji je za Freuda jednak identifikaciji s roditeljem budući da dijete oponaša roditeljevu žudnju. Spolna razlika određuje značenje koje Freud pripisuje anatomskim razlikama između muških i ženskih organa, protumačeno u smislu njegova postojanja ili nepostojanja. Zato nijedan spol nije potpun: ženski pati od „zavisti zbog penisa", muški od „želje za kastracijom" pa Freud ljudsku seksualnost promatra gotovo uvijek kao psihoseksualnost, odnosno spolnost subjekta nesvijesti. Baveći se ljudskom seksualnošću[53] isticao je da ona ne nastaje u vrijeme puberteta (kakvo je bilo uvriježeno mišljenje većine znanstvenika, njegovih suvremenika), već je prisutna od samog rođenja, a manifestira se u oblicima koji se mogu proučiti u trećoj i četvrtoj godini života, nakon faze latencije u pubertetu doživljava svoj potpuni procvat. Za Butler takva identifikacija nikada se pouzdano ne može odigrati jer ona ne pripada svijetu događaja, ona se ne postiže, već se predstavlja kao željeno postignuće. Ona identifikaciju pripisuje svijetu imaginarnog kao nešto nedovršeno i uvijek iznova rekonstruirano, kao element koji se neprestano uređuje, osporava i izgrađuje.

---

analna faza – javlja se tijekom 2. i 3. god. života te je u njoj dijete zaokupljeno stjecanjem higijenskih navika; 3) *falusna faza* – traje u razdoblju od 4. do 7. god. života i djetetova pažnja usmjerena je na područje genitalija. Ovo je ujedno i faza u kojoj se javlja Edipov kompleks; 4) *faza latencije* – razdoblje od 7. do 12. god. života u kojoj dijete ima potrebu poistovijetiti se s roditeljem istoga spola i sa svojim vršnjacima; 5) *genitalna faza* – nastupa od 12. god. pa nadalje i u njoj se ponovno manifestira sklonost suprotnom spolu. Ukoliko dijete svoju pažnju usmjeri k jednoj osobi, nastupa potpuni razvoj ličnosti. Važno je napomenuti da neuspješno prevladavanje faza, prema Freudu, dovode do raznih problema i poremećaja ličnosti u kasnijoj životnoj dobi.

[53] O ljudskoj seksualnosti Freud detaljno piše u *Tri rasprave o teoriji seksualnosti* (rasprave: *Seksualne nastranosti, Infantilna seksualnost, Preobražaji puberteta*).

Proučavajući žudnju djeteta prema objektu i razvoj ljudske seksualnosti Freud je uveo pojam Edipova kompleksa[54] koji za njega predstavlja strukturu odnosa i fazu tijekom koje se oblikuje i postaje subjekt. U svojim *Predavanjima za uvod u psihoanalizu* (kao i u ostalim značajnim radovima)[55] Freud ga objašnjava na sljedeći način: u dobi od treće do šeste godine (falusna faza) dijete ima snažne osjećaje ljubavi prema jednom roditelju i želi ga samo za sebe, a istodobno razvija snažne negativne osjećaje prema drugome. Drugim riječima, dječaci vole svoje majke i negativno se odnose prema očevima, a djevojčice mrze svoje majke i žele posjedovati očeve.[56] U tom vremenu dijete nije ujedinjeni subjekt iako u svojoj percepciji ima objekt koji permanentno priželjkuje. Ono je anarhično, zaokupljeno samim sobom, pod utjecajem libida, tj. nagona i užitka. Njegov je identitet još uvijek promjenjiv, bez koncentriranog središta nastanka, a granice subjekta i vanjskog svijeta neodređene su. Dijete se još ne može nazvati „subjektom roda“ jer je ispunjeno spolnim nagonima zbog čega ne razlikuje muško i žensko. Mehanizam koji ga oblikuje u osobu spremnu za život upravo je Edipov kompleks. „Na nesvjesnoj razini, ti su osjećaji seksualni prema željenom roditelju i ubilački prema roditelju istog spola. Ako je psihološki razvoj zdrav, dijete uviđa koristi koje ima od roditelja i nauči kontrolirati posesivne i neprijateljske osjećaje. Iz razrješenja Edipovog kompleksa proizlazi savjest ili nad-ja (superego)” (Young, 2006:8). Takva situacija može se ponovno javiti tijekom adolescencije kada tinejdžeri pokušavaju (uspješno ili neuspješno) eksperimentirati sa svojim seksualnim identitetom. Po završetku faze Edipova kompleksa dječak postaje „subjekt s rodom“ jer je prevladao do sada zabranjenu, incestuoznu želju za majkom, tjerajući ju u područje onoga što je obilježilo psihoanalizu, a to je područje snova, psihe i nesvjesnog[57]. Takav rasplet omogućuje dječaku nesmetano odrastanje. „Kao

[54] Elementi Edipova kompleksa mogu se objasniti kroz prikaz trokuta koji čini dijete između tri i pol i šest godina života te oba roditelja. Dijete „želi isključiv – tjelesan, emocionalan i intelektualan – pristup roditelju suprotnog spola i mora se pomiriti s prethodnim pravima istospolnog roditelja. Dijete se boji osvete i ubrzo počinje osjećati krivnju zbog incestuozne želje i ubilačkih nagona. Krivnja otkriva prisutnost nad-ja, koji je Freud opisao kao nasljednika Edipovog kompleksa. Pacijenti koji nisu preradili te „obrede inicijacije“ imaju nerazriješene edipovske probleme. Jedan od najozbiljnijih oblika, koji sprečava uspjeh i zadovoljstvo u životu, jest strah od nadmoći nad roditeljem, koji vodi do straha od osvete zbog takozvane „edipovske pobjede“. Pojedinac može razviti i rizično uvjerenje da može postati odrasla osoba bez emocionalnog razvoja, očekujući bajkovita ili čarobna rješenja za životne probleme” (Young, 2006: 10).

[55] Primjerice, radovi *Ja i Ono* (1923) i *Razrješenje Edipovog kompleksa* (1924).

[56] Freud je dugo vremena Edipov kompleks proučavao iz aspekta muškog djeteta te je uspostavljao simetriju između Edipova kompleksa kako u dječaka, tako i u djevojčica. Kasnije, otkrićem prededipovske faze, Freud je došao do otkrića žene kao drugoga. Usporediti: S. Freud, *O ženskoj seksualnosti* (1931).

[57] „U svakodnevnom engleskom govoru češće se rabi riječ „podsvjesno“ („subconscious“) nego „nesvjesno“ („unconscious“), ali se takvom upotrebom znatno umanjuje različitost pojma nesvjesno, jer riječ podsvjesno

muškarac u nastajanju, dječak odsad raste u skladu s predodžbama i radnjama koje društvo naziva 'muškim'. Jednoga će dana i sam postati otac te uključivanjem u proces spolne reprodukcije pomagati održavanju društva" (Eagleton, 1983: 169). Suprotno tome, ako se Edipov kompleks ne prevlada, moguće je da dječak postane spolno nesposoban jer će lik majke staviti iznad svih drugih žena, što po Freudu može voditi u homoseksualnost. Osobe mogu ostati nezrele i nesposobne za daljnji život te često sklone emocionalnim ispadima što se posebno očituje u nemogućnosti kontroliranja psiholoških poteškoća. Za Freuda faza Edipova kompleksa ujedno je i početak stvaranja moralnih osjećaja, savjesti, poštivanja zakona i svih oblika društvenih i vjerskih normi. No iako je dijete razvilo svoj identitet odbacivanjem i prevladavanjem želja u područje nesvjesnog, subjekt nastao u ovoj fazi postaje subjekt koji se stalno proteže na relaciji između svjesnog i nesvjesnog, a ono ga može uvijek opsjedati i vraćati mu se.[58]

Freud je pokušao objasniti i pojavu Edipova kompleksa u djevojčica, no priznao je da mu i dalje ostaje nejasno njegovo razrješenje. Pokušao ga je objasniti činjenicom da se kod djevojčica javlja u nešto jednostavnijem obliku jer se uglavnom sastoji od želje djevojčica za preuzimanjem majčina mjesta i prihvaćanja ženskog stava prema ocu. Takvo je tumačenje izazvalo gnjev feministkinja budući da „djevojčica otkriva da nema penis, osjeća zavist prema penisu i zahtijeva ga od majke. Kad se to ne dogodi, razočarana je. Krivi majku za svoj osjećaj manjkavosti i okreće se ocu u potrazi za penisom te ostane nezadovoljena dok ne dobije simbolički penis u obliku djeteta. Dječake će od majke udaljiti 'kastracijski kompleks', strah od posljedica incestuoznih želja. Ženska verzija kastracijskog kompleksa – zavist prema penisu – izaziva Edipov kompleks kod djevojčica" (Young, 2006: 14). Drugim riječima, djevojčica se aktivno trudi udovoljiti ocu da bi primila njegovu ljubav. To se stanje potiskuje

---

upućuje na nešto što je gotovo pod samom površinom svijesti. Riječ „podsvjesno" umanjuje ideju o nesvjesnom kao o području koje nam je krajnje strano i nepristupačno, koje je mjesto i ne-mjesto, potpuno ravnodušno prema stvarnosti, koje ne zna za logiku, negaciju, kauzalnost i proturječje, koje je do kraja predano instinktivnoj igri nagona i želje za užitkom" (Eagleton, 1983: 171).

[58] Odlazak u područje nesvjesnog Freud objašnjava postojanjem snova. Za njega su snovi simboličko ispunjenje svih subjektovih nesvjesnih želja. Simboli ovdje služe kao ublažena verzija prikazanog materijala u snovima jer bi nas stvarni prikazi mogli uznemiriti i probuditi iz sna. Snovi postaju tekstovi koje je potrebno odgonetnuti i otkriti im značenje. Osim snova, u nesvjesno se može otići i govornim omaškama („paraprakse") koji se objašnjavaju kao sitnim propustima u govoru, čitanju, a Freud ih čak objašnjava i kroz propuste u sjećanju ili zametanje predmeta. Svaka takva omaška ima korijen u nekoj nesvjesnoj želji. Šale su također refleksija nesvjesnog jer se njihov sadržaj može tumačiti kao agresivan ili libidiozan. Nesvjesno se može reflektirati i kroz prikrivene želje koje su nam u životu zabranjene, nedostupne i kojima ne daje mogućnost da se ostvare. Kao posljedicu takva potiskivanja Freud navodi neurozu.

čime djevojčica prihvaća „ideju društvenog zakona i moralnog kodeksa u obliku superega" (Pajaczkowska, 2006: 31) ili započinje tražiti zamjenski ekvivalent očeve ljubavi u drugim muškarcima. Može se reći da se Edipov kompleks u dječaka razara strahom od kastracije, a kod djevojčica je nastao upravo zbog kastracijskog kompleksa. „Otkriće da je kastrirana jest, prema Freudu, preokret u rastu djevojčice i iz toga proizlaze tri moguća razvoja: jedan vodi do seksualnih sputanosti ili neuroze, drugi vodi do izmjene karaktera te do kompleksa muškosti, a treći vodi do normalne ženskosti" (Matijašević, 2006: 93). Budući da djevojčice, u odnosu na dječake, nemaju motiv (strah od kastracije) koji će ih voditi k prevladavanju Edipova kompleksa, ostaju u njemu neodređeno vrijeme, a katkada ga i nepotpuno prevladavaju.

U razvoju Edipova kompleksa važnom se pokazala i psihoanalitičarka Melanie Klein koja je svojom teorijom unijela sasvim novi pogled na Freudov koncept.[59] Naime, ona u problematiku psihoanalize unosi pojam *prededipovske faze* kojim se naglasak stavlja na lik majke i zapravo ga po važnosti u razvoju djeteta uzdiže iznad Freudove faze Edipova kompleksa. Za Klein je majka prvi objekt koji utječe na dijete, bilo muško ili žensko, i s kojim dijete ulazi u interakciju te je „uspjela otkriti ranije oblike Edipova kompleksa te raniji razvoj Nad-Ja, i što je dovelo do vezivanja emocija koje uzrokuje Nad-Ja, poput osjećaja krivnje, samoprekoravanja, uspostave moralnih načela, okrutnosti, anksioznosti i depresije" (Matijević, 2011: 53). U prededipovskoj fazi unutarnji su objekti u interakciji s vanjskima koji stvaraju ambivalentan odnos prema unutarnjima projicirajući se kao dobri ili loši. Drugim riječima, dijete djelomično doživljava majčine atribute (prvenstveno dojku koja se projicira kao dobra ili loša – dobra je kada daje mlijeko, loša je kada ga uskraćuje) pri čemu majku još uvijek ne doživljava kao cjelovit objekt, već ju percipira kroz prisutan parcijalni objekt – majčina dojka – koji za njega ima dvostruko značenje – on je dobar ili loš. Time Klein pomiče dobnu granicu, u kojoj se događa edipovski sukob, na početak druge godine života (oralna faza), a majka ulazi u središte prededipovske faze podjednako kao što je otac postao središte Freudova Edipova kompleksa. Melanie Klein skrenula je pozornost na svoju

[59] „Ona razlikuje ono što naziva 'edipovskom situacijom', koja se ponavlja tijekom života, i klasični Freudov Edipov kompleks: 'Freud smatra da se genitalne želje pojavljuju i da se konačni izbor objekta događa tijekom falusne faze, koja se proteže od oko treće do pete godine života i vremenski se poklapa s Edipovim kompleksom'. Nad-ja i osjećaj krivnje sekundarne su posljedice Edipovog kompleksa. Klein smatra da emocionalni i seksualni razvoj '*od ranog života novorođenčeta nadalje* uključuje genitalne osjete i sklonosti, koji čine prve faze invertiranog (želja prema roditelju istog spola; agresija prema roditelju suprotnog spola) i pozitivnog Edipovog kompleksa; oni se doživljavaju kroz prvenstvo oralnog libida i miješaju se s uretralnim i analnim željama i fantazmama" (Young, 2006: 32).

teoriju mišljenjem da djeca od rođenja pa nadalje posjeduju složeni psihički svijet koji, reagirajući s vanjskim utjecajima kojima je dijete okruženo, uspostavljaju svoj identitet. Tome su se usprotivili mnogi optužujući Klein da svojim gledištem opterećuje dijete složenom psihičkom organizacijom, a istaknuli su da se djetetova psiha razvija postupno, i to kroz odnos s okolinom. U cijeloj zamršenosti faza Freudova koncepta javlja se i *postedipovska faza*[60] koja izlazi iz okvira psihoanalize i više se orijentira na kulturološki aspekt pa se bavi oblikovanjem identiteta izvan edipovskih obrazaca, odnosno otkriva nastanak krize edipovskog identiteta. Njome se bavio i Jacques Lacan držeći da je proces individuacije ključni problem u takvoj krizi identiteta. Idealan edipovski identitet podrazumijeva dobro postavljene i definirane uloge majke i oca, no dođe li do njihova razjedničavanja, primjerice umanjenja očinske slike, započinje njegova kriza (slikovito su psihoanalitičari opisali da se ide od Edipa prema Narcisu).

Kako po svemu, tako je Freud bio kritiziran i zbog svoje interpretacije Edipova kompleksa. Iako je stajališta o njemu revidirao, posebice ona koja su se odnosila na pojavu Edipova kompleksa kod žena, naišao je na oštre kritike feministkinja (prvenstveno u pogledu objašnjenja ženske zavisti o muškom spolnom organu), lakanovskih teoretičara i boraca za prava homoseksualaca. Za njih je kompleks bio previše deterministički i doslovan budući da ljudski razvoj nije obilježen jednom putanjom po kojoj subjekti tvore svoj identitet, već sadrži više mogućnosti i načina kako ga oblikovati.[61] Feministikinje su Freudu zamjerale pretjerano isticanje muške nadmoći i mizoginije te zanemarivanje ženskog identiteta i općenito ženskosti/ženstvenosti. Za njega je žena bila očiti nedostatak slike muškarca budući da, kako se već spomenulo, ne posjeduje očiti spolni organ. U tom je stavu Simone de Beauvoir spoznala da je žena za Freuda bila vječno *drugo* pri čemu je konstantno zanemarivao društvene čimbenike u oblikovanju ženskosti. Elizabeth Wright navodi da je problem feminističkog tumačenja psihoanalize „uvijek u tome da se, u fjordovskom univerzumu diskursa, spolna razlika ne može niti svesti na biološku određenost niti

[60] O postedipovskoj fazi prvi su započeli govoriti predstavnici Frankfurtske škole, prvenstveno Max Horkheimer, Herbert Marcuse i Theodor W. Adorno. Max Horkheimer ističe obiteljski autoritet kao važnu strukturu identiteta dok primjerice Herbert Marcuse odgovore traži u ekonomskim uvjetima psihičkoga razvoja.

[61] Kritike su stizale sa svih strana. Primjerice, teoretičarke feminizma koje su negativno reagirale na psihoanalizu i koncept bile su Kate Millett, Betty Friedan ili Germaine Greer. Određeni pomak u shvaćanju psihoanalize napravile su francuske feministkinje Hélène Cixous, Luce Irigaray i Julia Kristeva. Nadalje, Juliet Mitchell, iako feministička teoretičarka, psihoanalizu smatra važnim čimbenikom tvorbe ženskog seksualnog identiteta (*Psychoanalysis and Feminism*: *a radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, 1974). Mogu se još spomenuti Nancy Chodorow, Sarah Kofman i Jacqueline Rose.

konstituirati društvenim običajima. Glavni dio teorijske važnosti psihoanalize za feminizam jest tvrdnja, sada već gotovo kliše, da anatomija sama ne određuje nečiji spolni identitet, ništa više no što se spolna razlika može svesti na kulturnu" (Wright, 2001: 19). Na račun negativnih komentara i stavova prema psihoanalizi feministkinjama ne ide u prilog što su zanemarile problem nesvjesnog. Za psihoanalizu ljudski je subjekt složeno biće kojemu um čini samo njegov mali dio, no nemoguće je tvrditi da subjekt svoje svjesne želje i osjećaje može ostvariti u potpunosti budući da nije upoznat s neograničenim nesvjesnim procesima koji oblikuju njegovu svijest. Ona se „mora promatrati kao 'preuvjetovana' manifestacija mnoštva struktura što svojim presijecanjem proizvode onu nestabilnu konstelaciju koju liberalni humanisti zovu *ja*. Te strukture ne obuhvaćaju samo nesvjesne seksualne žudnje, strahove i fobije nego i gomilu sukobljenoga materijala, društvenih, političkih i ideoloških čimbenika kojih jednako tako nismo svjesni. Upravo ta visokosložena mreža sukobljenih struktura, glasio bi antihumanistički argument, proizvodi subjekt i njegova iskustva, a ne obrnuto" (Moi, 2007:27).

Freudova opća teorija oblikovanja identiteta danas se postupno napušta, no u svojoj psihoanalitičkoj teoriji razvio je pojedinačne ideje koje su u teoriji tvorbe identiteta i dalje aktualne. Naime, prema njegovoj psihoanalizi subjekt i njegov identitet (iako ih svojedobno nije promatrao kao takve niti se služio pripadajućom terminologijom) nikada ne bivaju jedinstveni, već su produkti prožimanja različitih psihičkih i seksualnih mehanizama. Subjekt se transformira i identificira u odnosu na drugoga, on prihvaća jedan njegov vid i oblikuje se prema modelu koji mu drugi daje (otuda i Freudova teorija Edipovog kompleksa gdje se dječak identificira u odnosu na svog oca i žudi za majkom). Promatrajući subjektove opažaje koje mu pružaju zadovoljstvo, Freud daje naslutiti postojanje identiteta u njegovoj teoriji jer ga se može povezati s logičkim relacijama koje podrazumijevaju identitete mišljenja i identitete opažanja (dakle, isključivo gledan sa psihološkog stajališta) jer je mišljenje zapravo izvršitelj spomenutih opažaja kojima se stvara svojevrsna veza između objekata i predodžaba, tj. povezuju se „identične misli i opažaji".

Jacques Lacan[62] nastavio je psihoanalitički pristup proučavanja tvorbe subjekta i identiteta te je do danas ostao najgovorljiviji Freudov nasljednik. Tijekom svoga rada

[62] Jacques Lacan (1901-1981), francuski psihoanalitičar i psihijatar. U svojoj karijeri bavio se proučavanjem psihoze i paranoje, a vrlo rano upoznao se i sa psihoanalizom. Nazivali su ga i najkontroverzinijim psihoanalitičarem nakon Freuda jer se bavio nesvjesnim, razvojem ega, identifikacijom i jezikom kao subjektivnom percepcijom. Veći dio rada obuhvaćaju knjige seminara koje je držao, a najznačajnije su *Četiri*

nastojao je psihoanalizu podići na razinu znanosti budući da je nakon Freudove smrti doživjela stanovitu degradaciju. Baveći se jezikom (*langage*) kao diskurzom koji prethodi iskustvu zajednice i govorom kao činom koji proizvodi materijalne učinke, Lacan u središte svoje teorije stavlja subjekt i njegovo oblikovanje u psihoanalitičkom diskurzu. Korištenje jezika i govora glavno je obilježje ljudskog bića jer govoriti znači biti ljudsko biće. Subjekt je Lacanu suštinski u proučavanju nesvjesnoga jer se ono očituje preko subjekta i različito je u odnosu na nesvjesno koje je tumačio Freud. Pojam subjekta „Lacan je u psihoanalitički diskurz uveo vrlo rano, još tridesetih godina prošlog stoljeća, no tada tek kao pojam kojim referira na pacijente – subjekte psihoanalize – a bi od 1945. godine taj pojam postao ključnim mjestom njegovog istraživačkog interesa. Uvodeći razlikovanje između pojmova subjekta i ega, povezao je subjekt s nesvjesnim: ego je za Lacana dio imaginarnog poretka, a subjekt simboličkog" (Peternai Andrić, 2012: 122). Polazeći od kartezijanskog subjekta (utemeljenog na Decartesovom „Cogito, ergo sum"), otvorio je put uspostavljanju psihoanalitičkog subjekta objašnjavajući kartezijanski subjekt kao onaj koji obuhvaća razdvajanje mislećeg subjekta i procesa mišljenja koji taj subjekt ne može prihvatiti. Razdvojio je misao i subjektivitet, odnosno rascijepio njihovu suštinsku vezu. U toj vezi Lacan je pronašao temelje za psihoanalitičko proučavanje subjekta kojeg treba artikulirati, uzimajući u obzir frojdovsko otkriće nesvjesnog (kod Lacana će nesvjesno biti definirano kao ono što posjeduje strukturu jezika). Željka Matijašević, prema Lacanu, zaključuje da „prvotna sveza koju subjekt uspostavlja sa svijetom nije preko svijesti već preko nesvjesnog. No iako se subjektov autentični kontakt sa svijetom zbiva samo na razini nesvjesnog, kao što tvrdi Lacan, njegov prvobitni kontakt sa svijetom još uvijek se uspostavlja na razini *cogita* koji znači lažnu izvjesnost" (Matijašević, 2005: 32).

Lacan također u svoju teoriju uvodi i pojmove imaginarnog[63] i simboličkog poretka[64], pri čemu imaginarno odgovara prededipovskom razdoblju (dijete sebe doživljava kao dio majke, razlika ne postoji, a dijete osjeti jedino identičnost s majkom i njezinu prisutnost).

---

temeljna pojma psihoanalize, Ego u Freudovoj teoriji i psihoanalizi, The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis i dr.

[63] Budući da dijete u najranijoj dobi ne može jasno razlikovati subjekt od objekta, Lacan to razdoblje naziva „imaginarnim", „a pod tim podrazumijeva stanje u kojemu još nemamo osjećaj o definiranom središtu bića u kojemu se čini da ono 'ja' koje imamo prelazi u predmete, a predmeti u njega, u neprestanom zatvorenom krugu razmjene" (Eagleton, 1987:178).

[64] Lacanov simbolički poredak koncipiran je na osnovi teorije Claudea Levi-Straussa za kojeg simboli ponekad djeluju realnije od onoga što simboliziraju pa označitelj prethodi označenom određujući ga.

Edipovskom krizom dijete ulazi u u simbolički poredak (otac raskida jedinstvo majke i djeteta pri čemu dijete započinje osjećati razdvojenost, gubitak, dijete stalno osjeća žudnju za jedinstvom i cjelovitošću s majčinim tijelom pa se žudnja mora prevladati). Uspjeh Edipova kompleksa leži u činjenici da dijete prihvaća ime oca čime nastupa simbolički poredak. Subjekt je za Lacana učinak jezika koji je ključ uvođenja djeteta u simbolički poredak, a pomoću jezika ujedno se izgrađuje i identitet kojem se pripisuje određeni rod. Jezik kao takav postoji i prije djetetova rođenja (roditelji su razgovarali o djetetu, odabrali su mu ime, odredili budućnost) te će djelovati na cjelokupnu egzistenciju djeteta nakon rođenja. Majčine izjave poput „Imaš ujakovu kosu“ ili „Vrlo sličiš djedu“ za dijete će biti jezične predodžbe kojima svoju sliku povezuje riječima i imenima. Ponavljajući iste ili slične izjave kasnije će utjecati na razvoj djetetova identiteta, ovisno o tome kako preuzima riječi svojih roditelja.

Za Lacana je jezik važan element imaginarnog poretka koji se uspostavlja, nadovezujući se na Freudovu teoriju narcizma, u „zrcalnoj fazi” ili „stadiju zrcala”[65] (uvjetno rečeno, događa se uglavnom u razdoblju između šestog i osamnaestog mjeseca života jer je Lacan držao da se njegova pojava može dogoditi i kasnije), odnosno u trenutku kada se dijete identificira sa svojim odrazom u zrcalu promatrajući se kao cjelinu, kao mogući ostvaraj onoga što želi biti. Time se identitet „ustanovljuje onime što je reflektirano – od zrcala, majke i drugih u međuljudskim odnosima uopće” pa „je proizvod niza djelomičnih identifikacija, nikada dovršen” (Culler, 2001: 134). Za Lacana to nije samo jedan trenutak u razvoju subjekta, već se njime otkrivaju i neki od njegovih odnosa prema vlastitom odrazu/slici budući da identifikacijski odnos sa slikom ustanovljuje subjektov ego. Zrcalo ne nudi samo prikaz ega, već mu i osigurava okvir, prostor ili granicu za njegovu „projektivnu elaboraciju” zbog čega Lacan zaključuje da odraz tijela „daje subjektu prvi oblik koji mu omogućuje da odredi što pripada njegovom ja” (Lacan prema Butler, 103: 2001). Drugim riječima, u trenutku kada se dijete ugleda u zrcalu, u majčinu naručju, ono zamjećuje neko drugo ljudsko biće s kojim se poistovjećuje, a njegovo „ja” nalazi se u *drugome* (imaginarno). „Drugi je, dakle, mesto na kojem se obrazuje *ja* koje govori s onim ko sluša – to što prvi kaže već je odgovor i drugi odlučuje da ga sluša, svejedno da li je ili ne prvi govorio” (Lacan, 1983: 142). Drugim riječima, postaje se onakav kakav se pojedinac vidi u očima drugih, kakav se vidi u zrcalu, tj. uvijek je odraz *drugoga*, a doživljaj svijeta oko sebe za dijete je svojevrsni

[65] Ideju o *zrcalnom stadiju* Lacan je izložio na godišnjem kongresu Međunarodnog psihoanalitičkog udruženja koji se održao 1936. god. u Marienbadu, a članak *Stadij zrcala kao stvaralac funkcije Ja* (*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalyse*), u nešto izmijenjenom obliku, objavljen je 1949. god.

rezultat imaginacije, privida. Prepoznavanje sebe u zrcalu za Lacana nije prepoznavanje subjektova identiteta, nego njegovo oblikovanje. Eagleton kaže da je slika koju dijete vidi u zrcalu zapravo „otuđena" jer se ono u njoj krivo prepoznalo, odnosno takvo je poistovjećivanje s okolinom zapravo uzrok stjecanja iskrivljene slike o sebi. Tom slikom dijete započinje proces izgradnje svojega bića, a nadalje, „kako raste, dijete nastavlja proces imaginarnog poistovjećivanja s predmetima, pa tako izgrađuje ego" (Eagleton, 1987: 179).

Ego je za Lacana upravo taj imaginarni proces u „kojemu učvršćujemo fiktivni osjećaj o vlastitoj cjelovitosti, oslanjajući se na nešto u svijetu s čime se možemo poistovjetiti." U njemu se nalazi čvorište prepletanja tjelesnog i društvenog, on je učinak svih identifikacijskih odnosa s drugim subjektima što bi u ovom slučaju bilo identificiranje s vlastitim odrazom u zrcalu ili, u Freudovu slučaju, identificiranje s majkom" (Eagleton, 1987: 179). Tek kada se otac, kao temeljni označitelj, uključi u razrješenje odnosa majke i djeteta, ono može zauzeti mjesto u simboličkom poretku te tako odrediti sebe kao odvojeno od drugoga. *Drugo* započinje predstavljati jezik i simbolički poredak pa bi se moglo zaključiti da je ono mjesto na kojem se uspostavlja subjekt ili struktura koja proizvodi subjekt. Upravo je otac kao označitelj postavio granicu između djetetova izjedačavanja s majkom i razlikovanja nakon stadija zrcala.

Utvrdivši tu razliku, subjekt raspoznaje sebe i okolinu koja ga okružuje, a takvo razlikovanje služi mu u izgradnji vlastita identiteta i pronalaska mjesta u označiteljskom lancu. Lacan kaže da će nam „usvajanje ogledalne slike od strane bića" pokazati „da se u jednoj egzemplarnoj situaciji ispoljava simbolička matrica u kojoj se *ja* sedimentuje u prvobitnom obliku, pre no što se objektivizuje u dijalektici poistovećivanja sa drugim i pre nego što mu jezik (*langage*) u univerzalijama uspostavi njegovu funkciju subjekta" (Lacan, 1983: 6). Subjekt ulazi u polje simboličkoga, jezik postaje čin kojim se dijete identificira i započinje tražiti svoje mjesto u polju označitelja, odnosno u jeziku, a cijelu zrcalnu fazu treba shvatiti kao „preobražaj" koji se događa u subjektu „kad usvaja sliku". Dijete počinje osjećati nedostatak, odnosno gubitak majčinskoga tijela te svoju žudnju[66] mora potiskivati. Njega Lacan naziva primarnim potiskivanjem koje otvara prostor nesvjesnog te postaje očito u dječjoj upotrebi jezika jer dijete počinje razlikovati ono što je imalo i ono što mu je oduzeto

[66] Žudnja je jedan od ključnih pojmova Lacanove teorije psihoanalize koja se u procesu nastanka subjekta javlja na prelasku iz imaginarnog u simbolički poredak. Za Lacana je ona uvijek dio nesvjesnoga te ju ne objašnjava kao težnjom za zadovoljenjem niti ljubavi, već ju opisuje kao razlika koja proizlazi kada se prva oduzme od druge. Više o žudnji vidjeti u: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 2000)

(jedinstvo s majkom) pa potiskivanjem žudnje za majkom zapravo počinje postojati kao subjekt. „Ako, za Lacana, ulazak u Simbolički poredak otvara nesvjesno, to znači da primarno potiskivanje žudnje za simbiotičkim jedinstvom s majkom *stvara* nesvjesno. Drugim riječima: nesvjesno se pojavljuje kao rezultat potiskivanja žudnje" (Moi, 2007: 141). Zrcalna faza ne mora kao rezultat proizvesti gotov subjekt, ali može oblikovati sliku o sebi kao potencijalnu mogućnost koja će se tek kasnije razviti u potpuni identitet. Zato subjekt za Lacana nikada ne postiže puni identitet, a proces njegova oblikovanja uvijek je nepotpun i, kako Žižek kaže, „osuđen na krajnji neuspjeh" (Žižek, 2007: 110).

Uz pojmove imaginarnoga i simboličkog, Lacan uvodi i pojam Realnog[67], a zajedno ih naziva „trima registrima ljudske zbilje". Ono označava prostor izvan jezika, nemoguće ga je simbolizirati i uklopiti u simbolički poredak, već prethodi samoj simbolizaciji. Kako se imaginarno mjerilo prema simboličkom, realno ulazi u korelaciju sa simboličkim što predstavlja Lacanov obrat prema stvari realnog. Stvar nema označitelja, već je obilježena mogućnošću kojom neki objekt predstavlja manjak označitelja, nalazi se izvan jezika. Dylan Evans pokušao je objasniti pojam realnog priznajući da „nije potpuno jasno je li Realno izvanjsko ili unutarnje, ili je nespoznatljivo, ili pak pristupačno razumu" (Evans, 1996: 160). Matijašević navodi da je realno „ono iz kojeg Simboličko zadobiva svoje značenje, njegovo označeno koja ga omogućuje pa se naglasak pomiče na pojam Stvari koja će postati poslije objekt *a*, nagone, fantaziju i užitak koji izmiče Simboličkom, ali omogućuju njegovo konstituiranje kao vlastito ograničenje, dok istodobno prijete potkopavanjem Simboličkog zbog obilježenosti neumjerenim i nemogućim užitkom (*jouissance*), čiji dio ustraje u fantaziji" (Matijašević, 2006: 170). Odbacivanjem tjelesnog *jouissance* subjekt se odriče onoga što nikada nije ni mogao imati budući da mu prijeti kastracija, ono je zabranjeno i nemoguće. Disciplinirajem nastaju dvije paradoksalne stvari – s jedne strane subjekt pokreće i širi granice vlastita identiteta, a s druge strane sprečava vlastiti razvoj, „identitet je uvijek osovljen o ono što je u njemu strano; on je upravo to nešto-drugo-od-sebe-u-sebi, neutemeljući temelj, razgrađujuća jezgra, ništa-kao-sve, višak-kao-manjak" (Vuković, 2009: 12). Drugim riječima, stvar je (objekt *a* – *objet petit a*) za Lacana ostatak nastao prijelazom iz imaginarnog u simbolički poredak, tj. razdvajanjem majke i djeteta čime se oblikuje „rascijepljeni subjekt" koji, iako odvojen od *drugog*, može zadržati privid cjelovitosti. Unatoč

[67] U literaturi se često može pronaći i sinonim *Zbiljsko*. Lacan se za pojam stvari koristi izrazima *La Chose* i *Das Ding*. Tri navedena poretka mogla bi se uklopiti u Freudov strukturni model *ida*, *ega* i *superega*.

tome, subjekt postaje otuđen u svojem označitelju, uhvaćen je u označujući mrežu, raskomadan je i podijeljen. Tako *objekt a*[68] ostaje opisan kao subjektov odnos prema realnom, kao proizvod simbolizacije koji vezu s realnim stvara u fantaziji te uvijek pobuđuje subjektovu žudnju (objekt fantazije), ono je „otjelovljenje viška užitka". Vladimir Biti kaže da „Zbiljsko – od čega u Lacanovoj koncepciji nema ničega materijalnijeg! – pripušta se u simbolički registar samo kao fantazam, halucinacija, kao slatka ali pogubna obmana" (Biti, 2000: 449). Realno postaje dijelom svojevrsnog paradoksa jer podrazumijeva određeni entitet koji zapravo ne postoji, ne ulazi u domenu „realno postojećeg", već je obilježen nizom strukturalnih posljedica, „može proizvesti niz efekata u simboličkoj realnosti subjekta" (Žižek, 2002: 220). Zaključit će se da je psihoza ključna za razumijevanje Lacanova realnog jer će psihotična osoba jedino stvaranjem privida realnoga moći popuniti prazninu nastalu u simboličkom poretku.

Jacques Lacan u svojoj se teoriji oslonio i na problem falusa kao oznaku razlike među spolovima, odnosno pokušao je objasniti nastanak spolnog identiteta pri čemu je naišao na veliko neodobravanje feminističkih teoretičara koji su ga optuživali za nastavak Freudova falocentrizma, o čemu je već bilo riječi.[69] Situacija se dodatno pogoršala Lacanovom formulom da „Žena ne postoji" pa su, primjerice, Juliet Mitchell i Jacqueline Rose takav stav opisale kao osporavanje čvrstoga koncepta seksualnog identiteta, dok su neke feministkinje u tome vidjele ponovnu uspostavu patrijarhata i težnju da se isticanjem falusa zapravo ponovi Freudova mizoginija. Međutim, iako je u ranijoj fazi Lacan muškarca opisivao kao subjekt koji „želi imati" falus, a ženu kao subjekt koji to „želi biti", tijekom godina promijenio je odnos pa više nije predstavljao dva spola koja se mogu smatrati komplementarna, kao dvije suprotstavljene strane, već nastaje „podjela na bivanje/posjedovanje" koja „može dati dva jasna tipa spolnog statusa, ali oni ne predstavljaju ništa više od dvaju zamišljenih načina identifikacije pomoću kojih svaki od spolova odbija kastraciju" (Wright, 2001: 23). Proces

[68] Žižek Lacanov *objet petit a* smješta u međuprostor, prostor između dviju smrti – fizičke i simboličke – pa ga objašnjava kao sublimni objekt, kao „uzrok koji po sebi ne postoji – koji je prisutan samo kao niz efekata, ali uvijek na distorziran, pomaknut način" (Žižek, 2002: 221).

[69] Treba razlikovati falus kao označeno (značenje falusa) i faličkog označitelja: „faličko označeno dio je *jouissance* ugrađen u očinski simbolički poredak (falus kao simbol muškosti, prodiruća moć, sila plodnosti i oplođivanja itd.), dok falus kao označitelj predstavlja cijenu što je muški subjekt mora platiti ako bi da prisvoji „značenje falusa", njegovo označeno" (Žižek, 1999: 331).

seksuacije[70], kako Lacan ujedno i objašnjava psihoanalizu, zapravo označava „odabrani“ način kojim se muževnost, odnosno ženstvenost ostvaruje jer niti Freud niti Lacan u teoriji ne prave „spolnu razliku“. Naprotiv, Freud objašnjava anatomske razlike psihičkim posljedicama, a za Lacana spol označava dobivanje mjesta u društvu kao „spolno određenog subjekta“ jer „smo svi mi bića koja govore: mi govorimo i imamo bitak. Svako ljudsko 'biće' podložno je kastraciji jezikom ili govorom. Ulazak u sustav pravila zahtijeva žrtvu” (Wright, 2001: 20). Za Lacana se razlikovanje spola ne može simbolizirati niti prebaciti u normu koja će učvrstiti spolni identitet pojedinca pa je stoga i navodio da „spolni odnos ne postoji”. Ono što se procesom seksuacije htjelo postići jest analizirati kako muškarci i žene kao seksualna bića uopće postaju takvima. Ulaskom u simbolički poredak subjekt bi si trebao priznati da postoji određeni nedostatak na mjestu *drugoga* što Lacan opisuje kao kastraciju, a falus „signalizira subjektu da posjedovanje funkcionira samo po cijenu gubitka i da je bivanje učinak podjele” (Matijašević, 2006: 201). Time se uspostavlja identitet u odnosu na falus, ali on je još uvijek simbolički dok se seksualna razlika očituje u tome posjeduje li taj isti subjekt falus ili ne, no to ne znači da je anatomska razlika nužno i seksualna razlika. Lacan spolni identitet vidi kao simboličku poziciju koju subjekt pod prisilom prihvaća, koja mu je pripisana jezikom i njegovom strukturom.[71]

Juliet Mitchell u knjizi *Psihoanaliza i feminizam* kaže da se ne može pristati samo na jednostavno objašnjenje kojim se osoba rađa s biološkim spolom, a potom društvo, obrazovanje, obitelj, mediji i drugi sociološki aspekti dodaju društveno utemeljeni rod. Za nju psihoanaliza ne bi trebala praviti takve razlike jer su i seksualnost i nesvjesno povezani, budući da nesvjesno posjeduje želje koje ne mogu biti zadovoljene i potisnute su. Iz toga proizlazi da seksualnost oblikuje osobu te joj ona ne može biti dodana. Pokušala je pokazati istovremeno i rod kao konstruiranu kategoriju, a ne biološki uvjetovanu, i odrediti njegove trenutke razvoja subjektove povijesti. Uvjerenja je da psihoanaliza feminizmu otvara prostor za uočavanje psihološke i kulturalne osnove rodne identifikacije. Nadalje, kaže se da „Lacanov prikaz veze između seksualnosti i nesvjesnog govori da nesvjesno odmiče subjekt od bilo kakvog sigurnog položaja te da seksualni identitet djeluje kao zakon, u već spomenutom smislu da se pojedinci moraju odrediti prema opreci – imaju li ili nemaju falus”

[70] Elizabeth Wright u svojoj je knjizi *Lacan i postfeminizam* (2001) izložila Lacanov dijagram procesa seksuacije da bi prikazala krivo feminističko shvaćanje Lacanova poimanja falusa i seksuacije. Usporediti: Wright, 2001: 24-31.

[71] Vidjeti više u: J. Butler, *Tela koja nešo znače – o diskurzivnim granicama* „pola“ (Beograd: Samizdat B92).

(Matijašević, 2006: 200). Shodno tome, ne treba Lacanov falusni status nužno uzimati kao oznaku muške moći. Seksuacijom se može zaključiti da su oba spola u određenom nedostatku, koji je rezultat bivanja u simboličnom poretku, ali taj nedostatak nije falus u doslovnom smislu riječi čime bi se istaknula muškost, već se falička funkcija javlja na obje strane, u oba spola. Štoviše, Lacan nije za cilj imao opisati nastanak biološkog spola, već se bavio doživljajem spolnosti na razini psihe što znači da „se biološki muškarac može unijeti na žensku stranu, a biološka žena na mušku. Svako biće koje govori može odabrati kojoj će se strani prikloniti premda će to biti 'prisilan' izbor, nametnut parametrima povijesti subjektovog nesvjesnog" (Wright, 2001: 31).

Prema svemu izloženom zaključiti je da je Lacan razvoj svoje psihoanalitičke teorije temeljio na Freudovim dosezima u području nesvjesnog, ali je, baveći se jezikom i govorom koji proizvode materijalne učinke, u središte teorije stavio subjekt i konstrukciju njegova identiteta kroz tri ključne faze – Imaginarno, Simboličko, Realno. Imaginarno pri tome označava razdoblje u kojem se dijete poistovjećuje s majkom i osjeti identičnost s njom (razdoblje zrcalne faze). Nastupom Edipova kompleksa nastupa simbolična faza tijekom koje dijete raskida odnos s majkom, osjeća gubitak jedinstva, ali učinkom jezika započinje prihvaćati oca i teži izgradnji svojeg identiteta. Pri nastupu Simboličkog Lacan tvrdi da se otvara prostor izvan jezika u kojem je smješteno ono što subjekt nikada nije mogao imati, ono što je zabranjeno i nemoguće, a naziva se Realno. Time je Lacan zapravo stvorio svojevrsni paradoks jer je subjektu omogućio konstrukciju vlastita identiteta i proširenje svojih granica, a istovremeno ga je ograničio u vlastitom razvoju.

Slavoj Žižek[72] teorijski pristup temelji na Lacanovu diskurzu i time zatvoriti psihoanalitički trokut (Freud – Lacan – Žižek) u suvremenoj književnoj teoriji. Dakako da će temelje svojega rada u proučavanju problematike subjekta naći u Lacanovoj filozofiji, no svakako treba uzeti u obzir da se Žižek osvrće podjednako i na Hegelovu filozofiju kao i na Marxa. Poznato je da Freud u psihoanalitičkim proučavanjima nigdje nije iznio teorijsko objašnjenje subjekta, već je Lacan započeo njegovo proučavanje i uveo ga u psihoanalitički

[72] Slavoj Žižek (1949), slovenski filozof, teoretičar i kritičar. Svojim radom obilježio je filozofiju kraja XX. st., posebice na polju političke teorije, teorije filma i psihoanalize. Najveći utjecaj u radu izvršili su Jacques Lacan, G. W. F. Hegel te marksistička teorija. Zaposlen je na ljubljanskom sveučilištu, a pažnju javnosti stekao je 1989. god. objavivši djelo Sublimni objekt ideologije. Danas je cijenjen kao filozof u cijelom svijetu, a također je stekao i mnoge kritičare vlastita rada u znanstvenim krugovima. Značajna su mu djela već spomenuta knjiga *Sublimni objekt ideologije, Beyond Discourse Analysis, Škakljivi subjekt, Kontignecija – hegemonija – univerzalnost* (suautorstvo s J. Butler i E. Laclau) te mnogi drugi znanstveni članci, knjige i kritički eseji.

diskurz kroz koncept kartezijanskog subjekta i Decartesova *cogita*. Na tragu toga nastavlja Slavoj Žižek koji Descartesov 'cogito' ne tumači kao „tvarno i samosvjesno *Ja*“, nego kao „prazno mjesto“. U knjizi *Škakljivi subjekt* već u uvodnom poglavlju govori o „bauku kartezijanskog subjekta“ koji se proširio akademskim krugovima čime zapravo implicira krizu suvremenog identiteta i njegovo uporno opiranje tradiciji. Dakako da su tome zaslužni različiti teorijski pravci poput, kako navodi, postmodernih dekonstruktivista, heideggerovskih pobornika mišljenja bitka, kognitivnih znanstvenika, kritičkih marksista, feminista ili dubinskih ekologa koji žele *cogito* ostaviti u „ropotarnici vremena“ kao nešto na što se suvremeni subjekt više ne može pozivati. No Žižek takvu situaciju iskorištava da bi dokazao da zanimanje za *cogito* (čiji je i sam zastupnik) itekako postoji jer različiti teorijski pravci ne bi mu poklanjali toliku pažnju osporavajući ga da ono još uvijek ne utječe na oblikovanje suvremenog subjekta i njegova identiteta.

Polazeći od Hegela, koji subjekt poistovjećuje s trima procesima: subjekt sam sebe razvija, subjekt postavlja svojega *drugog*, subjekt se ujedinjuje sa svojim *drugim*, Žižek kaže da bi se moglo utvrditi „da je prava dimenzija subjektiviteta razaznatljiva upravo u mrtvim točkama trostrukosti“ (Žižek, 1999: 68). Hegel u *Fenomenologiji duha* subjekt doživljava kao stalni neuspjeh unutar društva budući da mu društvo („veliko drugo“) ne dopušta ostvarenje, nego ga okreće u negativan položaj, negira ga. Prema tome, „negacija negacije“ tekla bi dvosmjerno – prva negacija odnosila bi se na subjekt koji se okreće protiv društvene supstance (Žižek tu navodi „kriminalni čin“ kao narušavanje društvene ravnoteže) i traži način kako se ostvariti dok bi se druga negacija odnosila na „osvetu“ društva prema subjektu.[73] Hegel zapravo, kaže Žižek, skromno iskazuje podređenost subjekta društvenoj supstanci koja se prije ili kasnije pokazuje kao suprotnost jer se i sama supstanca započinje subjektivizirati, poistovjećivati sa subjektom. Napomenuti je da Žižek prihvaća Hegelov koncept navodeći jednostavan, svima poznat primjer, izjavu Luja XIV. „Država – to sam ja!“ (a nije rekao „Ja sam država!“) u kojoj izjavu ne govori samo Luj, već i društvena supstanca koja kroz njega postaje istinita.

[73] „'Negacija negacije' ne pretpostavlja nikakav čarobni preokret; ona naprosto ukazuje na neizbježno izguravanje i osujećenost subjektove teleološke aktivnosti. Iz tog razloga inzistiranje na tome kako se negacija negacije također može izjaloviti, kako nakon cijepanja također može ne uslijediti 'povratak sebstvu', promašuje metu: negacija negacije *jest* sam logički obrazac nužnog izjalovljivanja subjektova projekta – to jest negacija bez svoje na samu sebe se odnoseće negacije bila bi upravo *uspješna* realizacija subjektove teleološke aktivnosti“ (Žižek, 1999: 66).

Preuzimajući Lacanove teze o subjektu, Žižek kontinuirano ističe da subjekt nije ni zbiljski, tvaran, supstancijalan entitet ili određeno mjesto, nego se „subjekt ponajprije može promatrati kao vječna dimenzija 'otpora-izgreda' (*resistance-excess*) prema svim oblicima subjektivacije“ (Peternai Andrić, 2012: 134-135). Identitet se uspostavlja kada veliki broj označitelja zastaje u procesu „prošivanja“[74] čime se zaustavlja njihovo kretanje i utemeljuje „jedinstveno (identitetno) polje“. Ističe da je postmodernizam opterećen identitetnom problematikom i protivi se zaključcima o neposjedovanju fiksnog, stalnog identiteta „lebdećeg“ u mnoštvu mogućnosti od kojih svaka sadrži vid subjektove osobnosti.

Za Žižeka je postmoderni subjekt pod utjecajem „izravne superegoizacije imaginarnih ideala“ (prvenstveno su to društveni uspjeh, opterećenost izgledom i tjelesnom aktivnošću) čime postaje narcisoidan i opterećen svime oko sebe jer sve shvaća kao potencijalnu prijetnju vlastitu integritetu. Narcisoidnost u današnje doba za Žižeka označava subjekt koji je dio „kulture pritužbe“ i koji ne prestaje ispoljavati nezadovoljstvo jer mu društvo ne uzvraća onim oblikom užitka koji zahtijeva. Iz toga proizlazi da pretjerano naglašavanje narcisoidnosti subjekta u odnosu prema *drugome* rezultira njegovom sve većom ovisnosti o *drugome* jer tražiti nešto što bi zadovoljilo taštinu i želje pojedinca čime se zapravo legitimira i osnažuje *drugi* kojem se upućuju zahtjevi i žalbe. Ideja o nestalnom identitetu ovdje „pada u vodu“ budući da subjekt teško može doći do samoostvarivanja ako je za *drugoga* potencijalna prijetnja i zbog toga „današnji subjekt posvećuje život užitku i toliko je angažiran u pripremnim djelatnostima (džogingu, masaži, sunčanju, nanošenju krema i losiona) da privlačnost službenog Cilja njegovih napora blijedi“ (Žižek, 1999: 329). U postmodernizmu subjekt nailazi na dvostrukosti u identitetnom procesu nastajanja – s jedne strane subjekt je dio demokratiziranoga svijeta u kojem se toleriraju različitosti, politička uvjerenja, rodna i spolna opredjeljenja, pomiču se granice moralnih vrijednosti i dopuštaju se raznoliki umjetnički izrazi. Drugim riječima, doba je to „beskonačne transgresije granica identiteta, kulture i vrijednosti“ koju subjekt može ispoljiti javno, u društvu. S druge strane, isti taj subjekt nailazi na prepreke u svojoj privatnoj sferi gdje je ograničen slobodom i opterećen raznim dijetnim režimima, kozmetičkim tretmanima, njegovanjem izgleda, brigom oko

[74] Lacan je pojmom „prošivni bod“ (*point de caption*) opisuje onu točku „u označiteljskom lancu u kojoj označitelj zaustavlja klizanje značenja, privremeno stabilizira proces označavanja i stvara privid čvrstog značenja pretvarajući kontingenciju u nužnost” (Peternai Andrić, 2012: 126). Žižek navodi da je to riječ koja „na razini označitelja, ujedinjuje dano polje, konstruira njegov identitet: to je, takoreći, riječ na koju ‘stvari’ refreriraju kako bi se prepoznale u svojem jedinstvu” (Žižek, 2002: 136).

zarade, raznim kreditima i financijskom nesigurnošću. Sudar tih dvaju suprotnih prožimajućih procesa kroz kategoriju istog identiteta Žižek naziva „propašću Edipa“[75] budući da je postmodernizam obilježen raspadom tradicionalnih vrijednosti, kulture, pa samim tim i identiteta. U tom Žižekovu dekonstrukcijskom stavu o subjektovu identitetu potrebno je osvrnuti se i na Michela Foucaulta i njegov subjekt koji je nužno uključen u diskurze nadzora, znanja i moći jer „iako živimo u dobu kada službeni mehanizmi kontrole slabe, a mogućnosti uživanja su gotovo beskonačne, postmodernističke subjekte obilježava mazohistička žudnja za samokažnjavanjem. Uhvaćeni, naime, u zlosretnu stupicu kršenja zakona u javnom prostoru, još se snažnije bolno vežemo za nj u privatnom prostoru“ (Vuković, 2009: 17). Drugim riječima, subjekt želi izbjeći razne društvene mehanizme koji ga sprečavaju u razvoju vlastitog identiteta i integriteta, ali istovremeno postaje ovisan o tim istim mehanizmima težeći svoj identitet uklopiti u poželjne društvene obrasce.

Pokušavajući odgovoriti na pitanje što su uopće subjekt i identitet te kako egzistiraju u svijetu označitelja i označenoga, Žižek se koristi lakanovskom terminologijom i navodi da je poststrukturalizam odgovoran za fundamentalnu dekonstrukciju supstancije identiteta jer uzrokuje „rastakanje supstancijalnog identiteta u mrežu nesupstancijalnih, međusobno različitih odnosa“ (Žižek, 2002: 105). Drugim riječima, pojedinac koji odluči zanemariti navedene karakteristike postmodernog subjekta, koji „okrene leđa društvu“ izgovarajući sada već ispraznu rečenicu da želi „biti svoj“, nailazi na negativnu reakciju okoline koja će ga ostaviti u „praznini vlastita idiotizma“. Subjekt ulazi u krizu identiteta osjećajući se nesigurnim, ispraznim i opterećenim te svoju individualnost i identitet nužno mora iskaknuti čestim mijenjanjem stila života. Postoje i oni subjekti koji su ovisni o mišljenju *drugoga* preko kojega zapravo ovjeravaju vlastiti identitet. Ovdje bi se mogao navesti Žižekov primjer homoseksualca koji je iznio u svojoj prepisci s Judith Butler kao ilustraciju subjekta koji nije spreman priznati svoj identitet i tim činom zauzeti mjesto u simboličkom poretku. Navodi da bi subjekt „morao promijeniti način na koji se odnosi prema svojoj homoseksualnoj 'stravstvenoj ljubavi' – ne samo u smislu 'izlaženja', potpunoga poistovjećivanja sebe kao homoseksualca. (...) Čin ne samo da ponovno crta obrise našeg javnog simboličkog identiteta, on preobražava i spektralnu dimenziju koja podržava taj identitet, pritajene duhove koji salijeću živog subjekta, tajnu povijest traumatičnih maštarija prenesenih 'između redaka', odsutnosti i iskrivljavanja izričite simboličke teksture njegovoga i njeznoga identiteta“

[75] Vidjeti više u: S. Žižek, *Škakljivi subjekt – odsutno središte političke ontologije* (Sarajevo: Šahinpašić, 2006).

(Žižek, 2007: 125). Drugim riječima, za subjekt je nužno priznavanje vlastita identiteta da bi ga uspješno mogao razvijati unutar društva.

Žižek se također osvrće na Lacanov koncept tvorbe subjekta kroz njegova tri poretka, navodeći da je razlika između imaginarnoga i simboličkog „razlika između toga kako sebe vidimo i mjesta s kojeg smo promatrani: pri imaginarnoj identifikaciji oponašamo drugog na temelju sličnosti, a pri simboličkoj dolazi do identifikacije s drugim tamo gdje sličnosti prestaju, na mjestu njegove neponovljivosti" (Peternai Andrić, 2012: 138). Prelaskom u simbolički poredak, „prošivanjem" subjekt preuzima ulogu u društvu i započinje izgradnju identiteta, biva uključen u „sociosimboličko polje". Kategoriju Realnog Žižek uspoređuje figurom stijene kao simbola čvrstoće i nepromjenjivosti, kao kategoriji koja se opire simbolizaciji i određenju, diskurzivnom uokvirenju njegova značenja. Realno bi trebalo egzistirati bez pokušaja da se „rastvori" i simbolizira, a simbol stijene u tome ima ulogu razgraničiti kategorije koje će biti simbolizirane, uključene u neki diskurz i kategorije koje su predstavljenene realnim kao nesimboliziranog elementa. Butler se osvrće na Žižekovo problematiziranje realnog navodeći da „značenje u početku ima oblik obećanja i vraćanja, obećanja da će označitelj nadoknaditi gubitak koji se ne može tematizovati, ali označitelj uz put mora prekršiti to obećanje, to jest ne sme povratiti izgubljeno jer inače više ne bi bio označitelj. Naime, realno je mesto nemogućeg ispunjenja tog obećanja, i isključivanje realnog iz značenja jeste sam uslov značenja; označitelj koji bi ispunio obećanje vraćanja na mesto zabranjenog uživanja uništio bi sam sebe, prestao bi da bude označitelj" (Butler, 2001: 246). Iako je Lacan pojam Realnog opisao kao povratak onoga što je odbijeno u simboličkom poretku, Žižek navodi da je Realno ono što se ne može simbolizirati čime odbija uspostavljanje bilo kakve poveznice Realnog i diskurza u kojem se javlja jer bi time Realno izgubilo svoj smisao.

Može se zaključiti da Slavoj Žižek, oslanjajući se na psihoanalitički diskurz, rad Jacquesa Lacana, ali dotičući se i Hegela, ponajviše progovara o postmodernom subjektu čiji se identitet istovremeno nalazi rastrzan između dviju oprečnih mogućnosti – s jedne strane teži postati individualan i jedinstven, a s druge se strane uklapa u poželjne društvene obrasce, prihvaćajući norme koje mu nerijetko ne dopuštaju očuvati vlastiti integritet pri čemu, navodi Žižek, dolazi do „propasti Edipa". Za njega je subjekt opterećen imaginarnim idealima, nametnutim vrijednostima zbog čega je konstantno okružen potencijalnim prijetnjama

vlastitom integritetu, postaje ovisan o *drugome* da bi zadovoljio svoje želje, ali istovremeno i legitimira *drugog* kao nužnu kategoriju u procesu razvoja svojeg identiteta.

*

Psihoanaliza je nedvojbeno unijela nov pogled u proučavanje ljudske psihe, oblikovanje subjekta i nastanak identiteta. Iako je svojedobno slovila kao revolucija u liječenju psihičkih bolesti, danas je slučaj da se psihoanalizu (još uvijek se ne može odrediti je li psihoanaliza metoda ili znanstveni smjer) često marginalizira i potiskuje baš poput onih želja i žudnji koje proučava. Ako ju se pak ne marginalizira, onda ju se kritizira iz različitih aspekata, ponajprije to čine feminističke kritičarke koje Freuda smatraju održavateljem patrijarhalnog društva, onog koji negira ženu u svakom pogledu. Ne čudi stajalište feministkinja kada Doru (pseudonim iz poznata Freudova slučaja) i njezino napuštanje Freudove ordinacije proglašavaju „konačnom pobjedom u igri moći". Taj je čin simbol subjektova otvaranja svijetu oko sebe i preuzimanja odgovornosti da je za svoj identitet i društvenu egzistenciju odgovoran upravo on sam.

3.2. FEMINISTIČKI I RODNI IDENTITET

Iako je povijest civilizacije obilježena degradiranjem žena kao nižih, slabijih i navažnih subjekata, tek se u XX. st. ženama omogućuje slobodno iskazivanje nezadovoljstva položajem u kojem su stoljećima boravile – na margini društva.[76] Rijetki su primjeri koji mogu potvrditi suprotno, koji su ženi dopustili ravnopravan položaj s muškarcima, nego su se više pojavljivale kao iznimke – često se navode različite povijesne ličnosti (Elizabeta I., Katarina II., Ivana Orleanska, čak i Helena Trojanska), no njihova funkcija u povijesnim procesima onoga doba nije bila izboriti se za pravo žena, nego biti ondje „u službi muškaraca". Zanimanje za ženu nikada se nije umanjilo, samo je u određenim razdobljima bilo više ili manje naglašeno – ona je književnicima bila središnja tema (primjerice Euripidova *Elektra*, Sofoklova *Antigona*, *Ana Karenjina* Lava N. Tolstoja ili *Gospođa Bovary* Gustava Flauberta), služila je kao nadahnuće za brojna istraživanja i rasprave (primjer Marije Magdalene) ili ju se pak smatralo pogubnom i „nesrećom" (dovoljno je samo navesti masovna spaljivanja žena tijekom povijesti koje su se smatrale pripadnicama zlih sila i širiteljicama crne magije).

Nastupom modernoga doba i promjenom odnosa u društvu, žene već tijekom XVIII. st. započinju zauzimati jedno od središnjih mjesta u društvu[77] jer biti samo supruga, majka ili kućanica ženama više nije dovoljno. Tijekom XIX. st. pojavljuje se djelo *Podređenost žena* britanskog filozofa Johna Stuarta Milla (1806 – 1873) koje je postalo jedno od najutjecajnijih teorijskih djela feminizma. Iako je djelo više teorijske prirode, Mill je prvi potaknuo pitanje ženskoga prava glasa jer je uvidio moć patrijarhata „kao autoritaran odnos, 'moć nad ženama' ili odnos subordinacije" (Adamović, 2011: 42). Držao je da rođenjem žena ni u kojem slučaju ne ostvaruje jednake mogućnosti društvenog napretka, a korijen podređenost čini *tijelo* koje je anatomski slabije.

[76] Jedna od prethodnica feminizma smatra se srednjovjekovna književnica Christine de Pizan (Venecija, 1363 – 1434) koja svojim djelom *Grad žena* progovara o mizoginiji u društvu. Bio je to prvi pokušaj ukazivanja na problem položaja žene. Nadalje, u XVIII. st. Mary Wollstonecraft (Hoxton, Velika Britanija, 1759 – 1797) piše djelo *Obrana ženskih prava* više zahtijevajući obrazovanje žena, a manje ostale radikalne promjene. Tijekom XIX. st. pojavljuje se djelo *Podređenost žena* britanskog filozofa Johna Stuarta Milla (1806 – 1873) koje je postalo jedno od najutjecajnijih teorijskih djela feminizma.

[77] Olympe de Gouges (1748 – 1793) u vrijeme Francuske revolucije tiskala je *Deklaraciju o pravima žene i građanke* kojom je tražila izjednačavanje ženskih prava s pravima muškaraca tako što će se ženi omogućiti sloboda, privatno vlasništvo i sigurnost. Usporediti: M. Adamović, *Žene i društvena moć* (Zagreb: Plejada – Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, 2011), 43.

Višestoljetno potlačivanje i marginaliziranje pokrenulo je borbu koja će kulminirati tijekom XX. st. Pokret sufražetkinja u tome je odigrao ključnu ulogu, i to iz dvaju razloga: 1) patrijarhalno društvo postalo je svjesno da žene neće dovijeka biti izvan društvenih procesa kojima su muškarci već stoljećima suvereno upravljali; negiranje ženskog identiteta unutar takva društva započinje gubiti svoje temelje; 2) žene su se uvjerile da je zauzimanje za ravnopravnost i ujedinjenost u zajedničkom cilju jedini put kojim će svoj dignitet obraniti, ali i ostvariti. Propitujući dosadašnji identitet unutar društva, žene su započele graditi, „projektirati" novi identitet da bi redefinirale svoj položaj i potaknule promjenu u društvenoj strukturi. Pokušaji potpune dekonstrukcije opreke između muškarca i žene tijekom XX. st. dovele su feminizam u središte rasprava kao društveni i intelektualni pokret.[78] Pojmom feminizma danas se koriste mnogi u različitim kontekstima, no još uvijek nedostaje jednoznačno objašnjenje što on obuhvaća. Nezaustavljivim razvojem feminističkog pokreta i njegova prodiranja u svakodnevni život, feminizam postaje fenomen koji je izazvao (i još uvijek potiče) rasprave unutar znanstvenih krugova čime se profilirao kao teorijski pravac i kritika. Gordana Bosanac navodi da njegov društveni angažman i misao o emancipaciji „ima razne ciljeve i može se priklanjati različitim ideološkim opredjeljenjima" te „kao teorija, filozofija, kao oblik kritičkog suda o patrijarhalnim odnosima, a osobito kao politički oblik djelovanja – feminizam nipošto nije jedinstven blok pogleda i uvjerenja" (Bosanac, 2010: 31).

Iako je kao pokret nailazio na brojne otpore, feminizam je ustrajno pokušavao redefinirati ženski identitet različitim aktivnostima: javnim prosvjedima, medijskim kampanjama, političkim djelovanjem, umjetničkim izražavanjem (glazba, književnost). No nije ostao na traženju prava za žene i oslobođenje od patrijarhalne hegemonije, već je postao ishodišnom točkom za sve one koji su se suprotstavljali patrijarhalnoj matrici općenito, tj. prihvatio je identitete *drugih*, počevši od homoseksualaca, lezbijki, biseksualaca pa do transrodnih i interseksualnih osoba. Drugim riječima, povezao se s *queer* identitetima i

[78] Pretpostavlja se da je razvoj feminizma obilježen trima fazama: prva se odnosi na početke javnog progovaranja o položaju žena (vidjelo se da korijeni sežu i u srednji vijek) pa do kraja Prvog svjetskog rata kada se žene, zbog društvenih i političkih okolnosti, dobivaju opće pravo glasa; druga faza obuhvaćala bi vrijeme od 1960. do 1980. god. kada se počinje raspravljati o rodnoj neravnopravnosti; treća faza (često nazivana i postfeminizam zbog zanimanja za problem roda ženskog i muškog subjekta) obuhvaća vrijeme nakon 1980. god. tijekom kojeg se raspravlja o obilježju leksika i odnosa drugih kultura prema ženama. Autorice trećeg vala feminizma zanimaju se za odnos spolnih i rodnih kategorija povezanih s popularnom kulturom. Vidjeti više u: T. Moi, *Seksualna/tekstualna politika – feministička književna teorija* (Zagreb: AGM, 2007).

identitetima koji su se izravno suprotstavljali heteroseksualnoj društvenoj matrici i patrijarhalnoj kulturi.

Feminizam[79] ima nekoliko obilježja: 1) njegov osnovni cilj jest obrana ženskih prava i potvrda žene kao ljudskog bića; 2) on je kulturalni pokret koji teži organiziranju alternativnih „ženskih institucija" kao prostora slobode unutar patrijarhalnog društva. Takve bi institucije uspjele izgraditi „kulturnu autonomiju kao osnovu otpora (...) poput nekonkurencije, nenasilja, suradnje i višedimenzionalnosti ljudskog iskustva, što vodi novom ženskom identitetu i ženskoj kulturi i što može izazvati kulturnu preobrazbu u društvu općenito" (Castells, 2002: 202); 3) kroz njega se diferencira odnos muškarca i žene te se ističe kulturna nadmoć „ženskosti kao načina života." S obzirom na to da će muški poredak poništavati žene jer su one izvan njihova iskustva, žene se moraju redefinirati i ponovno izgraditi identitet na osnovi svoje kulturalne i biološke različitosti.

Pokret feminizma krenut će dvama smjerovima – na jednoj strani označavat će borbu za pravo i ravnopravnost žena u društvu, a s druge strane teoretizirat će matricu seksualnosti kojom se, na temelju opreke muškarca i žene, utemeljuje identitet. Drugim riječima, feminizam je preko aktivnog pokreta ušao u književnu teoriju kao relevantan diskurz koji se promatra u odnosu na ostale strukturalističke i poststrukuturalistčke pravce i teorije, a cilj mu je analizirati rodne odnose koji su „konstitutivni element svakoga aspekta ljudskoga iskustva, a iskustvo rodnih odnosa i rodne strukture kao društvene kategorije oblikovano je interakcijama rodnih, rasnih i klasnih odnosa" (Fraser, 1999: 40). Jedan od glavnih ciljeva bit će uspostaviti distinkciju spola i roda, pri čemu će se spol uglavnom promatrati kao „stanje" za koje ne postoji izbor, on zadržava utvrđeni koncept ili muško ili žensko; rod će se

[79] Usporedno s feminizmom javlja se i antifeminizam koji dolazi u sukob zbog naglašenosti feminizma da u pitanje dovede spolno/rodni poredak. Antifeminizam smatra da su spolno/rodne razlike prirodne i da su rezlutat „biološke determinacije", odnosno ne žele nijekati prirodnu različitost spolova kako to često čine feministkinje koje žele biti „jednake" s muškarcima. „Antifeminizam suštinski podrazumijeva sve što unizuje žene i njihova postignuća, bez obzira je li riječ o feminističkim naporima ili o ukupnim naporima žena u kulturi, pa u tom smislu antifeminizam nije par feminizmu jer oni nisu 'suprotnosti koje bi se u nekoj dijalektici nadilazile'." (Adamović, 2010:204) Antifeministi promatraju feministice kao one koje se žele izjednačiti s muškarcima čime zapravo niječu vlastiti spol, a ujedno se i zalažu za ženino odricanje od poslova koji izravno uključuju društvenu moć, poput političarke, ekonomistice ili javne kulturne djelatnice (težnje antifeminizma postale su i dio pop kulture, posebice unutar domene filmske umjetnosti). Vidjeti više u: Adamović, isto.
O antifeminizmu piše i Gordana Bosanac te ga objašnjava kao, uvjetno rečeno, pokret kojem pripadaju svi protivnici feminizma. Ne priznaje ga kao znanstveno utemeljen pokret, već ga objašnjava neukošću šire javnosti koja ženu i dalje drži nižim bićem od muškarca, koja ju ne priznaje i uskraćuje joj pripadajuća prava. Za nju antifeminizam „može postojati u glavama pojedinih učenjaka koji se njime ne bave, i dakako, postoji, ali antifeminizam kao pojam ili sustav u znanstvenom diskurzu sam za sebe ne postoji" (Bosanac, 2010:37).
Vidjeti više u: G. Bosanac, *Visoko čelo – ogled o humanističkim perspektivama feminizma* (Zagreb: Centar za ženske studije, 2010).

promatrati kao dinamična kategorija koja je u procesu nastajanja, on „postaje" i „u procesu je postajanja sve do ispunjenja izvjesnih rodnih (društveno uvjetovanih) zahtjeva koji određuju dovršenje procesa postanka ženom/muškarcem." (Zaharijević, 2005:816)

Shodno tome, Julija Kristeva, istaknuta feministička teoretičarka, navodi da se feministička borba povijesno i politički treba promatrati kroz razine u kojima žene zahtijevaju ravnopravnost i jednakost, odnosno u kojim se zastupa liberalan feminizam, zatim kroz razine u kojima žena odbacuje muški simbolički poredak i zastupa radikalan feminizam te naposljetku kroz onu razinu u kojoj žena odbacuje podvojenost između muževnoga i ženstvenoga kao metafizičku. U svojoj reakciji na patrijarhalno društvo i heteroseksualnu matricu feminizam je privukao pripadnike različitih pokreta koji su se borili za ista ili slična prava – dati *drugome* ono što mu po prirodnom zakonu pripada. Tako su se pod njegovim okriljem našli idenititeti *drugih* kao što su homoseksualci, biseksualci, transvestiti i transrodne osobe, odnosno svi identiteti *queer* scene (njima se ponajviše bavi Judith Butler). Takav savez mogao se i očekivati „jer se u patrijarhalnoj kulturi prepoznala opresija, a s druge je strane on stvorio feminizmu dodatan balast, pridonoseći njegovoj javnoj percepciji koja se često poistovjećivala upravo s radikalizmom drugog partnera u savezu." (Adamović, 2010:215)

Već se pri opisu psihoanalitičkog identiteta naglasilo da pokušaji objašnjenja njegova nastanka nisu naišli na pozitivne kritike, posebice među feministkinjama, koje su ga ocijenile izuzetno falocentričnim i patrijarhalnim. Veliku je reakciju izazvala tvrdnja Jacquesa Lacana da „žena ne postoji" koja u prvi mah djeluje ultimativno i uvredljivo, a izdvojena iz konteksta značila bi „odbacivanje empirijske činjenice postojanja žena i još k tome govori o njihovoj nevažnosti i beznačajnosti u muškom svijetu" (Leader, 2007: 14). No Lacan je ponudio objašnjenje te izjave: ne postoji jednoznačan pojam koji određuje što je žena, odnosno za njega ne postoji jezgra ženskosti. Prema Lacanu djevojka može postati žena, ali nema unaprijed gotovog odgovora na pitanje kako to postići. U psihi nema unaprijed programirane predodžbe žene. Na mjestu ženskog identiteta je praznina. Ne postoji automatski dostupan odgovor na pitanje što je žena. Stoga je za djevojku pitanje što znači biti žena ključno" (Leader, 2007: 14). Žena će se pitati treba li se ponašati kao majka ili neka druga žena da bi ovjerila svoj identitet, treba li slijediti društvene trendove ili osnovati obitelj – što će joj pomoći da svoj identitet oblikuje i održi. U ovom poglavlju prikazat će se kako se identitet

žene u suvremenoj književnoj teoriji pojavljuje i legitimira kroz različite diskurze te kakav je odnos feminističkog identiteta prema drugim teorijama identiteta.

Simone de Beauvoir[80] glasovitim djelom *Drugi spol* (1949) postaje ishodišna točka suvremenoga feminističkog pokreta druge polovice XX. st.[81] U jeku razvoja komunizma i isticanja radničke klase kao idealne društvene strukture, de Beauvoir je očekivala da će žene marksističkom ideologijom napokon dobiti zasluženo mjesto u društvu. U takvom stavu ogleda se i njezin status unutar feminističkog pokreta u kojem se više smatrala socijalisticom nego feministicom. No *Drugi spol* nije obilježen socijalističkim idejama, već je temeljen na egzistencijalizmu.[82] De Beauvoir jasno zastupa tezu da su žene unutar društvenih procesa promatrane kao *drugo* muškarca, kao predmeti čija je svrha bila udovoljiti muškarcu. Kaže da se žena „ne rađa kao žena, nego to postaje. Nikakva biološka, psihička i ekonomska predodređenost ne definira lik koji ženka čovjeka dobiva u društvu; čitava civilizacija stvara taj prijelazni proizvod između mužjaka i kastrata nazvan ženski rod.[83] Isključivo posredovanje drugih može od jedinke stvoriti *Drugog*" (de Beauvoir, svezak II, 1982: 11). Ženi nije dano mjesto subjekta, već objekta; ona je potisnuta, imanentna, nevažna. Drugim riječima, kako Moi tvrdi, „partijarhalna ideologija ženu predstavlja kao imanenciju, a muškarca kao transcendenciju. De Beauvoir pokazuje kako te temeljne pretpostavke dominiraju svim aspektima društvenoga, političkoga i kulturnog života te, jednako važno, kako žene same pounutruju tu opredmećenu viziju i na taj način žive u stalnom stanju 'neautentičnosti' ili 'zle vjere'" (Moi, 2007: 130).

[80] Simone de Beauvoir (1908-1986), francuska književnica, političarka, feministkinja, teoretičarka i filozofkinja, zalagala se za emancipaciju žena, postala je uzor kasnijim pripadnicama feminističkog pokreta. Njezini eseji nastali su pod utjecajem egzistencijalističkih ideja Jean-Paula Sartrea s kojim je bila i u privatnoj vezi. Pisala je eseje, biografije, autobiografije, monografije, političke i filozofske eseje. Istaknula se djelima poput *Drugi spol, Slomljena žena, Starost*.

[81] Usporediti potpoglavlje o rodnom identitetu.

[82] S. de Beauvoir kaže: „Svaki subjekt postavlja samoga sebe kao transcendenciju konkretno posredstvom projekata i ne dospijeva do svoje slobode drugačije nego neprestanim nadilaženjem u pravcu drugih sloboda, nema drugoga opravdanja dane egzistencije nego njezino širenje u pravcu neodređeno otvorene budućnosti. Svaki put kada se transcendenciju uruši u imanenciji, egzistencija se srozava u 'po sebi', sloboda u fakticitet. Taj pad je moralna greška ukoliko je subjekt prihvaća; kada je nametnut, on je frustracija i tlačenje – apsolutno zlo" (Čačinović, 2000: 105).

[83] „Kastrat nazvan ženski rod" zapravo je inačica Freudove teorije „zavisti od penisa", odnosno djevojčica je kastrirana u odnosu na dječaka, teži identifikaciji s ocem; usporediti poglavlje o psihoanalitičkom identitetu.

Glavni problem zbog kojeg žene nemaju mogućnost napretka za de Beauvoir jest kapitalističko društvo, budući da muškarci smišljeno onemogućuju ženama jednakovrijedni rad koji bi ugrozio njihovu produktivnost i ekonomsku ulogu u društvu. Osim toga, de Beauvoir se pita kako žena postaje *drugo* unutar spolne razlike te navodi da je takav položaj žena zadobila prešućivanjem, izuzimanjem, potiskivanjem, zanemarivanjem i previđanjem. Opisivala je golemu količinu običajne, moralističke „muške brige" "oko ženskosti, njene ugroženosti, njenog neizvjesnog i sablažnjivog statusa u tehničko doba, njene nejasne definicije i 'opasnosti iščeznuća'" (Bosanac, 2010: 94). Nazvavši svoje djelo *Drugi spol* de Beauvoir se dotaknula, osim problematike *Drugoga*, i problematike spola u kontekstu ženskoga identiteta. Naime, spol je za nju zapravo kategorija kojom se žena poistovjećuje sa „seksualiziranim obilježjima svojeg tijela" čime ih se pokušava staviti u „drugi red", iza muškaraca, te im se želi oduzeti sloboda jer će uvijek biti promatrane na temelju svojih atributa. Poslije će se na tu tezu osvrnuti i Butler koja će utvrditi da je za patrijarhalno društvo muški spol primaran, neupitan, a žene pripadaju rodu, što vodi zaključku da postoji jedan rod, ženski, a muškarci pripadaju nekoj višoj, općoj kategoriji. Kako de Beauvior kaže: „Muškarac nikada ne počinje nešto postavljajući se kao osoba određenog spola. Da je muškarac, to se samo po sebi razumije" (de Beauvoir, svezak I, 1984: 11).

Upravo je feminizam ukazao na djelo Simone de Beauvoir u kontekstu problema *drugoga* i spolne razlike čime oni postaju dio društvene i filozofske rasprave, no njezina stajališta nisu uvijek bila prihvaćena, a neka su čak osporavale i same feministkinje. U tome su se najviše istaknule pripadnice francuskog feminizma[84] koje su odbacile de Beauvoirine teze o stvaranju jednakosti muškarca i žene i zahtijevale da se žena ne promatra kao „jednaka" muškarcu, što bi značilo da mu ostaje i dalje potčinjena, da teži poistovjećivanju s muškarcem, da bude njemu nalik, već su zastupale teze da žena mora stvoriti vlastiti integritet i stupanj vrijednosti. Osim toga, zamjerale su joj i osporavanje važnosti psihoanalize u oblikovanju ženskoga identiteta, a takvim stajalištem prema de Beauvoir francuske su feministkinje zapravo utemeljile novi smjer kretanja feminizma. Stavove su temeljile na Lacanovoj psihoanalizi koja je, prema njima, utjecala na društvenu i filozofsku teoriju, ali i „na shvaćanje sebstva kao dostignuća jezičnog pozicioniranja koje je uvijek

[84] Misli se prvenstveno na pripadnice treće faze feminizma u Francuskoj Luce Irigaray, Juliju Kristevu i Helene Cixous (djeluju unutar grupe *Psihoanaliza i politika*).

kontekstualizirano u konkretnim odnosima s drugim osobama i njihovim miješanim identitetima" (Young, 2005: 61).

Luce Irigaray[85] postavlja ključna pitanja o odbacivanju starog i oblikovanju novog identiteta žene i muškarca. Generalno gledajući, za nju je identitet sam po sebi odraz moći i djelovanja društvenih diskurza, dinamičan je, objektivan, nije prirodan, nego se zajedno s društvom mijenja i iznova oblikuje. Uzimajući u obzir psihoanalitičku teoriju[86] koja ženu doživljava kao ne-muškarca (-muškarac, lišena falusa), ženski spol ne doživljava kao „nedostatak u odnosu na muškarca" ili *Drugo*, kako bi se mogla shvatiti de Beauvoir, već je ženski subjekt zapravo glavno uporište muškaraca za „zatvorene falogocentrične ekonomije označivanja, koja svoj totalitarizirajući cilj postiže potpunim isključenjem ženskoga" (Butler, 2000: 24) Drugim riječima, za Irigaray ne postoji odnos među spolovima jer muški spol potpuno isključuje ženski, *drugi spol* ne postoji, žene „uopće nemaju spol u svijetu obilježenom jednospolnom ekonomijom" (Biti, 2000: 124). Odnos muškoga i ženskoga za Irigaray ne može se teorijski raspravljati unutar diskurza jer diskurz koji bi takvu raspravu obuhvaćao ne bi bio relevantan pojam budući da oni sami po sebi konstituiraju modele falogocentričnog jezika. Muški spol u ekonomiji označivanja zatvara krug označitelja i označenoga čime se ženski spol zapravo osporava. Konstatira da žena unutar kulture, koja ju tako i odgaja, negira svoj spol i rod, a takvo stajalište pravi je put ka gubitku identiteta. Žene se, bez obzira koliko težile ostvarenju vlastita identiteta, ulaskom u muški kulturni svijet odriču svoje subjektivnosti što vodi „u individualnu i kolektivnu slijepu ulicu". Da bi prevladale takav položaj, moraju „prijeći bolan i kompliciran put, pravo obraćenje na ženski rod" (Irigaray, 1999: 17). Vrednovati ženski identitet u „muškom svijetu" za Irigaray se čini prijeko potrebnim, počevši od političkih struktura i pravnih regulacija kojima bi žene zakonski ovjerile svoj položaj u društvu: imati pravo na ljudsko dostojanstvo, pravo na ljudski identitet, na zaštitu svoga života, tradicije i religije te pravo na podjednaku zastupljenost žena i muškaraca na svim mjestima gdje se donose građanske ili vjerske odluke.

[85] Luce Irigaray (1930), francuska feministkinja, filozofkinja, lingvistkinja, sociologinja i teoretičarka, učenica Jacquesa Lacana, djelom *Speculum of the Other Woman* kritizira isključenje žena iz filozofije, psihoanalize i strukturalizma te započinje feminističku kritiku zbog koje se danas smatra jednom od najutjecajnijih kritičarki toga pravca (uz Kristevu i Cixous). Ostala utjecajna djela su *This Sex Which Is Not One, An Ethics of Sexual Difference, Je, tu, nous: Towards a Culture of Difference, To Speak is Never Neutral* i dr.

[86] Luce Irigaray 1974. piše doktorsku disertaciju pod nazivom *Spekulum druge žene* (*speculum*, eng. zrcalo, od lat. *specere* – gledati) koja je podijeljena na tri dijela: u prvom dijelu detaljno iščitava Freudove tekstove o ženstvenosti, drugi dio obuhvaća čitanja zapadnoeuropskih filozofa (od Platona do Hegela) dok je treći dio posvećen čitanju Platonove parabole o spilji.

Biti majka za ženu više nije jedina mogućnost i izazov, ona treba djelovati kao građanka jednaka pred zakonom, kao rod koji zajedno s muškim čini potpun „ljudski rod“.[87]

Psihoanaliza je za Irigaray, kao i za Butler, feminističkoj teoriji omogućila utvrditi postojanje rodne razlike, ali je isto tako dokazala da je „biti subjekt“ muška povlastica i „kulturna povlastica“.[88] Irigaray tvrdi da je „subjekt oduvijek muški, da navješta odbijanje ovisnosti, prvobitno shvaćene kao ovisnost o majci, potrebno za mušku akulturaciju i da se njegova ‘autonomija’ temelji na represiji rane i istinske bespomoćnosti, potrebe, seksualne želje za majkom, čak i poistovjećenja s majčinim tijelom” (Butler, 1999: 282) pa se ne treba pozivati na postojanje ženskog subjekta jer da bi subjekt postojao, mora posjedovati odnos isključenja, dominacije i hijerarhije. Za nju je muškost očiti simbol moći i prevladavanja, a isticanje razlika između muškarca i žene osigurava ne potiskivanje, već razvoj pozitivnih promjena unutar toga odnosa. Butler također ističe da je Irigaray neprecizna i nedovoljno jasna u svojem stavu prema statusu žene i njezine spolnosti unutar „muške hegemonije” te navodi da je nerijetko nejasno „je li spolnost kulturalno konstruirana ili je kulturalno konstruirana jedino u granicama falusa. Drugim riječima, je li specifično ženski užitak „izvan“ kulture njezina pretpovijest ili njezina utopijska budućnost?“ (Butler, 1999:42) Za nju je spolnost uvijek oblikovana unutar diskurza moći u kojima je moć dio heteroseksualnih (faličkih) konvencija.

Freudov Edipov kompleks za Irigaray ključan je trenutak jer se djevojčica oblikuje, ali ne kao jedinstveni subjekt, već kao preslika dječaka, gotovo ista – ona postaje „mali muškarac”.[89] Zbog zavisti prema falusu i muškarcu žena zapravo postaje zrcalna predodžba muškarca, ne *Drugo* u odnosu na muškarca, već *Drugo* muškarca. Za ženu status subjekta ne postoji čime je Irigaray ženama osporila mogućnost ostvarivanja vlastite subjektivizacije i identiteta prikazavši ih ovisnima i nedostatnima u odnosu na muškarce. Zbog takva ženina položaja potisnuta je i njezina ženstvenost koja se vraća „isključivo u svom ‘prihvatljivom’

[87] Irigaray se u svojim tekstovima ne koristi izrazima poput „jednake“ ili „ravnopravne“ smatrajući da bi time otkrivali značenje da se ženu želi nužno usporediti s muškarcima. Željela je izbjeći takvo interpretiranje držeći da se žena treba znati izjednačiti sa samom sobom.

[88] Usporediti poglavlje o psihoanalitičkom identitetu i Lacanovom „očinskom zakonu“ kojim je muški subjekt osnova kulturnih procesa i odnosa čime se ženski subjekt niječe.

[89] „U falusnoj fazi sama djevojčica klitoris percipira kao inferioran penis (...) na taj način spretno potiskućjući upletanje razlike u svoje refleksije. Ta je vizualna percepcija djevojčičine manjkavosti temeljna pretpostavka iza kontroverzne freudovske teorije zavisti na penisu (Moi, 2007: 186).

obliku muškarčeva spekulariziranog Drugog" (Moi, 2007: 186), tj. postaje odraz muževnosti. Ovdje je možda uputno navesti nekoliko pridjeva koji se u sociološkom smislu pripisuju „ženstvenosti" i „ženskosti": „nježan, srdačan, odan, lojalan, senzitivan, stidljiv, suosjećajan, razumljiv, topao, ljubazan, djetinjast, naivan, lakovjeran, prevrtljiv, emotivan, senzualan, laskav, zavodljiv, izazovan, slabašan, umiljat..." (Bećirbašić, 2011: 46). Prema navedenom, ženstvenost je odlika pozitivnih vrijednosti, no i dalje se drži nestabilnom i nepovjerljivom kategorijom.

Uz ženstvenost Irigaray povezuje i poseban ženski jezik (*womenspeak*) za koji kaže da spontano nastaje u međusobnom razgovoru žena, ali nestaje istog trenutka kada se pojave muškarci. Kako zaključuje M. Wittig, takav stav Luce Irigaray zapravo učvršćuje „binarnost između muškoga i ženskoga te šire mitsko razumijevanje ženskoga." Žena unutar patrijarhalnog društva nema mnogo prostora za djelovanje – može izabrati šutnju ili se prikazivati kao „manjevrijedna preslika muškarca" što je izravan put k histeriji pa tako „*oponaša* vlastitu seksualnost na muževan način jer je riječ o jedinom načinu na koji može spasiti barem dio vlastite žudnje" (Moi, 2007: 188) čime nas opet vraća k Freudu i njegovu istraživanju odnosa psihe i ponašanja subjekata.[90]

Ipak, Irigaray potiče postojanje skupina i udruga koje okupljaju isključivo ženske članove jer su one jedini put k oslobođenju ženske zatočenosti. Navodi da bi trebalo promijeniti način doživljaja kulture koju su u prošlosti oblikovali muškarci i započeti razvijati novi diskurz znanosti, religije i politike da bi se ostvarila punopravnost ženskog identiteta. No sve to „nije moguće ako žene ne definiraju svoj identitet u društvenom, lingvističkom, kulturnom poretku" (Adamović, 2011: 64). Žena prvo treba steći status individualnoga i kolektivnog subjekta, a potom započeti razvoj svog identiteta koji ne treba biti ograničen na tome da su žene odgovorne za produljenje ljudske vrste ili da, primjerice, primaju plaću usklađenu s plaćom muškarca. Žene trebaju razviti solidarnost i međusobno pomaganje, trebaju politički ojačati vlastiti subjekt i izjednačiti se s muškarcima. Njihovo oslobađanje neće se dogoditi „ženskim prisvajanjem muških atributa ili postajanjem muškarcima", kako su to Freud i Lacan tvrdili, već je potrebno da „ženski subjekti revaloriziraju izraz svog spola i svog roda" (Adamović, 2011: 206). Nestanak binarne opozicije muško/žensko ne bi se smijelo dogoditi sve do trenutka u kojem će se žena osjećati dovoljno jakom da izgrađeni

[90] O histeriji vidjeti u poglavlju o psihoanalitičkom identitetu.

ženski identitet i održi, tj. dok se taj isti identitet ne počne osjećati uistinu „ženskim“ u pravom smislu riječi, a ne kao prišiveni dodatak.

Julia Kristeva[91] pokušava ženu „izvući“ iz patrijarhalnog poretka i odbija ju okarakterizirati kao marginalni subjekt. Čak štoviše, Kristeva u jednom članku odbija značenjski odrediti pojam žene pa kaže da je „vjerovati da ste žena jednako i vjerovanju da ste muškarac” čime zapravo relativizira odnos obaju spolova.[92] Za nju žena jest ono što se ne može reprezentirati, što ostaje izvan samog imenovanja, ali ona nije zanijekana kao što je to slučaj kod Irigaray, već takvim stavom zapravo pokušava relacijski odrediti njezin položaj. Uočiti njezine „nedostatke” i ukloniti negativan predznak zapravo će pomoći ženi da joj se dodijeli zasluženo mjesto u društvenom poretku. Osporavajući ideje o ženskom pisanju i govoru, Kristeva razvija teoriju marginalnosti i subverzije jer, kako Moi zaključuje, „dokle god patrijarhat žene određuje kao marginalne, njihova se borba može teoretizirati na isti način kao bilo koja druga borba protiv centralizirane strukture moći” (Moi, 2007: 225).

Uzimajući u obzir Freudovu teoriju ženstvenosti, Kristeva se osvrće na Edipov kompleks i ističe da djevojčica, prije ulaska u simbolički poredak (Lacanova teorija), ima dvostruku mogućnost – može se poistovjetiti s majkom, čime će se pojačati prededipovske sastavnice ženske psihe (stvorene u oralnoj i analnoj fazi)[93] te djevojčicu uputiti k marginalnom položaju u odnosu na muškarca i simbolički poredak, ili se može poistovjetiti s ocem s kojim će započeti stvarati ženski identitet utemeljen na simboličkom poretku (takvo stanje u kojem se djevojčica nađe Kristeva naziva *semiotikom*).[94] Semiotičko bi se moglo

[91] Julia Kristeva (1941), bugarsko-francuska teoretičarka, kritičarka, psihoanalitičarka, feministkinja i književnica koja od 1960-ih god. živi i djeluje u Parizu. Predaje na Sveučilištu u Parizu. Pažnju javnosti privukla je djelom *Semiotike* kojim se istaknula kao kritičarka, utjecala je na kulturalne studije i feminizam. Ubraja se među važne strukturaliste i poststrukturaliste (zajedno s Lacanom, Althusserom, Genetteom, Levi-Straussom i dr.). Zajedno s Luce Irigaray, Hélène Cixous i Simone de Beauvoir čini francusku feminističku kritiku. Od važnijih djela mogu se navesti *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, Powers of Horror: An Essay on Abjection, Hannah Arendt: Life is a Narrative, Crisis of the European Subject, In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith* i dr.

[92] Kristeva je 1974. god. dala intervju ženama iz skupine „psychanalyse et politique“ u časopisu *La Femme* u kojem je pokušala definirati ženu i prikazati ju u tadašnjem društvu.

[93] Usporediti s razmišljanjima Melanie Klein u poglavlju o psihoanalitičkom identitetu koja u središte djetetova razvoja stavlja majku. Za Kristevu majka u prededipovskoj fazi obuhvaća i žensvenost i muževnost jer se ta dva pojma ne mogu staviti u oprečan položaj.

[94] Prihvaćajući Lacanove modele imaginarnog, simboličkog i realnog, Kristeva realno i imaginarno obuhvaća jednim pojmom, semiotičkim. Semiotičko se označava kao „istaknuti znak, trag, pokazatelj, predznak, dokaz, urezani znak, otisak – ukratko, 'svojstvenost' koja dopušta nejasnu i neodređenu artikulaciju budući da se još uvijek ne odnosi (kod male djece) ili se ne odnosi (u psihotičnom diskurzu) na označeni objekt u tetičnoj svijesti

povezati sa stanjem djeteta kada još ne proizvodi jezične jedinice niti artikulira jasne riječi, već mrmlja, oponaša zvukove i ritmove iz okoline koja ga okružuje. To je poredak spolnih nagona koji su još uvijek neodređeni, a „istovremeno mogu imati različite ciljeve, izvore i objekte", odnosno semiotičko 'žensko' Kristeva određuje kao „stadij u kojem dominira majka hraniteljica, koja se stapa sa djetetovim još uvijek nerazvijenim egom i jasnom sviješću o sebi" (Miskolci, 2006: 172). Iz toga proizlazi da za Kristevu ženstvenost nije ništa revolucionarno i odveć nedostižno, već je ona niz različitih mogućnosti koje mogu podjednako biti dostupne kako djevojčicama tako i dječacima.

Slijedeći Freuda i Lacana, prededipovska faza za nju je serija procesa i odnosa, poistovjećena sa „ženskim", koji su pruženi djetetu na izbor prije samog uvođenja spolne razlike. Kristeva teorijom marginalnosti odbija vjerovati u stvaranje bilo kakva apsolutnog identiteta jer ženstvenost jest ono što patrijarhalni poredak marginalizira, ali isto tako „simbolički poredak može i muškarce konstituirati kao marginalne" (Moi, 2007: 228). Ključni trenutak u kojem dijete započinje razvijati svoj psihički identitet jest trenutak raspada jedinstva djeteta i majke. Tek tada dijete započinje oblikovati spolna i društvena određenja što za nju ne podrazumijeva nužno jedankost. Anatomija tijela (spolni identitet) i njihova društvena obilježja (rodni identitet) nisu razlog zbog kojeg se prihvaća jedan ili drugi rod, „već je to asimetrična veza dvaju spolova s falusom" (Kristeva prema Miskolci, 2006: 175) dajući time prednost Lacanovu konceptu falusa. Takav stav izvrgnuo ju je kritikama feministkinja jer je time zadržala psihoanalitičku podjelu na majku i oca u kojoj je otac vrši presudan utjecaj na razvoj djeteta. Kristeva se branila argumentima da imenovanje članova tog odnosa kao „otac", „majka" ili „dijete" nije primarno, da se mogu nazivati i drugim imenima, ali ono što je bitno jest međusobna povezanost tih triju elemenata koji sudjeluju u stvaranju djetetova identiteta.

Idući korak dalje, Kristeva je u cio koncept ugradila i „zazornost" kao važan dio djetetova razvoja. Naime, osjećaj „zazornosti", „odbijanja" i „prezira" koje dijete započinje osjećati u trenutku prelaska u simbolički poredak, odnosno u trenutku odvajanja od majke, nužan je jer sprečava njegov povratak u semiotički poredak. „Kristeva smatra da se u ovom trenutku razdvajanja postavlja granica između 'Ja' i 'majka/druga/i', koja omogućava

(s ove strane ili kroz objekt i svijest)" (Miskolci, 2006: 172). Oba koncepta za nju su nerazdvojna jer njihova interakcija uvjetuje postojanje subjekta. Kristeva se u velikoj mjeri bavila i problemom jezika koji je opisivala kao složen „proces označavanja", a ne kao „monolitni sustav".

formiranje 'Ja' i uspostavljanje odnosa između ega i njegovih objekata" (Miskolci, 2006: 175). Dijete takav osjećaj nastoji zadržati jer se boji mogućnosti potpadanja pod semiotički poredak, a samim time njegovo bi „Ja" bilo ugroženo i podređeno *drugome*. Nije samo majka objekt prema kojem dijete osjeća „zazornost", već je to slučaj i sa svim drugim objektima/*drugima* s kojima je dijete u korelaciji jer za njega svi oni predstavljaju potencijalnu prijetnju za ugrožavanje vlastitoga „Ja". Štoviše, dijete će i u kasnijoj dobi (a to je svima svojstveno), kad god susretne *drugog* koji ugrožava njegov integritet, reagirati s odbojnošću jer želi svoje „Ja" očuvati stabilnim i čvrstim. No kako se moglo vidjeti, očuvati identitet i vlastito „Ja" čini se nemogućim budući da u društvenim procesima čvrst identitet zapravo nema jasnu perspektivu, on se ne može definirati na takvim temeljima. Kristeva iz toga izvodi zaključak da je nemoguće postići stabilan oblik vlastita identiteta, već je nužno neprestano ga potvrđivati i dokazivati, i to kroz stalni proces negacije *drugoga*. Time se zapravo dolazi između dvaju suprotstavljenih činova – s jedne strane privlači se *drugog* da bi se ovjerio vlasititi identitet, a istovremeno ga se negira i potiskuje da bi se taj isti identitet očuvao i dao mu smisao.

Koncept ženskog identiteta i psihoanaliza za Kristevu su isprepleteni pa je nužno objasniti kako i jedan i drugi pristup utječu na oblikovanje identiteta, posebice ženskog, u čemu je Kristeva vidjela jedino stvarno objašnjenje. Da bi se zaokružila njezina misao o ženskom identitetu, potrebno je istaknuti i razliku između dvaju pojmova koja semantički mogu djelovati gotovo identitični – „ženstvenost" i „žensko". „Ženstvenost" kao obilježje ženskog identiteta, a na njega upućuje i Kristeva, odraz je kulturnog aspekta i društvena je konstrukcija oblikovana normama i kulturnim obrascima (s time se može povezati i de Beauvoirina izjava da se ženom ne rađa nego postaje), a „žensko" je isključivo odraz prirodne, odnosno biološke kategorije. Roditi se kao žena ne znači nužno i posjedovanje ženstvenosti što u jednu ruku uzrokuje neslaganje društva i pojedinca jer društvo najteže podnosi odskakanje od uvriježenih normi, a isto tako ženama otvara mogućnost ovjeriti svoj identitet koji će ujedno i opravdati širi kontekst borbe feminizma u prihvaćanju različitih identiteta.[95]

[95] Usporediti s *queer* identitetima u poglavlju o rodnom identitetu.

Hélène Cixous[96] često se, uz Irigaray i Kristevu, navodi kao treća predstavnica francuskog feminizma tijekom sedamdesetih godina XX. st. koja je prihvatila psihoanalizu i Lacanovu teoriju kao moguće tumačenje ženina položaja u društvu. U manjoj se mjeri bavila oblikovanjem ženskog identiteta, a veću je pažnju poklanjala ženskom pisanju i tekstualnosti ženskih autora. Kao takva okarakterizirana je i kao žena koja se ne priklanja nijednoj feminističkoj struji u onolikoj mjeri koliko se to očekivalo. Čak je i sama naglašavala da nije feministica, koje je optuživala da se više brinu prošlošću nego sadašnjošću, a ponajmanje budućnošću što ni u kojem slučaju ne pomaže stvarnom cilju feminizma. Moi kaže da se „njezino odbijanje etikete 'feminizma' ponajprije temelji na definiciji feminizma kao građanskoga, egalitarističkog zahtjeva da žene steknu moć u postojećem patrijarhalnom sustavu; za Cixous 'feministice' su žene koje žele moć, mjesto u sustavu, poštovanje, društveno priznanje" (Moi, 2007: 147). Takav stav ne znači da Cixous negira ili odbija feminizam kao ideološki pokret protiv patrijarhalnog poretka. Dapače, bit će njegov istaknuti zagovornik što se očitovalo i u njezinim čestim prosvjednim aktivnostima u Francuskoj. Na Cixousin rad uvelike su utjecali Jacques Derrida (u proučavanju binarnih opozicija i pojma razlike – Derridaove *différence*) i Jacques Lacan (teorija pisanja i ženstvenosti u kontekstu Lacanova imaginranoga i simboličkog poretka), a najveći odmak od ostalih feministikinja napravila je u pogledu kritike binarnih opozicija (aktivnost/pasivnost, otac/majka, kultura/priroda), konkretnije odnosa muško/žensko „pri čemu je ženska strana uvijek ona negativna, nemoćna instancija" (Adamović, 2011: 208). Cixous prihvaća Derridaovu tvrdnju o nejednakoj raspodjeli moći između dvaju spolova, ali se usmjerava na rodnu podjelu te kaže da nejednaka raspodjela moći ujedno podupire i društvenu podjelu između muškarca i žene. Kaže da je dualizmima poput ovoga jedan pojam uvijek vrednovan više od drugoga; često je jedan normalan, a drugi je „drugi" – promatran kao devijantan i izvanjski. Takve opreke za nju su štetne za samu ženu pa drži da oblikovanjem ženskog jezika i pisma falocentrizam neće imati nikakve prilike onemogućiti ženski govor i slobodno izražavanje. Biti kaže da „žensko pisanje umnožava i dinamizira razlike u živoj razmjeni s područjem drugosti" (Biti, 2000: 124). Cijela njezina teorija o ženskom jeziku i pisanju može se opisati kao stvaranje novoga, ženskog poretka koji se suprotstavlja patrijarhalnom, muškom te

[96] Hélène Cixous (1937), francuska književnica, književna teoretičarka, feministkinja i pjesnikinja, uz Luce Irigaray i Juliju Kristevu smatra se začetnicom poststrukturalističke feminističke teorije. Na njezin je književni rad posebno utjecala psihoanaliza, a jedna je od začetnica časopisa *Poétique.* Važna djela su *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, La Jeune Née, Neutre, Insister* i dr.

pritom ruši sve postojeće binarne opozicije izvodeći iz svega urođenu biseksualnu prirodu ljudskih bića.

Već je Freud postulirao postojanje ženske biseksualnosti, pokušavajući ženinu seksualnost promatrati izvedenom i ovisnom o muškoj. Gledajući oba spola kao međusobno ovisnima, pitao se kako se iz „izvorne biseksualnosti" razvija žena, odnosno što žena čini u svojem razvoju, pri čemu potiskuje „mušku stranu" („zavist od penisa") i oblikuje ženski subjekt. Takva situacija navodi na zaključak da je žena zapravo opći model seksualnosti jer posjeduje i „mušku" i „žensku" stranu (prolazi i „mušku" i „žensku" fazu razvoja) dok je muškarac osobita varijanta žene. Freud se ispravlja pa kaže da se žena drži nekom varijantom „muškarca", a ispravnije bi bilo muškarca držati posebnim slučajem žene. Cixous podržava koncept biseksualnosti pa kategorički odbacuje bilo kakvo karakteriziranje muškoga, odnosno ženskoga i zalaže se za postojanje biseksualnosti „koja je mnogostruka, varijabilna i stalno promjenjiva, a 'ne isključuje ni razliku niti jedan od spolova'. Među njezinim je svojstvima „umnožavanje učinka upisa žudnje, preko svih dijelova moga tijela i drugoga tijela, zaista, ova *druga biseksualnost* ne poništava razlike, već ih raspiruje, slijedi, povećava", naglašavajući da će žene biti sklonije biseksualnosti (izražavajući ju kroz žensko pisanje), a muškarac je „zadužen da dičnu falički monoseksualnost održava u punoj snazi" (Cixous prema Moi, 2007: 154 – 155).

Velik odmak od dosadašnjih dostignuća pokreta feminizma i doprinos razvoju teorije feminističkog identiteta dogodio se krajem XX. st., od 1980-ih naovamo. Naime, tada započinje treća razvojna faza često nazivana i postfeminizam.[97] Naziv se ovdje navodi uvjetno budući da ga ne prihvaćaju sve suvremene feministkinje i još uvijek nije u potpunosti ovjeren u suvremenoj teoriji. Neke feministice kažu da je treća faza zapravo „medijski pokret" ili „feminizam bez žena" zbog „zainteresiranosti autorica za odnos spolno/rodnih pitanja i popularne kulture" (Adamović, 2011: 67) čime se pokušala uspostaviti razlika između spola i roda (*gender studies*)[98] ne bi li se feminizam tako obračunao s kulturnim, biološkim i društvenim karakteristikama obaju konstrukata.[99]

[97] Postfeminizam se bavi pitanjem što znači „postmoderna predodžba raspršenog nestabilnog subjekta", odnosno raspravlja o postmodernizmu kao vremenu destabilizacije čvrstog i pouzdanog subjekta, ne služi negiranju dosadašnjeg feminističkog diskurza, već zauzima kritički položaj u odnosu na njega. Vidjeti više u: E. Wright, *Lacan i postfeminizam* (Zagreb: Naklada Jesenski & Turk, 2001).

[98] Suvremene feministikinje nisu se usuglasile oko problema o kojima se ovdje već govorilo. Primjerice, često se raspravlja o pitanjima poput „Što je rod? U kojem je odnosu spram anatomskih spolnih razlika? Kako rodne

Bez obzira na prijepore oko nazivlja, suvremeno doba ipak je donijelo određene promjene u dosadašnjim feminističkim aktivnostima, posebice na području određenja identiteta unutar feminističkog diskurza. Velika pažnja podjednako se posvećuje pitanju odnosa spola i roda ženskoga i muškoga subjekta te se stvara pozitivan stav prema muškarcima jer ih se više ne gleda kao neprijatelje, a ujedno se ispituju procesi „po kojima su žene i muškarci smješteni u binarne, zasebne kategorije" (Adamović, 2011: 68). Foucault je dao veliki doprinos tumačenju nastanka spola što je feminizam iskoristio samo u tolikoj mjeri da ženski spol uzme kao polaznu točku u daljnjem tumačenju kategorije roda, a za Foucaulta kategorija je spola zapravo učinak diskurza koji je nužno obilježje tjelesnog identiteta. Tijelo dobiva svoje značenje u kontekstu odnosa moći i tek kada je kao takvo definirano, može primiti obilježje spola. Budući da se treba uspostaviti distinkcija spola i roda, Foucault predlaže uvođenje pojma seksualnosti koja će ujedno proizvesti spol i prikriti odnose moći koji su sudjelovali u njegovu nastajanju. Time se za feminizam seksualnost pojavila kao mogućnost objašnjenja položaja žene unutar društvenih i kulturalnih diskurza jer se uzimala kao važno polazište za proučavanje boljeg shvaćanja ljudske spolnosti općenito, ali i ženskoga seksualnog ponašanja u društvu. Seksualnost kao takva ujedno je privatna i javna, ona je dio ljudske intime, ali je i zakonom regulirana, društveno je oblikovana i kulturalna, proizvod je individualnog otpora i djelovanja te „podrazumijeva seksualno ponašanje (praksu), seksualne identitete i različite povijesne i kulturne oblike koje seksualni identiteti i praksa mogu poprimiti" (Hodžić, 2003: 99).

Postfeminizam stavlja veliki naglasak i na položaj žene unutar diskurza moći (referirajući se na radove Michela Foucaulta) i opreke prema *drugome* jer se kroz promjenu

---

razlike nastaju i održavaju se (u osobnom životu i kao društveno iskustvo tijekom vremena)? Da li rodni odnosi imaju povijest (ili više njih)? Zašto se rodni odnosi mijenjaju tijekom vremena? Kakvi su odnosi između rodnih odnosa, seksualnosti i individualnoga identiteta? Kakvi su odnosi između heteroseksualnosti, homoseksualnosti i rodnih odnosa? Postoje li samo dva roda? Kakvi su odnosi između muške dominacije i rodnih odnosa? Mogu li i hoće li rodni odnosi nestati u jednakopravnim društvima? Postoji li specifično žensko i muško u poimanju i društvenim odnosima? Ako postoji jesu li te distinkcije unutarnje ili društveno konstituirane? Jesu li rodne razlike društveno korisne ili nužne? Ako jesu, koje su posljedice za feministički cilj postizanja rodne pravde?" Navedena pitanja navodi Jane Flax u svojem članku *Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji*, u: *Feminizam/postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson (Zagreb: Centar za ženske studije, 1999), 42.

[99] Unutar feminističkog pokreta javio se i *transfeminizam* – smjer koji smatra da su spol i rod društvene tvorevine. Bavi se onim osobama koje su se našle zarobljene u „krivom spolu" doživljavajući ga umjetnim te se zalaže za društveni i politički dogovor kojim će pojedinci slobodno moći određivati svoj spol. Transfeminizam prvenstveno za cilj ima omogućiti svakoj osobi isticanje vlastitog identiteta bez društvenih prepreka zahtijevajući poštivanje različitosti. Također omogućuje svakom pojedincu samostalno donositi odluke o vlastitom tijelu bez djelovanja političkih i društvenih aparata koji bi takvu odluku osporili. Više u: J. Poštić, *Transgresija roda*, u: *Filozofija i rod* (2005), 225 – 231.

odnosa moći promijenio i ženski identitet koji je sada ravnopravniji, promatran u istoj razini s muškarcima. Ako se kao polazište uzme Foucaultova teorija moći i društvenih aparata u kontekstu nastanka identiteta, može se reći da se time stvara i značajan „trag" na sliku o ženskom identitetu. Naime, Foucault naglašava da disciplinirajuće prakse unutar društva izravno utječu na pojedince koji identitet oblikuju prema njima pa će shodno tome i ženski identitet biti u potpunosti ograničen. Ako žene žele izaći iz „okova disciplinirajućih praksa", trebaju pružiti otpor i odbaciti ga. Takav je stav žene doveo do, suvremenim rječnikom rečeno, emancipacije u svakom pogledu pa dobivaju mjesto u društvu koje ih cijeni i otvara im mogućnost napretka. Veliku su ulogu u tome odigrale i društvene prakse koje su ženama dale priliku iskazati vlastiti stav bez straha od mogućih posljedica marginaliziranja. Promijenio se stil odijevanja i života – žene nose odijela i kravate, rade „muške poslove" (pr. automehaničarke, zidarke), bave se „muškim sportovima" (pr. nogomet, košarka, rukomet) te postaju političarke koje aktivno sudjeluju u društvenim procesima. Moglo bi se reći da je moda, od svih društvenih praksi, najviše relativizirala odnos muškarca i žene jer se sve više gubi granica između onoga što oblače muškarci, a što žene. Moderno je doba, posebice tijekom i nakon svjetskih ratova, u zapadnim društvima označeno kao početak procesa hibridizacije rodnih/spolnih i erotskih uloga muškarca i žene. Pojavom „uniseks" odjeće u XX. st. ta se granica gotovo izbrisala pa ne postoji nužnost da „šareno ili u boji nose samo žene" ili da „žensko ne može nositi mušku odjeću i obratno" (Bosanac, 2010: 343). Takav odnos prema modi i njezino relativiziranje pospješila je žensku emancipaciju (počeviši još od doba nošenja traperica), no važno je napomenuti da uloga mode nije bila i mijenjanje spolnog identiteta. On ostaje i dalje onakav kakav jest, samo se promijenio odnos prema tijelu koje postaje slobodno u izražavanju i predstavljanju društvu.

Zadnjih godina javlja se paradoks u kojem se ženski spol, razvojem kapitalističkog društva, promatra i kroz kategoriju seksualnosti. Ona je pretjerano naglašena, sveprisutna i eksploatirana, a njome se sve više i eksperimentira. Kapitalizam je žene potaknuo da identitet započnu graditi kroz nametnute režime i prakse kojima se zahtijeva da žensko tijelo treba biti mršavo, skladno i njegovano zbog čega se žene sve više podvrgavaju dijetnim režimima, pretjerano se brinu o tjelesnoj težini, opterećene su kontrolom unosa kalorija i ističu zdravu prehranu kao jedini mogući način oblikovanja lijepog tijela, a time i „sigurnijeg identiteta". Ženama se nude raznoliki proizvodi kojima će ostvariti „vječnu mladost" i lijep izgled, promoviraju se zanimanja kojima se ističe ženska univerzalna ljepota, a načini (novine,

časopisi, parole) kojima su žene nekada zahtijevale svoja osnovna društvena prava, sada postaju sredstvo kojima se ženama nameće izgradnja novoga, modernijeg identiteta, daleko drukčijeg od onoga prvotnog. Drugim riječima, tijelo postaje kulturni konstrukt postmodernizma, a kao takav utječe i na identitet pojedinca. Oslanjajući se na tumačenja američkog filozofa Richarda Rortyja Eagleton kaže da „jedina poduka koju možemo izvući iz povijesti ili antropologije jest naša izvanredna podatnost. Počeli smo misliti o sebi kao o savitljivim, proteinskim, samooblikujućim životinjama, prije negoli o racionalnim životinjama ili o okrutnim životinjama" (Eagleton, 2002: 108). Shelley Budgeon u eseju *Identitet kao otjelovljeni događaj*[100] navodi da tijela ne mogu biti shvaćena kao objekti, već kao događaji koji traju, kao mnogostrukosti koje se nikada ne umanjuju, nego se iznova stvaraju i povezuju pa se može zaključiti da se tijela rekonstruiraju i kao aktivna, ali i pasivna snaga. Žena je oduvijek bila promatrana na osnovi svoga tijela pa je nerijetko doživljavana i kao „tjelesni", strastveni subjekt, a njezina seksualnost i reproduktivna moć bile su kulturološke oznake koje su ju određivale (nije strana činjenica da se ženskim tijelom koristi u promotivne svrhe, prikazuje se kao simbol strasti, žudnje, ali i razdora) čime je njezin tjelesni i rodni identitet bio, suprotno navedenom, jasno postavljen, fiksan i nepromjenjiv.

Ta pretjerana briga o predstavljanju novoga, suvremenoga, postmodernoga ženskog identiteta stvorila je svojevrsni paradoks unutar ženske populacije – žene su postale same sebi neprijatelji jer žena koja je odbacila nametnute društvene prakse postaje marginalizirana i okarakterizirana kao *drugo* žene. Pretile žene okarakterizirane su kao zapuštene i neugledne, one su primjeri zbog kojih žene idealnih linija postižu ostavljaju kod drugih bolji dojam, a tijelo pretilih žena označeno je prostorom izopačenosti i grotesknosti, „ono odražava odsustvo discipline i samokontrole, ono je uvjetovano strašću (…), nepokorivom prirodom, onom koja narušava moralne odlike, čistoću, red i kontrolu; ono uznemiruje jer pruža otpor dominantnoj ideologiji" (Bećirbašić, 2011: 83). U tu skupinu mogu se ubrojati i žene starije dobi koje mlađim ženama više ne odaju „doživljaj mudrosti", status kakav su starice nekada imale u društvu. Njih se u moderno doba smatra beskorisnima, dosadnima i bez ikakvog značajnijeg društvenog utjecaja.[101] Sve te situacije koje su uzrokovale društvene mijene

[100] Članak je objavljen na engleskom jeziku 2003. god. pod nazivom *Identity as an Embodied Event*, SAGE Publications, dostupan na mrežnoj stranici http://www.gesctm.unal.edu.co/CMS/Docentes/Adjuntos/_20080916_195746_Budgeon Identityasanembodiedevent.pdf. Stranica posjećena 1. prosinca 2012.

[101] Tim se problemom bavi poseban ogranak feminističke teorije – feminizam pretilosti (gojazni feminizam) i ageizam.

ženskog identiteta zapravo ga čine veoma nestalnim i neujednačnim pa ne čudi što vrijeme feminističkog pokreta traje i danas.

Svakako treba napomenuti da nastupom postfeminizma žene nisu u potpunosti ostvarile sve ono za što su se feministkinje prethodnih faza borile – još uvijek postoji borba za jednaku naknadu za isti rad, za reproduktivna prava, čuvanje digniteta vlastita tijela, za jednake mogućnosti u obrazovanju, napretku u karijeri itd. Time se nameće zaključak da iskonski cilj feminizma nije nestao ni u trećoj fazi bez obzira na to što su njegove pripadnice usmjerile pažnju na drukčiji aspekt ženskoga identiteta. Kao najutjecajnije teoretičarke postfeminizma navode se Judith Butler, čiji se koncept rodnog identiteta obrađuje u posebnom dijelu rada, i Joan Wallach Scott koja ženski identitet promatra kroz prizmu odnosa moći unutar roda, klase i rase. Pojam žene za Butler u političkom diskurzu ne može u potpunosti izreći ono što označava budući da je obilježen mrežom društvenih odnosa koji se ne mogu jednostavno svesti na pojam žene kao identiteta. Pojam nikada ne može opisati ono što imenuje, a ovisno o političkim ciljevima, pojam će gubiti ili dobivati na snazi jer će ga se nužno trebati razlikovati u odnosu na muškarce. U kontekstu roda raskinut će „konstitutivne veze s drugim diskurzivnim mjestima političkog ulaganja" čime će se umanjiti njegova moć značenja. Time se žena ostvaruje kao „izgubljeni referent", kao onaj „koji se ne može postojati", a pokret feminizma „kao uzaludan pokušaj opiranja tom posebnom objavljivanju zakona" (Butler, 2001: 268).

Judith Butler se u svojoj teoriji identiteta oslanja uvelike na psihoanalizu i Foucaultov koncept moći. Iako je Freud u prikazu ljudske seksualnosti otvoreno govorio da je ženski spol izveden i utemeljen po uzoru na muški,[102] Butler je pažnju usmjerila na psihičko stanje koje itekako utječe na oblikovanje subjekta i njegova identiteta jer se u subjektu stvara samoidentitet na koji djeluju vanjski utjecaji čime subjekt doživljava „preokret iz sebe". Kao primjer navodi proživljenu traumu koja „prethodi bilo kojoj društvenoj ili historijskoj zbilji te ona konstruira obzor razumljivosti za taj subjekt. Ta je trauma konstitutivna svim subjektima, iako će je pojedini subjekti retroaktivno reinterpretirati na razne načine" (Butler, 2007: 146). Butler zamjera psihoanalizi uporabu Edipova kompleksa koji poprima biseksualnu rodovsku strukturu roditelja ne razmišljajući kritički o obitelji, ali se koristi njome za bolje shvaćanje

[102] Dovoljno je napomenuti da je Freud djevojčice opisivao kao „male muškarce" koje svoju ženskost izvode kao oslabljenu verziju muške seksualnosti. Za njega se spolna razlika javlja u onom trenutku kada žena svoj spol prepozna kao lošiji od muškoga.

djelovanja moći koja je ključna u stvaranju identiteta jer je nestabilna i kao takva ga oblikuje. Ona nije nešto čime je „subjekt proizveden putem operacija moći koje unaprijed određuju koji će biti ciljevi i širenje djelovanja“ (Butler, 2007:153), već ju treba tumačiti kao nešto o čemu ovisi postojanje subjekta. Moć čini subjekte potlačenima, ali iako pasivni, subjekti mogu biti aktivno uključeni u tlačenje i „samo njihovo samoodređenje postaje vezano uz uvjete moći koja ih regulira, marginalizira ili briše iz sfere kulturnoga života“ (Butler, 2007: 151). Za nju subjekt žudi za svojim identitetom, za oblikovanjem sebe te govori o strastvenoj privrženosti i njezinu odbacivanju jer da bi se postiglo ovjerenje vlastitog identiteta, nešto se mora odbaciti, a nešto se može zadržati. „Želja za postizanjem identiteta nas čini ovisnima o moći: ona nas ne dohvaća naknadno, ona nas konstruira. Naše ja jest efekt moći“ (Čačinovič, 2000: 132). Judith Butler u knjizi *Nevolje s rodom* kaže da identitet žene u današnje dooba više nije čvrst i nepromjenjiv budući da postoji „mnogo građe” koji potiču na sumnju u održivost ženskog identiteta i da „općenito vlada vrlo mala suglasnost o tome što to tvori, ili bi trebalo tvoriti, kategoriju žena“[103] (Butler, 2000: 17). Kako navodi, iskustva su pokazala da upravo politički sustav omogućuje diskurzivno konstruiranje feminističkog subjekta čime se osigurava njegova emancipacija. Za nju biti žena nije samo društvena kategorija, nego i doživljeno sebstvo, subjektivan identitet kulturom uvjetovan i konstruiran.

Kada se identitet žene promatra u kontekstu moći, zaključuje da je moć djelovala jednosmjerno potiskujući ih jer žene same nisu mogle biti aktivni sudionici unutar polja moći. Butler kaže „kako žene nisu samo 'žene', grupa sa zajedničkim karakteristikama i interesima“ (Adamović, 2011: 74) čime zapravo ne podupire binarnu podjelu roda na „muški“ i „ženski“, već rod opisuje kao klizeću kategoriju čije značenje ovisi o vremenu i kontekstu u kojem se našao. Za Butler nikada nije bio cilj istaknuti „ženu“ kao jedinstven, plastičan identitet jer za nju „žena“ može biti osoba bilo kojeg spola i „nositelj bilo kojeg načela“. „Feministički subjekt diskurzivno konstituira upravo politički sustav koji bi trebao omogućiti njegovu emancipaciju“ (Adamović, 2011: 74). Drugim riječima, biti muškarac i biti muško može jednako označavati muško i žensko tijelo, a biti žena i žensko mogu biti muško i žensko tijelo. Rod je performativan, izvedben, i oblikuje identitet kakav bi trebao biti, uvažavajući rasne, klasne, spolne i etničke kategorije subjekta. Uzimajući Foucaultovu teoriju moći, Butler želi istražiti sve diskurzivne prakse koje proizvode zadanu binarnost rodova, odnosno

[103] Butler identitet žene promatra kroz problematiku roda o čemu je bilo govora u posebnom poglavlju.

što ih čini upravo takvima, a ne performativnima, za što se ona zalaže.[104] Odgovor pronalazi u Freudovu i Lacanovu falogocentrizmu i prisilnoj heteroseksualnosti koja je utemeljena zabranom incesta. Butler kritizira teoretičarke feminizma koje su se oslonile na psihoanalizu jer su naglašavale ulogu majke kod djeteta pokušavajući time istaknuti važnost žene u razvoju djeteta. Dakako da je ta činjenica nedvojbena, no Butler upravo zamjera stvaranje ponovnoga binarnog odnosa, temeljen na heteroseksualnoj matrici dvaju rodova, koji se s oca prebacio na majku, a ni u kojem trenutku u obzir se nisu uzeli oni identiteti koji pripadaju muškoj homoseksualnoj ili ženskoj lezbijskoj kulturi. Zato će Butler iskoristiti psihoanalizu za ispitivanje stvaranja samog učinka identiteta razlikovanjem subjekta i *Drugog* te njihove imaginarne „unutarnje jezgre". S obzirom na to da se dijete u edipovskoj fazi „odvaja" od jednog roditelja, Butler drži da se tada javlja „rodna melankolija" kao način žalovanja za roditeljem istoga spola jer je u društvu takav osjećaj zapravo nezamisliv i nemoguć. U takvoj će situaciji subjekt započeti svoju „izvedbu" (performativnost) jer je melankolija učinak gubitka „sugerirajući da izvedba alegorizira gubitak koji ne može žalovati" (Adamović, 2011: 210). Melankolija stvara heteroseksualnu matricu jer takav odabir dječaka nije „strah od kastracije", nego „strah od feminizacije" budući da je ona uvijek okarakterizirana kao odraz muške homoseksualnosti. Obrasci poput snažnoga, izdržljivoga, emotivno suzdržanoga i pomalo agresivnog obilježja su klasične i, u većini slučajeva, idealne muškosti. Izražena feminiziranost ili ženstvenost muškarca ruši tu idealnu sliku i postaje predmetom ismijavanja, stigmatiziranja i društveno je nedopustiva.

Tradicionalno feminističko mišljenje obuhvaćalo je jednostavan zaključak: ženski je spol zadan, biološki ostvaren, ali se ženama ne rađa, već postaje. Butler se nadovezuje na tu tezu Simone de Beauvoir pa ženski identitet ne promatra odvojeno od koncepta moći, spola i roda. S time je povezan kako identitet muškarca tako i identitet žene. Ako bi se uzelo u obzir da je spol već zadana kategorija, značilo bi to da je subjekt koji prepoznaje svoj spol zapravo uvijek oblikovan diskurzom. U dokazivanju suprotnog stajališta Butler se prije svega pita kakva je uloga samog tijela[105] u oblikovanju identiteta: „kako je taj identitet oblikovan" i uzima li „političko oblikovanje (…) granicu spolnoga tijela kao temelj, površinu ili mjesto

[104] Vidjeti više u poglavlju o identitetima u suvremenoj književnoj teoriji, usporediti s pojmom performativa J. L. Austina.

[105] Vidjeti više u knjigama Judith Butler *Nevolje s rodom* i *Bodies that matter* (postoji i prijevod Slavice Miletić iz 2001. god. *Tela koja nešto znače – o diskurzivnim granicama „*pola"*).*

kulturalnog upisa? Što opisuje granice toga mjesta kao 'ženskog tijela'? Je li 'tijelo' ili 'spolno tijelo' čvrst temelj na kojemu djeluju rod i sustavi prisilne seksualnosti? Ili samo 'tijelo' oblikuje političke sile čiji su strateški interesi da to tijelo vezuju i konstituiraju obilježja spola" (Butler, 2000: 130)? Iako se često čini da je tijelo zapravo tvorevina na koju se „upisuju" određene kulturalne i društvene kategorije, Butler naglašava da bi ga zapravo trebalo promatrati kao „konstrukt sumnjive općenitosti kada se predočava kao pasivno i prethodeće diskursu" (Butler, 2000: 130). Drugim riječima, tijelo prihvaća na sebe diskurze, oni „nastanjuju" tijelo, a tijelo ih nosi kao dio svoje vlastite egzistencije. Osim što je u teoriju uvela koncept roda kao društveno oblikovane kategorije, Butler naglašava da je spol (o čemu je već bilo govora) podjednako društveni proizvod, a ne nužno biološka konstrukcija. Tijelo koje na sebe upisuje spolna i rodna obilježja izvedbom, performativnošću „ostvaruje" navedene kategorije te ih svakodnevno „proizvodi" i „izvodi". Biti žena ili muškarac spolno i rodno obilježenima za Butler je samo početna točka koja se svakodnevno materijalizira kroz radnje i njihova ponavljanja (govor, čitanje, gledanje raznih emisija i filmova, korištenje toaleta, potpisivanje dokumenata, zaokruživanje odrednica muško/žensko u anketama i upitnicima itd.). Izvođenjem spola on se zapravo oblikuje, i to ne pretvaranjem i preuzimanjem jednog ili drugog spola, već doslovnim „uvježbavanjem" i svakodnevnim „prakticiranjem". Takvim se postupcima zapravo oblikuje subjekt kao ženski ili muški, on se stvara kroz igru i djelovanje različitih diskurza, moći i zakona, izravno je uključen u njihove prakse, nikada nije dovršen, dio je neprestanih procesa.

Tijelo[106] se oduvijek povezivalo s identitetom osobe koja ga utjelovljuje, samo je u različitim razdobljima drukčije promatrano. Mnogi su filozofi, posebno antički, naglašavali da je bit čovjeka sadržana u povezanosti duha i tijela, pri čemu je duh „upravitelj" tijela i određuje čovjeka prema onome što jest. Kršćanska je tradicija, s druge strane, tijelo promatrala kao nepostojano, grešno, pasivno i otežavajuću nužnost koja čovjekov duh sputava na njegovu putu k božanskom. Tek razvojem modernih disciplina (antropologije, sociologije i dr.) i njihova pogleda na svijet, tijelo ponovno postaje jedno od središnjih predmeta proučavanja, dobivajući posve novo određenje. Drži se da je tijelo u drugoj polovici XX. st. iz govora istisnulo temeljne pojmove metafizičke povijesti – duh i dušu. „Ako je duh (*logos, mind, geist*) ono što stoji u središtu filozofije do njezina kraja u ozbiljenju u

[106] O utjecaju društva na tijelu te njegovoj podložnosti estetskim zahvatima više u: M. Adamović i A. Maskala, *Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije, Sociologija i prostor,* 49 (2011).

pozitivnim znanostima, a riječ duša (*psyche, soul, seele*) silazak u ono unutarnje, mračno i nespoznatljivo s kojim otpočinje doba psihologije i psihoanalize, tada je tjelesnost tijela svoju ekstazu viška značenja poprimila tek nakon uspostave novoga poretka društvenih i kulturalnih praksi dokidanja represivne sublimacije svijeta 60-ih godina 20. stoljeća" (Paić, 2009: 215). Ono postaje neodvojiv dio oblikovanja identiteta te je s društvenim okruženjem u neprestanoj interakciji. Suvremeno društvo tijelo doživljava kao projekt – s jedne je strane podložno zahvatima (medicinskim ili malim, osobnim zahvatima promjene stila odijevanja, boje i dužine kose itd.) kojima pojedinac izravno utječe na svoj identitet, može ga mijenjati ili dograđivati, a s druge strane tijelo postaje sredstvom konzumerizma, podložno je manipulaciji i kontroli te stvara privid savršenosti.[107] Ono je istovremeno objekt žudnje i frustracije, želje i realnosti.

Neki su mišljenja da je postmoderno doba doba svojevrsnog rizika, nesigurnosti i straha pa se subjekti (pojedinci) okreću vlastitom tijelu kao mjestu u/na kojem mogu stvoriti određenu kontrolu te pronaći put k izgradnji identiteta. Ono postaje „sredstvo stvaranja i mijenjanja svijeta, stalno pomične lokacije, koja može otkrivati beskonačno nova 'stajališta',(…) postmoderno tijelo je tijelo mitološkoga „trickstera", koji mijenja oblik: „neodređenoga spola i promjenjiva roda... stalno mijenja tijelo, stvara i rastvara osobnost... i pluta duž vremena" od razdoblja do razdoblja, mjesta do mjesta" (Bordo, 1999: 127).

Butler uz tijelo povezuje i spol koji je „od samog početka normativan; on je ono što je Foucault nazvao 'regulacijskim idealom'. U tom smislu spol ne samo funkcionira kao norma nego je dio regulatorne prakse koja proizvodi (ponavljanjem, iteracijom norme bez izvora) tijela kojima upravlja, to jest ta se regulatorna snaga očituje kao proizvodna moć, moć proizvođenja – demarkiranja, diferenciranja, cirkuliranja – tijela što ih kontrolira… 'spol' jest idealni konstrukt koji se vremenom nasilno materijalizira" (Čačinović, 2000: 131). Zanimljivo je da je u suvremenoj teoriji tijelo od položaja „pukog objekta" postalo „događaj" kojim se određuje i razotkriva svojevrsni identitet. De Beauvoir je govorila da je tijelo situacija koju ne treba promatrati kao plastičan model, već ga treba kontekstualizirati budući da za nju žene nemaju potpunu mogućnost izbora i odlučivanja, već usmjeravaju svoja tijela

[107] „Donna Haraway imaginativno i evokativno opisuje ovo fragmentirano postmoderno tijelo putem kiborga, koji postaje metaforom 'razmontiranoga i ponovno montiranog, postmodernog kolektivnog i osobnog sebstva (koje) feministkinje moraju kodirati'. Kiborg nije samo kulturalno 'polivokalan'; on/a 'je heteroglosalan/na'" (Bordo, 1999: 127).

ovisno o kontekstu u kojem se nalaze. Time potkrijepljuje i „postajanje žene" unutar osobnoga, kulturološkoga i društvenoga konteksta. Drugim riječima, tijelo nije imuno na diskurzivne prakse koje ga okružuju niti prestaje biti dijelom njihova utjecaja. Različiti procesi i iskustva čine ga nestabilnim i promjenjivim čime zapravo stječe nekoliko identiteta istovremeno.

Teorija američke povjesničarke Joan Wallach Scott[108] o feminizmu govori s povijesnog aspketa razlikujući uloge ženskoga i muškog u povijesti. U proučavanju zajedničke povijesti vidi ključ za analiziranje spolnih/rodnih odnosa unutar društva i ne odbacuje kategorički mušku dominaciju u odnosu na žene, već naglašava da je potrebno proučavati zajedničku prošlost muškaraca i žena. „Ako bi se samo proučavale žene, opet bi se došlo do dualiteta; ženske marginalnosti i/ili muške univerzalnosti. To je pokušaj da se feministička epistemologija ne getoizira" (Matijašević, 2011: 80). Scott odbacuje binarne opozicije i upućuje na istraživanje povijesno relevantnih dokaza koji će opravdati odnos muškarca i žene, dekonstruira spolnu različitost i zahtijeva promjenu koncepcije moći koja utječe na identitet. U knjizi *Rod i politika povijesti* (2003) iznosi rodne karakteristike povijesti i zaključuje da rod zapravo označava „znanje o spolnoj različitosti" gdje je muškarac opisan kao univerzalna povijesna figura, a ženu se promatra i analizira kroz kategoriju subjekta, roda i politike. Scott definira rod kao „tvorbeni element društvenih odnosa koji se temelje na uočenim razlikama između spolova; i rod je primarni način odnosa označavanja moći; (...) supstancijalna bit roda sastoji se od tvorbi društvenih odnosa (...) Rod je, dakle, stvoren određenim društvenim praksama koje mu daju identitet, legitimitet društvenosti, ali i mjesto" (Hasnaš, 2005: 75). Takvo stanje zapravo utječe na ženski identitet čiju homogenost Scott razgrađuje i zaključuje da nijedan identitet sam po sebi nije jedinstven, već je prožet nizom diskurza (politički, društveni, vjerski, etnički, klasni) koji ga čine različitim. Iz toga se vidi da Scott potvrđuje tezu Judith Butler zaključujući da rodni identiteti subjekta nisu čvrste strukture, već se oni iznova konstituiraju, oblikuju i utvrđuju svoju bit i smisao. Određen je kulturalno te je izraz muškoga i ženskog identiteta, on je „tvorbeni element društvenih odnosa" a razlike spolova uspostavila su „hijerarhijska društvena

[108] Joan Wallach Scott (1941), američka povjesničarka i teoretičarka. Člankom *Gender: A Useful Category of istorical Analysis* istaknula se kao teoretičarka roda kroz koncept povijesnih praksi i iskustava. Jedna je od začetnica područja kritičke povijesti i povijesti roda. Predaje na sveučilištu u New Jerseyu i dobitnica je mnogih počasnih doktorata. Napisala je mnoge knjige među kojima se izdvajaju *Feminists Theorize the Political, Feminism and History, Women, Work and Family, Théorie Critique de l'Histoire: Identités, expériences, politiques* i dr.

ustrojstva“ (misli se prvenstveno na političke institucije). Zbog toga Scott naglašava da su rod i politika povezani, a ne suprotstavljeni diskurzi te da su izravno povezani s nastankom ženskog identiteta.

Ne odvajajući svoju teoriju od Foucaultova koncepta znanja i moći, Scott smatra da znanje izravno utječe na razumijevanje odnosa muškaraca i žena (spol i rod koncepcije su znanja) i da služi za oblikovanje odnosa moći u društvu koja oko sebe okuplja tri temeljna elementa – rod, klasu i rasu. Sva tri elementa neodvojivi su „kao identitet i kao politička praksa“. Feminizam bi trebao iskoristiti povijest kao znanstvenu disciplinu i nastojati pronaći načine kako se rodni identiteti uopće smještaju u društveni kontekst, prvenstveno u okvire društvenih djelatnosti i organizacija. Tvrdnja prema kojoj su žene različite od muškaraca za Scott je neprihvatljiva i zastarjela te tvrdi da se taj problem „može prevladati jedino ako se prestane različitost stavljati u opoziciju s jednakošću; različitosti, naime, postoje kao uvjeti individualnih ili kolektivnih identiteta pa je i moć uvijek konstruirana temeljem različitosti“ (Wallach Scott, prema Matijašević, 2011: 83). Neke kritičarke primjećuju da feministkinje ne pridaju jednaku pažnju rasi i klasi kao što je to slučaj s rodom koji je postao srž suvremene feminističke kritike. Ističe se važnost rodnih odnosa[109] kojima se žele obuhvatiti skupovi društvenih odnosa (oni su ujedno složeni procesi stvoreni međupovezanim dijelovima), no u analizi sveprisutne trijade društvene kritike rod – rasa – klasa, posljednja dva „rijetko zahtijevaju istu pozornost spram razlike, ili istu senzitivnost na pitanja interpretacije i tekstualnosti” (Bordo, 1999: 129).

Na ovom se mjestu mogu se spomenuti još neki teoritičari koji su pratili razvoj feminizma i položaj žene u odnosu na društvene prakse. Primjerice, u *Književnoj teoriji* (2000) Culler navodi tvrdnju da „su u osamnaestom stoljeću romani i priručnici o lijepom ponašanju proizveli ‘modernoga pojedinca’ koji je prije svega bio žena. Moderni je pojedinac, u tom smislu, osoba čiji se identitet i vrijednost smatraju posljedicom osjećaja i osobnih kvaliteta, a ne njegova ili njezina položaja na društvenoj ljestvici. To je identitet zadobiven ljubavlju i smješten u sferi doma, a ne društva” (Culler, 2000: 132). Književna

[109] O rodnim odnosima vidjeti više u članku *Postmodernizam i rodni odnosi u suvremenoj feminističkoj teoriji* Jane Flax koja kaže da su ono „različite i (dosad) asimetrične podjele i atribucije osobina i sposobnosti kojima se stvaraju dvije vrste ljudi: muškarac i žena, međusobno isključive kategorije možete biti samo jedan rod, nikad drugi ili oba. Stvaran sadržaj bivanja muškarcem ili ženom i prigodnost samih kategorija varira u raznim kulturama i raznim razdobljima. Rodni su odnosi ipak, koliko se ih dosad mogli/e shvatiti, (više ili manje) odnosi dominacije, tj. rodne je odnose (više) definirao i (nesavršeno) kontrolirao jedan od međupovezanih dijelova – muškarac” (Flax, 1999: 44).

djela imala su funkciju potaknuti pojedinca na identifikaciju s likom o kojem čitaju, a iz procesa identifikacije s *drugim* nastaje i oblikuje se identitet. Budući da su žene većinu svoga vremena provodile posvećujući ga *drugome*, a zanemarujući osobne interese i želje, trenutci susreta s književnim likovima s kojima su se mogle *identificirati* zapravo su mogli biti poticaj za preispitivanje vlastita identiteta. Ne čudi stoga što se u tom procesu izgradnje čvrstoga ženskog identiteta nametnulo temeljno pitanje – predstavlja li diskurz identitete koji već postoje ili ih jednostavno proizvodi?

Nadalje, Seyla Benhabib problematizira rodni i spolni identitet u kontekstu ženskoga identiteta te ih otkriva kao „ideologijsku konstrukciju" kojoj je cilj ženu potisnuti na mjesto *drugoga*. Da bi se žena othrvala takvom položaju, nužno je dekonstruirati njezin društveni status s povijesnoga i kulturološkog aspekta te joj omogućiti prodor u javnu sferu društva i potaknuti razvoj sveobuhvatnog identiteta – na emocionalnom, moralnom, psihološkom, kulturnom, političkom i društvenom planu. Tako će žena izbjeći status *drugoga* podložnog ugnjetavanju i osporavanju vlastite osobnosti, a započet će doživljavati svoju egzistenciju koju će „graditi u odnosu s *drugim*" (u ovom slučaju s muškarcem).

Važnim dijelom ženskog identiteta smatra se i majčinstvo o kojem je pisala američka psihoanalitičarka Nancy Chodorow.[110] Identitet žene kao majke, odnosno identitet majčinstva stvoren je na temelju nekoliko obilježja: žena ispunjava spolnu ulogu svojom egzistencijom, nametnuta joj je uloga skrbnika čime postaje primarni stvaratelj socijalnih kompetencija kod djece, takvim položajem nastaje dominacija muškaraca i njegov zazor spram ženskog što opet proizvodi njihovu ulogu kao isključivo reproduktivnih subjekata. Chodorow se osvrće na postojanje majčinstva kao isključivo ženske aktivnosti koja se uspješno reproducira vrlo dugo. Pitajući se što je uzrok tomu, Chodorow započinje razmatrati rodni identitet i odnos muškarca prema ženama. Učinilo joj se zanimljivim istražiti kako se u ženama, u odnosu na muškarce, razvija psihološka sklonost za majčinstvom pa je zaključila da majčin odgoj stvara žene koje u sebi imaju usađen dubok osjećaj sebstva dok muškarci toga nemaju. Naime, Freudovu psihoanaliza iskoristila je za definiranje tih odnosa pa ističe da je majka mnogo važnija u prvim godinama djetetova života od oca. Dječaci vezu s majkom prekidaju u ranoj

[110] Nancy Chodorow (1944), američka psihoanalitičarka i feministička teoretičarka. Proučavala je odnos majke i djeteta te je psihoanalizu opisala kao obavljanje osjećajne prošlosti kod subjekta koji može saznati zašto i kako je razvio doživljaj svojeg identiteta i psihe. Subjekt također može spoznati svoju rodnu ulogu u odnosu na druge te utjecaj drugih na emocionalni razvoj. Poznata su joj djela *Feminism and Psychoanalytic Theory, The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture, Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond, he Reproduction of Mothering.*

dobi i više se povezuju s ocem razvijajući nagon postiskivanja osjećaja koji se smatraju „ženskim“. Drugim riječima, djevojčice se s majkom čvršće povezuju, ostaju im dulje privržene što utječe na stvaranje dubljeg odnosa između sebe i druge osobe, a zatim se relacijski reflektira i na sam identitet.

Iz toga se zaključuje što zapravo pretpostavlja različite rodne identitete: odnos djeteta i primarnog roditelja izravno utječe na oblikovanje identiteta koji ostaje relativno konstantan; ističe da „duboko sebstvo“ omogućuje razlikovanje muškarca i žene, ali da je zajedničko svim ženama unutar svih kultura i civilizacija; tako oblikovano sebstvo i identitet uvelike obilježava djelovanje subjekta u društvenim praksama. Dakako da se nastanak ženskog identiteta ne može ograničiti na, frojdovski rečeno, prededipovsku i edipovsku fazu, već se nastavlja relacijski razvijati u kasnijoj dobi. Chodorow time sugerira da bi u odgoju djeteta oba roditelja trebala biti ravnopravno zastupljena jer bi se tako izvršio značajan utjecaj na shvaćanje razlike spolova i spolnog identiteta.

Rodni identitet

Nema sumnje da su rod i spol (seksualnost) dvije glavne sastavnice od kojih je stvoren identitet. Za većinu je identitet rodna kategorija, ali se njegove karakteristike uočavaju u razlikama muške i ženske seksualnosti koje su obično izražene u okviru prirodnih i bioloških razlika. Spol je ono što dolazi prirodno i uvijek se uzima kao konačno, nepromjenjivo. Razvojem poststrukturalističke teorije naglašava se konstrukcijska priroda seksualnog subjekta te se u akademskim krugovima razvila zamršena rasprava na temelju različitog poimanja spola i roda. Često se navodi da je rod pojam koji u sebi nosi podjednako psihološke i kulturne konotacije, a sadržaj rodnih uloga razlikuje se od društva do društva. Mnogi danas tvrde da je rod naučeno ponašanje koje čini rodni identitet i uvjetuje rodne uloge (Hodžić i dr.), ono je društveno oblikovanje biološkog spola koje je određeno rođenjem (ljudi se rađaju kao muško ili žensko). Procesom socijalizacije „učimo biti žene i muškarci. Učimo koje je prikladno ponašanje, stavovi, uloge i aktivnosti za nas i kako bi se trebali odnositi prema drugima. (...) Rodne uloge muškarca i žena razlikuju se od kulture do kulture, od jedne društvene grupe do druge unutar samog društva. Upravo iz razloga što je rod društveno konstruirana kategorija on može biti dekonstruiran i iznova konstruiran, kako je kultura dinamična i kako se socioekonomske prilike mijenjaju s vremenom, tako se i rodni

obrasci mogu mijenjati i mijenjaju se“ (Hodžić i dr., 2003: 99). Za razliku od roda, spol je nužno određen, on je nešto prirodno, dano i zadano (što će također postati predmetom brojinih rasprava među teoretičarima).

Dodatno zbunjuje pogled na shvaćanja seksualnosti jer tradicionalna biologija uči izlagati, proizvoditi stabilan i trajan oblik seksualnog ponašanja i želje, uglavnom u skladu s rodnim normama. Suprotno tome, od psihoanalize preko poststrukturalizma i nadasve *queer teorije*, stabilnost i stalnost seksualnog ponašanja našla se na vrlo klizavom terenu, pogotovo jer se seksualni život i društvene norme počinju nalaziti u međusobnim konfliktima i kontradikcijama. Prema Michelu Foucaultu, spol je ključan u novim mehanizmima kontrole svih institucija i modernih diskurza. Cilj njegove *Povijesti seksualnosti* bio je razotkriti odnose između znanja i moći kao ključne za razumijevanje položaja seksualnosti u društvu. Spol za Foucaulta nije uzrok, već učinak te uvodi pojam *seksualnosti* za koju drži da nije ni sklop ponašanja ni bilo kakva unutarnja suština iz koje proizlazi seksualna raznovrsnost, već prihvaća stav da je to mnogostrukost posebnih povijesnih diskurza, način kako se tijelo oblikuje i koji pojedincu diktira kako mora opisati i iskusiti to tijelo. Ono nije „seksualizirano“ samo po sebi, već takvo postaje kroz kulturne procese i diskurze koji preko seksualnosti šire svoju moć. On govori samo o tijelima i njihovim užicima, kako su povijesno organizirani, uklopljeni u različite režime i diskurze, posebice homoseksualnosti, te različite seksualne identitete.

Simone de Beauvoir izjavom „Ženom se ne rađamo, nego postajemo“ među prvima je pitanje identiteta smjestila u okvire feminizma, tvrdeći da je biti žena skup značenja što se preuzima ili prihvaća u kulturalnom polju te da se nitko ne rađa s rodom nego se rod stječe. Nema čovjeka bez spola, no taj spol ne uzrokuje ujedno i rod. Spol je uvijek činjeničan, a rod stečen, spol se ne može mijenjati (isključuju se, dakako, mogućnosti suvremene medicine) dok je rod promjenjiva kulturalna konstrukcija spola. Za Simone de Beauvoir „tijelo je situacija“ u kojem se povezuju različite povijesne okolnosti čime pojedinac stječe svoju slobodu. Njezino „postajanje ženom“ ne označava suprotnost u spolu i rodu, već način na koji se žena koristi svojom slobodom. S obzirom na to da su spol i rod radikalno različiti, biti jednoga spola ne znači biti i istoga roda. Navodi se da se „rod istražuje preko raspona uvjeta, uloga, prava, postupaka, položaja i mogućnosti koji subjektu stoje na raspolaganju u danim okolnostima. Svaki od tih aspekata – ovisno o načinu njihova preuzimanja ili zaposjedanja – pripisuje ženi određena obilježja, kao što uostalom čine i jezične i književne prakse, film,

televizija ili moda“ (Biti, 2000: 192). Drugim riječima, *žena* ne mora biti kulturalna konstrukcija ženskoga tijela, a *muškarac* muškoga tijela. Spolna tijela mogu biti podloga za niz različitih rodova te se rod ne mora svoditi na uobičajena dva. Od kada je *Drugi spol* Simone de Beauvoir objavljen 1949. godine, problematika identiteta te njegova dimenzija roda ne prestaju plijeniti pažnju teoretičara. „Ona (misli se na Simone de Beauvoir, op.a.) ne samo da konstatira ženu kao *Drugo,* nego ju pokazuje koliko u nizu povijesno – antropoloških uvida kao jedinstven egzistencijalni položaj žene, toliko i iz ontološko-povijesne strukture u kojoj biće žene stječe, upravo razvija svoju drugost iz pozicije spolnosti kao *razlike*” (Bosanac, 2010: 94). Nira Yuval-Davis objašnjava da bi rod trebalo razumjeti kao oblik diskurza koje se odnosi na subjekte čije su društvene uloge uvjetovane njihovim spolnim/biološkim razlikama, a ne samo kao društvenu razliku muškarca i žene. Spolni identitet za nju je diskurz u kojem se subjekti razlikuju prema spolno/biološki konstruiranim obilježjima.

De Beauvoir donosi i prikaz položaja žene kroz povijest, njezinu borbu u odnosu na muškarca te kako spolna razlika proizvodi ženu kao *drugo* u odnosu na muškarca. Važno je napomenuti da je žena proučavana uvijek u zajedničkoj cjelini s muškarcem, a njezino prešućivanje, izuzimanje i ograđivanje iz te cjeline proizvode ju kao *drugo*. Drugim riječima, ženu se uvijek promatralo kao krajnju suprotnost muškarcu, ono što je „drugo“, ona je ne-muškarac, krnji muškarac; njoj se pripisuje uglavnom negativna vrijednost u odnosu na muškarca. Na tragu toga može se reći i da se muškarac ostvaruje upravo na takvom neprekidnom isključivanju suprotnosti ili drugosti. Terry Eagleton, na temelju teorije dekonstrukcije Derridaa, tumači ženu kao nešto što nije drugost izvan muškarčeva vidokruga, nego je, naprotiv, u uskoj vezi s njime „kao slika onoga što on nije“ (Eagleton, 1987: 146). Muškarcu je ta drugost itekako potrebna, pa čak i onda kada ju svjesno odbacuje.

Proučavanje rodnog identiteta usko je povezano s Foucaultovom poststrukturalističkom teorijom moći, a nedvojbeno je da središnje mjesto u suvremenoj književnoj teoriji po pitanju rodnog identiteta pripada Judith Butler.[111] Slijedom stajališta Simone de Beauvoir i ostalih kritičarki Judith Butler (*Nevolje s rodom: feminizam i*

[111] Osim Judith Butler, o rodu je pisala i Joan Wallach Scott, američka povjesničarka, koja problematiku roda zastupa u knjizi *Rod i politika povijesti* u kojoj navodi: „Rod se činio najboljim sredstvom kojim bi povjesničari žena ostvarili cilj u sedamdesetima: privesti žene s ruba u središte povijesnog fokusa te, u tijeku toga procesa, transformirati način na koji je pisana sva povijest“ (...) „Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. st. feminističke su se teoretičarke okrenule rodu kao načinu ponovnog promišljanja determinanata odnsa između spolova. Tada nam je bilo najvažnije razdvojiti biologiju i kulturu“ (Scott, 2003:11-12).

subverzija identiteta, 1990.) dovela je feminističku teoriju u sam vrh književne teorije, propitujući identitet kroz svoje različite ostvaraje. Subjekt za nju sadrži dvije razine: „strastvenu vezanost“, kojom se potčinjava *drugome*, i poricanje te iste vezanosti čime stječe odmak i prostor za vlastitu autonomiju. Butler se, prema Žižeku, dosta oslanja na psihoanalizu i Freudova proučavanja žalovanja i melankolije pa subjekt i njegov identitet gleda kroz prizmu isključivanja i potiskivanja gdje je potiskivanje „čin što ga izvodi subjekt, čin kojim subjekt (...) potiskuje dio svoga psihičkog sadržaja“ dok za isključivanje kaže da je „negativna gesta koja utemeljuje subjekt, gesta na kojoj počiva sama konzistentnost subjektova identiteta“ (Žižek, 1999: 236), ali tu gestu subjekt ne može prihvatiti jer bi ona uzorkovala njegov raspad. Budući da Judith Butler propituje identitet kroz koncept rodnog identiteta, drži da propitivanje značenja samog identiteta ne treba nužno prethoditi raspravi o rodnom identitetu iz jednostavnog razloga – „osobe postaju spoznatljive tek kad dobiju rod, u skladu s priznatim mjerilima rodne spoznatljivosti“ (Butler, 2000: 30), tj. da bi osobe stekle svoj identitet, moraju ga početi oblikovati iz zauzetog položaja roda. Za nju se učinak roda stvara kao „društvena privremenost“, i to kroz stilizirano ponavljanje konkretnih tjelesnih činova, gesta i pokreta. Čovjek se ne ponaša na određeni način zbog svoga rodnog identiteta već do toga identiteta dolazi slijedeći obrasce ponašanja koji odražavaju norme roda. „Ne ponašamo se na određeni način zbog našeg rodnog identiteta, već do tog identiteta dolazimo kroz obrasce ponašanja koji odražavaju norme roda. Proces ponavljanja je istodobno ponovno igranje i ponovno doživljavanje niza značenja koja su društveno već uspostavljena.“ (Spargo, 2001: 54) Drugim riječima, većina se može kategorizirati, na temelju tjelesnih obilježja, kao muškarac i žena. Tjelesne razlike obično znače da su muškarci jači, snažniji i izdržljiviji dok su žene nježnije, slabije i osjećajne.

Drži se da su biološke razlike odgovorne i za ponašanja žena i muškaraca, no rod se u tom slučaju ne mora poistovjetiti sa spolom. Primjerice, ako spol označava muškarca i ženu, onda rodu odgovaraju termini 'muški' i 'ženski'. Tu svaka sličnost prestaje jer, prema teorijama rodnog identiteta, žena se ne mora nužno ponašati 'ženski' (ženstveno), a djevojčice nisu nužno osjećajne i nježne niti se muškarac mora ponašati 'muški', odnosno dječaci ne moraju biti agresivni i izdržljiviji.[112] Od 1990., kad je J. Butler objavila knjigu *Nevolje s*

[112] „Naše je društvo više toleriralo 'muškobanjastu' ženu nego 'ženskastog' muškarca, možda zato što se muški spol tradicionalno smatra važnijim. Zato prihvaćamo kao manje ili više prirodno da žena pokušava steći muški status sama postajući muškobanjastija, pod uvjetom da ne pretjeruje. S druge strane, muškarac koji pokazuje 'žensku' stranu gubi status i zato zaslužuje porugu. Zadre li pripadnik jednog spola u ulogu drugog, međutim, očekuju ga teškoće“ (Bullough, 2011: 97).

rodom, do danas razlikovanje biološkog roda (spol) i kulturnog roda (*gender*) postalo je sastavni dio teorijskog pojmovnika kojim se pokrivaju mnogobrojne inačice identitetâ, a njezina su istraživanja potaknula slična istraživanja interdisciplinarnog karaktera. Njezina teza o patrijarhalnim strukturama pojedincu nameću obrasce prema kojima će se ponašati u skladu s vladajućim strukturama subverzivna je i transgresivna, a Butler time želi razobličiti načine kako to određena „sjedišta moći" podčinjavaju pojedinca, „namećući" mu, određeni fond identiteta. Dolazi se do zaključka da se takvim praksama zapravo želi „pripitomiti Drugi" koji je prisiljen prihvatiti simboličnu frazu da „žensko je žensko, muško je muško".

No pojam roda unutar teorije identiteta pojavio se prije nego je Butler započela njegovo proučavanje. Prvi se put njime koristi u žargonu 1955. seksolog John Money[113] preuzevši ga iz filozofije i lingvistike i stavivši ga u službu „sveobuhvatnog pojma za prikazivanje muškosti, odnosno ženskosti kod osoba rođenih sa seksualno nedefiniranim genitalijama. Međutim, Money je nastavio proširivati njegovo značenje; danas on tvrdi da je spol status neke osobe kao pripadnik muškog, ženskog, odnosno međuspola dok je rod identitet neke osobe kao muškarca, odnosno žene u skladu s tjelesnim i biheviorističkim kriterijima" (Bullough, 2004: 82).

Kroz svoje radove Judith Butler posvećuje se poglavito relacijama na razini subjekta, spola, roda, psihe i jezika. Njezino se teoretiziranje može svesti na mogućnost razumijevanja i razobličenja subjekta unutar odnosa moći, odnosno zastupa ideju o postojanju subjekta unutar odnosa moći u kojima se oblikuje ponavljanjem radnji i činova. Ne zanima ju pojedinačni subjekt, nego svoju pažnju usmjerava na analizu procesa kojima se subjekt uspostavlja. Spol i rod subjekta promatra kao učinak, kao posljedicu procesa, a ne kao uzrok tih procesa što bi, drugim riječima, značilo da različiti procesi moći, djelovanja institucija i diskurza uzrokuju spol, rod ili seksualnost. Iako prevladava mišljenje da je biološki spol određen rođenjem kao nešto prirodno, urođeno i biološko i pri tome nas određuje kao osobe, Butler ruši granicu roda i spola. Društvo već rođenjem djeteta započinje njegovo institucionaliziranje u dva temeljna okvira – netko je ili dječak ili djevojčica. Prije nego postane i samo svjesno, dijete je već identificirano prema spolu, a kasnije, primjerice oblačenjem i različitim ophođenjem, bivaju smještani u okvire koje im je društvo nametnulo.

[113] O Moneyevom istraživanju te definiranju roda i seksualne orijentacije vidjeti više u: *Psihologija ženske i muške homoseksualnosti - teorija, znanstvena istraživanja i kliničke primjene*, ur. Beverly Greene, Gregory M. Herek (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 1999)

Rodni se identitet stvara znanjem i sviješću o spolnim razlikama, mnogo prije nego subjekt postane svjestan tih razlika pa je za Butler „imenovanje jedno od prvih u nizu performativa kojima se tvori subjekt" (…) jer „rod je izvedba koja se ne događa jednom i za sva vremena u trenutku kada se rodimo, nego se konstituira nizom činova – među kojima je imenovanje jedan od ključnih – što se ponavljaju" (Peternai Andrić, 2012: 144). Već samim uzvikom „Dječak je!" objavljuje se rođenje djeteta čime i započinje jedan u nizu činova kojim će se oblikovati muški rod.[114] U spomenutoj knjizi Butler se pita nekoliko važnih pitanja za ovu problematiku: Što je to što nam određuje koji ćemo rod biti? Ako rod stječemo i oblikujemo, koji su to načini kojim ga stvaramo? Može li pojedinac svoj rod odabrati i kojim se sredstvima služi pri njegovu odabiru? O rodu Butler govori kao o društvenom konstruktu koji subjekt stječe ponavljanjem niza činova (performativno shvaćanje roda)[115], a ne kao o rođenjem stečenoj instanci koja ostaje nepromijenjena čitav život. „Poput Foucaultove analize međusobnih utjecaja znanja i moći pri proizvodnji položaja subjekta, rodna performativnost doslovno uništava temelje političkih pokreta čiji je cilj oslobođenje potisnutih i potlačenih priroda, bile one rodne ili seksualne, ali istodobno i otvara vrata mogućnostima otpora i subverzije koje je politika identiteta dokinula" (Spargo, 2001: 54).

Subjekt se identificira onime što čini (*does*), a ne onime što jest (*is*). Upravo zato i razbija razlikovanje spola i roda opravdavajući svoja stajališta tvrdnjama kako nema spola koji već nije rod jer svatko je rodan od trenutka kada započinje svoju egzistenciju u svijetu. Ponavljanjem svojih činova, obavljanjem radnji koje ga određuju način su oblikovanja roda svakoga pojedinca.[116] U knjizi *Nevolje s rodom* kaže: „Kada se o konstruiranju statusa roda razmišlja kao o radikalno neovisnom spolu, sam rod postaje slobodno lebdeća tvorevina pa muškarac i muško mogu jednako lako označavati muško biće kao i žensko tijelo, a žena i žensko označavati muško tijelo jednako kao i žensko. Zato ne bi imalo nikakva smisla definirati rod kao kulturalnu interpretaciju spola ako je sam spol proizvedena kategorija. Rod ne bi trebalo shvaćati samo kao kulturalno upisivanje značenja na prethodno dani spol

[114] Koncept rodnog identiteta i performativnosti preuzimaju i drugi teoretičari, primjerice Penelope Eckert i Sally McConnell-Ginet. „One rodni identitet vide kao nezavršen proces koji počinje već prije rođenja, a stječe se učenjem. Od trenutka rođenja se 'ono' počinje oblikovati kao 'ona' ili kao 'on', a pripisivanje roda postaje javnim upravo kroz čin imenovanja. Dati djetetu ime Mary znači učiniti nešto što širokoj populaciji na engleskom govornom području pruža početnu 'žensku' atribuciju" (Peternai Andrić, 2012: 146).

[115] O performativu vidjeti više u prethodnom poglavlju, usporediti: K. Peternai, *Učinci književnosti* (Zagreb: Disput, 2005).

[116] Vidjeti više u: K. Peternai, isto.

(juridička koncepcija); rod mora označavati i sam aparat proizvodnje kojim se ustanovljuju spolovi. Stoga rod nije kulturi ono što je spol prirodi; rod je također diskurzivno/kulturalno sredstvo kojim se „spolna priroda“ ili „prirodni spol“ proizvode i uspostavljaju kao 'preddiskurzivni' prethodeći kulturi, kao politički neutralna površina na koji kultura djeluje“ (Butler, 2000: 22).

Iz toga proizlazi zaključak da rod nije posljedica spola pa samim time nije ni čvrst poput spola. „Ako su rodovi kulturalna značenja što ih pretpostavlja spolno (*sexed*) tijelo, tada se ne može reći da rod proistječe iz spola. Dovedeno do svojih logičkih granica, razlikovanje spol/rod upućuje na radikalan diskontinuitet između spolnoga tijela i kulturalno konstruiranih rodova“ (Butler, 2000: 21). Spol neće biti stečeno obilježje ili statičan opis onoga što netko jest, već će biti jedan od normi koja omogućuje pojedincu živjeti i osposobljava njegovo tijelo za prilagodbu unutar područja kulture. Butler podjednako iznosi razlike između roda i spola te spol promatra kao „putanju” kojim se stvara rod, odnosno liniju kojom se spol uzdiže do roda kao društvenog značenja unutar kulture. Uzdižući se spol je „otkazan”, a rod se pojavljuje kao član koji prihvaća osobine spola i izmješta ga čime spol postaje potpuno stopljen s rodom. Ako je rod društvena konstrukcija spola i ako mu se ne može pristupiti izvan njegove konstrukcije, onda je očito da spol ne samo da se izgubio u rodu već je postao nekakav oblik fikcije.[117] Ono što nekoga čini muškim ili ženskim spolom, prema Butler, jest pristajanje na jedan niz konvencija i normi te odbijanje čitavog niza drugih. Time proces konstrukcije nije jednokratan niti jedinstven čin koji se pokreće i kulminira skupom određenih posljedica. Naprotiv, konstrukcija je vremenski proces koji se razvija ponavljanjem činova i normi. Unutar konstruiranja i oblikovanja tijelo se uzima kao površina na koju se upisuju obilježja roda, (kao) puka činjeničnost bez vrijednosti, koja prethodi značenju. Ono je prirodno, statično, nešto čemu se kultura samo dopisuje, nešto što trpi povijesnu dinamiku kao mjesto njezina upisa, nešto što sputava (…) kako bi se višestruke rodne mogućnosti mogle provoditi u djelo” (Zaharijević, 2005: 822). Zahtjev da se „bude” ženom/muškarcem i da se „bude” heteroseksualnim potčinjava pojam roda pojmu identiteta te se može zaključiti da „osoba *jest* rod i da to *jest* zbog njegova ili njezina spola, psihičkog osjećaja jastva te različitih izražaja toga psihičkog jastva, a najizrazniji je onaj spolne žudnje“ (Butler 2000: 35).

[117] Vidjeti više u: J. Butler, *Bodies that matter: on the discursive limit of “sex”* (London, 1993) i J. Butler, *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola* (Beograd: Samizdat B92, 2001).

Moglo bi se postaviti pitanje jesu li takvi činovi ponavljanja, kojima subjekt stječe svoj rod, konačni i „jednosmjerni“? Neminovno je da je rod, prema Butler, nestalna, procesualna kategorija, no je li moguće subjektu u nekoj fazi društvenoga razvoja odbaciti stečeni rod i preuzeti drugi? Ako je rod izbor, prema svemu sudeći, subjekt bi mogao izabirati ono što mu se u danom trenutku čini prihvatljivije, no pitanje je kakav bi odraz takav čin imao na društvo i kulturu. Pojam žene nije potpun niti iscrpan jer se rod, prema Butler, ne oblikuje uvijek konzistentno u različitim povijesnim kontekstima i križa se s „rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstituiranih identiteta. Na kraju postaje nemoguće izdvojiti 'rod' iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava“ (Butler, 2000: 19). Identificirati se s jednim rodom za Butler podrazumijeva identificiranje s nizom normi koje ga određuju i koje su stvorene djelovanjem moći. „Biti muškarac“ ili „biti žena“ nestabilna je kategorija jer identifikacijom subjekt nikada ne može u potpunosti ostvariti sebe budući da se približava normama koje dijelom osporavaju njegov/njezin identitet, koje ga/ju osvajaju, a subjekt ih prihvaća i ipak iznova propituje u onoj mjeri u kojoj neće uspjeti potpuno se odrediti.

Kroz koncept rodnog identiteta Butler se osvrće i na rad Simon de Beauvoir. Može se zaključiti, prema onome što Butler piše u knjizi *Nevolje s rodom* da stajališta dviju teoretičarki nisu suglasna u određenim stavovima. Iako se Butler danas smješta u sam vrh feminističke teorije, važnost de Beauvoir nikako ne smije biti umanjena ponajprije stoga što je feminizmu dala itekako dobar uvod u ono što je Butler mnogo desetljeća kasnije učinilo teoretičarkom svjetskoga glasa. Butler ne osporava rad de Beauvoir, ali se kritički osvrće na njezine tvrdnje, posebice na često citiranu glasovitu tvrdnju „Ženom se ne rađamo, nego postajemo”. Može li se ta izjava uzeti kao konačna, bespogovorna konstatacija čije je značenje izazvalo toliko rasprava oko rodne problematike? Možda bi se trebalo složiti s Judith Butler koja izjavu drži pomalo „čudnom“ i „besmislenom“ (Butler, 2000: 114). Što je to „žena“ u trenutku rođenja ako već ne posjeduje rod žene (ili muškarca ukoliko se rodom postaje)? Koje biće postaje ženom tijekom vremena ako već u početnom stadiju nema rod? Trenutkom rođenja i uzvika da se rodio dječak ili djevojčica započinje performativni iskaz kojim se rod počinje stjecati, ono je prvi u nizu činova koji će utemeljiti rod. Ako se ženom tek postaje, a već je kategorički navedeno da se žena niti ne rađa, onda bi, logički gledano, prije toga ta ista žena morala biti netko drugi. No tvrdnja de Beauvoir nije beznačajna upravo iz razloga jer je njome zapravo htjela ukazati na činjenicu da se nitko ne rađa s već

određenim rodom, nego se on stječe ponavljanjem određenih činova. Spol postaje za de Beauvoir činjenično stanje, čvrsta konstrukcija koja omogućuje rodu da se oblikuje onako kako želi. U takvom kontekstu njezinu tvrdnju treba i promatrati.

Butler odlazi korak naprijed i razlikovanje spola i roda svodi tek na značenje. Kada bi se razlučile te dvije supstance, biti dani spol ne znači postati dani rod. Muškarac ne mora biti nužno odraz muškoga tijela kao što ni žena ne mora biti društvena konstrukcija ženskoga tijela. Spol bi tako mogao postati ishodištem za više mogućih rodova u odnosu na uobičajena dva. Time Butler želi spolno/rodnu distinkciju svesti na minimum, a „'tijelo' se u tome sklopu pojavljuje kao pasivan medij na koji se upisuju kulturalna značenja ili kao instrument kojim aproprijativna i interpretativna volja određuje za sebe kulturalno značenje“ (Butler, 2000: 23). Butler se slaže s Foucaultom koji kaže da spol drži fiktivnom kategorijom koja je istovremeno izvor i uzrok žudnje, a tijelo nikako ne može biti „seksualizirano“ samo po sebi, nego takav status stječe provlačeći se kroz kulturne procese koji se njime koriste kao sredstvom održavanja vlastite moći. Ono „funkcionira kao ‘regulativni ideal’ koji pokreće praksu razgraničavanja tijela i utoliko ih proizvodi. Kao idealni konstrukt on nije nešto što ‘jest prirodno’, nego se kroz vrijeme i pod prisilom u prirodno ‘pretvara’. (…) Privid njegove prirodnosti konstruira se neprekidnim ponavljanjem u procesu materijalizacije tijela, odnosno stalnom težnjom da se približi ustanovljenom idealu pomoću bezbrojnih poistovjećenja.” (Zaharijević, 2005:826) Priroda i biologija ovdje se izravno suprotstavljaju kulturnom i sociološkom aspektu, a propitivanje koncepta rodnog identiteta postaje kategorija koja utječe na čovjekov svijet koji ga okružuje.

Butler u svojoj studiji također usključuje i postojanje „graničnih“ identiteta, onih kojima se, kako kaže, pojam „osobe“ dovodi u pitanje.[118] To su „rodna bića koja jesu osobe, ali se ne uspijevaju prilagoditi rodnim normama kulturalne spoznatljivosti kojima se definiraju osobe“ (Butler, 2000: 31). Ono čemu se ne uspijevaju prilagoditi jesu kontinuiteti između spola, roda, spolne prakse i žudnje. Takva situacija otvara mogućnost postojanja onih koji će možda iskazivati svojevrsni otpor političkom i društvenom pokušaju da spriječi postojanje subverzivnih elemenata u društvu. „Subjekt je uvijek razapet između prihvaćanja

[118] Naziva ih se i interseksualnim osobama, u zapadnoj su misli opisani kao greške prirode, kao anomalija koja zahtijeva medicinski tretman i društveno su neprihvatljivi. U društvu koje priznaje samo binarni spolni odnos stvaraju se marginalizirani subjekti koji se ne uklapaju u zadane norme, tj. onemogućeno im je djelovanje izvan zakonske regulative i praksa moći.

normi i odmaka od njih. Subjekt se s jedne strane nalazi u poziciji konstruiranoj kroz norme i ovisnoj o normama, dok s druge strane kroz vlastiti život nastoji zadržati odmak od tih normi. Butler drži da ako subjekt nije u potpunosti inkorporiran u normu koja ga čini priznatim i prepoznatljivim, tada do stanovitog stupnja postaje neprepoznatljiv ili „raščinjen“ ('undoing')“ (Peternai Andrić, 2012: 157). Rodni identitet ovdje se komplicira činjenicom da se svatko može zamisliti kao druga osoba, može preuzeti rodnu ulogu drugoga i shodno tome u društvu biti klasificiran kao abnormalan, odnosno devijantan. Svaki muškarac može sebe zamisliti kao bilo koji tip muškarca (nježni, feminizirani, agresivni) ili se čak može zamisliti i kao žena. Nasuprot tome, žena može učiniti istu stvar pa se zamisliti kao „muževna”, odlučna ili čak zamisliti da je muškarac. Iz toga proizlazi da rodni idenitet utječe i na rodnu ulogu, odnosno na ponašanje subjekata u društvu. Većina će držati da su spol, rod, rodni identitet i rodna uloga kod osoba istoznačni i u skladu s očekivanjima okoline, no postoje i oni kod kojih dolazi do odstupanja pa se takva neslaganja unutar društvenih normi objašnjavaju kroz postojanje homoseksualnosti, transvestitizma ili transseksualnosti.[119]

U suvremenoj književnoj teoriji takvim se identitetima bavi *queer teorija* (engl. *queer* – nekonvencionalan, čudan, smiješan, neobičan, bizaran, transgresivan), koja raspravlja o različitim odnosima spola i roda. Oznaku *queer* (a postoji već i razvijena cijela *queer* kultura) danas prihvaćaju homoseksualne osobe oba spola, transvestiti, biseksualne i transseksualne osobe. Obilježena je težnjom navedenih pojedinaca i društvenih skupina za priznanjem njihova spolnog identiteta koji je okarakteriziran kao suprotan ostatku društva. Osim toga, pripadnici *queer* kulture predstavnici su i kritike modernog koncepta „normalnosti” koja djeluje kao pokret protiv bilo kakvog oblika spolne, rodne, rasne i političke diskriminacije u liberalnom, suvremenom društvu. Pojava feminizma i borbe žena za svoja prava unutar patrijarhalnog društva dala je pripadnicima *queer* identiteta poticaj za traženje svojih prava koja su im uskraćena. *Queer teorija* raščlanjuje temu istospolne želje u književnosti, filmu, glazbi, slikarstvu, zatim analizira društvene i političke odnosa moći u seksualnosti, a uključuje i studije transseksualnih i transrodnih identiteta.

Među prvim temama koje *queer teorija* započinje proučavati je suprotnost heteroseksualnosti i homoseksualnosti, ali ne pokušavajući „izokrenuti tu suprotnost, niti je zaobići, već nastoji ispitati načine na koje je ta suprotnost oblikovala moralne i političke

[119] O problemu roda vidjeti više i u: V. L. Bullough i B. Bullough, *Seksualni stavovi – mitovi i činjenice* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2011).

hijerarhije znanja i moći“ (Spargo, 2001: 46). Osim toga, u domenu svoga rada i proučavanja *queer teorija* uključuje ideje poststrukturalističke teorije, psihoanalitički model nestabilnog identiteta koju je zastupao Jacques Lacan, binarne strukture Jacquesa Derridaa temeljene na dekonstrukciji te model znanja i moći Michela Foucaulta. Štoviše, moglo bi se reći da je Foucaultov rad u velikoj mjeri utjecao na razvoj *queer*[120] misli. Naime, njegova teorija o pojavi homoseksualnosti kao društveno uvjetovane kategorije izrasle tek krajem XIX. st. i tijekom XX. st. unijela je sasvim novi pogled na stvaranje seksualnih identiteta nego što je to bila dotadašnja praksa. Homoseksualnost se promatrala kao patološka i perverzna, kao ekstremni otklon od heteroseksualnosti te je kao takva marginalizirana i podvrgavana torturi i disciplini.

Za Foucaulta „homoseksualac je postao vrstom“ jer do tada su postojali činovi homoseksualne naravi koji su se često upražnjavali, no krajem XIX. st. pitanje homoseksualca promatra se kroz prizmu identiteta. Do tada je spolni odnos osoba istoga spola bio dio stigmatizacije homoseksualaca, no od XIX. st. ono više nije pitanje čina, već identiteta – „ne je li netko počinio zabranjenu radnju, nego ‘je’ li homoseksualac” (Culler, 2000: 14).

Važno je pojasniti razliku između seksualne orijentacije (seksualnosti) i seksualnog identiteta (način kojim pojedinac sebe definira osobno i politički, odnosno način kojim se izjašnjava o sebi) jer se termini često krivo interpretiraju, a ponekad i poistovjećuju. Naime, pretpostavlja se da odnos između seksualnog iskustva, orijentacije i identiteta nije uvijek istovjetan, a seksualno ponašanje ne može se uzeti kao temeljni kriterij kojim se procjenjuje seksualna orijentacija. Seksualnost podrazumijeva seksualno ponašanje (praksu koja se manifestira kroz društveni aspekt, dobivajući značenje kroz jezik, kulturu i vrijednosti određenog društva), seksualne identitete i različite povijesne i kulturne oblike koje seksualni identiteti i praksa mogu poprimiti. John Money isticao je da nitko ne želi, sam po sebi, biti više homoseksualan nego heteroseksualan ili radije biseksualan nego monoseksualan. Seksualnost se ne treba promatrati kao preferencija, kao težnja, već kao stanje ili orijentacija jer često dolazi do uporabe izraza da ljudi biraju svoju seksualnost što može biti vrlo politički

[120] „Ako je *queer* kultura prihvatila izraz queer kao pridjev koji stoji nasuprot relativno uglednih pojmova 'gay' i 'lezbijka', tada bi queer teorija mogla biti glagol (*to queer*; eng. – pomrsiti račune, osujetiti izglede za uspjeh), tj. pokretač akcije koja remeti pretpostavke o seksualnosti i seksualnoj praksi. U teoriji, queer je stalno u nesporazumu s normalnim, s dominirajućom normom – bila ona heteroseksualna ili gay/lezbijska. Sve što je queer, definitivno je ekscentrično i ne-normalno“ (Spargo, 2001: 40).

opasno i rizično. Ako se kaže da ljudi biraju svoju seksualnost ili preferenciju, tada netolerantne osobe mogu smatrati „kažnjavanje onih koji su krivo izabrali" potpuno opravdanim i dopuštenim.[121]

Poznato je da se termin homoseksualac tijekom XX. st. „još uvijek upotrebljavao u pravnim i medicinskim diskurzima, no sve više ljudi samoodređivalo se kao 'lezbijka' ili 'gay'. *Gay* je termin kojim se u XIX. st. opisivalo žene dvojbene reputacije, a u šezdesetima je prihvaćen kao alternativa izrazu 'homoseksualac', uz žaljenje mnogih koji su novo značenje riječi 'gay' smatrali zlouporabom te 'nevine' riječi"[122] (Spargo, 2001: 29). Šezdesetih i sedamdesetih godina XX. st. Foucault piše svoju *Povijest sekusualnosti*, a to je ujedno i vrijeme seksualne revolucije kada će, poput borbe za prava žena, marginalizirani seksualni identiteti započeti svoju borbu za ravnopravnost.[123] Homoseksualac i lezbijka prijeći će iz položaja objekta u aktivne subjekte ne bi li se dokazali u društvu kao ravnopravni članovi. Primjerice, priznanje da je netko homoseksualac u obitelji bio je, a i još uvijek jest, izuzetno težak i bolan korak u životu svakog člana te obitelji budući da je postojao strah od društvene izolacije, marginaliziranja i stigmatizacije. Mišljenja su bila takva da se svakog homoseksualca držalo mentalnim bolesnikom, kriminalcem i društveno nepoželjnim pojedincem.

Protjecanjem vremena takav se stav počeo mijenjati i olakšavati homoseksualcima afirmaciju u društvu prvenstveno zbog kulturne osviještenosti, bržeg pristupa informacijama i pozitivnog stava društva prema različitostima. Baš kako je Foucault i objasnio funkcioniranje modela moći, tako je *gay* zajednica izvršila svojevrsni otpor prema društvu ne bi li prekinula višestoljetno ugnjetavanje osoba koje se nisu uklapale u postavljene društvene norme. Najveći izazov na koji je zajednica naišla jest kako se dokazati u heteroseksualnom društvu te u njemu opstati bez posljedica koje su do sada bile vrlo česte.[124] Identitet homoseksualaca i

[121] Iako seksualna orijentacija, prema Moneyu, nije izbor, ona se izražava ovisno o okolini u kojoj se pojedinac nalazi. Ona sadrži koncept utjecaja okoline i osjetnu stimulaciju u najranijem djetinjstvu.

[122] eng. *gay* – veseo, šaren; u novije vrijeme označava osobe homoseksualnih sklonosti.

[123] U spomenutom djelu Foucault opisuje četiri vrste seksualnosti: 1) histerizacija ženskog tijela, 2) pedagogizacija dječje seksualnosti, 3) socijalizacija prokreativnog ponašanja i 4) psihijatrizaciju nastranih užitaka. Foucault je iznio čitav niz kategorija seksualnosti koje je medicinaoblikovala tijekom XIX. st.

[124] Jedna od prvih pobuna gay zajednice protiv sustava vlasti dogodila se u New Yorku 28. lipnja 1969. god. u klubu Stonewall Inn. Naime, policija je planirala provesti raciju u klubu, no cijeli se događaj pretvorio u opći sukob posjetitelja kluba (ponajviše gay profila i transvestita) i policije. Događaj je okarakteriziran kao otvoreni napad na gay populaciju te je izazvao veliku kritiku javnosti, a već sljedeće godine započeli su masovni

dalje je obavijen *velom nevidljivosti* (on se u većini slučaja niječe ili prikriva) jer takav je model integracije u društvu najčešći, no otkriva se unutar homoseksualne okoline gdje istovremeno biva priznat i ovjeren. Nerijetki su slučajevi u kojima homoseksualci prikrivaju svoje sklonosti preuveličavajući heteroseksualnost, na sebe „stavljaju“ masku muževnosti ne bi li tako izbjegli „kaznu“ onih koji ih ne prihvaćaju. Butler kaže da homoseksualni muškarac koji se prikriva maskiranjem zapravo želi osigurati ženstvenost od sebe samog istučući svoju heteroseksulnost kao obranu „zato što ne može priznati vlastitu homoseksualnost (..). Drugim riječima, homoseksualac nesvjesno kažnjava sebe, istodobno želeći posljedice kastracije i bojeći ih se. Muški homoseksualac ne 'poznaje' svoju homoseksualnost“ (Butler, 1999: 62). Takva situacija čini homoseksualca odbačenim i prihvaćenim, priznatim i zanijekanim pa se nameće pitanje jesu li ti obrasci identiteta posljedica izbora ili prisile – hoće li homoseksualac svoj identitet svjesno zanijekati ili će biti prisiljen prikriti ga.

Utjecaj Michela Foucaulta na razvoj *queer teorije* i kulturalnih studija o seksualnosti nepobitan je. Zbog svog programa i širokog utjecaja, *queer teorija* izazvala je i brojne kritike, držalo ju je apstraktnom i omalovažavajućom, a neki zamjeraju što rodnu problematiku i identitet drži krajnje negativnim strukturama. Iako danas predstavlja način suprotstavljanja društvenim normama, u dogledno vrijeme može se naći u sasvim nepovoljnom položaju jer ono što je bilo *queer* u nekom trenutku može postati priznato, dopušteno i jedna od mogućnosti, čime automatski prestaje biti *queer*. Zato možda i ne čudi činjenica da se teorija kroz vrijeme počinje ispitivati, uz već temeljni problem seksualnosti, i kroz odnose znanja i moći u drugim diskurzima, poput religije, rase, nacionalnosti i društvenih klasa.

Teorija roda Judith Butler vjerojatno je najveća potvrda Foucaultove teze o seksualnosti. Naime, veliku pažnju, unutar rodne problematike, posvećuje onim identitetima koji čine svojevrsni otklon od društvenih konvencija (homoseksualci, transvestiti, *drag queen*, lezbijke, transrodne osobe). Primjerice, transvestit je osoba sklona preodijevanju u suprotan spol/rod (pri tome dolazi više do izražaja preobrazba muškarca u identitet žene čime mijenja svoj rodni identitet).[125] Postoje slučajevi u kojima žena „igra ulogu“ muškarca pri

---

mimohodi (danas poznati pod nazivom *gay pride*) u cijelom SAD-u i širom svijeta kojima se tražila ravnopravnost pripadnika gay populacije. Vidjeti više u: E. A. Armstrong i S. M. Crage, *Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth,* u: *American Sociological Review,* vol. 71 (2006): 724-751.

[125] Termin *transvestit* skovao je „njemački seksolog Magnus Hirschfeld 1910. god., koji je o njemu i pisao u svojoj knjizi *Transvestiti*. U pitanju je bio niz analiza pojedinačnih slučajeva osoba koje su se redovno (neke od njih i uvijek) obrnuto oblačile, većina su bili heteroseksualci; ipak, bilo je i onih koje je Hirschfeld odredio kao

čemu se takav potez može protumačiti kao pokušaj prikrivanja vlastite muškosti ili kao želja za priključenjem u javni diskruz s muškarcima. Vidljivo je da se oblikovanje takvog identiteta nikako ne može promatrati izvan kulturoloških okvira budući da pojedinac na sebe „prima“ različita diskurzivna obilježja (modni izričaj) čime tijelo postaje sredstvo bunta, rušenja društvenih normi i dekonstrukcije „regularnih“ identiteta. „Politički gledano, transvestiti negiraju postojeći heteroseksualni diskurz koji nameće strogo određene uloge muškarca i žene u društvu“ (Spargo, 2001: 55). Transvestiti mogu biti dvojake seksualnosti pa, iako postoje homoseksualci koji svoj identitet grade u odjeći suprotna spola, velika je većina transvestita heteroseksualne orijentacije. U prošlosti se transvestitizam smatrao komičnom epizodom ili je dovođen u vezu pokušajima da se uđe u društvo žena kako bi se počinio preljub. Muškarcima je bio zabranjen pristup ženama u pojedinom trenutku kao što je ženama bilo ograničeno kretanje u društvu muškaraca pa im je bilo dozvoljeno „da prijeđu granice spola u situacijama kada bi se ukazala potreba za nekom ‘ženom’” (Bolough, 2004: 90). Kazalište je u tom smislu prednjačilo (treba se samo prisjetiti grčkih, srednjovjekovnih ili renesansnih drama u kojima je samo muškarcima bilo dopušteno glumiti čime su na sebe preuzimali i uloge žena).

Danas se kultura transvestita u zapadnim zemljama razvila do tolike mjere da „uključuje razna natjecanja, modne revije, disko večeri, specijalizirane butike, filmsku produkciju i sl.“ (Spargo, 2001: 55). U svome razmatranju transvestizma Judith Butler tvrdi da preoblačenje ne mora nužno biti subverzivno jer se može protumačiti kao parodija kojom se potvrđuju heteroseksualne norme.[126] Transvestiti pretjerano oponašaju suprotan spol što se može protumačiti kao oblik melankolije, odnosno kao potencijalna, ali nesvjesna žalost za gubitkom osobe istog spola ili pak kao oblik odricanja moguće homoseksualnosti. Feministička je kritika često na transvestizam gledala kao na želju nadomještanja identiteta žene čime se takav čin gledao kao cilj i posljedica prakse te je bitno određen mizoginijom, tj. mržnjom prema ženama.

---

monoseksualce („autoerotičare“), dok su nekolicina njih bili homoseksualci. Klasificirajući ove ljude kao transvestite, Hirschfeld je fenomenu koji je dobro poznat u povijesti dao ime i tako obilježio promjenu u načinu razmišljanja javnosti koja je premjestila osobe koje su se obrnuto oblačile iz kategorije ekscentrika u kategoriju vrijednu liječničkog i psihijatrijskog pročavanja“ (Bolough, 2004: 86). U literaturi se javlja još i naziv *eonizam* (prema poznatom transvestitu Chevalieru d'Eonu iz XVIII. st.)

[126] J. Butler u knjizi *Bodies that matter* navodi da „preoblačenje nije ništa drugo do posledica ljubavi ogorčene razočarenjem ili odbacivanjem, utelovljenje Drugog koji je prvobitno bio objekt želje, a sada je objekt mržnje“ (Butler, 2001: 164).

Nadalje, *drag queen*, odnosno muškarac koji uživa odijevajući se u lik žene, može se navesti kao marginalni identitet koji se ne uklapa u skladnu društvenu sliku kojoj subjekt pripada. Butler navodi da je *drag queen* zapravo „uprizorenje“ triju dimenzija: anatomskog spola, rodnog identiteta i rodne izvedbe. „Ako je anatomija izvoditelja/ice već različita od roda, a oba različita od roda izvedbe, onda izvedba znači disonancu ne samo između spola i izvedbe nego i između roda i spola, te roda i izvedbe” (Butler, 1999: 291). Time se prisustvuje trima odvojenim dimenzijama važne tjelesnosti – anatomskom spolu, rodnom identitetu i rodnoj izvedbi. U imitiranju roda, nadalje navodi, *drag* implicitno otkriva imitativnu strukturu samoga roda – kao i njegovu kontingenciju.

Problem transvestizma dodatno se komplicira kada neke osobe koje samo izvanjski mijenjaju rodni identitet osjete želju da se podvrgnu promjeni spola te u potpunosti prihvate onaj koji im je omogućavao jedino transvestizam. U tom slučaju javljaju se transseksualci ili osobe koje osjećaju da ne pripadaju svojem biološkom spolu. Pojava transseksualnosti ne mora biti nužno vezana s transvestizmom jer transvestiti, iako preuzimaju drugi rodni identitet, svoj spolni identitet prihvaćaju i ne žele ga mijenjati, u čemu je i temeljna razlika između transvestita i transseksualca. Transseksualci žele ukloniti sve vanjske pokazatelje „neželjenog spola” jer ih one podsjećaju na činjenicu da žive u pogrešnom tijelu. Živjeti samo u toj rodnoj ulozi ili odijevati se poput željenog spola (kao što to čine transvestiti) za transseksualce nije dovoljno jer teže postati potpuni pripadnici tog spola pokušavajući biti što je više moguće žena ili muškarac.[127]

„Graničnim identitetima” bavila se i Monique Wittig[128] koja je pokušala dekonstruirati heteroseksualnost kao društveni sustav koji uči o razlikama između spolova.

[127] Promjena spola i postojanje transseksualaca nisu oduvijek poznate činjenice. Svijet se prvi put susreo s takvim slučajem 1953. god. kada se Christina Jorgensen, bivša pripadnica oružanih snaga, u Danskoj podvrgnula operaciji da postane žena. Nakon toga pojavili su se mnogi primjeri promjene spola. „Mnogo je zamršeniji bio slučaj dvaju identitčnih blizanaca koji su u dobi od sedam mjeseci bili obrezani s pomoću elektrokauterizacije. Za vrijeme zahvata jednom je blizancu propustom spaljen penis. Nakon priličnog emocionalnog šoka, roditelji su, prema liječnikovu savjetu, odlučili odgajati osakaćenog dječaka kao djevojčicu. U dobi od 17 mjeseci dječak je promijenio ime, odjeću i frizuru te se podvrgnuo prvim koracima prema genitalnoj rekonstrukciji. (...) Početni izvještaji upućivali su na to da dječak postaje ženskastiji, a javno se govorilo da taj slučaj pokazuje koliko je naše rodno ponašanje socijalno-psihološko. (...) usprkos nastojanjima obitelji i terapeuta da dijete prilagode toj situaciji, kad je dijete postalo tinejdžer, priznato je da zamjena spola nije uspjela“ (Bullough, 2011: 101).

[128] Monique Wittig (1935), književnica, teoretičarka i feministica, jedna je od prvih aktivistica novog feminističkog vala krajem 60-ih i početkom 70-ih godina XX. st. Jedna je od začetnica oblika feminizma u kojem su lezbijke najzastupljenija skupina tvrdeći da jedino lezbijke mogu izbjeći muški hegemonizam i eksploataciju kojima su žene izložene. Kao njezino najutjecajnije djelo drži se *Les Guerlleres* (1969).

Nijekala je spolnu raznolikost i nije prihvaćala nijednu ideologiju koja je naglašavala binarnu shemu spolnosti. U svojim esejima kaže da spol ne postoji, već postoji onaj spol koji je potlačen i koji tlači. Kategorija spola ne postoji prije društvenog poretka i „kao kategorija dominacije ona ne može biti proizvod prirodne dominacije, već društvene dominacije nad ženama jer postoji samo društvena dominacija" (Wittig, 2010: 5). Budući da je spol politička kategorija, na njegovim se temeljima stvara heteroseksualna društvena matrica. Za nju je heteroseksualnost bila sredstvo kojim se opravdavala ženska potlačenost[129] i iskazivala fobija prema homoseksualnosti te je zbog toga u većem dijelu svojeg rada nastojala rastumačiti identitet lezbijke. Naime, za nju lezbijka ne može biti žena jer ženu promatra u binarnom odnosu prema muškarcu koji se ostvaruje heteroseksualnom vezom. Budući da žene pripadaju muškarcima i nedostupne su lezbijkama, one moraju postati nešto drugo, „ne-žena, ne-muškarac, proizvod društva, ne proizvod prirode, jer u društvu nema prirode" (Wittig, 2010: 11). Lezbijke nisu heteroseksualne orijentacije pa gube taj odnos te ih se ne može smatrati ni muškarcem ni ženom, već im se, prema Wittig, poništava spol te ih se svrstava u treći rod.[130] Biti lezbijka za nju je jedina mogućnost u kojoj žena slobodno živi, ono je koncept koji prevladava i kategoriju spola budući da lezbijka nije žena ni u kojem pogledu (ekonomskom, političkom). Lezbijstvo je „bijeg iz ropstva", mogućnost uništenja heteroseksualnosti jer ono što čini ženu jest njezin robovski odnos prema muškarcu unutar heteroseksualne matrice. Lezbijstvu treba biti cilj uništavanje heteroseksualnosti „kao društvenog sustava koji je zasnovan na potlačenosti žena od strane muškaraca i koji proizvodi doktrinu različitosti među spolovima kako bi opravdao tu potlačenost" (Wittig, 2010: 18).

Wittig u svojim prikazima ne razlikuje spol i rod, već spol objašnjava kao rodno obilježenu kategoriju. Time je treći rod kategorija koja problematizira i spol i rod kao čvrste kategorije deskripcije. Judith Butler na tu se teoriju nadovezuje konceptom roda koji pretpostavlja uzročnu vezu roda, spola i žudnje, odnosno relaciju kojom žudnja izražava rod

[129] Wittig kaže da je kategorija spola produkt „heteroseksualnog društva koje ženama nameće krutu obvezu reprodukcije 'vrste', to jest, reprodukcije heteroseksualnog društva. Prisilna reprodukcija 'vrste' koje se ženama nameće sustav je eksploatacije na kojem je zasnovana heteroseksualnost" (Wittig, 2010: 5).

[130] U XIX. st. teoretičar Karl Heinrich Urlich definira „treći spol" kao „žensku dušu zarobljenu u ljudskom tijelu". Time se pokušala nadopuniti binarna podjela tjelesnog spola čime bi 'treći spol' nastajao na razini psihe ili duha. Njime bi se nadopunila binarna podjela na muškarca i ženu i zatvorila moguća opcija spolnosti. Korak dalje otišao je Magnus Hirschfeld te je zaključio da su sve spolne kategorije zapravo fikcije. Za njega je 'treći spol' privremeno pomagalo čime bi se uveo beskonačan niz spolova jednak broju pojedinaca koji posjeduju spol. Za njega su svi pojedinci zapravo raspodijeljeni u spolne skupine koje su prijelazni oblici u sveukupnom kontinuitetu prirode. Sigmund Freud takav je koncept osporavao. Vidjeti više u: J. Edgar Bauer (2006): 152-167.

podjednako kao što rod izražava žudnju. Takvo jedinstvo najčešće se izražava u žudnji za suprotnim spolom, tj. u obliku heteroseksualnosti pri čemu „uspostava prisilne i naturalizirane heteroseksualnosti zahtijeva i regulira rod kao binaran odnos u kojemu se mušku stranu razlikuje od ženske, a to se razlikovanje postiže praksom heteroseksualne želje“ (Butler, 1999: 36). Dakako da postoje odstupanja od takva odnosa što Butler, kao i Wittig, opradavaju postojanjem onih rodova koji ne opravdavaju očekivanja heteroseksualne matrice. Zato će se kritika takvog sustava seksualnosti M. Wittig (ali i J. Butler) vjerojatno očitovati u tvrdnji da je broj spolova jednak broju ljudskih bića čime je ponovno otvorena mogućnost beskonačnog prihvaćanja i osporavanja načina oblikovanja ljudskog identiteta.

Stajališta o neprihvaćanju *queer identiteta*, tj. marginaliziranih subjekata danas sve više nailaze na osudu i odbacivanje. Navedeno je da neki teoretičari naglašavaju potrebu da se subjektima dopusti ostvarivanje vlastitog identiteta i osobnosti prema onome kako se pojedinac osjeća i što želi biti. Iako neki zakoni sprečavaju takav izbor, dapače bore se protiv njega, posebno se naglašava sloboda koja se izdiže iznad samog zakona. Ona podrazumijeva da svaki subjekt treba imati izbor biti ono što želi i raditi ono za što je sposoban. Ni jedan zakon ili društvena norma ne bi trebala ograničavati subjekte u samoostvarenju, već mu treba osigurati slobodno „kretanje“ unutar društvenih praksa ne bi li subjekt pokazao da je zaista sposoban za ono za što se opredijelio.

*

Feministička kritika za središnje pitanje uzima identitet žene, njezin društveni položaj, koncept roda i analizu rodnih odnosa, no zbog mogućnosti njihove različite interpretacije ostaje još mnoštvo pitanja vezana uz odnos spolne orijentacije i rodnih odnosa, istražuje se uloga rodnih odnosa unutar društva i propituje njihova korisnost unutar toga društva. U poglavlju se moglo vidjeti koliko je feministički diskurz postao utjecajan u analizi subjektova identiteta, poglavito identiteta žene, te se, osvrćući se na radove brojnih feminističkih znanstvenica, prikazao tijek razvoja feminističke misli kojom se neprestano pokušavaju razmrsiti odnosi žene i muškarca te rasvijetliti brojni mehanizmi koji utječu na konstrukciju njihova roda i spola. Navedena pitanja u ovom poglavlju razradit će se u nastavku rada analizirajući identitete likova u filmovima Pedra Almodóvara.

4) FILMOGRAFIJA PEDRA ALMODÓVARA

Rodio sam se u vrijeme koje je bilo loše za Španjolsku,
ali jako dobro za stvaranje filmova.

Pedro Almodóvar

Govoreći u prvom dijelu o teorijama identiteta izlagale su se mnoge tvrdnje vrsnih teoretičara čije misli danas potiču znanstvenike na istraživanje, preispitivanje i kritiziranje postojećih stajališta te oblikovanje novih koji bi trebali rasvijetliti zamršeni odnos identiteta i subjekta. Možda će se činiti kako nije rečeno ništa novo, jer se polako stvara uvriježeno mišljenje da se o identitetu nema više što reći, no situacija je zapravo suprotna, jer o identitetu treba govoriti i ne može se uokviriti njegovo konačno određenje dokle god postoji imalo potrebe da se o njemu raspravlja, da ga se osporava ili dodatno ističe, da se o njemu govori u okvirima različitih znanosti i disciplina i dokle god je identitet tzv. „bojište“ svakog subjekta na kojem se vode mnoge borbe između dominantnih i marginaliziranih identiteta, dokle god je identitet u sukobu sa samim sobom i postavlja si jednostavno pitanje – Tko sam ja? Onog trenutka kada subjekt dosegne odgovor na to pitanje, može misliti da je upotpunio mozaik svoje osobnosti koja ga određuje, no činjenica je da je identitet nestalna kategorija, *perpetuum mobile* života svakog subjekta i teško da ga se može odrediti s nekoliko epiteta. Identitet kao takav izazivat će i dalje zanimanje, kako znanstvenika tako i običnih ljudi koji će ga tumačiti na svoj jedinstven način.

Problematika identiteta posebice se rasplamsala tijekom XX. st., a u novom tisućljeću pitanje identiteta postalo je od presudne važnosti. Ipak, prava marginaliziranih identiteta poput homoseksualca, biseksualaca, lezbijki i ostalih *queer* identiteta kao da su tek na početku te sveopće zamršenosti identitetne problematike. Svatko je svjedok brojnih pokušaja da se svaki od navedenih identiteta negdje „smjesti“, da dobije svoj puni legitimitet i prestane biti dijelom rasprava koje ne daju željene rezultate. Danas su prisutni nebrojeni načini kojima se progovara o identitetima, a demokratsko društvo i sloboda govora načelno dopušta svakome da identitet promotri s osobnog stajališta i da o njemu raspravlja onako kako želi. Mediji su postali, uz teoriju i znanost, uopće jedno od ključnih mjesta suvremenog doba gdje se identitet pojavljuje kao jedno od temeljnih pitanja. S obzirom na to da su mediji

višefunkcionalni i utjecajni, najbrži su oblik komunikacije i širenja vijesti, ne čudi činjenica da svoj „prostor“ posvećuju takvoj problematici. S time se neće složiti Baudillard koji kaže da se suvremeni čovjek našao pod teškim utjecajem masovnih medija pri čemu je izgubio svoj vlastiti prostor stvarnosti jer su ga mediji smjestili u univerzum „simulakruma“, u prostor koji mu ne dopušta reagirati na medijske sadržaje i prikazane događaje. Ti su sadržaji već postali stvarnost te su time dokinuli razliku između stvarnosti i iluzije, stvorili su „hiperrealnost“ koja zamagljuje stajališta o tome kako nešto jest ili bi trebalo biti. Čovjek se osjeća nepotrebnim, ne suosjeća i ne pati ni zbog čega što mediji prikazuju i gubi sposobnost misaono i odgovorno djelovati.[131] S ciljem da privuku što veći broj gledatelja, slušatelja, čitatelja (koji i sami čine bezbroj različitih identiteta), mediji prate trendove i upravo svima nude ono o čemu se najviše raspravlja, ono što svakoga od zaokuplja ili zanima. Ne čudi stoga što Noam Chomsky ističe da suvremeni mediji imaju ključnu društvenu ulogu u sustavima „kontrole“ (Deleuze) i „nadzora“ (Foucault), a njima upravljaju isključivo privatni kapital i interesi pojedinaca.[132]

Film kao jedan od najutjecajnih medija suvremenog doba uvelike utječe na stvaranje osobnih stajališta i mišljenja o stvarnosti koju prikazuje. Kao relativno mlad medij tijekom XX. st. doživio je takvu transformaciju kakva se rijetko bilježi u bilo kojoj grani umjetnosti. Prateći razvoj tehnologije i informatike film danas zaokuplja pažnju sve većeg broja gledatelja, izvrstan je oblik zabave, a najplodniji je medij za iskazivanje *pro et contra* stajališta koji oblikuju stvarnost i život svakoga od nas. Upravo je takav funkcionalni karakter filma jedan od glavnih polazišta ovog rada kojim će se pokušati rasvijetliti kako se identitet „snalazi“ u obliku vizualnog izričaja dostupnog svima. Steve Marsh i Parvati Nair zaključuju da „u tome leži podjednako privlačnost i snaga filmova: s jedne strane privlače, zabavljaju i očaravaju dok s druge strane posjeduju moć ojačati, izazvati ili razrušiti elemente identiteta svojih gledatelja. Zanimanje i vizualna privlačnost koju filmovi nadahnjuju, dakle, ne proizlaze iz njihova potencijala da prikazuju stvarnost, već iz mogućnosti da društveni identitet mijenjaju, dekonstruiraju ili ospore.“[133] Prateći identitete na filmu, uzročno-posljedičnom vezom identitet gledatelja oblikuje se i ulazi u interakciju s prikazanima.

[131] Vidjeti više u: J. Baudillard, *Simulacija i zbilja* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2001).

[132] O utjecaju medija vidjeti više u: N. Zgrabljić Rotar, *Mediji – medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji*, u: *Medijska pismenost i civilno društvo* (Sarajevo: Media centar, 2005).

[133] Prijevod iz zbornika radova *Gender and Spanish Cinema*, ur. Steve Marsh, Parvati Nair (Berg: Oxford, 2004), 1.

Peterlić kaže da doživljaj filma može povećati „dojam sličnosti ili dojam različitosti sa zbiljom, povećati identifikaciju ili očuđenje, učiniti da prikazano djeluje kao dokument ili materijalizirana fantazmagorija“ (Peterlić, 2001: 32). Fiske u svojoj knjizi *Television culture* (1987) kaže da se pojedinac svojevoljno prepušta filmskom i televizijskom svijetu da bi iskusio veće zadovoljstvo gledanja, no prestanak gledanja tih sadržaja ne označava i kraj njegova poistovjećenja s njima, već je početak njihova djelovanja kojemu će pojedinac biti nesvjesno izložen.[134]

Ne čudi stoga činjenica da je prikaz stvarnosti i identiteta bio i ostao glavna tema mnogih klasičnih, ali i suvremenih filmova, bili oni visokobudžetni ili produkcijski siromašni, vrvili oni poznatim glumačkim licima ili prikazivali neimenovane subjekte, bili oni snimani s dubokom filozofskom mišlju i kompleksnim scenarijem ili „otjelovljujući“ trivijalni tekst. Kako je suvremena književna teorija prepuna tekstova o identitetu, tako i filmska umjetnost postaje okvir u kojem identitetna problematika pronalazi svoj izričaj. Književnost je nekada bila glavni način i medij kojim se kritiziralo društvo i njegova stvarnost, no danas su te granice pomaknute k drugim oblicima izričaja pa filmska umjetnost zauzima vrlo važno mjesto među medijima kojim se stvarnost prikazuje na posve nov, kreativan i utjecajan način. Njemački redatelj Wim Wenders, snimajući dokumentarni film *Tokyo-Ga* 1985. godine o poznatom japanskom redatelju Yasujiru Ozuu, govori rečenicu koja ilustrira gore navedeno: „Za mene nikada prije i nikada više filmovi nisu bili toliko blizu svojoj biti i namjeni: predstaviti sliku pojedinca našeg stoljeća – upotrebljivu, istinitu i valjanu sliku u kojoj se pojedinac neće samo prepoznati već će iz nje nešto i naučiti o sebi.“

Tu je snagu filma prepoznao i suvremeni španjolski redatelj Pedro Almodóvar, koji svojim filmovima zadnjih trideset godina pomiče granice društvene stvarnosti i promiče prihvaćanje različitih identiteta koji su se do sada nalazili (ili se još uvijek nalaze) na društvenim marginama i kulturološki razdvojenim položajima.[135] „Često nazivan *gay*

[134] Vidjeti više u: J. Fiske, *Television Culture* (London: Metheun, 1987).

[135] Pedro Almodóvar (rođ. 1951., a neki izvori navode 1949. god. kao godinu rođenja), španjolski je redatelj, pisac, glumac i skladatelj. Tijekom sedamdesetih godina pisao je tekstove za stripove, kratke priče, bavio se glazbom i glumom te je snimao svoje prve kratkometražne filmove. Prvi dugometražni film bio je *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke* u kojem opisuje postfrankističku Španjolsku te kojim najavljuje „trajne tematske preokupacije – polusvijetom, ženskim likovima, promjenjivim spolnim identitetima i nekonvencionalnim seksualnim opredjeljenjima – kao i žanrovski eklekticizam (najčešće spaja komediju, melodramu i kriminalistički film)” (Nenadić, 2003: 8). Uslijedit će brojni filmovi u kojima će promovirati camp-stilizaciju i vizualni pop-art stil te će, osim mnogobrojnih nagrada i međunarodnih priznanja, dobiti naziv i „ženski redatelj”.

redateljem koji voli žene, Pedro Almodóvar voli i žene koje glume kao i muškarce koji glume žene. Nedvojbeno poznat i provokativan, njegov je rad karakterističan po snažnom izričaju *mise-en-scène,*[136] emotivanom izboru glazbe i, ono što je najuočljivije, po njegovim složenim scenarijima i likovima koji dekonstruiraju sve norme o rodu i seksualnosti" (Weaver, 2012: 1) Neki su ga opisivali kao „mediteranskog Fassbindera" sa smislom za humor, „naivnog i manje morbidnog Davida Lyncha kao i Woodyja Allena bez tjeskobe ili Martina Scorsesea bez krivnje" (Willoquet-Maricondi, 2004: xiv). Film mu služi kao oblik vlastitog izražavanja, kao mjesto u koje može uklopiti sve svoje probleme i omogućiti drugima da ih vide, nešto poput ležaljke kod psihologa ili ispovijedi kod svećenika. Njime ispisuje povijest zemlje, ali i svoju vlastitu.

Nakon što je 1975. god. umro Francisco Franco i „okončanjem fašističkog režima" u Španjolskoj, Almodóvar se profilirao kao jedan od predvodnika „novog španjolskog filma" (Marsha Kinder ga naziva predstavnikom „novog španjolskog mentaliteta") kojim će se napokon pokušati progovoriti o španjolskom životu, društvu i ljudima bez mogućih sankcija i političkih progona.[137] Ernesto Acevedo-Muñoz ističe da prikazima različitih identiteta i njihovih kriza Almodóvar filmovima progovara o krizi španjolskog nacionalnog identiteta u vrijeme kulturne i političke promjene od kraja Francove vlasti pa do utemeljenja demokracije tijekom osamdesetih godina XX. st. Svoj je profesionalni put kao redatelj započeo krajem sedamdesetih godina te je do danas snimio više od dvadeset filmova različitih sadržaja i žanrova, prikazujući velik broj likova i karaktera koji su obilježili njegovu filmografiju kao jedinstveni, neponovljivi i vrlo složeni identiteti.

Većina kritičara koji prate Almodóvarov rad navode da u njegovoj filmografiji postoje tri stvaralačka razdoblja. Takvo vremensko razgraničavanje njegovih filmova služi isključivo prikazu evolucije i razvoja Almodóvara kao redatelja te se njome nipošto ne želi napraviti oštra podjela filmova budući da među njima postoji snažna intertekstualna veza iako su nastali u različito vrijeme. Time se slaže i Ignacio Oliva u svojem tekstu *Inside Almodóvar* koji navodi da prvo razdoblje Almodóvarova stvaralaštva traje od filma *Pepi, Luci, Bom i*

[136] Termin koji u filmu označava sve što se pojavljuje u okviru jednog kadra: glumci, svjetlo, dekor prostora, rekviziti, kostimi. Tu se mogu ubrojiti i vrste kadrova te položaji kamere pri snimanju filma.

[137] Vrijeme transgresije i izlaska iz diktatorskog režima u španjolskoj je kulturi poznato kao *La Movida Madrileña*, a označava kraj sedamdesetih i osamdesete godine XX. st. i vrijeme kojim se politički i kulturno prekidaju sve veze s prošlošću. Vidjeti više u sljedećem poglavlju.

druge djevojke iz grupe (1980) pa do filma *Čime sam to zaslužila?* (1984), a obilježeno je snažnim komentarom na društvenu zbilju tadašnje Španjolske te obiluje mnogim epizodama crnog humora. Drugo razdoblje započinje filmom *Matador* (1986) i završava filmom *Kika* (1993), a filmovi su dokaz mnogo samosvjesnijeg snimanja i Almodóvarove sposobnosti da se podjednako uspješno poigra žanrovima, prije svega dramom i komedijom. Treća, najzrelija faza, započinje filmom *Cvijet moje tajne* (1995) i traje do filma *Koža u kojoj živim* (2011) te predstavlja zrelog redatelja „koji nudi psihološki kompleksne likove, zamršene priče te samosvjesnu vezu između forme i sadržaja“ (Oliva, 2009: 394).

Čegir (2003) također prati njegovo umjetničko stvaralaštvo kroz faze pa kaže da „u razmatranju filmografije toga filmskog autora nije teško razlučiti i barem dva stvaralačka razdoblja, a prvo seže u osamdesete godine prošlog stoljeća zaključno s filmom *Žene na rubu živčanog sloma* (1988), koji je Almodóvara približio i gledateljstvu izvan Španjolske (…) Kraj toga desetljeća i početak sljedećega pokazao se promjenjivo stvaralački uspješnim, iako je ugled Pedra Almodóvara daleko nadmašio tek kultni status. Svršetak je posljednjega desetljeća prošlog stoljeća označio potpunu zrelost filmskog izraza španjolskoga redatelja, ponajbolje prikazana filmom *Sve o mojoj majci* (1999), čime se otvorio pristup i gledateljima koji su sklonije tradicionalnijoj filmskoj tematici.”[138] Josip Grozdanić sedam godina poslije u svojem tekstu *Autorsko sazrijevanje osebujnog Iberijca* (*Vijenac*, 2010) potvrđuje Čegirovu klasifikaciju pa kaže da je posljednja, treća faza, najzrelija te je vrhunac doživjela filmom *Pričaj s njom*.[139]

Križajući najčešće komediju, melodramu i kriminalistički film (zbog čega je skovan i termin *Almodrama*)[140] tematizira pitanja identiteta i najčešće u središte filmske naracije dovodi ženske likove koji u interakciji s likovima *queer* identiteta (homoseksualne i transseksualne osobe) razotkrivaju i preslaguju vlastiti identitet. Naglašava se žensko prijateljstvo kao nadoknada za neki drugi, neostvariv odnos, kao nužnost životne okoline

[138] Citat preuzet s mrežne stranice http://www.matica.hr/Vijenac/Vij234.nsf/AllWebDocs/portredtlj (posjećena 28. svibnja 2013.) autora Tomislava Čegira iz članka *Pedro Almodóvar – u povodu filma* Pričaj s njom objavljenom u Vijencu veljače 2003. god.

[139] Vidjeti više u: Grozdanić, J., *Autorsko sazrijevanje osebujnog Iberijca,* Vijenac, veljača 2010. Članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac417.nsf/AllWebDocs/Autorsko_sazrijevanje_osebujnog_Iberijca . Stranica posjećena 12. srpnja 2013.

[140] Termin je osmislio kubanski kritičar Guillermo Cabrera Infante označavajući Almodóvarovu indiferentnost da svoje filmove odredi jednim žanrom. Više u: *All About Almodóvar* (2009).

likova ili pak kao dio obiteljskih odnosa dok se muški likovi javljaju kao sporedni, tek u kasnijim filmovima profilira ih kao glavne protagoniste čime postaju povezani sa središnjim likovima (*Pričaj s njom, Loš odgoj* itd.). Bez obzira na to bili likovi muški ili ženski, Almodóvar ih izravno suprotstavlja i sučeljava s njihovim strahovima, željama i potrebama, a ti su obrati – nastali u trenutku kad se pojedinac sučeli s *drugim* – najčešće dramatični pa likovi ne samo da pritom mijenjaju svoj dotadašnji vrijednosni sustav nego postaju svjesni da čovjek ne postoji isključivo sam po sebi nego tek u relaciji spram *drugoga* koji je od njega različit. Izrazito je naglašen prikaz obiteljskog života u kojem su majke sveprisutne i igraju presudnu ulogu za bilo koji lik filma. Katkada je „naglašena njihova odsutnost (*Labirint strasti*), ponekad se uočava i više naraštaja majki" (*Čime sam to zaslužila?*, *Vraćam se*), a ponekad su središnji likovi (*Sve o mojoj majci, Koža u kojoj živim*). „Podjednako tako odnos središnjega lika s majkom može postati i presudnim u motivacijskom sklopu filma (*Visoke potpetice*)".[141] S druge strane, očevi su prikazivani kao nevažni, nesposobni za svoju ulogu, nedovoljno razvijene osobe koje sporedno utječu na tijek radnje te im se ne pridaje prevelika važnost u naraciji filma.

Može se zaključiti da je Almodóvarov „svijet jedinstven toliko da je prepoznatljiv već u uvodnim kadrovima bilo kojeg filma. Na prvi pogled njegov svijet moguće je sažeti na nekoliko pojedinosti: njegova sposobnost da se samostalno promovira kao autor (poput Dalíja ili Warhola); potpuno različita recepcija njegovih filmova u Španjolskoj i inozemstvu; postojanje onoga što bi se moglo nazvati 'estetika Almodóvar'" (Bou, 2011: 43). Poigravanje različitim spolnim i rodnim opredjeljenjima nije rijetkost, no Almodóvar je po nečemu osebujan: pripovijedajući o likovima umnoženih identiteta, on je vrlo angažiran u kritici etičkih standarda modernog društva. Svijet je to koji je istovremeno ispunjen maštovitim situacijama, ali je i „opterećen" stvarima koje ga muče zbog čega se često vraća istim ili sličnim situacijama, likovima i temama. Općenito se svi njegovi filmovi mogu svesti na prikaz lika, obično žene, koji pokušava obnoviti svoj život nakon traumatičnog iskustva, na lik koji je u vječnoj potrazi za načinom kako obnoviti vlastiti život nakon što se dogodio identitetni krah.[142] Jednom je prilikom naglasio zašto veliku pažnju posvećuje likovima žena

[141] Isto, http://www.matica.hr/Vijenac/Vij234.nsf/AllWebDocs/portredtlj, stranica posjećena 12. srpnja 2013.

[142] Filmovi Pedra Almodóvara imaju posebnu snagu koja je slična drugim filmskim redateljima, piscima i umjetnicima. Snagu koja ostavlja snažan trag i označava cjelokupnost vlastite produkcije. Takav je slučaj s Woodyjem Allenom, Orsonom Wellesom, Ingmarom Bergmanom čiji su filmovi ako ništa drugo, onda varijacije na istu ideju/priču koja je ispričana uvijek iznova. Woody Allen uvijek priča o sredovječnom liku koji traži upotpunjenje seksualne želje koju ne nalazi na Manhattanu (danas to može biti London, sutra Barcelona).

istaknuvši da ga svijet žena oduševljava više nego svijet muškaraca. „Prizori koji se odvijaju među ženama u toaletu, razgovarajući o ženskim stvarima, trenutci su koje volim.“ Voli gledati žene dok šapuću, pričaju međusobno, pri čemu ga ne zanima samo sadržaj onoga o čemu pričaju već i svaki aspekt njihova života.[143] Slično navodi i u knjizi Stephena Lowensteina gdje kaže: „Kada sam na ulici i vidim grupu žena kako razgovaraju, platio bih im puno para da znam o čemu pričaju, jer, pored toga što su jako zabavne, tu je sigurno i dobra priča.“ (Lowenstein, 2006: 322). U uvodnom dijelu knjige intervjua *Pedro Almodóvar: Interviews* urednica navodi Almodóvarove riječi zašto odabire ženske likove te kaže: „Kada dođe vrijeme pisanja i režiranja, žene me više privlače. Oduvijek sam volio žensku osjećajnost i kada stvaram lik ili karakter, uvijek je lakše oblikovati ženski lik koji je temeljit i zanimljiv. S druge strane, žene imaju više aspekata kojima djeluju kao protagonisti... Nama muškarcima to nedostaje dok žene u sebi kriju veliku tajnu, mnogo su slojevitije i imaju osjećajnost koja djeluje stvarnije“ (Almodóvar, 2004: x).

Snimajući kratke filmove tijekom sedamdesetih godina Almodóvar započinje svoj put filmskog umjetnika čiji će talent za stvaranje filmske naracije i osvajanje gledatelja postati očit objavom prvog dugometražnog filma 1980. god. *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) kojim započinje svoj put originalnog filmskog redatelja kakav ugled uživa i danas. U prilogu 1. predstavljeni su filmovi koji će se u nastavku rada razmatrati i proučavati i važno je napomenuti da se u korpus istraživanja ubrajaju filmovi snimljeni između 1982. i 2012. godine, zaokružujući tako Almodóvarov tridesetogodišnju karijeru. Kratki filmovi snimljeni prije 1982. godine neće se posebno navoditi budući da nisu tema ovog rada, a filmovi snimljeni nakon 2012.. navest će se samo kao kratka opaska o njegovu daljnjem radu i poticaj za moguće daljnje istraživanje u okviru postavljenih teza. Filmografija Pedra Almodóvara navedena je kronološki, s punim nazivom

---

Bergman se uvijek vraća promišljanjima i pitanjima o smrti, parovima i prolaznosti vremena. Welles uvijek ilustrira uspon i pad ekstravagantnog lika u Xanaduu ili Shangaju koji se bori za drukčiji i stvarniji život. Možda je tajna Almodóvarova uspjeha, ali i podcjenjivanja među španjolskim kritičarima, u povratku već provjerenoj priči i prihvaćanju/odbijanju njegova svijeta. Vidjeti više u: E. Bou, *On Almodóvar's World: The Endless Film* (2011).

[143] Prijevod citata iz knjige N. Vidal, *The Films of Pedro Almodóvar* (Madrid: Instituto de la Cinematographia y los Artes Audiovisuales, 1988): 33-34.

na španjolskom jeziku, godinom objave i prvog prikazivanja filma te pripadajućim hrvatskim prijevodom.[144]

Almodóvarova filmografija već tematskim okvirima sugerira da identitet i njegovo oblikovanje čine središnji motiv u stvaranju filmskih djela. Takva šarolikost, apsurdnost, marginaliziranost i kompleksnost učinile su Almodóvara oštrim univerzalnim kritičarem društva budući da je spretnim izričajem često prikazivanu prošlost likova zapravo oživio i učinio ju dijelom sadašnjosti. Može se reći da se direktno ili indirektno dotaknuo svih važnih društvenih pitanja kraja jednog i početka novog tisućljeća čime su filmovi dobili i tu sociopolitičku notu koju treba posebno uočiti. Komedija i melodrama za Almodóvara najbolji su način kritiziranja društva jer drži da gledatelja ne treba opteretiti teškim umjetničkim izričajem onoga čega je i sam svjestan, već ga treba zabaviti i motivirati da se sa svakim problemom valja suočiti kada dođe vrijeme za to. Neki će pomisliti da mu je cilj bio uljepšavati ionako surovu stvarnost, međutim Almodóvar prema svemu prikazanome u filmovima pristupa s velikom ozbiljnošću, svjestan je podjednako i kritike i uspjeha, ali je gotovo siguran da nijednim dijelom svojih filma ne želi gledateljima pružiti lažan privid onoga što im u realnom životu čini svojevrstan teret.

Almodóvar danas

U korpus ovog istraživanja ne ulazi najnoviji Almodóvarov film *Putnici ljubavnici* (*Los amantes pasajeros,* 2013.) koji redatelj opisuje kao „najgay film" od svih koje je dosad snimio. Priznajući javno da je homoseksualac, Almodóvar je gotovo u svaki svoj film unosio elemente rodnog identiteta te je svaki okarakterizirao kao dio osobne životne povijesti. Najnovijim filmom vraća se svojim humornim i grotesknim filmovima poput *Žene na rubu živčanog sloma* te iznosi priču o putnicima i djelatnicima zrakoplova komercijalnog leta koji je pokvaren te ga je potrebno prisilno prizemljiti. Zrakoplov postaje pozornica njegovih tipičnih likova paranoičnih žena, homoseksualaca stjuarda, pijanaca i narkomana, političara, serijskih ubojica i ženskaroša koji ovaj film, kako Almodóvar sam kaže, čine laganom komedijom. „Pritom mu namjera nije da gledatelje drži u neizvjesnosti hoće li se razuzdana ekipa sastavljena od kabinskoga osoblja i putnika prve klase uspjeti živa izvući jer ovo nije

[144] Vidjeti Prilog 1.

film katastrofe. Svaka neizvjesnost već je na samom početku razriješena – vidovita Bruna (Lola Dueñas) sugerira kako će sve završiti u najboljem redu, ali će događaji uvelike utjecati na sudbine i egzistencije samih putnika."[145] Primijetiti je da je Almodóvar prvi put u svojoj karijeri mjesto radnje preselio iz mnogo puta prikazanog Madrida i španjolskih ruralnih krajeva u španjolsko nebo. Nemogućnost kretanja i mijenjanja prostora likove navodi na prisilnu komunikaciju stvarajući pritom bizarne i apsurdne situacije i dijaloge, a karakteristični su i monolozi protagonista „koji su istodobno komični, ali pomalo i tragični, samo što su ovoga puta takvi postupci dodatno karikirani kao svojevrsna ironijska opaska samoga redatelja na njegove filmske i scenarističke postupke i stalna mjesta."[146] Prikazujući takvu karikiranu i apsurdnu situaciju Almodóvar je ponovno stvorio dojmljive i humoristične likove te opisao radnju koja graniči s pomaknutim vrijednostima moralnoga života.

[145] Citat preuzet s mrežne stranice http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1909 . Stranica posjećena 1. lipnja 2013. god., autor osvrta Dejan Durić

[146] Isto, http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=1909 . Stranica posjećena 1. lipnja 2013.

5) KRITIKA I RECEPCIJA ALMODÓVAROVIH FILMOVA

Dosad je već nekoliko puta rečeno da je svakom objavom novog filma Almodóvar podjednako izazvao dobre i loše reakcije kritičara i gledatelja. Taj podatak ni ne čudi jer se Almodóvar pojavio u vrlo turbulentnim vremenima postmoderne kada subjekti ponovno započinju propitivati dekonstruirani vlastiti identitet, kada se čini da su zasićeni svime što su nekada držali idealima, kada kapitalizam i globalizacija stvaraju osjećaj da subjekti nemaju perspektivu ni mogućnost za ponovnim vraćanjem starih vrijednosti, a nada za takvim restrukturiranjem vlastite osobnosti i identiteta kao da je nestala. Kritika često ističe autobiografske elemente Almodóvarovih filmova, povezujući njegovu seksualnost, obiteljske odnose te život u Madridu i manjoj sredini s prikazanim situacijama u filmovima. Marvin D'Lugo uočava da Almodóvar često naglašava da njegovi filmovi nemaju nikakve veze s vremenom vladavine Francisca Franca[147], no mnogi kritičari ipak ističu da se to može opravdati činjenicom da u svojim filmovima često progovara o onome što je tijekom Francove vladavine bilo predmetom zabrane i tabua (religija, obitelj, seksualnost). Ako je suditi po tome, Almodóvarov odabir melodrame[148] kao najdominantnijeg filmog žanra (čiji se razvoj može pratiti iz vremena prikazivanja europskih melodrama i filmova Johna M. Stahla i Douglasa Sirka) može značiti, prema riječima Kathleen M. Vernon, udaljavanje od tema i stila tradicije španjolskog filma koji je bio opterećen mučnom prošlošću. No „bez obzira na to kakva je recepcija njegovih filmova, još uvijek je redatelj vrijedan poštovanja zbog svoje sposobnosti stvoriti filmove koji progovaraju o univerzalnim temama s kojima se mogu poistovjetiti ljudi iz različitih država, kultura i jezika te je nesumnjivo da posjeduje sposobnost povezati se sa svojim gledateljima na dubokoj razini."[149]

Svojim je filmovima Almodóvar pomaknuo granice te sveopće rezigniranosti i destrukcije te je provocirao javnost stvarajući određeni krug poklonika, ali i kritičara. Istražujući materijale za ovaj rad uočeno je da u inozemstvu postoji veliki broj radova,

[147] Usporediti: M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar* (Chicago: University of Illinois Press, 2006), 1 – 16.

[148] Žanr filma koji je obilježen naglašenim emocijama „u kojem psihološka i socijalna mimetičnost nisu od temeljne važnosti, a snaga filmske forme služi kako bi gledatelja uvukla u emocionalno jedinstvo s tankoćutnim likovima – ili svedenim na emocionalni aspekt, ili pod prevladavajućim utjecajem emocija" (Gilić, 2007: 96).

[149] Prijevod citata iz rada Weaver, M., *The films of Pedro Almodóvar*, str. 21-22. Rad dostupan na mrežnoj stranicihttp://aladinrc.wrlc.org/bitstream/handle/1961/10715/Weaver,%20Mikaila-%20Spring%2012.pdf?sequence=1 . Stranica posjećena 1. srpnja 2013. god.

članaka, knjiga, kritika i eseja o Almodóvarovu stvaralaštvu, no domaća recepcija ne posjeduje radove koji bi se temeljitije bavili njegovim opusom. Njegovo se ime pojavljuje kao natuknica u svim djelima referentnog karaktera poput enciklopedije (*Opća i nacionalna enciklopedija*, 2005.-2007.) leksikona (*Filmski leksikon*, 2003., *Hrvatski obiteljski leksikon*, 2005.) i priručnika, javlja se u poglavljima esejističkih studija koji služi proučavanju antropološkog i sociološkog diskurza (pr. Leo Rafolt, *Priučen na čitanje*, 2011.; Ž. Paić, *Vrtoglavica u modi*, 2007.) dok su kritički prikazi njegovih filmova na internetu i u časopisima (*Vijenac* u izdanju Matice hrvatske) namijenjenim širem krugu čitatelja najčešći i najdostupniji materijal.

Ozbiljnija znanstvena studija o portretu i njegovim filmovima na domaćoj je znanstvenoj sceni vjerojatno izostala iz nekoliko razloga: a) ne postoji dovoljno zanimanja za konstruktivnijim proučavanjem španjolskog filma i kulture, pa tako i onih Almodóvarovih, jer španjolska kinematografija nije dovoljno angažirana i nametljiva (poput velikog broja drugih nacionalnih kinematografija) da pronikne u diskurz drugih znanosti kojima bi postala predmetom proučavanja; b) američka kinematografija i *hollywoodski blockbusteri* predvode filmski svijet u njegovim pokušajima da privuče gledatelje i kritičare, a samim time i veliku zaradu, pa pojava poznatih i slavnih glumaca osigurava američkom filmu dodatan uspjeh; c) ako i postoji zanimanje za španjolski film i Almodóvarov opus, istraživači i znanstvenici sigurno će naići na problem nedostupnosti relevantne strane literature što izaziva veliki angažman u njezinom prikupljanju; d) filmovi Pedra Almodóvara na prvi pogled mogu djelovati površno zbog melodramatskog i kičastog prikaza stvarnosti koji Almodóvar katkada namjerno ističe u svojim filmovima. Epps i Kakoudaki u uvodnom dijelu knjige *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (2009) navode da kritika Almodóvara često slavi i ocrnjuje „kao ozbiljnog i površnog, političkog i nepolitičkog, moralnog i nemoralnog, feminističkog i mizoginijskog, eksperimentalnog i osjećajnog, univerzalnog i provincijskog"[150] no površnost nije uočljiva osobina pa je važno proniknuti u dubinski sloj njegove naracije i saznati što se krije iza takvog artističkog izričaja.

Mogli bi se navesti brojni slični razlozi (koji se ne moraju nužno odnositi samo na Almodóvarovu poetiku jer postoji mnogo umjetnika čija su djela nedovoljno istražena i proučavana) zašto je recepcija Almodóvara u Hrvatskoj ostala na rubnim dijelovima

[150] Prijevod citata iz teksta B. Epps, D. Kakoudaki, *Approaching Almodóvar Thrty Years of Reinvention*, u: *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009), 1.

proučavanog filmskog korpusa. „Almodóvar često voli isticati da bi volio (sa)znati usporednu analizu i kulturološku recepciju svojih filmovima u različitim sredinama. Primjerice, navodi da su u Francuskoj i Italiji njegovi filmovi promatrani s više objektivnosti i slobode u odnosu na Španjolsku. U Njemačkoj kulturološke razlike uvijek izazivaju zbunjenost gledatelja dok se u Velikoj Britaniji ili Sjedinjenima Američkim Državama njegovi filmovi drže mizoginijskim, nemoralnim, s pretjerano naglašenom homoseksualnošću itd."[151] Poznato je da je španjolska kritika dugo vremena bila rezignirana prema njegovim filmovima te se nerijetko nailazilo na oprečna stajališta upravo zbog načina prikaza identiteta (prije svega homoseksualaca i lezbijki) i Almodóvarova odnosa prema stvarnosti. Često je isticao da u svojim filmovima nikada ne prikazuje svoja politička opredjeljenja ili mišljenja, ali da su filmovi očit dokaz što misli o svijetu u kojem živi.[152]

Nastavak rada nastojat će obuhvatiti veći broj stranih i domaćih tekstova, koji se izravno ili neizravno dotiču Almodóvarovog stvaralaštva, i donekle usustaviti dostupne sadržaje. Tekstovi će se podijeliti u nekoliko kategorija (vrsta) prema njihovom sadržaju i funkciji. Osnovnu podjelu čine: knjige (ujedno i poglavlja u knjigama), eseji, kritike, osvrti i znanstveni članci i intervjui. Važno je napomenuti da prikazana recepcija nije konačna niti potpuna, već je navedena kao svojevrsni okvir istraživačkog rada, ali i kao moguć temelj za daljnja istraživanja.

[151] Prijevod citata iz knjige *Almodóvar on Almodóvar*, dopunjeno izdanje, ur. Frederic Strauss, Faber, London, (2006): 118.

[152] Vidjeti više u: V. Russo, *Pedro Almodóvar on the Verge... Man of La Mania*, u: *Pedro Almodóvar – Interviews* (Jackson: University of Mississippi, 1988), 68

5.1. KNJIGE (POGLAVLJA U KNJIGAMA)

Inozemna bibliografija o Pedru Almodóvaru velikog je opusa i obuhvaća gotovo sve aspekte njegova rada. Sustavno istraživanje i proučavanje prisutno je od početka njegova stvaralaštva kratkih filmova tijekom sedamdesetih godina XX. st., a postupno se proširivalo tijekom osamdesetih i devedesetih godina u vrijeme kada je Almodóvar stvarao svoje najveće filmove te se nastavilo do danas ističući ga kao jednog od najvećih filmskih redatelja današnjice. Želju da se o Almodóvaru kaže gotovo sve imali su mnogi znanstvenici koji su provodili detaljna istraživanja unutar svojih užih znanstvenih djelatnosti povezanih za španjolsku kulturu, umjetnost i medije. Almodóvara se često proučavalo u kontekstu španjolske kulture i umjetnosti, naglašavajući njegov osebujan stil i složenu tematiku filmova. Epps i Kakoudaki, nakon završene knjige *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* i prikupljenih radova, šaljivo zaključuju da će rad i istraživanje o nekome tko još uvijek stvara uvijek biti nedovršeno iako se svakim tekstom nastoji zaokružiti sve o Almodóvarovim filmovima pa bi kritika, koja pokušava obuhvatiti „sve o Almodóvaru", mogla ostati „na rubu živčanog sloma" pokušavajući obuhvatiti sve aspekte njegova rada.[153]

Prvo veće i opsežnije istraživanje o Pedru Almodóvaru objedinjeno je u knjizi *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (urednice Kathleen Vernon i Barbara Morris, 1995)[154] koje se može opisati i kao zbornik radova istaknutih svjetskih znanstvenika te proučavatelja španjolske i latinoameričke kulture. Bilo je to izdanje koje je pratilo trendove objavljivanja materijala o Almodóvaru tijekom devedesetih godina XX. st. te je dalo sasvim novi uvid u kulturološko razumijevanje njegovih filmova. Objavljeni tekstovi obuhvatili su različite pristupe Almodóvarovu radu te su bili rezultat zajedničke međunarodne suradnje znanstvenika koji proučavaju rod, seksualnost, povijest, kulturu i politiku u njegovim

[153] Autori se poigravaju nazivima Almodóvarovih filmova *Sve o mojoj majci* i *Žene na rubu živčanog sloma*. Usporediti: B. Epps, D. Kakoudaki (2009): 28.

[154] U zborniku se nalaze radovi Vernon, Kathleen M., Morris, Barbara, *Introduction: Pedro Almodovar, Postmodern Auteur* ; Smith, Paul Julian, Pepi, Luci, Bom *and* Dark Habits*: Lesbian Comedy, Lesbian Tragedy*; Mandrell, James, *Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and* Labyrinth of Passions; Vernon, Kathleen M., *Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar's* What Have I Done to Deserve This?; Lev; Leora, T*auromachy as a Spectacle of Gender Revision in* Matador; Morris, Barbara, *Almodóvar's Laws of Subjectivity and Desire*; Epps, Brad, Figuring Hysteria: *Disorder and Desire in Three Films of Pedro Almodóvar*; D'Lugo, Marvin, *Almodóvar's City of Desire*; Kinder, Marsha, *From Matricide to Mother Love in Almodóvar's* High Heels; Fuentes, Victor, *Almodóvar's Postmodern Cinema*: *A Work in Progress;* Rolph, Wendy, *Afterword: From Rough Trade to Free Trade: Toward a Contextual Analysis of Audience Response to the Films of Pedro Almodóvar*.

filmovima, smještajući ih u kontekst španjolske kulture. Autori su nastojali analizirati dotadašnje snimljene filmove kroz različite teorijske discipline povezujući ih sa psihoanalizom, feminizmom, *queer* teorijom, filmologijom i teorijom medija te kulturalnim studijima, a radovi su imali i dodatnu funkciju predstaviti sjevernoameričkoj publici (gledateljima, čitateljima) postfrankovsku španjolsku kulturu te uvesti Španjolsku u prostore kritičkih rasprava o postmodernoj kulturi i društvu.

Već nekoliko puta spomenuto izdanje *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (urednici Brad Epps i Despina Kakoudaki, 2009)[155] jedno je od temeljnih djela u bibliografiji o Pedru Almodóvaru i prvo opsežnije izdanje na engleskom jeziku nakon zbornika *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Koncept izdanja isti je kao i u prethodnom zborniku te obuhvaća radove kojima je cilj istražiti, kako urednici ističu, Almodóvarova umjetnička i filmska ostvarenja koja podjednako obuhvaćaju širok raspon stilova i pojave jedinstvenih likova kao i važna teorijska pitanja važna za razmatranje znanstvenika, kritičara i gledatelja. Recentniji Almodóvarovi filmovi dosegnuli su novu razinu profinjenosti i zrelosti te označavaju i otkrivaju novo svjetlo ambicioznosti, suptilnosti i snage njegovih prijašnjih filmova.[156] Na tragu toga autori tekstova zastupljenih u toj knjizi nastojali su ponovno propitati i otkriti svoja stajališta i viđenja o različitim temama: istražili su o Almodóvarovim suradnicima u produkcijskoj kući El Deseo, o njegovoj ljubavi prema pisanju, proučavali su uporabu televizije i popularne glazbe u njegovim filmovima, uočili su razvoj konvencija njegovih komedija, sklonost melodrami i povezanosti s melankolijom i nasiljem, opisali su njegovo zamršeno propitivanje seksualnog i nacionalnog identiteta, pomiješanost autobiografije i fikcije te kompleksno razumijevanje povijesti i sjećanja. Tom

[155] U zborniku se nalaze radovi Epps, Brad, Kakoudaki, Despina, *Introduction. Approaching Almodóvar: thirty years of reinvention*; Smith, Paul Julian, *Forms and figures. Almodóvar on television: industry and thematics*; Vernon, Kathleen M., *Queer sound: musical otherness in three films by Pedro Almodóvar*; Ballesteros, Isolina, *Performing identities in the cinema of Pedro Almodóvar*; Evans, Peter William, *Acts of violence in Almodóvar*; Medhurst, Andy, *Heart of farce: Almodóvar's comic complexities*; Allinson, Mark, *Melodrama and its discontents. Mimesis and diegesis: Almodóvar and the limits of melodrama*; Williams, Linda, *Melancholy melodrama: Almodovarian grief and lost homosexual attachments*; Kakoudaki, Despina, *Intimate strangers: melodrama and coincidence in* Talk to her; Bersani, Leo, Dutoit, Ulysse, *The limits of representation. Almodóvar's girls*; Kinder, Marsha, *All about the brothers: retroseriality in Almodóvar's cinema*; Epps, Brad, *Blind shots and backward glances: reviewing* Matador *and* Labyrinth of passion; Marsh, Steven, *Missing a beat: syncopated rhythms and subterranean subjects in the spectral economy of* Volver; D'Lugo, Marvin, *Postnostalgia in* Bad education: *written on the body of Sara Montiel*; Oliva, Ignacio, *The auteur in context. Inside Almodóvar*; Zurián, Francisco A., *Pepi, Patty, and beyond: cinema and literature in Almodóvar*, Fuentes, Victor, Bad education: *fictional autobiography and meta-film noir*; Almodóvar, Pedro, *Coda*. Volver: *a filmmaker's diary*.

[156] Usporediti: B. Epps, D. Kakoudaki (2009): 3.

se knjigom (ili zbirkom eseja, kako ju neki nazivaju) ispituje Almodóvarovo djelo iz različitih perspektiva čime se dobio sintetizirani i višestrani uvid na njegov lik i umjetnički stil.[157]

Posljednje i najnovije veće izdanje tekstova slično je prethodnima i nazvano je *The Companion to Pedro Almodóvar* (urednici Kathleen M. Vernon i Marvin D'Lugo, 2013) te je ponovno okupilo brojne znanstvenike koji su već pisali o Almodóvaru. Novost su u ovom izdanju radovi španjolskih znanstvenika jer je Almodóvar dugo vremena u španjolskim akademskim krugovima bio podcijenjen i neprihvaćen.[158] Cilj je izdanja prikazati i analizirati nijansirani Almodóvarov izričaj i estetiku koji su se razvijali od vremena kada je utemeljio svoj „jedinstveni redateljski jezik" (prepoznatljiv vizualni stil, tematska stalnost) preko kritičkih izdanja i tekstova koji su se temeljili na njegovim filmovima do geopolitičkog konteksta koji je imao velik utjecaj na njegovo stvaralaštvo. Izdanje se može shvatiti kao nadopuna prethodnom iz 2009. god. te donosi novi uvid u redateljeve suradnje sa stručnjacima dizajna, mode i glazbe, a mnogo tekstova govori i o odnosu redatelja prema umjetnosti čija je prisutnost u filmovima u posljednje vrijeme privukla pažnju kritičara budući da si njome Almodóvar priskrbljuje mjesto središnje osobe u suvremenoj umjetnosti.[159] Tekstovima je uočeno i „širenje Almodóvarova *branda*" izvan granica Europe i

---

[157] Kritke na izdanje knjige moguće je pronaći na mrežnoj stranici The University of Minnesota Press. Usporediti: http://www.upress.umn.edu/book-division/books/all-about-almoda3var. Stranica posjećena 28. lipnja 2013. god.

[158] U zborniku se nalaze radovi D'Lugo, Marvin, Vernon, Kathleen M., *Introduction*; Smith, Paul Julian, *Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Biography*; Zurián, Francisco A., *Creative Beginnings in Almodóvar's Work*; Kercher, Dona, *Almodóvar and Hitchcock: A Sorcerer's Apprenticeship*; Mira, Alberto, *A Life, Imagined and Otherwise: The Limits and Uses of Autobiography in Almodóvar's films*; Díaz López, Marina, *El Deseo's Itinerary: Almodóvar and the Spanish Film Industry*; Fernández, Miguel, Cerdán, Josetxo, *Almodóvar and Spanish Patterns of Film Reception*; Ibáñez, Juan Carlos, *Memory, Politics and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema*; Pérez Melgosa, Adrián, *The Ethics of Oblivion: Personal, National, and Cultural Memories in the Films of Pedro Almodóvar*; Lev, Leora, *Our Rapists Ourselves: Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar*; Albritton, Dean, *Paternity & Pathogens: Mourning Men and the Crises of Masculinity in Almodóvar*; Saenz, Noelia, *Domesticating Violence in the Films of Pedro Almodóvar*; Zurián, Francisco A., La piel que habito*: A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity*; Kinder, Marsha, *Reenvoicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama*; Deleyto, Celestino, *The Flower of his Secret: Carne trémula and the Mise en scene of Desire*; Daniel Gutiérrez-Albila, Julián, *Scratching the Past on the "Surface" of the"Skin:" Embodied Inter-subjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's* La mala Educación; Herrera, Javier, *Almodóvar's Stolen Images*; Ballesteros, Isolina, Women on the Verge of Nervous Breakdown: *From Madrid (1988) to New York (2010)*; Vernon, Kathleen M, *Almodóvar's Global Musical Marketplace*; D'Lugo, Marvin, *Almodóvar and Latin America: The Making of a Transnational Aesthetic in* Volver; Seguin, Jean-Claude, *Is there a French Almodóvar?*; Tan, E. K., *Almodóvar in Asia: Hong Kong, Taiwan and LGBT Film Culture*; Sanderson, John D., *To the Health of the Author: Art Direction in* Los abrazos rotos; Dapena, Gerard, *Making Spain Fashionable*; Rodríguez-Ortega, Vicente, *Almodóvar, Cyberfandom and Participatory Culture*.

[159] Vidjeti više u: *The Companion to Pedro Almodóvar*, ur. K. M. Vernon, M. D'Lugo (Chester: Wiley-Blackwell, 2013).

Sjedinjenih Američkih Država pa se o njemu sve više govori i piše u Latinskoj Americi i Aziji. Epps je jednom naglasio da je njegove filmove potrebno ponovno pregledavati i o njima promišljati kako bi se nadopunile sve praznine koje su u početku možda izazivale kaos razumijevanja ili su se činile neobjašnjive[160] pa je ovo izdanje na tragu toga da o Almodóvaru obnovi (nadopuni) stare i otkrije nove zaključke.

Marvin D'Lugo, sveučilišni profesor španjolske i komparativne književnosti, objavio je brojne znanstvene radove i studije o Pedru Almodóvaru (*Guide to the Cinema of Spain*, 1997; *Pedro Almodóvar*, 2006), a svoje radove objavljivao je i u zbornicima posvećenima Almodóvaru (*All about Almodóvar: A passion for cinema*, 2009) te je i jedan od urednika najnovijeg zbornika radova o Almodóvaru radu *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013). U svojim knjigama D'Lugo prati Almodóvarov redateljski put od amaterskih uradaka k inozemnim uspješnicama i međunarodnom priznanju te razmatra široki raspon kritičkih izvora kojima otkriva Almodóvarov prepoznatljiv izričaj u posve novom svjetlu. Nastoji rasvijetliti odnose između vizualnog i narativnog eksperimentiranja redatelja s povijesnim kontekstom u kojem Almodóvar stvara pa je čak oblikovao i termin „geokulutralno smještanje" koji objašnjava kao Almodóvarovu paradoksalnu mogućnost da iskoristi određene kategorije (društveni status, geografsko podrijetlo i identitet) i razvije stil koji je prepoznatljiv širom svijeta. Njime ne predstavlja samo španjolsku kinematografiju nego i Španjolsku kao nacionalni entitet, a kada se upotrijebi sintagma „Almodóvarov film", jasno je koje su njezine implikacije.[161]

Daleko više o španjolskoj kulturi i umjetnosti pisao je Paul Julian Smith, američki sveučilišni profesor kojem uža znanstvena djelatnost obuhvaća širok korpus španjolskih i latinoameričkih filmova, književnih djela i televizijskih izdanja te se danas drži jednim od najboljih i najupućenijih poznavatelja Almodóvarova stvaralaštva.[162] Baveći se Almodóvarovim opusom objavio je nekoliko knjiga: *Law of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-90*, 1992; *Desire unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, 1999; *Television in Spain: From Franco to Almodóvar*, 2006; *Spanish Practices: Literature, Cinema, Television*, 2012. Osim navedenih knjiga, Smith je objavio i znanstvene radove (kao i članke u zbornicima radova *Post-Franco, Postmodern: The Films of*

[160] Usporediti: B. Epps, D. Kakoudaki (2009): 330.

[161] Vidjeti više u: M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar* (Chicago: University of Illionis, 2006), 2.

[162] Usporediti: B. Epps, D. Kakoudaki, isto, 17.

Pedro Almodóvar, 1995; *All about Almodóvar: A passion for cinema*, 2009; *A Companion to Pedro Almodóvar*, 2013) temeljene na Almodóvarovim filmovima proučavajući njegov prepoznatljivi vizualni identitet, utjecaj drugih medija (posebice televizije jer Almodóvar u svoje filmove uključuje reklame, vijesti i igrane filmove) na oblikovanje vlastite poetike, problematiziranje identiteta u filmovima itd.[163], a piše i brojne filmske osvrte za časopis Britanskog filmskog instituta *Sight&Sound* i kolumne za časopis *Film Quarterly* Sveučilišta u Kaliforniji.[164]

Kathleen M. Vernon, američka sveučilišna profesorica, uredničkim je radom na zborniku *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013) sudjelovala u oblikovanju najnovijeg izdanja tekstova o Pedru Almodóvaru. Baveći se španjolskom i latinskom kulturom i umjetnošću, u svojem se radu dotaknula Almodóvarova stvaralaštva te je već uredila jedan zbornik radova *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (1995), a redovito objavljuje znanstvene članke o španjolskoj kinematografiji od 1930. god. do danas s posebnim zanimanjem za povijesne filmove, mjuzikle i melodrame, dokumentarne filmove i „ženske filmove". U raspravama o Almodóvaru veliku pažnju posvećuje zastupljenosti glazbe u filmovima te ističe Almodóvarovo prepoznavanje glazbe i pjesama (mogućnost da se glazbom prenesu, osim osjećaja, i određeni stavovi) kao važan potencijal za razvoj narativnih filmova. Primjerice, u najnovijem radu raspravlja o pojavi troje istaknutih latinoameričkih umjetnika (Chavela Vargas, Caetano Veloso, Concha Buika) u Almodóvarovim filmovima te važnosti njihovih glazbenih izvedbi za emocionalni svijet likova, ali i za sam tijek fabule.[165]

Osim navedenih autora, o Almodóvaru su pisali brojni drugi, većina je radova zastupljena u spomenuta tri izdanja o njegovu stvaralaštvu, a neki su objavljivali i pojedinačne knjige osvrćući se podjednako na cjelokupni Almodóvarov opus kao i na konkretne filmove. Navest će se, primjerice, knjiga Ernesta Acaveda-Muñoza *Pedro Almodóvar* (2007), Marka Allinsona *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*

[163] Kritički osvrt o knjizi Paula Juliana Smitha *Desire unlimitied: The Cinema of Pedro Almodóvar* pisao je Eduardo González za časopis *Modern Language Notes*, 110 (2. ožujka 1995): 462-464.

[164] Osvrte na filmove za spomenutie časopise moguće je pronaći na mrežnim stranicama Britanskog filmskog instituta, Sveučilišta u Kaliforniji ili na službenoj stranici Smithova fakulteta, u osobnoj biografiji http://www.gc.cuny.edu/Page-Elements/Academics-Research-Centers-Initiatives/Doctoral-Programs/Hispanic-and-Luso-Brazilian-Literatures-and-Langua/Faculty-Bios/Paul-Julian-Smith . Stranica posjećena 15. lipnja 2013. god.

[165] Usporediti: K. M. Vernon, *Almodóvar's Global Musical Marketplace*, u: *The Companion to Pedro Almodóvar* (2013): 387-411.

(2001), Gwynne Edwards *Almodóvar: Labyrinth of Passion* (2001) i Petera W. Evansa *Women on the Verge of a Nervious Breakdown* (1996), no popis je daleko veći i pruža različite aspekte uvida u Almodóvarove filmove. Mnogi su autori pisali i na španjolskom jeziku, no većina je radova prevedena na engleski jezik i dostupna je u različitim publikacijama i znanstvenim zbornicima.

Mnogo je pisano o Almodóvaru kao redatelju, no malo je poznato da je svoju karijeru započeo kao španjolski pisac i kolumnist te je autor nekoliko tekstova poput priče *Fuego en las entrañas* (1981) i fotopriče *Todo tuya*. U svojim intervjuima uvijek ističe da je već kao dječak bio zaljubljen u priče, svojoj je obitelji često prepričavao razne događaje, filmove koje je pogledao ili knjige koje je pročitao i bio je siguran da to radi izvrsno. Sestre bi ga često molile da im ispriča film koji su pogledali jučer, a on je bio oduševljen time jer čim je započeo pričati sadržaj filma, nametnula mu se posve nova priča koju je ispričao i ta ga je činjenica poticala da svaki put istu priču prikaže drukčije (Willoquet-Maricondi, 2004; Strauss, 2006; Epps, Kakoudaki, 2009). Ljubav prema literaturi i knjigama potaknula ga je da počne pisati čime njegovi tekstovi dobivaju oblik „kratkih priča, kronika, stripova, fotopriča", a dolaskom u Madrid „strast za pisanjem utjelovila se u filmskim scenarijima i tekstovima kojima je kao redatelj i pisac započeo oblikovati vlastiti stil, poetiku, estetiku i, možda najvažnije, jedinstvenu javnu ličnost" (Zurían, 2009: 411). Danas se kao njegov najuspjeliji literarni pothvat, osim filmskih scenarija, drži knjiga *Patty Diphusa i drugi tekstovi* koju čini skupina tekstova o ikoni madridske *movide* Patty Diphusa[166] oživljena u kolumni časopisa *La Luna*. Knjigu je teško žanrovski svrstati čega je Almodóvar svjestan i sam pa navodi: „Kada razmišljamo sudbini ove knjige, razmišljam naravno i o listama prodaje, a kad razmišljam o njima, pitam se na koju će je listu staviti, onu fikcije ili ne-fikcije? Ni ja se ne bih znao opredijeliti, jer *Patty Diphusa i drugi tekstovi*[167] pripada i jednome i drugome žanru" (Almodóvar, 2005: 5). To djelo izvrsno upotpunjuje Almodóvarovu filmsku naraciju jer, iako je napisano tijekom osamdesetih godina XX. st., zapravo donosi ishodišne elemente koje će redatelj kasnije razraditi u svojim filmovima. Autor navodi da je uz pomoć Patty mogao promišljati o događajima u Madridu tijekom *movide*, a ujedno se mogao okušati i kao pisac što ga je oduvijek privlačilo. „S Patty sam se poslužio u nekoliko prigoda, ali je tek u *La*

[166] Patty Diphusa Almodóvarov je pseudonim, a ime potječe od španjolske riječi *patidipuso* što znači *zbunjen, začuđen*.

[167] Za potrebe ovog rada upotrijebit će se izdanje *Patty Diphusa i drugi tekstovi*, Konzor, Zagrerb, 2005., prev. Dunja Frankol.

Luni[168] došla potpuno do izražaja. A kako je Patty bila vjerna slika mojih osjećaja, ubrzo je postala zasićena tolikom površnosti, a i sama sobom. To se dogodilo upravo u trenutku kad se počelo govoriti o *movidi*" Almodóvar, 2005: 7).

Knjiga prikazuje lik žene koja je „tako puna želje za životom da nikada ne spava. Istodobno je naivna, krhka i groteskna, zavidna i narcisoidna. Voli sve ljude i sve užitke i uvijek sve vidi s bolje strane. O svemu razmišlja vrlo površno, ali ipak na kraju izvlači ono najbolje iz svake prigode. Patty bježi od samoće i od sebe same, a sve to radi s mnogo humora i zdrava razuma" (Almodóvar, 2005:8). Opisujući ju tako, Almodóvar kaže da mu je Patty jedan od najdražih ženskih likova u mnoštvu koje je stvorio. Iako nikada nije snimio film u kojem će oživjeti Pattyn lik, Almodóvar je dijelove njezina života uklopio u mnoge svoje filmove poput *Žene na rubu živčanog sloma, Kika, Cvijet moje tajne i Živo meso*. Osim kritički obojanih pripovijesti o Patty, Almodóvar u knjizi donosi i „druge tekstove" koji se odnose na isto desetljeće i neizbježno prikazuju njegovu profesiju i život. Tu se nalaze tekstovi poput *Bez ljubavi nema života*, *Scarlett O'Hara, prava djevojka iz La Manche, Dolazak u Madrid, Moda i običaji devedesetih, Autointervju, 1984., Zemljovid, Promocija, Odjeci i uglovi* i dr. U svom prepoznatljivom stilu Almodóvar kratkim tekstovima (na granici dnevničkih zapisa) prepričava svoj profesionalni put osamdesetih i prve polovice devedesetiih godina, iznosi elemente koji su ga inspirirali na stvaranje svojih filmova, opisuje dolazak u Madrid koji će postati važnim dijelom njegove osobnosti[169] te se osvrće na sitne detalje u svojim filmovima koji se prosječnom gledatelju ne čine nimalo važnima, a redatelju itekako nose određenu simboliku.[170] Skupina je to tekstova koji odišu zabavnim i humornim dijelovima, otkrivaju Almodóvarov spisateljski karakter (iako je on itekako očit u scenarijima

---

[168] „*La Luna*, španjolski časopis nastao prema uzoru na slavni Interview Andyja Warhola. Patty Diphusa je prvi puta izlazila kao kolumna u *La Luni* od 1983.-1984" (Almodóvar, 2005: 7).

[169] „Rastao sam, uživao, patio, udebljao se i sazrio u Madridu. A sve mi se to događalo u ritmu koji je grad nosio u sebi. Moj su život i moji filmovi vezani uz Madrid, kao lice i naličje nekog novčića" (Almodóvar, 2005: 112).

[170] Kao primjer navest će se simbolika kreveta u filmu *Cvijet moje tajne* koji je za Almodóvara iznimno važan kao scenski rekvizit. „Ako se radi o ljubavnoj priči, Krevet ima važnu ulogu (...), ali je u priči o mržnji Krevet upravo neizbježan. Odnosno, njegovo odsutstvo" (Almodóvar, 2005: 143). Leo i Paco, likovi iz filma, glume ključnu scenu upravo u spavaćoj sobi, tik do kreveta te joj redatelj pristupa s posebnom pažnjom unoseći u nju dio vlastite prošlosti i osobnosti. „Slika koja visi iznad kreveta, ima ključno mjesto u sobi, bdije nad našim snovima, čuva vrata naše intimnosti, simbolizira ono u što netko vjeruje, daje nam sigurnost, smiruje nas i štiti. To je sveto mjesto. Ali kako moji likovi nisu vjernici, bilo mi je izuzetno teško odabrati pravu sliku. Na kraju mi je palo napamet staviti na to mjesto veliki zemljovid Španjolske, u sjajnom zlatnom okviru" (Almodóvar, 2005: 145). Zemljopis i zemljovidi za Almodóvara imaju poseban značaj u odrastanju te je zato u filmu stavio zemljovid iznad kreveta.

svih njegovih filmova) te su izvrstan prilog njegovu umjetničkom opusu. Kako i sam kaže: „na kraju vas još jedino želim zamoliti da ne budete prezahtjevni u čitanju ove knjige, kao što ni ja nisam bio dok sam je pisao" (Almodóvar, 2005: 9), sugerirajući da se od njega ne očekuje djelo vrhunske književne vrijednosti, već prozračan i neobavezan tekst koji će poslužiti, ako ničemu drugome, barem u prikrati vremena.

Knjiga *Patty Diphusa i drugi tekstovi* ujedno je i jedina prevedena cjelovita knjiga na domaćoj sceni koja donekle čitateljima približava Almodóvarovu poetiku. O Almodóvaru kao redatelju i slavnom filmašu nije priređena nijedna monografija na hrvatskom jeziku, iako su tijekom godina nastajale monografije o brojnim drugim redateljima (Woody Allen, Quentin Tarantino, Steven Spielberg, Ingmar Bergman), niti je objavljen ijedan priručnik o određenom filmu kao što je to česta praksa u inozemstvu. Ime Pedra Almodóvara prvenstveno se može pronaći u djelima referentnog karaktera, i to kao natuknica (*Opća i nacionalna enciklopedija*, 2005.-2007., *Filmski leksikon*, 2003., *Hrvatski obiteljski leksikon*, 2005.), a nerijetko se spominje i navodi kao primjer u knjigama koje proučavaju teoriju i povijest filma (Peterlić, 2010.; Gilić, 2007.)[171].

Nešto veći prostor u knjigama ustupljen mu je u nekoliko izdanja koji će ovdje poslužiti kao dokaz domaćoj recepciji Almodóvarovih filmova. Hrvoje Turković priredio je zbirku tekstova *Suvremeni film* (1999), svojedobno objavljivanih u kulturnom dvotjedniku *Vijenac* od 1993. do 1995., koji su „pojedinačne kritike, osvrti na – pretežito suvremene, ali i prošlosne – filmove s aktualnog repertoara (...), a povremeno i tematski eseji" (Turković, 1999: 5). Ondje se ime Pedra Almodóvara spominje u prikazu *Čar kiča* napisan povodom projekcija filmova njemačkog redatelja Percyja Adlona 1994. god. u Zagrebu, no više o njemu pisano je u tekstu *Vrline manirizma* u kojem se Turković osvrće na novoobjavljeni Almodóvarov film *Kika* (1993). Njegov film naziva manirističnim i artificijelnim prepun izvještačenosti – scenografija, kostimografija, „bućkuriš prepoznanih sastojaka – realističko-irealnog 'bunjuelizma', trilerskog 'hičkokizma' (čak je pozadinska glazba na jednom mjestu 'skinuta' iz Hitchcockova *Sjever-Sjeverozapad*), potom skrenutog senzacionalističkog 'televizijanizma'" (Turković, 1999: 192), ali hvali Almodóvara što je svim tim

[171] Gilić se, primjerice, u raspravi o melodrami kao žanru igranog filma kratko osvrće na španjolskog redatelja navodeći da je Almodóvar svojim opusom stvorio svojevrsnu poetiku koja se izgradila na temeljima postmodernističke ironije spajajući žanrovske strukture poput filma fantastike i melodrame da bi u novijim filmovima dojmljivo prikazao emocije i međuljudske odnose (Gilić, 2007: 96).

izvještačenostima ipak dao „životnu uvjerljivost“ kojom je uspio riješiti sve „izvještačene situacije“ i postigao kod gledatelja „jedinstven i bogat doživljaj“[172].

U svojim čitanjima suvremene hrvatske dramske produkcije „kroz rešetku suvremene teorije i nekih modernijih problemskih čvorišta koja su postala *common sense* suvremene teorije“ (Rafolt, 2011: 7) Leo Rafolt u knjizi *Priučen na tumačenje* (2011) donosi jedan tekst o drami Tomislava Zajeca *John Smith, princeza od Walesa* gdje se u uvodnom dijelu osvrće na Almodóvarov film *Loš odgoj* (2004). Rafolt analizira odnos fikcije i stvarnosti, tj. Almodóvarovo poigravanje „s fikcionalnim okvirima koji oblikuju zbilju“ (Rafolt, 2011: 27) i iznosi svoja razmišljanja o odnosu identiteta i njegove preobrazbe unutar iste priče. No ono što ga više zanima, a tiče se Almodóvarova filma, jest kako se transvestijski identitet (koji se pojavljuje u filmu) povezuje s groteskom te „u kojoj su mjeri njegova tumačenja sklona steretipizaciji“ (Rafolt, 2011: 29) i kako se takav identitet uopće može poigravati s fikcijom kao nečim nestvarnim i izmišljenim. U tome mu nije pomoglo samo analiziranje Almodóvarovih likova Ignacija, Juana i Manola, već se poslužio metodologijom Claudea Levi-Straussa i Sigmunda Freuda, a teorijsko promišljanje uklopio je u analiziranje spomenute drame Tomislava Zajeca. Rafoltov tekst jedan je od rijetkih primjera u domaćoj bibliografiji koji, osim što piše o Almodóvaru, otkriva ga i kao autora/umjetnika koji u svojim filmovima problematizira kategorije svojstvene suvremenoj književnoj teoriji.[173]

Filmske lekcije (2011) hrvatski je prijevod knjige francuskog filmaša Laurenta Tirarda u kojoj autor donosi tekstove poznatih filmskih redatelja koji nesumnjivo podsjećaju na autobiografski diskurz. Svrha knjige nije bila upoznati život redatelja i njihov filmski opus, već saznati o njihovom redateljskom poslu „iz prve ruke“. Na popisu se našao i Pedro Almodóvar koji je autoru knjige iznio nekoliko korisnih savjeta kako biti dobar redatelj, vodeći se, dakako, vlastitim primjerom.[174] U kratkom tekstu saznajemo da Almodóvar odbija predavati film zbog činjenice da se „film uči, ali se ne predaje. To je umijeće koje ne počiva toliko na tehnici koliko na načinu rada. Film je posve osoban oblik izražavanja“ (Tirard, 2011: 31). Redatelj navodi da je najvažnije snimati da bi se stekla praksa uspješnog filmaša,

[172] Vidjeti više u: H. Turković, *Suvremeni film* (Zagreb: Znanje, 1999), 191-193.

[173] Vidjeti više u: L. Rafolt, *Priučen na tumačenje* (Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 2011), 27-35.

[174] Takav slučaj prisutan je i u Almodóvarovoj knjizi *Patty Diphusa i drugi tekstovi* u kojoj Almodóvar piše tekst kako postati filmski režiser svjetskog glasa. Vidjeti više u: P. Almodóvar, *Patty Diphusa i drugi tekstovi* (Zagreb: Konzor, 2005), 157-176.

nikako ne treba biti opterećen iluzijom da je na filmskom setu moguće kontrolirati jer ondje ipak rade ljudi kojima se ne može kontrolirati, a uspjeh svakog filma najsigurnije se postiže ako je redatelj ujedno i scenarist jer time izbjegava previše intervencija u tekstu kojima se nekada narušava redateljeva prvotna vizija filma. Svakako je zanimljivo Almodóvarovo stajalište da se gledajući filmove vrlo malo može naučiti jer se tako upada „u zamku *hommagea*. Promatramo kako su neki veliki majstori snimali i zatim ih vlastitim filmovima nastojimo oponašati. (...) Jedini opravdani razlog za to jest ako u tuđem filmu pronađemo rješenje za neki svoj konkretan problem, a onda taj utjecaj mora postati aktivnim dijelom filma. Moglo bi se reći da je prvi pristup (*hommage*) posudba, dok je drugi krađa. No za mene je samo krađa opravdana“ (Tirard, 2011: 33).

Knjiga *Moj prvi film* (2006) sličnog je sadržaja i obuhvaća razgovore urednika Stephena Lowensteina s mnogim poznatim filmskim redateljima. Ideja knjige bila je kroz razgovore s redateljima saznati nešto o njihovim prvim snimljenim filmovima i početcima bavljenja filmskom umjetnošću. Jedno poglavlje knjige obuhvaća razgovor urednika s Pedrom Almodóvarom o njegovom odrastanju u La Manchi i Extramaduri pa do vremena kraja šezdesetih godina kada se seli u Madrid i prvi se put susreće s filmom. Almodóvar opisuje svoje prve filmske projekte snimljene popularnom kamerom Super 8, objašnjava koliko su američka *underground* scena i Warhol imali utjecaj na početak njegova stvaralaštva te se vrlo detaljno osvrće na svoj prvi snimljeni dugometražni film *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* opisujući tijek snimanja filma, suradnju s glumcima i otkrivajući da tada nije imao nikakvo obrazovanje koje bi mu omogućilo uspješan redateljski posao. Almodóvar kaže da je radio „u potpunosti po instinktu; potpuno opušteno. Nisam znao kako to učiniti, ali mislim da je važno samo usuditi se to učiniti. Da sam previše razmišljao o tome, ne bih to mogao, jer zapravo nisam znao kako se to radi“ (Lowenstein, 2006: 324). U nastavku se osvrće na recepciju njegova prvog filma u Španjolskoj i kaže da je redovito bio prikazivan u kasnim terminima, neki su ga voljeli, a neki mrzili, no film je postao dokaz da se u Španjolskoj događaju promjene i da nastupa demokracija nakon mračnog diktatorskog razdoblja.

5.2. ZNANSTVENI ČLANCI, ESEJI I OSVRTI

Brojniju građu o Pedru Almodóvaru čine znanstveni članci, eseji, kritike i osvrti koji su dostupni na mrežnim stranicama ili u raznim inozemnim publikacijama poput filmskih časopisa, zbornika radova i kritičkih izdanja.[175] Objavljivani su tijekom posljednja dva desetljeća na engleskom, španjolskom, francuskom i njemačkom jeziku, a autori su se doticali raznolikih problema u filmografiji Pedra Almodóvara. U nastavku se navodi nekolicina recentnih objavljenih radova (prvenstveno napisanih nakon 2000. god.) što dokazuje da znanstveni krugovi iscrpno prate Almodóvarov rad te je njegova filmografija itekako važna za različita antropološka i kulturološka promišljanja.

Uspjeh filma *Sve o mojoj majci*, ključnog trenutka u Almodóvarovoj karijeri, potaknuo je kritičare i sveučilišne filmologe da ponovno posvete pažnju tom španjolskom redatelju te pokušaju pronaći pravi način tumačenja njegove poetike. Ernesto R. Acevedo-Muñoz objavljuje 2004. god. članak *The Body and Spain: Pedro Almodóvar's All about my mother*[176] kojim sustavno analizira spomenuti film, ali i Almodóvarov opus, nalazeći brojne poveznice prijašnjih filmova i tog „maestralnog djela“. Ističe tri „zrela“ filma (*Cvijet moje tajne, Živo meso, Sve o mojoj majci*) kojima je Almodóvar ponovno oživio svoje propitivanje izjednačavanja obitelji i nacionalne pripadnosti stvarajući likove muškaraca i žena koji stalno preslaguju svoje rodne i/ili obiteljske uloge, identitete i seksualnosti ujedno naglašavajući nacionalni identitet. „Ta je pojava posebno istaknuta u filmu *Sve o mojoj majci* u kojem uloga transrodnosti i prolaznosti/krhkosti tijela povezanih s očevima, majkama i djecom postaju znak Almodóvarova napora da riješi probleme nacionalnih identiteta o čemu su već postojale naznake u prethodnim filmovima“ (Acevedo-Muñoz, 2004: 26). Autor članka ističe da film obiluje pokušajima da se prikazom identiteta, seksualnosti, izborom mjesta radnje (Madrid, Barcelona) i elementima Edipova kompleksa (potraga sina za ocem) pokušavaju riješiti mnogi nacionalni problemi koji muče Španjolsku zadnja dva desetljeća.

---

[175] Detaljan popis objavljenih radova o Almodóvaru moguće je pronaći na mrežnoj stranici Sveučilišta u Kaliforniji http://www.lib.berkeley.edu/MRC/almodovar.html . Stranica posjećena 25. lipnja 2013. god.

[176] Članak dostupan na mrežnoj stranici http://venus.unive.it/matdid.php?utente=enric.bou&base=Dottorato+2012%2FAlmodov_Acevedo+copy.pdf&cmd=file . Stranica posjećena 9. srpnja 2013. god.

Analizirajući likove Manuele, Agrada, Hume, Rose i drugih sporednih likova te pronalazeći funkcionalni karakter u njihovim postupcima, autor iznosi, osim sadržaja filma, svoje vlastito viđenje i značenje filma. Prvo komentira smještanje glavnog dijela radnje u Barcelonu, a ne u Madrid koji je do tada Almodóvar isticao kao „središte svemira“. Taj čin autor tumači kao pokušaj da španjolska kultura i identitet ujedno steknu vlastiti legitimitet, ali i postanu otvoreni prema svijetu prihvaćajući sve izazove modernog svijeta jer se Barcelona drži španjolskim najmodernijim, kulturno dinamičnim i politički naprednim gradom koji se još u prošlosti borio protiv nametanja režima i Francova fašizma. No ne pronalazi autor samo simboliku grada kao najdominantnijim elementom filma, već sustavno razlaže svaki lik, njihove identitete, međusobne veze i utjecaj jednog lika na drugi. Posebnu je pažnju posvetio liku Manuele koja u Barceloni pronalazi konačan mir nakon sinove tragične smrti te započinje novi život, liku transseksualca Agrado čije tijelo postaje mjesto obnove i traganja za stabilnošću, ali i mjesto pomirenja i rješenja problema identiteta te časne sestre Rose koja cijeli život ne uspijeva postići skladan odnos sa svojom hladnom majkom i dementnim ocem. Propitujući njihove postupke i identitete, autor zaključuje da su svi likovi obilježeni svojom osobnom tragedijom koja će im pomoći pronaći pravi izlaz iz surove stvarnosti u kojoj se nalaze.

Pojavu intertekstualnosti u filmu i interpretaciju dvaju klasičnih djela – *Tramvaj zvan čežnja* Tennesseeja Williamsa i filma *Sve o Evi* Josepha L. Mankiewicza, autor objašnjava činjenicom da oba djela čine sastavne dijelove života glavnog lika. *Tramvaj zvan čežnja* obilježava Manuelinu tragediju budući da joj je sin Esteban poginuo nakon pogledane kazališne predstave, a film *Sve o Evi* odnosi se na kratke priče koje je Esteban pisao dajući im naslov *Sve o mojoj majci*. „Jedan fikcijski tekst (*Tramvaj zvan čežnja*) i jedna ispovijest (Estebanove kratke priče) započinju i određuju narativnost filma *Sve o mojoj majci*“ (Acevedo-Muñoz, 2004: 33). Miješajući prizore kazališta i stvarnog života, „filma u filmu“, Almodóvar je, sebi dosljednim metodama, uspio prenijeti jednu životnu priču na nekonvencionalan način. Kraj filma otvara put u kojem se povijest (obiteljska i nacionalna) ne dekonstruira da bi smirila bunt i osobnu traumu, već se njome želi postići pomirenje sa španjolskom prošlošću. Posljednjih dvadeset godina Španjolska se čvrsto bori protiv konzervativne politike, potiče toleranciju i ističe različitost kulturnih identiteta, razvija demokraciju i zauzima važno mjesto u ekonomskoj strukturi Europske unije. Almodóvar, poput vizionara, traumatične identitete, izvedbe, geografska razmještenja, bolest i smrt nudi

kao sredstvo kojim likovi (a i španjolski narod) nalaze ljubav, stabilnost, identitet, zdravlje i spas.

Iste godine objavljen je i članak Geoffa Pingreea *Pedro Almodóvar and The New Politics of Spain* (2004)[177] koji je predstavljao osvrt na film *Loš odgoj* iste godine. Autor ističe da je Almodóvarov film prikazan tijekom turbulentnog vremena za Španjolsku budući da se u ožujku 2004. god. (mjesec kada je i održana premijera filma) u Madridu dogodio teški teroristički napad u podzemnoj željeznici. Film sam po sebi može se, kako autor navodi, opisati „najpolitičkijim Almodóvarovim filmom", a dodatno je postao kontroverzan zbog redateljevih politiziranih izjava nakon terorističkog napada.[178] *Loš odgoj* postao je film koji podjednako predstavlja likove koji su u potrazi za svojim identitetom i iskupljenjem vlastite prošlosti, ali isto tako odraz je španjolske politike od vremena Francova režima pa do danas. Film je to o odrastanju i sazrijevanju ključnih likova priče: Ignacija, seksualno zlostavljanog dječaka koji postaje transseksualac i narkoman, Juana, glumca željnog slave i uspjeha koji želi „prodati" Ignacijevu priču o zlostavljanju, Enriquea, Ignacijeve prve ljubavi i filmskog redatelja u usponu te Manola, bivšeg svećenika koji je napustio službu ne bi li pronašao novi život i vlastiti identitet. Radnja filma događa se početkom osamdesetih godina, u vrijeme procvata španjolske demokracije, a rezultat je Almodóvarova tridesetogodišnjeg rada na njegovom scenariju što redatelj posebno ističe govoreći da „vrijeme je bilo dobro za *Loš odgoj* (...) jer svaka nova verzija odvela me korak dalje od originalne ideje pa je moja perspektiva kompletnija, bogatija i još više mračnija" (Pingree, 2004: 5).

Autor članka ističe da je *Loš odgoj* možda i prvi Almodóvarov film u kojem je iskupljenje likova uvjetovano procesom sazrijevanja kroz osobne patnje. Narativnost filma i nejasni likovi pitanje „Tko je on?" usmjeravaju na pitanje „Tko će postati?" istovremeno izdižući i potkopavajući proces identifikacije. „Film nije samo priča u kojoj iznimno posebni likovi krše društvena pravila i granice u svakom pogledu (...), već je svijet u kojem se likovi sukobljavaju sa svojim unutrašnjim svijetom koji ih čini tako posebnima" (Pingree, 2004: 6). Iako Almodóvar osporava autobiografske elemente u filmu, autor ipak ističe da film itekako donosi mnogo detalja koji se mogu povezati s redateljevim životom, a isto tako zaključuje da izvrstan prikaz sukoba pojedinaca može biti nadahnut jedino vlastitim iskustvom.[179] Poštujući

[177] Članak je objavljen u časopisu *Cineaste*, 30/1 (2004): 4-8.

[178] Vidjeti više u: G. Pingree, *Pedro Almodóvar and The New Politics of Spain* (2004): 4.

[179] Vidjeti više u: isto (2004): 6-7.

redateljev stav o izostanku autobiografskih elemenata u filmu, autor objašnjava da ga ne treba smatrati autobiografskim, već kao kolektivnu biografiju Španjolske. Politika Španjolske zadnjih desetljeća izuzetno je turbulentna i aktivna – od toga da ne želi progovarati o prošlosti, dolazi do trenutka u kojem se prošlost itekako „oživljava“ i ponovno analizira. Poput likova Ignacija, Juana, Enriquea i Manola „Španjolska već neko vrijeme propituje svoj identitet: Je li država demokratska? Jednaka za sve svoje stanovnike? Što 'Španjolska' uistinu znači i tko će odrediti njezino značenje“ (Pingree, 2004: 8)? Događaji u ožujku 2004. god. ta su pitanja rasplamsala te su Španjolci postali svjesni da odrastanje, baš kao i u filmu *Loš odgoj,* dolazi s velikom žrtvom i patnjom. U takvo vrijeme političkih promjena i previranja u Španjolskoj Almodóvar objavljuje svoj film koji je izazvao mnoge kontroverze, ali je isto tako dokaz, kako autor zaključuje, i izvrstan primjer da Španjolska i njezini stanovnici uistinu postaju zrela nacija.

Film *Pričaj s njom* analizirala je Adriana Novoa u svojem članku *Whose Talk is it? Almodóvar and the Fairy Tale in* Talk to Her (2005)[180] gdje filmu pristupa na sasvim drukčiji način – autorica želi pokazati da „*Pričaj s njom* ističe i obnavlja narativnost tradicionalnih bajki idući korak dalje i proučavajući veze između osjećajnog i racionalnog, moralnog i nemoralnog. Tim je člankom autorica također htjela prikazati da se film koristi elementima bajke kojima kritizira opsjednutost suvremenog društva dehumanizacijom i otuđenjem.“ (Novoa, 2005: 225).

Početak filma autorica opisuje kao vrlo važnim dijelom za shvaćanje Almodóvarova cilja, a to je prikaz baleta i dvojice muškaraca koji prate izvedbu u suzama čime se izražava „otuđenje dvojice muškaraca [Benigno i Marco] koji teže bilo kakvom obliku komunikacije. Ukratko, Almodóvar je prikazao gledateljima srž suvremenog svijeta muškaraca, opustošenog gubitkom žena te ispunjenog samoćom i otuđenjem, lišenog intimnosti i komunikacije.“ (Novoa, 2005:228) Glavna narativna okosnica filma tiče se likova Benigna, djelatnika bolnice El Bosque (španj. *šuma*) i Alicije, pacijentice u komi koja je u tom slučaju „uspavana ljepotica“, predstavlja tijelo oko kojeg će se dalje razvijati fabula. Autorica uočava sličnost Alicije i lika iz bajki Giambattiste Basilea jer je u oba slučaja „uspavana ljepotica“ silovana i vraćena „iz sna u javu“. Alicija leži u komi, što djeluje kao sinonim za čarobne čini

[180] Članak je objavljen u časopisu *Marvels&Tales*: *Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol 19., 2 (2005): 224-248. Dostupan na mrežnoj stranici http://queertheoryandgenderinfilm.wikispaces.com/Fairy+Tales. Stranica posjećena 28. lipnja 2013. god.

kojima je ljepotica začarana, a Benigno se može promatrati kao čudovište, otuđeni psihopat koji više djeluje suosjećano nego zastrašujuće. Nadalje, autorica pronalazi elemente bajke i u suprotstavljanju Benignovih govornih sposobnosti s Marcovim sposobnostima pisanog izražavanja ističući da je Almodóvar Benignu dodijelio dar uspješne usmene komunikacije da bi istaknuo važnost prepričavanja koje je sastavni dio bajki. Marco, nasuprot Benignu, ne posjeduje razvijene govorne sposobnosti koliko je uspješan pisac čime Almodóvar zapravo kritizira suvremeno društvo i medije koji teže zapisivanju beznančajnih priča, a ne promicanju vrijednosti komunikacije. Benignova majka u filmu poslužila je kao primjer zle vještice iz bajke od koje se Benigno cijelog života želio odvojiti, ali je bio itekako s njom emotivno povezan što ga čini „drugom uspavanom ljepoticom“ u filmu. Katerina, Alicijina učiteljica baleta, utjelovljenje je dobrih vila koja će očigledno imati važnu ulogu u kasnijem pokušaju Marca i Alicije da ostvare ljubavnu vezu.

Autorica progovara i o identitetu samog Benigna te rodnoj problematici kojoj je Almodóvar pristupio prikazujući Benigna kao „lika bez čvrstog seksualnog identiteta“. Marca opisuje kao potpunu suprotnost Benignu, kao tradicionalnog junaka koji je jak, samouvjeren, siguran i misteriozan što proizlazi iz njegove naglašene emotivnosti. Odnosi među likovima također su analizirani čime je autorica dodatno htjela izložiti sve moguće naznake pojave bajki u filmu. Svi navedeni primjeri dokaz su da Almodóvar u stvaranju filma poseže za drugim narativnim oblicima iz kojih crpi ideje (u jednom intervjuu izjavio je što ga je zapravo nadahnulo za snimanje tog filma te ne navodi bajke kao moguće objašnjenje) što autorica objašnjava kao redateljevim „izvrsnim postupkom da kritizira suvremenog čovjeka. Poigravanje s bajkovitim elementima omogućavaju mu istražiti ideju čarolije koju je moderni svijet davno izgubio te pokazati da su iracionalne, primitivne snage ključne za razumijevanje ljudske prirode“ (Novoa, 2005: 244).

U okviru istraživanja o pojavi transseksualnosti i transrodnosti u Almodóvarovim filmovima Marie Piganiol je objavila članak *Trangenderism and Transsexuality in Almodóvar's movies* (2009)[181] želeći saznati koliko se često u Almodóvarovim filmovima javljaju transseksualni i transrodni likovi te tu problematiku rasvijetliti u okviru suvremenih teorija o spolu i rodu. Kao korpus istraživanja obuhvatila je četiri filma – *Zakon žudnje,*

[181] Članak je objavljen u časopisu *Amsterdam Social Science*, Vol. 1(2), (2009): 9-95, a dostupan je i na mrežnoj stranici http://socialscience.nl/wp-content/uploads/2013/04/Volume-1-Issue-2-Article-6.pdf . Stranica posjećena 10. srpnja 2013. god.

Visoke potpetice, Sve o mojoj majci i Loš odgoj – te je, analizirajući likove poput Tine, Letala, Agrado i Angela (koji se pojavljuju ili kao transseksualci ili transvestiti[182]) pokušala dokazati da Almodóvar u svojim filmovima veliku pažnju pridaje upravo takvim likovima čime provocira uobičajenu spolnu i rodnu dihotomiju muško/žensko i dekonstruira ideal muškosti u patrijarhalnom svijetu.

Autorica proučava način na koji se transseksualci u filmovima pojavljuju (obično nastupaju ili izvode pjesme) što dokazuje redateljevu želju da se takvi likovi dodatno istaknu i postanu svima vidljivi. Publika time postaje znatiželjna, promatra takve likove kao nešto novo, što će sigurno dovesti do propitivanja uvriježene dihotomije muško/žensko, a ujedno time Almodóvar želi dokazati da je percepcija drugih vrlo važna u određivanju samog sebe. U članku se navode brojni citati (dijelovi dijaloga i monologa) iz filmova koji su primjer takva zaključka te dodatno učvršćuju Almodóvarovo stajalište da „ništa nije urođeno, već kulturološki utemeljeno jer pojedinci mogu izabrati rod koji žele 'izvoditi', spol koji žele biti i oblikovati identitet o kakvom sanjaju" (Piganiol, 2013: 93).

Ističući takve likove i identitete u svojim filmovima, autorica uočava da Almodóvar veliku pažnju posvećuje žudnji kao glavnom motivu svojih likova. Strast i žudnju najbolje uspijeva izraziti upravo kroz likove transseksualaca koji ju mogu pobuditi više nego bilo koji ženski lik. Žudnja se prikazuje kao pokretačka snaga ljudskog ponašanja, ali ne ona koja izaziva krivnju, već kao izvor vlastita ispunjenja. Povezujući tako žudnju s prikazom transseksualnosti autorica odlazi korak dalje i osvrće se na teorijske pristupe o rodnoj problematici te kaže da je „opozicija muško/žensko stoljećima ukorijenjena u društvo i zapadnu kulturu, i to medicinskim, filozofskim, religijskim, sociološkim i političkim diskurzima." (Piganiol, 2013:84) Takva su stajališta bila prisutna sve do polovice XX. st. i pojave feminizma (navode se imena poput Blackwood, Butler i McKinnon) kada se započinju stvarati oprečna mišljenja da spol i rod ne određuje ista kategorija. Tome pridonose i spomenuti Almodóvarovi filmovi kojima redatelj izaziva diskurze „normalnosti" naglašavajući da spol ne određuje rod niti da otkriva seksualnost jer među tim kategorijama ne postoji prirodna veza. Autorica uočava da se Almodóvar poigrava raznim teorijama i kritikama o normativnosti spolova (posebice Freudovim Edipovim kompleksom) te ih u

[182] U poglavlju o rodnom identitetu navedene su razlike između transseksualaca i transvestita. Autorica u članku navodi termine poput *drag queen* i transrodnih identiteta, no takve navode opravdava činjenicom da Almodóvar odbija kategorizirati takve osobe. Vidjeti više u poglavljima o rodnom identitetu i rodnoj problematici u Almodóvarim filmovima.

svojim filmovima izvrće i svodi na parodiju. Sigurno je tome pridonijela i Francova diktatura koja je u Španjolskoj zabranila bilo kakav oblik slobodnog izražavanja pa je nastupom *La movide* Almodóvar odlučio iskazati sve ono što je nekada bilo „zabranjeno“. Osim provociranja normativnih diskurza Almodóvar kritizira i Crkvu kroz nekoliko ključnih situacija u filmu, a autorica zaključuje da tim scenama želi pokazti da Crkva nije ništa drugo nego ostatak starog društvenog poretka.

Almodóvar „slavi“ ženstvenost i feminizam – muževnost namjerno izostavlja ili isključuje pa i stvara likove koji ju negiraju dok je ženstvenost naglašena pretjeranom solidarnošću i velikodušnošću likova kojima su dodjeljene uloge da mogu dati i dijeliti. Kao završnu misao autorica članka navodi da „redatelj dekonsturira predrasude i licemjerje patrijarhalnog društva koje želi spriječiti pojedince u izražavanju svojih želja i strasti, onemogućiti im oblikovanje identiteta kakav žele imati. (...) Almodóvar slavi poštivanje, promiče solidarnost, ljubav i slobodu izražavanja. Likovi koji utjelovljuju takvu poruku upravo su transseksualci“ (Piganiol, 2013: 93).

Na mrežnim stranicama o španjolskoj književnosti i kulturi[183] objavljen je 2011. godine znanstveni članak Erica Boua *On Almodóvar's World: The Endless Film*[184] koji doslovno „ulazi“ u Almodóvarov svijet i pronalazi u njemu mnogo simbolike, jedinstvenosti i reprezentativnosti španjolske kulture. Koristeći se brojnom literaturom, autor je razložio stvaralaštvo na nekoliko dijelova povezujući ga s drugim slavnim redateljima poput Woodyja Allena, Orsona Wellesa ili Ingmara Bergmana, nalazeći u njegovim filmovima tragove Sigmunda Freuda te komentirajući Almodóvarovu poetiku iznoseći vlastite zabilješke i opaske nakon gledanja filmova. Zaključuje da Almodóvarovi filmovi imaju određenu snagu jer istražuju zanemareno područje kolektivne mašte i nude analizu romantičnih veza obogaćenih domišljatim rješenjima i zapletima scenarija.

U promišljanju o temeljnim elementima svih Almodóvarovih filmova, autor iznosi svoja zapažanja: 1) užitak u šokantnom, istovremeno prikazujući subjekte iz različitih svjetova po uzoru na srednjovjekovne basne i novu verziju prikaza „svijeta naglavačke“ (kao primjer može se navesti film *Labirint strasti* i prikaz oca koji odbija ikakvo seksualno zadovoljstvo te njegovu kćer nimfomanku). To se može povezati i s potrebom da se prikažu i

[183] Mrežnu stranicu http://hispanicissues.umn.edu/ uređuje Sveučilište u Minnesoti (SAD) i sadrži brojne članke i eseje vezane za probleme španjolske kulture. Stranica posjećena 24. lipnja 2013.

[184] Članak dostupan na mrežnoj stranici http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/03_BOU_HLQLE.pdf . Stranica posjećena 3. srpnja 2013. god.

opravdaju marginalizirani identiteti: homoseksualci, lezbijke, transseksualci, napuštene žene, luđaci. Drugim riječima, takvi identiteti koji nisu uklopljeni u stvarno društvo, svoje mjesto „normalnosti“ pronalaze u njegovim filmovima; 2) neki motivi koji se ponavljaju odraz su osobnih osjećaja/opsesija – povratak na selo, par glupavih policajaca detektiva, lik majke/bake koja se ne uklapa u (post)moderni svijet; 3) uporaba jedinstvenog „jezika filma“: originalni kadrovi (snimani iz nižih kutova, subjektivizacija kamere), uklopljenost glazbe u scenarij filma, likovi koji se nalaze u bezizlaznim situacijama dočekavši ipak sretan kraj; 4) kompleksnost samog scenarija koji sadrži elemente melodrame, komedije intrige i drame. Radnja obiluje zapetljanim situacijama i istovremenim pričama koje se na kraju sretno završe.

U svom se prikazu autor poziva na mnoge kritičare i teoretičare poput Mihaila Bahtina pokušavajući objasniti „narativnu hibridnost“ Almodóvarovih filmova. U njima se sažimaju „izmiješane stvarnosti“, naglašavaju kontrast, teže stalnoj provokaciji, otvaraju nove mogućnosti koje postaju dijelom već utvrđene društvene ili seksualne stvarnosti, a narativna hibridizacija očituje se i kroz intertekstualnost koja je u filmovima često prisutna, posebice kroz navođenje mnogih kazališnih i filmskih citata. Autor se dotiče i Freuda te njegova termina zazornosti navodeći brojne primjere iz filmova kada likovi u svakodnevnim situacijama pronalaze ono što su u sebi duboko potisnuli i što ponovno budi njihovu svijest o problemu za koji su mislili da su prebrodili. Drugim riječima, ono što je trebala ostati tajna duboko skrivena u likovima filmova, sada postaje dio stvarnosti čime se, rječnikom Freuda, „vraća“ ono što je potisnuto.

Autor zaključuje da je Almodóvar stvorio (i stvara) „beskonačne filmove“ koje uvijek iznova snima koristeći se brojnim istim ili sličnim elementima, njima na originalan i provokativan način interpretira seksualni identitet, oni su snažna potvrda položaja žene u društvu te su kao takvi postali paradigma španjolske postmodernosti.

Almodóvarovi filmovi u posljednje su vrijeme mnogo proučavani sa sociološkog, antropološkog, psihološkog ili povijesnog stajališta, no vrlo se malo pridavalo pažnje prostornom aspektu njegovih filmova. O tome više govori Karina Eugenia Fioravante s brazilskog sveučilišta u svojem članku *Spaces of Transgression and Normativity in Pedro Almodóvar's Filmography* (2012)[185]. Autorica se u radu osvrnula na važnost prostora u filmu

[185] Članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.territorioecidadania.com/publicacao/arquivos/23.pdf . Stranica posjećena 8. srpnja 2013. god.

kojemu se katkada ne posvećuje dovoljno pažnje, a vrlo je važan za tijek radnje te odabire dva Almodóvarova filma (*Veži me!, Sve o mojoj majci*) kao predmet svojeg istraživanja. Svrha rada nije bila donijeti konačnu kategorizaciju Almodóvarovih filmova, već prikazati pojavu prostora u njegovim filmovima koji se može proučavati na različite načine, koristeći se različitom metodologijom. Navodeći relevantnu literaturu koja proučava važnost prostora u filmskoj umjetnosti, autorica prihvaća mišljenje mnogih znanstvenika da prostori i krajolici prikazani u filmovima pomažu shvatiti stvaranje materijalnog i oblikovanje subjekata u filmovima. Nekada su se prostori držali samo okruženjem u kojem se odvija filmska radnja i odvijaju dijalozi likova, opisivani su kao statični i bez ikakvog značenja. Razvojem filma, ali i istraživanjem znanstvenika, filmski se prostor počinje simbolički promatrati jer predstavlja namjere i vizije redatelja čime se naglašava njegova simbolika i utjecaj na radnju filma.

Takav je slučaj u dva navedena Almodóvarova filma u kojima je autorica pokušala shvatiti kako su i zašto prostori oblikovani upravo onako kako su prikazani te koja su njihova implicitna značenja u odnosu na cijelu priču. U filmu *Veži me!* veći dio radnje odvija se u stanu u kojem je Marina oteta i zatočena.[186] Soba u kojoj leži zavezana hladna je, u njoj se nalaze plavkasti predmeti i zeleni zidovi pa bi prostor, prema onome o čemu radnja govori, predstavljao svu agoniju kroz koju lik prolazi. Naglašen je intiman prostor, daleko od očiju javnosti, bez izravnog doticaja s vanjskim svijetom. Suprotno tome, u filmu *Sve o mojoj majci* sve se odvija na javnim mjestima, odabirani su urbani prostori i autorica ga naziva jedinim Almodóvarovim filmom s toliko naglašenim geografskim (prostornim) elementima. Glavni lik Manuela seli se iz Madrida u Barcelonu u potrazi za ocem svog preminulog sina te kroz izmjene dana i noći, Almodóvar zapravo prikazuje Manuelinu svijetlu i tamnu stranu te opsceni život Barcelone, naglašavajući postojanje prostitucije, nasilja i drugih oblika nekonvencionalnog života. Crna boja dodatno je pridonijela simbolizirnju straha i nedopuštenih radnji. Osim toga, autorica progovara i o različitim percepcijama likova koji se pojavljuju u javnim ili privatnim prostorima ističući da su time stvorene brojne osobine likova i njihova afirmiranost u društvu.

Zaključno rečeno, autorica ističe da su filmovi i prostori (posebice geografija kao znanost) isprepleteni i međusobno ovisni (već i samom činjenicom da se filmska radnja mora smjestiti u neki prostor), a novim teorijskim pristupima koje provodi pravac *New Cultural Geography* prostori su zadobili simbolički značaj. Prostor je danas itekako važan u stvaranju

[186] Kratak sadržaj filma vidjeti u prilogu *Filmografija Pedra Almodóvara*.

narativnih struktura filma, a utjecaj geografije kao znanosti je velik: od ekonomskih pitanja vezanih za vrijeme snimanja filma do fenomenologijskih pristupa i prikaza roda na/u nekom prostoru. Pedro Almodóvar je redatelj koji pridaje pažnju prostorima i nastoji ih uklopiti u radnju filma čime postaje dijelom velikog broja autora koji su prepoznali prostor kao neizbježan element u umjetničkom prikazu stvarnosti.

Članak *Body, Performance, and Control in Pedro Almodóvar's* Hable con ella (2012)[187] Jessice Burke pruža drukčiji uvid u Almodóvarove filmove. Iako je autorica u korpus istraživanja uključila samo jedan film (*Pričaj s njom*), probleme kojih se dotaknula itekako donose univerzalnu poruku prisutnu i u ostalim Almodóvarovim filmovima. U uvodnoj riječi autorica navodi da se u tom filmu „istražuje priroda komunikacije na psihološkoj i govornoj razini" jer se likovi „bore komunicirati jedan s drugim pri čemu veza između tijela, izvedbe i kontrole postaje važan motiv" u razvoju narativne strukture filma. (Burke, 2012:117) Likovi, tragajući za kontrolom nad sudbinom i vlastitim tijelom, naposljetku otkrivaju kako slučajnost i iznenadna prilika mogu promijeniti njihove živote: „kontrola koju žele uspostaviti rutinom, disciplinom i izvedbama na kraju je prividna, a slučajnost postaje moćna kao i bilo koji drugi čin pojedinca" (Burke, 2012: 117).

Navodeći tematski okvir filma, autorica progovara o ljudskom tijelu koje je postalo mjesto (*locus*) sukoba i napetosti te je ključni element u oblikovanju identiteta i shvaćanju smisla postojanja svih likova filma. To se očituje u činjenici da su Alicia i Lydia doživjele nesreću čime su izgubile kontrolu nad vlastitim tijelima i završile su u komi pa Marco (Lydijin partner) osjeća da ju je zbog toga izgubio, dok Benigno (medicinski brat u bolnici u kojoj leže Lydia i Alicia) Alicijinu nesreću doživljava kao mogućnost da ju napokon „posjeduje" (zaljubljen je u nju). Takve oprečne situacije i isprepletni odnosi likova prisutni su u cijelom filmu i autorica ih postupno razlaže govoreći o simbolici imena (Alicia, Benigno, Lydia, Marco), o prijateljskom odnosu Marca i Benigna koje je povezala sudbina dviju žena u komi, osvrće se na identitete Benigna i Marca u kontekstu njihovih životnih iskustava i društvenih normi pa zaključuje da se Benignov identitet „gradio iz potrebe da mora pomagati drugima" (Burke, 2012: 120) budući da je veći dio svog život proveo brineći se o bolesnoj majci. Nakon njezine smrti shvatio je da je njegovanje bolesnih zapravo jedina

[187] Članak je objavljen u mrežnom časopisu *L'Érudit franco-espagnol*, a dostupan je na mrežnoj stranici http://lef-e.org/yahoo_site_admin/assets/docs/Burke_December_2012.340125144.pdf. Stranica posjećena 2. srpnja 2013. god.

mogućnost za zbližavanjem s drugim osobama pa se odlučuje zaposliti kao medicinski brat i tako upoznaje Aliciju. Marco je pak čovjek avanturist, autor mnogih putopisnih knjiga, koji se u filmu prikazuje kao jedini „glas razuma“ i o cijeloj situaciji u filmu razmišlja objektivno, upozoravajući čak i Benigna na posljedice s kojima se može susresti zbog svog odnosa s bolesnom Alicijom.

Autorica se osvrće i na identitete Lydije i Alicije te o njima progovara kroz prikaz suvremenih književnih teorija o rodnom i spolnom identitetu. Polazeći od Simone de Beauvoir i njezinih temelja feminizma dotiče se znanstvenih doprinosa Judith Butler i drugih feminističkih autorica koje su obilježile postfeministički diskurz i rodnu problematiku. Oblikovanjem kompleksnih likova i karaktera u filmu Almodóvar ističe subverzivnost roda i „poništava“ tradicionalne vrijednosti koji su muškarca i ženu određivale kao takve. Osim toga, u članku se govori i o važnost izvedbe (performativnosti) na život likova, osvrćući se prije svega na kazališne izvedbe baleta Pine Bausch kojima započinje i završava film. „U oba baleta, tijela plesača progovaraju o važnim porukama bez ijedne riječi. Ta su tijela koja se kreću u kontrastu s inertnim tijelima žena koje su u komi te kao takva omogućuju oblikovanje uspomena (u Marcovom slučaju) ili žudnje (u Benignovu slučaju)“ (Burke, 2012: 124). Nadalje, autorica primjećuje „film unutar filma“, scene borbe bikova, isječke televizijskih intervjua, izvedbe brazilskog umjetnika Caetana Velosa te prisutnost privatnih i javnih fotografija koje upotpunjuju intertekstualnost filma.

Autorica zaključuje da „tijelo ima ključnu ulogu u olakšavanju i otežavanju komunikacije među likovima. Tijelo u pokretu ima snažan komunikacijski izričaj dok nepokretno tijelo postaje praznim mjestom za tuđe monologe u koji svaki lik 'upisuje' vlastita značenja i želje“ (Burke, 2012: 124). Taj oblik komunikacije nije problem spomenutog filma, već postaje univerzalna pardigma usamljenosti suvremenog subjekata koji se suočava sa psihičkim preprekama u ostvarenju odnosa kojeg želi. Almodóvar tako potiče preispitivanje vlastitih očekivanja od društva i donosi priču koja naizgled šokira, ali dijelom govori o svima nama.

Budući da je Almodóvar postao jedan od ključnih suvremenih europskih redatelja, recepcija njegovih filmova prisutna je u mnogim zemljama. Rad *Ritual de sexo, amor y muerte en* Hable con ella *de Pedro Almodóvar*[188] Hibera Conterisa nadopunjuje korpus

[188] Članak je objavljen u *Letras Hispanas*, Vol 1., Issue 1 (2004).

radova o, prema mnogima, najboljem Almodóvarovu filmskom ostvarenju *Pričaj s njom*. Pedro Poyato svojim radom *Referencias intertextuales de* Carne Trémula[189] bavio se slabije zapaženim filmom *Živo meso* tražeći u njemu intertekstualne elemente i objašnjavajući kako su u njemu integrirani te kako se intertekstualni dijalozi snalaze u „novom okruženju“ kao posljedica njihove rekontekstualizacije. Hanno Ehrlicher također proučava seksualnost, ljubav i prikaz žudnje u Almodóvarovim filmovima te objavljuje rad „Ultimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño.“ *Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar*.[190] Arno Russegger objavljuje članak na njemačkom jeziku *Literatur im Bild am Beispiel von Pedro Almodóvar La mala educacion*[191] osvrćući se na odnos književnosti i filma, tj. integraciju književnog djela u filmu *Loš odgoj*.

Zanimljivo je da se tema Pedra Almodóvara sve češće javlja u okviru istraživačkog rada na brojnim fakuletima i katedrama (posebice onih humanističkog i društvenog usmjerenja) pa su napisani mnogi radovi o problematici njegovih filmova. Primjerice, na Sveučilištu Georgetown u Washingtonu Vanna Sann 2007. god. objavila je svoj okvirni istraživački plan za diplomski rad naziva *Autorship in Transnational Cinema: Pedro Almodóvar, Wong Kar-Wai, and the Star-auteur* u kojem usporednom analizom govori o filmovima obaju redatelja te ih svrstava u kontekst svjetske kinematografije i pop-kulture s ciljem da otkrije što je sve potrebno za postizanje jedinstvenog autorstva u svijetu umjetnosti. Brenda Cromb 2008. god. na Sveučilištu British Columbia u Vancouveru priređuje istraživanje *Ambivalent Passion: Pedro Almodóvar's Postmodern Melodramas* u kojem analizira korištenje žanra melodrame kao načina da Almodóvar progovori o problemima koji su zahvatili postmoderno društvo. Analizirajući većinu filmova, autorica ih dijeli u nekoliko skupina (filmovi o identitetu, o modi, o politici i o prošlosti) i dokazuje da u Almodóvarovim filmovima dominira jedna od navedenih kategorija kao način kritiziranja društva. Na Fakultetu za društvene znanosti Sveučiliša u Ljubljani Aida Murćehajić napisala je 2011. god. diplomski rad *Filmovi Pedra Almodóvara i potrošačka kultura* baveći se filmskom narativnošću, žanrovskom strukturom i filmskom semiotikom te Almodóvarovim odnosom prema potrošačkoj kulturi koji je zastupljen u njegovim filmovima. Autorica rada kao primjer

[189] Članak je objavljen u *Zer: Revista de Estudios de comunicacion*, 17/32 (2012): 121-139.

[190] Rad je objavljen u „El amor esa palabra...“ *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, ur. Anna-Sophia Buck, Irene Gastón Sierra, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frakfurt a. M. (2005): 67-102.

[191] Rad je objavljen u *Literatur im Film. Beispiel einer Medienbeziehung* (Würzburg: Königshausen&Neumann, 2008): 331-344.

uzima film *Žene na rubu živčanog sloma* te analizira pojedine dijelove filma koji otkrivaju Almodóvarov pristup potrošačkoj kulturi i njezinom prikazu u filmovima. Iste godine na Sveučilištu Cambridge u Velikoj Britaniji Georgina Wardrop objavila je istraživanje *Redefining Gender in Twenty-first Century Spanish Cinema: The films of Pedro Almodóvar* u kojem propituje nov način prikaza rodnog identiteta koji se našao na napetoj granici između osobnog, subjektivnog doživljaja i društvenog konteksta. Autorica je analizirala rodni diskurz, koji Pedro Almodóvar oblikuje, mijenja ili dekonstruira u svojim filmovima, da bi predstavila nove koncepte identiteta, seksualnosti i preoblikovanja roda u španjolskom filmu XXI. st. Nadalje, u Centru za rodne studije Sveučilišta Hull u Velikoj Britaniji Paloma Caravantes González pripremila je 2012. god. svoj istraživački plan diplomskog rada *Male Bodies in Pedro Almodóvar's Filmography: Representations of White Masculinities in the Context of Contemporary Spanish Society*. U radu autorica želi istražiti kulturološki i sociološki prikaz muških likova kao refleksija muževnosti i muškog tijela u španjolskom društvu te svoje zaključke stavlja u odnos s prikazanim ženskim likovima koji su u velikoj mjeri zastupljeni u Almodóvarovim filmovima.

U izboru kritika, članaka i osvrta objavljenih na hrvatskom jeziku filmovi Pedra Almodóvara zastupljeni su časopisima poput *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, *Vijenca* ili *Zareza* i uz navedene knjige čine domaću recepciju Almodóvarovih filmova. Tekstovi se uglavnom osvrću na filmove koji su tek snimljeni ili objavljeni, a tek se poneki tekst osvrće na Almodóvarovu poetiku, estetizaciju ili ekranizaciju društvenih problema. Marijan Krivak objavljuje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 2010. god. kratak tekst *Dvije srodne poetike u dva različita filma:* Taj mračni predmet žudnje *Luisa Buñuela i* Labirint strasti *Pedra Almodóvara*[192] govoreći tako o dvije španjolske ikone XX. st. – Buñuel je svoje najveće umjetničke uspjehe ostvario neposredno prije i tijekom Francove vladavine, a Almodóvar je, sada već poznato, simbol kraja te fašističke vlasti. Kao korpus istraživanja Krivak uzima posljednji Buñuelov film *Taj mračni predmet žudnje* (1977) i Almodóvarov drugi dugometražni film *Labirint strasti* (1982) za koji autor kaže da sigurno nije njegovo najbolje ostvarenje, ali je dobar pretkazatelj kvalitete njegovih kasnijih filmova. Autor je nastojao povezati dvije poetike koje su estetski i sadržajno vrlo bliske nalazeći njihove zajedničke korijene u španjolskoj politici, ali i kulturi te je svakako jasno da je Almodóvar u Buñuelu

[192] *Hrvatski filmski ljetopis*, 64 (2010): 91-94. Isti je tekst ponovno objavljen u Krivakovom zborniku tekstova o postmodernizmu *Suvremenost(i): postmoderno stanje filozofije*, Filozofski fakultet Osijek, 2012. god.

vidio svog uzora. Krivak u oba filma uočava psihoanalitički diskurz – Buñuelova žudnja očita već u naslovu filma i Almodóvarovo spominjanje Lacana i prikaz psihoanalitičkog pristupa u tretmanu traumatizirane nimfomanke Sexilije koja je „sigurno ironijski subverzivna prema svim obrascima očekivanog. Već samim odabirom imena protagonistice Almodóvar iskazuje svoj satirički odmak i realitet filmske fakture.“ (Krivak, 2010:93) Ta se žudnja, prvenstveno seksualna, polako razvija u žudnju za rodnom i klasnom ravnopravnošću, a posebice u žudnju, kako Krivak uočava komentirajući Baudillarda, za terorizmom. Autor ističe da je njegova pojava u filmovima svojevrsno vizionarsko poigravanje sa stvarnošću koja je autorima već tada djelovala mogućom i „prijetećom“, ono je stanje postmodernog svijeta zasićenog informacijama. Žudnja za terorizmom postupno se razvijala u realnost terorističkih činova tvoreći tako dihotomijski odnos koji Krivak naziva „spektakl terora“ i „teror spektakla“.

U članku *Almodóvarova subverzija normativnosti* (2013)[193] Dina Mašina propituje segmente i moduse umjetnosti performansa u filmovima Pedra Almodóvara te ističe da performans ima ključni položaj u svim njegovim filmovima. Da bi u tome uspio, redatelj odabire likove poput pjevača, glumaca, glazbenika, televizijskih zvijezda i dr. čime se naglašava performativnost kulture utemeljenoj na rodu i seksualnosti.[194] Autorica tumači pojavu performativnosti kao Almodóvarov osvrt na političku situaciju u Španjolskoj i njezinu tranziciju iz diktature u demokratsko društvo. Osim što izriče svoje stajalište o tome, performativnost služi i kao svjedočanstvo ljudskoj performativnosti jer likovi tijekom svojih performasa oblikuju i dekonstruiraju vlastiti identitet, bore se sa svojim strahovima te pronalaze put kako ih nadvladati. Almodóvar je angažiran prikazati marginalizirane pojedince, društvene izopćenike, ali i žene koje se transformiraju od kućanica unutar patrijarhata prema ravnopravnim sudionicama novog društva. Performans koji je prikazao tu promjenu očit je u prvom Almodóvarovom dugometražnom filmu *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* u kojem autorica komentira nastupe punk benda (izvodeći pjesmu izrazitih seksualnih konotacija) te organiziranju natjecanja „Opće erekcije“ koji je izravna parodija na novostečene izborne slobode u Španjolskoj. Film je veličanje *movide*, tog novog društvenog poretka za slobodom izražavanja, ali je isto tako i odraz nesigurnosti i društvene nestabilnosti koja je nastupila neposredno nakon pada dikature. Za Almodóvara je život, kako autorica

[193] Tekst je objavljen u časopisu *Zarez* (dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja), godište XV., br. 361 (lipanj 2013).

[194] Usporediti: D. Mašina, *Almodóvarova subverzija normativnosti* (2013).

zaključuje, zapravo dokaz da može postati svojevrsni performans pomoću oponašanja umjetnosti.

Čini se da je najveći broj osvrta i tekstova objavljen u časopisu *Vijenac* u kojem su kritičari pratili „najzreliju Almodóvarovu fazu“ stvaralaštva objavivši nekoliko tekstova o filmovima *Pričaj s njom, Loš odgoj, Vraćam se i Koža u kojoj živim*. Tekstovi su objavljivani tijekom nekoliko godina i čine do sada jedini opširniji korpus recepcije Almodóvarovih filmova na hrvatskom jeziku.[195] Već spomenuti tekst Tomislava Čegira *Potret redatelja – Pedro Almodóvar* (veljača 2003.) jedan je od rijetkih primjera kojim su se hrvatski čitatelji mogli upoznati s cjelokupnim Almodóvarovim opusom. Autor se osvrće na njegovu tematiku u filmovima, estetiku i umjetnički izričaj, a uočava i Almodóvarovu sklonost poigravanju drugim umjetnostima u želji za prikazom vlastite narativnosti. Iste godine objavljen je i tekst Damira Radića *Koncept ispred sadržaja* (veljača 2003.) koji je svojevrsni osvrt na film *Pričaj s njom* netom premijerno prikazan. Autor zaključuje da „*Pričaj s njom* nudi mnoštvo raznovrsnih i intrigantnih motiva (npr. onaj ’ženski’ brižnih muškaraca koji su ’ruka u tami’ za kaotičnu žensku psihu, čime se ukida jedan rodni stereotip da bi se podupro drugi), demonstrira visoko uže redateljsko i glumačko umijeće, pruža neke prizore poslastice (…), tipično almodovarovski baca humanije svjetlo na proskribirane seksualne postupke”[196] no zamjera redatelju konceptualizam koji je zasjenio njegovu „psihološku slojevitost”. Vladimir C. Sever donosi tekst *Stranputice puti* (listopad 2004.) o filmu *Loš odgoj*, a Elvis Lenić tekstom *Hibrid socijalne drame i crne komedije* (lipanj 2005.) vraća nas na početak Almodóvarove filmske karijere i daje osvrt na film *Čime sam to zaslužila?*.

Nadalje, Diana Nenadić tekstom *Vjera s pokrićem* (rujan 2006.) daje osvrt na film *Vraćam se*, a tekstom *Muško-ženski princip* (listopad 2006.) Irena Paulus se nadovezuje na prethodni te govori o glazbi Alberta Iglesiasa u istom filmu. Marijan Krivak u tekstu *Movida i... Almodóvar* (studeni 2007.) ponovno nas vraća filmu *Čime sam to zaslužila?* koji je, kako autor kaže, dokaz Almodóvarova redateljskog genija čija se ingenioznost očituje u „lakoći pripovijedanja i najbizarnijih sadržaja.“ Retrospektivu Almodóvarova redateljskog puta sličnu Čegirovu tekstu iz 2003. god. donosi Josip Grozdanić sedam godina poslije tekstom

[195] Tekstovi u *Vijencu* dostupni su na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/vijenac/vijenacT.nsf/?SearchSite&SearchMax=0&Query=Pedro%20Almodovar . Stranica posjećena 12. srpnja 2013.

[196] Citat preuzet iz članka D. Radić, *Koncept ispred sadržaja*, Vijenac (6. veljače 2003), članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/Vijenac/vij233.nsf/AllWebDocs/kocptsadr . Stranica posjećena 12. srpnja 2013.

Autorsko sazrijevanje osebujnog Iberijca (veljača 2010.) povodom prikazivanja filma *Slomljeni zagrljaji*. Isti autor objavljuje i tekst *Patologija ljubavi i seksualnosti* (siječanj 2012.) kao osvrt na film *Koža u kojoj živim* koji ponovno dokazuje Almodóvarovu maestralnu izvedbu, majstorski prikaz psihologizacije svojih likova i identiteta, ali donosi i svojevrsne propuste koje autor teksta navodi kao „dramaturški povremeno nezgrapnu srednju trećinu s previše narativnih i motivskih odvojaka".[197]

Iako popriličan broj tekstova objavljenih na hrvatskom jeziku govori o Pedru Almodóvaru, činjenica je da nijedan temeljito ne analizira njegov opus niti se otkriva pravi „almodóvarski svijet" (*Almodóvar's Universe*) o kakvom su pisali inozemni autori.

5.3. INTERVJUI

Možda i najveći broj tekstova koji govore o Almodóvarovim filmovima čine intervjui s redateljem, glumcima i drugim zaposlenicima produkcijske kuće El Deseo te suradnicima sa snimanja. Ujedno je to i skupina tekstova u kojima redatelj ili glumci izravno i osobno komentiraju pojave u pojedinim filmovima, otkrivaju vlastita stajališta o njima te se osvrću na likove koje igraju u filmovima, najčešće ih analiziraju i iskazuju svoje doživljaje o njegovu tumačenju. Ono o čemu spomenuti znanstveni članci i kritički osvrti govore u mnogo se slučajeva oslanja na citate iz intervjua, ponajprije Pedra Almodóvara, a zatim i drugih suradnika jer redatelj kao ključna osoba u snimanju filma jedini može dati relevantan odgovor na sva pitanja znanstvenika, novinara i pojedinaca koji se zanimaju za njegova djela. Pedro Almodóvar u tome je vrlo angažiran te je tijekom svoje karijere davao brojne intervjue, pokušavajući rasvijetliti „svoj svijet" (almodóvarski svijet) u kojem mnogi pronalaze nadahnuće.

Almodóvar je, poput svojih filmova, iskoristio intervjue kao način kazivanja vlastite priče. Kako je sam mnogo puta istaknuo, još u mladosti ga je zanimalo pričanje i prepričavanje priča i događaja svojim sestrama i braći te ih je nerijetko proširivao/mijenjao

[197] Citat preuzet iz članka Grozdanić, J., *Patologija ljubavi i seksualnosti*, u: *Vijenac*, 12. siječnja 2012.; članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac466.nsf/AllWebDocs/Patologija_ljubavi_i_seksualnosti . Stranica posjećena 12. srpnja 2013. god.

mnogim detaljima da bi postale zanimljive. Mnogo je čitao već s devet godina, kupovao je knjige brojnih europskih piscaca i sam stvarao svoj književni i umjetnički ukus jer mu nitko nije govorio što bi trebao čitati.[198] Zaljubljenost u priče očita je u zapletima njegovih filmova, no elokvencija i maštovitost vidljiva je u intervjuima koje je održao tijekom tridesetogodišnje karijere. Zanimljivost vezana uz Almodóvara su i njegovi samostalni intervjui, tj. autointervjui (*self-interviews*) koje piše sam sa sobom.[199] Jedan od najpoznatijih je *Autointervju* (1984), objavljen u knjizi *Patty Diphusa i drugi tekstovi*, za koji kaže da bi ga ponovno potpisao „kada bi imao ondašnju drskost". Tekst je napisan uz njegov tada posljednji snimljeni film *Mračne navike* i jedina njegova svrha jest potaknuti ljude na gledanje filma. Almodóvar sarkastično navodi da „ako netko već mora o meni pisati, bolje je da to budem ja sam" (Almodóvar, 2005: 118). Možda je to razlog i njegovih kasnijih autointervjua objavljenih na mnogim mrežnim stranicama, filmskim časopisima i tiskanim izdanjima jer je već tada naglasio da pišući „dolazi potpuno do izražaja moja osobnost. U ostalim sam okolnostima, čak i u društvu novinara, sasvim obična osoba, koja je možda umorna, ili se može zabuniti ili smesti pred stranom osobom" (Almodóvar, 2005: 119). U tom intevjuu Almodóvar progovara o svojim neispunjenim redateljskim pothvatima, o budućim planovima, o filmu *Mračne navike* te o sve češćoj prisutnosti motiva smrti u njegovim filmovima za koju kaže da ju nikada nije razumio. Čini se da to nije jedino što ga muči jer intervju donosi i bojazan od neprihvaćenosti što se tijekom osamdesetih godina i procvata španjolske demokracije svakako odrazilo na njegove filmove:

> P: U čemu je, prema tvome mišljenju, tajna tvoga uspjeha?
> O: U tomu što se ljudi dosađuju i što me ne razumiju.
> P: Ne smeta te što te ljudi ne razumiju?
> O: Pa zapravo ne razumijem ni ja njih (Almodóvar, 2005: 121).

Iako svjestan da su njegovi filmovi „razbili" društvene konvencije, Almodóvar itekako zna da će ljudima trebati još dosta vremena da njegov umjetnički izričaj prihvate upravo onako kako ga on doživljava i predstavlja.

Svakako najpoznatija i često citirana skupina intervjua objedinjena je u knjizi *Almodóvar on Almódovar* urednika Frédérica Straussa (objavljena u nekoliko izdanja – 1994, 1996, 2006) u kojoj Strauss iznosi svoje višegodišnje razgovore s Almodóvarom o svakom filmu koji je snimio, počevši od filma *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* (1980) do

[198] Vidjeti više u: *Almodóvar on Almodóvar*, ur. Frédéric Strauss (London: Faber&Faber, 2006), 5.

[199] Vidjeti više: autointervju povodom prikazivanja filma *Pričaj s njom*, u knjigama *The Pedro Almodóvar Archives* urednika Paula Duncana i Barbare Peiró (2012) i *Pedro Almodóvar* Marvina D' Luga (2006).

Lošeg odgoja prikazanog 2004. god. Zajedno s Almodóvarom analizirao je svaki film od početne ideje za snimanje do prikazivanja publici, o filmskim metodama i o vlastitom doživljaju uspješne karijere. Osim što se Strauss saznao mnoge detalje o filmovima, razgovor se vodio i oko drugih tema koje su Almodóvara predstavile u posve novom svjetlu. Strauss je boravio i na setovima nekih njegovih filmova pa u uvodnom dijelu dodaje svoja zapažanja o samom redatelju i navodi da „kao i u njegovim filmovima, u Almodóvaru se nalaze dva duha. Jedan je nevin, iskren, strastven i buntovan koji oblikuje svoje likove ili daje upute glumcima na probama o izvedbi pojedinog lika; drugi je smiren, razuman, tvrdoglav, zahtjevan i vječno uposlen“ (Strauss, 2006: xi). Strauss također navodi da je s redateljem dogovorio izbjegavanje razgovora o njegovoj osobnosti o čemu se već nešto saznalo u objavljenoj knjizi uz film *Kika*: ondje Almodóvar kaže da „prezire ovisnike o drogi koji su uništili svoje zdravlje i uspješne karijere, koji odlaze na liječenje, a zatim pišu o tome životnu priču, prezire odore bilo kakve vrste, uključujući i one sportske, ne sviđa mu se ideja da bi netko htio pisati njegovu biografiju prije ili poslije smrti zbog čega ne želi nikada umrijeti. Budući da će umrijeti, ne može podnijeti činjenicu da neće biti na vlastitom pokopu, uzima tablete za spavanje, klaustrofobičan je i boji se pauka“ (Strauss, 2006: xii). Iako se Strauss nije bavio tim stvarima u razgovorima s Almodóvarom, već se posvetio njegovoj profesionalnoj karijeri, intervjuima se ipak neizravno mnogo saznaje o Almodóvaru.

Sličnu skupinu intervjua objavila je i uredila Paula Willoquet-Maricondi u knjizi *Pedro Almodóvar: Interviews* (2004). Ondje se nalaze mnogi značajni intervjui tijekom njegove karijere (od 1981. do 2002. godine) i odraz su redateljevog sazrijevanja od amatera do iznimnog filmskog autoriteta. Izdanje obuhvaća i prvi intervju koji se pojavio u Španjolskoj 1981. god. u časopisu *Contracampo* u kojem su se već tada otkrivali njegovi brojni stilski i tematski interesi: seksualnost, marginalizacija, pop kultura i reklame, madridske subkulture, gradski život, obitelj, vjera, melodrama i život kućanica. U intervjuima se razgovaralo o evoluciji njegova stila, njegovim filmskim tehnikama, uporabi boja i simbola, njegovom odnosu s glumcima i suradnicima (koje naziva „obitelj“) i o slavi koju je stekao svojim filmovima.[200] Urednica objašnjava da je razgovarati s Almodóvarom vrlo ugodno iskustvo, često ne završava započete rečenice te započinje teme o kojima voli razgovarati – razgovara o politici, interpretira vlastite filmove te je vrlo otvoren prema različitim pristupima njegovima filmovima. Intervju vezan za film *Kika* (prethodno objavljen

[200] Vidjeti više u: *Pedro Almodóvar*: *Interviews* (University Press of Mississippi, 2004), X.

u *Bomb Magazineu*) u knjizi se drži najvažnijim jer se u njemu nazire ključni trenutak preokreta u Almodóvarovoj karijeri. Kako redatelj navodi *Kika* je obilježila kraj jednog dijela njegove filmografije i otvorila mu put k novom obliku izražavanja. To je najdepresivniji film od svih koje je snimio i odraz su njegova vlastita pesimizma prema sve većem postmodernom „društvenom uređenju“ koji se odražava u nedostatku osobne privatnosti i širenju pojedinosti iz tuđih života što vodi k nužnoj otuđenosti pojedinaca.

Takvih je intervjua mnogo te su ova dva izdanja za sada golema građa informacija koje je Almodóvar izravno otkrio sugovornicima. Kao redatelj svjetskog glasa i priznat umjetnik dakako da o svojem radu najviše može progovoriti intervjuima, a ujedno je to i najlakši način kako pristupiti publici koji će ipak dati konačan sud o filmu. Čitajući bilo koji razgovor s njim nemoguće je oteti dojmu da ispitivač razgovara s vrlo opuštenom, veselom i umjetnički nadahnutom osobom. Tomu su dokaz brojni komentari novinara koji ga hvale kao vrsna sugovornika[201], ali i Almodóvarova voljnost da svakom novinaru ponudi pravi i nedvosmislen odgovor.

*

Poglavlje o znanstvenoj, publicističkoj esejističkoj recepciji Almodóvarovih filmova samo je jedan mali dio mozaika svih izvora koji su o njemu napisani. Navela su se izdanja najpoznatijih knjiga o Almodóvaru te proučio i opisao djelokrug poznatih znanstvenika, proučavatelja španjolske kulture i jezika koji izravno uključuju i Almodóvarovu filmografiju. U poglavlju o raspravama i znanstvenim člancima osvrnulo se na recentne radove objavljene nakon 2000. god. i time prikazalo najnoviju stručnu i znanstvenu recepciju koja dokazuje da zanimanje za Almodóvarove filmove još uvijek postoji, a dokaz je tomu i najnoviji priređeni zbornik radova *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013). Intervjui kao najkraći i najjednostavniji tekstovi koji mogu poslužiti kao izvori za proučavanje Almodóvarovih filmova svakako su najbrojniji te u sebi otkrivaju pravu osobnost samog redatelja. Bogati su neposrednim tumačenjem i osvrtom svih onih koji su radili na pojedinom filmu i njihovu vrijednost kao relevantnog izvora nikako ne treba umanjiti. Općenito gledajući, Almodóvar

[201] Vidjeti spomenuta izdanja intervjua ili mnoge intervjue objavljene na mrežnim stranicama poznatih novina i časopisa.

se svojom recepcijom danas smješta u sam vrh filmske industrije i umjetničkog stvaralaštva. Prikazujući ga kao osebujnog, temeljitog, „drukčijeg“, uspoređujući ga s brojnim drugim kultnim redateljima, brojni su autori članaka i knjiga složni u jednome – Pedro Almodóvar stvorio je poseban svijet, njegovi likovi djeluju realistično i blisko pri čemu svatko može pronaći jedan mali dio toga svijeta u kojem može biti baš onakav kakav želi.

6) POPULARNA KULTURA U FILMOVIMA PEDRA ALMODÓVARA

O popularnoj kulturi zadnjih se desetljeća jednako mnogo piše kao i o kulturi općenito. U poglavlju o identitetima govorilo se da teoretičari kulture objašnjavaju njezina raznolika značenja te su se navele tri osnovne mogućnosti kojima Raymond Williams i Terry Eagleton iznose svoje shvaćanje kulture. Ona predstavlja osnovni proces intelektualnog i duhovnog razvoja, označava određeni način života pojedinca, skupine ljudi ili opis života karakterističnog za određeno povijesno razdoblje te se njome mogu obuhvatiti sva djela i prakse intelektualne i umjetničke aktivnosti.[202] Popularno se izravno nadovezuje na temeljni pojam kulture pri čemu riječ „popularan“ Williams objašnjava četirima odrednicama: a) nešto što se većini ljudi sviđa, b) manjevrijedna umjetnička djela (likovna, glazbena, književna), tj. opreka visokoj kulturi, c) nešto namjerno proizvedeno da bi se svidjelo ljudima, d) kultura koju su ljudi proizveli sami za sebe (Williams, 1976: 237). Uzimajući u obzir sva moguća značenja *popularnog* i *kulture*, popularna se kultura najjednostavnije može objasniti kao kultura koja se sviđa širokom krugu ljudi. Tu se mogu ubrojiti knjige različitih žanrova, filmovi i glazba, koncerti, kazališne predstave i sportski događaji, televizija i reklame, časopisi i dnevne novine te sve ono što ostane kada se odredi što pripada visokoj kulturi. Time joj se daje oznaka manjevrijedne kulture, no relativno je govoriti o tome što se može odrediti visokom, a što popularnom kulturom.[203]

Činjenica je da popularna kultura djeluje poput proizvoda namijenjenog masi kao njezinU konzumentu, a u širenju te masovnosti veliku zaslugu imala je amerikanizacija koja se i drži začetnikom popularne kulture. Posljednjih su desetljeća „američki način života“ i društvene okolnosti u najvećim američkim gradovima (posebice New Yorku) utjecale na standarde europske kulture kao i kulture drugih krajeva svijeta. Storey kaže da postoje dvije stvari koje sa sigurnošću povezuju popularnu kulturu i Sjedinjene Američke Države:

[202] Usporediti: R. Williams, *Keywords: a vocabulary of Culture and Society* (1976); T. Eagleton, *Ideja kulture* (2002).

[203] John Storey u poglavlju svoje knjige *Cultural Theory and Popular Culture* navodi slikovite primjere različitog poimanja visoke i popularne kulture. Kada bi se uzelo u obzir da je popularna kultura sve ono što se sviđa većem broju ljudi, tada se može uočiti podatak da su, primjerice, djela Williama Shakespearea u XIX. st. pripadala popularnoj kulturi iako su danas nesumnjivo dio visoke kulture. Izvedba Puccinijeve arije *Nessun Dorma* Luciana Pavarottija dospjela je na prvo mjesto britanske glazbene ljestvice čime su autor, pjesma i izvođač postali dijelom popularne kulture. Mnogo je takvih primjera „kulturološkog prebacivanja“ koji dokazuju relativnost razgraničavanja visoke i popularne kulture. Vidjeti više u: J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture* (2001): 7.

„popularna kultura u Americi prisutnija je mnogo duže i neodvojivi je dio društvenih zbivanja više nego što je to slučaj u Europi. Nesumnjivo je da Amerika ima velik utjecaj na kulturu širom svijeta“ (Storey, 2001: 9). Neki tu pojavu odobravaju govoreći da su napokon nestale razlike kultura zasnovane na proizvoljnim razlikama koje su stvorile elitističke kulture dok se drugi, pak, jedva mogu pomiriti s činjenicom da komercijalizacija uzima maha nauštrb kulture.[204] Za potrebe ovoga rada poslužit će tvrdnja da je popularna kultura svepristuna, nametljiva i da obuhvaća sve ono što širok krug njezinih konzumenata prihvaća i odobrava.

Osebujan stil i miješanje španjolskih folklornih elemenata s modernim produkcijskim osobitostima hollywoodskih filmova čine Almodóvarove filmove jedinstvenom pojavom u europskoj kinematografiji. Popularna kultura u njegovim je filmovima vrlo dominantna, a svojom popularnošću, kao filmski redatelj, i sam joj pripada. U mnogim intervjuima (Willoquet-Maricondi, 2004; Strauss, 2006) isticao je važnost dječačke zaljubljenosti u filmove koja ga je potaknula da se preseli u Madrid. Šezdesetih i sedamdesetih godina XX. st. Madrid je bio mjesto koji će Almodóvara riješiti osjećaja da se u svojem rodnom mjestu osjećao poput „astronauta na dvoru kralja Arthura“, kako je često znao isticati. Madrid je u to vrijeme bio vrlo zatvoren grad jer je Francov režim uzrokovao kulturno i političko odvajanje Španjolske od ostatka Europe te se život grada odvijao pod budnim okom autokratske vlasti. Francova smrt 1975. god. označila je početak ponovne demokratizacije Španjolske i buđenja nacionalnog identiteta, a kriza s kojom se država susretala u tim prijelaznim godinama postala je dijelom prikazivanih sadržaja u domaćim španjolskim filmovima. Pedro Almodóvar u tom se periodu pojavio na samom vrhu „tranzicijskog razdoblja, postajući predstavnik filmova 'novog španjolskog mentaliteta'“ (Acevedo-Muñoz, 2007: 4).

[204] Storey navodi jednostavan primjer televizijske reklame koju prati već poznata i popularna pjesma čime su autori reklame stekli slavu i novac samo zato što im se pjesma pojavila u reklami. Pitanje koje se postavlja jest: Što je cilj svega toga, prodati proizvod ili pjesmu? Storey zaključuje da je očiti cilj prodati oboje. Vidjeti više u: J. Storey, isto, 13.

6.1. *LA MOVIDA MADRILEÑA* I PEDRO ALMODÓVAR

Četrdesetogodišnja represija svih kulturnih događanja u Španjolskoj koja nisu bila pod državnim nadzorom tijekom sedamdesetih godina XX. st. doživaljavaju preobrazbu i procvat nakon Francove smrti. Pod utjecajem američke popularne kulture šezdesetih (djela i filmova Andyja Warhola[205]) te širenja njezinih ideja, španjolska popularna kultura postaje sredstvo uklanjanja svih obilježja fašističkog režima te uzrokuje značajnu promjenu društva obilježenog tolerancijom, političkom i seksualnom slobodom, umjetničkom slobodom, pa čak i pretjeranim hedonističkim ponašanjem (Acevedo-Muñoz, 2007: 4). To je razdoblje poznato kao *La movida madrileña* (doslovan bi prijevod značio *madridski pokret*) u kojem se slavi povratak slobode izražavanja i prestanak straha od represivnih mjera fašističkog režima.[206] Bilo je to vrijeme naglašenog zanimanja za *punk* glazbu i modu, izražene uporabe droge i alkohola te vrijeme otvaranja i popularizacije mnogih mjesta koji su glazbeno udovoljavali zanimanjima mlade publike. Paul Julian Smith ističe da je *movida* „proizvod ekonomskog i kulturološkog procvata, vrijeme slavlja, a ne protestiranja“ (Smith, 2000: 30). Mark Allinson *movidu* naziva „mladenačkim bjesnilom“ i napokon dočekanom mogućnošću slobodnog glazbenog i modnog izražavanja koje je do tada bilo zabranjeno te je polako bilo prihvaćano kroz umjetnost fotografije, slikarstva, kazališta i filma (Allinson, 2000: 268-269). *Movida* je podjednako bila društveni i umjetnički fenomen koju su predvodili glazbenici, dizajneri, kazališne grupe i filmski redatelji. Susretom istinskih buntovnika i pravih umjetnika *movida* postaje važno razdoblje dopuštajući mnogima pronaći svoj način umjetničkog izražavanja i oblikovanja identiteta koji su do tada bili neprihvaćeni.

Već pred kraj Francova života pokret subkultura zaživio je na ulicama Madrida i Barcelone. Kako Almodóvar ističe, „*underground* scena tada je bila izuzetno živa. Mnogi ljudi udruženi u klubove ili udruge snimali su filmove i organizirali svoje Super 8 festivale. Barcelona je bila mnogo veće središte kreativnosti nego Madrid. Ta se kreativnost, pod

[205] Andy Warhol (1928-1987) američki je umjetnik i redatelj, začetnik pop arta. Ideja o spajanju likovne umjetnosti i predmeta široke potrošnje donijele su mu slavu te je postao središnja ličnost novog umjetničkog pravca i glavni protagonist ideje popularne kulture šezdesetih i sedamdesetih godina. U New Yorku 1964. god. otvara svoj klub *Tvornica* koji je postao glavno mjesto okupljanja bogataša i slavnih osoba kao središte svih kulturnih zbivanja. Sa svojim najbližim suradnikom i redateljem Paulom Morrisseyem u razdoblju od 1965. do 1974. snimio je i producirao više od 60 filmova snimljenih Super 8 kamerom, a najpoznatiji su *Sleep* i *Eat*.

[206] Marvin D'Lugo objašnjava simboliku imena *La movida madrileña* te kaže da je nastala kombinacijom izraza *Movimiento*, koji se povezuje s Francovim fašističkim režimom, i izrazom *hacerse una movida* što bi označavalo korištenje droge. Vidjeti više u: M. D'Lugo (2006): 18.

utjecajem američke kulture i kontrakulture, nije iskazivala samo filmovima, već i stripovima, modom te ponajviše drukčijim načinom života“ (Strauss, 2006: 1). Kao mladić i entuzijast zaljubljen u filmove započeo je snimati svoje prve filmske uratke Super 8 kamerom te ih je često prikazivao na festivalima što mu je priskrbilo status poznatog redatelja kratkih filmova. Iz toga vremena poznati su mu kratki filmovi *Politički film* (*Film político*,1974), *Zamak* (*Homenaje*, 1975), *Smrt na cesti (Muerte en la carretera*, 1976), *Salomé* (1978) te prvi dugometražni film *Jebi... Jebi... Jebi me, Time* (*Folle... Folle... Folleme... Tim*, 1978) koji se često ne ubraja u njegovu kasniju filmografiju jer je snimljen Super 8 kamerom. Ti crno-bijeli, uglavnom nijemi, i niskobudžetni filmovi tematizirali su španjolsku stvarnost turbulentnih vremena: kontrovezne teme poput homoseksualnosti, transseksualnosti, sadomazohizma, droge, incesta i silovanja. Njima je Almodóvar nagovijestio kraj cenzure u Španjolskoj i početak razvoja *punk* i *hippie* pokreta, feminizma te borbe za pravo i slobodu homoseksualaca. Almodóvar je na filmovima radio vrlo predano: pisao je scenarije, glumio je u njima, uređivao je scenografiju, snimao ih i montirao te uvijek birao glazbu koja će pratiti filmsku radnju.

Tih je godina Almodóvar uistinu bio aktivan: danju je radio kao pomoćnik administratora u telefonskoj tvrtki, a navečer je surađivao s mnogim časopisima pripremajući fotopriče koje su se objavljivale u svim eminentnim tiskanim izdanjima Madrida i Barcelone. „Moja prisutnost u *Telefónici* bila je skandalozna: imao sam dugu kosu i nisam se oblačio poput drugih zaposlenika. Zapravo sam vodio dvostruki život: od 9,00 do 17,00 sati radio sam kao pomoćnik, a noću sam se postajao posve netko drugi“ (Strauss, 2006: 18). Rad u takvoj tvrtki, ističe nadalje, pomoglo mu je da se upozna sa španjolskim srednjim slojem društva koji do tada nije nigdje susretao. Iskustvo *movide* i njezine tendencije novog umjetničkog izražavanja, otkriće siromašnog i ruralnog društva te početak političke i kulturološke tranzicije, Almodóvar je često upotrebljavao kao teme u svojim prvim dugometražnim filmovima nakon 1980. god. čime su se i oblikovali njegovi pripovjedački interesi (Acevedo-Muñoz, 2007: 5). Madrid tako postaje „najzabavniji grad na svijetu, središte svemira“,[207] no kao osoba koja je odrasla na selu učestalo u svojim filmovima

[207] Citat preuzet iz filma *Labirint strasti* (1982). U intervjuu sa Straussom ističe da mu je, pišući scenarij za film *Labirint strasti*, namjera bila „predstaviti Madrid kao najvažniji grad na svijetu, grad u koji svi dolaze i u kojem je sve moguće“ (Strauss, 2006: 22).

ponavlja motiv povratka korijenima (ponajviše u selo) čime zapravo sugerira i naglašava važnost obitelji i stabilnosti pojedinca.[208]

Miješajući film, glazbu, modu, fotografiju i druge oblike umjetnosti, Almodóvar je postao redatelj koji vješto spaja španjolsku folklornu tradiciju s hollywoodskim konvencijama čime si je priskrbio i naziv „španjolskog Andyja Warhola".[209] Povezivanje s Warholom nije utemeljeno ni na fizičkoj sličnosti ni na povezanosti njihovih filmova, već se očituje u tome što se Almodóvara držalo talentiranim umjetnikom „nove kulturološke paradigme: pisac, izvođač, redatelj, glumac i predstavnik kontrakulturalnog pokreta – jednom rječju, slavan autor" (D'Lugo, 2006: 7). To se očituje u filmovima obilježenima prepoznatljivim *camp*[210] stilom koji se istovremeno opisuje kao kritiziranje i slavljanje hollywoodske umjetnosti, kao način razvijanja društvene i političke senzibilnosti prema problemima roda i seksualnosti te otvara mogućnost pregovaranja oko tih istih društveno oblikovanih etiketa (Benshoff; Griffin, 2009: 324). D'Lugo objašnjava da je povezanost s Warholom za Almodóvarov status slavnog redatelja važna iz dva razloga: osvijestio je činjenicu da mu popularnost donosi i komercijalni uspjeh; započinje oblikovati stil kojim se suprotstavlja pop-autorstvu španjolskih artističkih filmova 70-ih godina snimajući filmove nadahnute stripovima, popularnom glazbom, humornim pričama i jakim bojama.

U vrijeme *movide* upoznao se s radom američkog redatelja Johna Watersa (posebno je isticao film *Pink Flamingos* kao nadahnjujući) koji je utjecao na oblikovanje vlastitog *camp*

---

[208] Takav se stav posebno ističe u filmovima *Čime sam to zaslužila?* (1983), *Kika* (1993), *Cvijet moje tajne* (1995), *Vraćam se* (2006).

[209] U svojem razgovoru s Frédéricom Straussom Almodóvar opisuje svoj susret s Warholom: „Susret se dogodio vjerojatno 1983./1984. god. Španjolski milijarder, koji je slučajno bio producent filma *Mračne navike* i *Čime sam to zaslužila?*, kupio je nekoliko Warholovih slika. Prikazivale su križeve, pištolje i treći element, ne sjećam se točno što. Izložio je te slike prvi put u svojoj kući u Madridu i dopustio javnosti da ih vidi. Warhol je tom prigodom došao u Madrid i svake mu se večere priređivala zabava. I ja sam svake večeri bio pozvan i ponovno predstavljan Warholu. To je već postalo malo dosadno jer sam svaki put predstavljen kao španjolski Andy Warhol. Peti ili šesti put kad su me predstavljali, Warhol me je pitao zašto me tako zovu. Odgovorio sam da je to vjerojatno zbog velikog broja transvestita u mojima filmovima" (Strauss, 2006: 15).

[210] Susan Sontag 1964. god. objavljuje *Notes on Camp*, prvi opsežniji rad koji govori o *camp* stilu. U 58 točaka navodi obilježja *campa*, a u prvoj točki kaže da je *camp* oblik esteticizma i jedan od načina kojim se svijet može promatrati kao estetski fenomen. Estetika se u tom slučaju ne povezuje s ljepotom, već sa stilizacijom i ljubavlju prema neprirodnom, prema nečemu što bi se moglo označiti kao umjetničko pretjerivanje. On pripada nekom privatnom kodu svakog pojedinca, dio je njegova identiteta. Cjelokupan tekst na engleskom jeziku dostupan je na mrežnoj stranici http://www.math.utah.edu/~lars/Sontag::Notes%20on%20camp.pdf , stranica posjećena 2. srpnja 2013. god. *Camp* se nerijetko povezivao i s *queer* teorijom (iako nisu nužno povezani) kao njegov „subverzivni ili transgresivni potencijal". Tada označava „urbani stil koji uključuje afektaciju u odijevanju, ponašanju, načinu konverzacije, jeziku i humoru", a u kontekstu *queer* identiteta „obilježava pretjerivanje, izazivanje i poigravanje s konvencijama, kao i inzistiranje na umjetnom" (Spargo, 2001: 57).

stila i stilističkih koncepcija uklopljenih u različite kulturalne elemente. U svojem radu *The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and the Camp Esthetic* (1990) Marcia Pally ga naziva „najprodornijim arhitektom *camp* estetike u današnjoj kinematografiji“ jer su njegovi filmovi vizualno sofisticirani i politički, suprotstavljeni autoritarnoj politici te publiku upućuju na određene norme. „Nesklon je vladinoj i crkvenoj represiji, bilo kakvom popuštanju rodnim ulogama i društvenim normama koje bi radikalne skupine željele nametnuti svojim proglasima“ (Pally, 2004: 82). Svojim filmovima veliča pretjerivanje svega bez imalo podcijenjivanja, čak i najsitnijeg detalja, oslikava likove koji su opsesivni i čini ih herojima, a publici nameće osjećaj divljenja baš takvim likovima. Mark Allinson zaključuje da su njegovi rani filmovi ogledalo vremena u kojem je svatko imao mnogo svojih malih projekata, slobodnog vremena, svatko je bio bez društvene odgovornosti i neopterećen političkim uvjerenjima te zabavljen seksom, alkoholom i drogom. Iako je u svojim filmovima ukorijenio španjolski tradicijski folklor, popularna kultura nije nužno uvijek bila početna točka na koju se mogao osloniti u snimanju. Ona mu je pomogla njegovati mješavinu domaćih i inozemnih utjecaja koji su bili iznimno važan čimbenik u gradnji vlastita identiteta kao slavnog redatelja, pobornika *campa* i kiča.[211] U nastojanjima da oblikuje originalan umjetnički izričaj i osobnost u svojim filmovima, popularna kultura nije postala njegov krajnji cilj, već sredstvo kojim će prekinuti veze s frankovskom kulturom i fašističkim periodom te ponovno aktualizirati tradicijsku kulturu (D'Lugo, 2006: 5).

Njegovi prvi dugometražni filmovi (*Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* i *Labirint strasti*) često se opisuju kao kronika madridske kulture koju su promovirali mladi umjetnici odmah nakon Francove smrti te predstavljaju djela koja utjelovljuju „geokulturalno mijenjanje“ Španjolske k demokraciji i modernosti pomoću društvenih promjena (*movida*) i novog oblika narativnog izražavanja (popularna kultura). Film *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe*, prema D'Lugu i Allinsonu, svoj geokulturalni karakter očituje u tome što se Madrid slavi kao mjesto raskida svih veza s političkom, društvenom i moralnom prošlosti Francove Španjolske te veličanjem popularne glazbe dok se u *Labirintu strasti* prikazuje

[211] U razgovoru o poistovjećivanju religioznih rituala s kičem u njegovim filmovima, Almodóvar objašnjava: „Estetika kiča pojavljuje je skoro o svim mojim filmovima i on je neodvojiv od religije. (...) Iskorištavam religiju da bih govorio o tipičnim ljudskim osjećajima. Ono što me zanima, oduševljava i nagoni na religijske prakse je njihova sposobnost stvoriti zajedništvo među ljudima. (...) Jezik religije preoblikujem u jezik čovjeka i ljubavi. Za mene je najzanimljiviji aspekt religije zapravo njezina teatralnost“ (Strauss, 2006: 35-36). U filmovima *Mračne navike, Zakon želje, Veži me, Sve o mojoj majci* i *Loš odgoj* religijski je kič vrlo naglašen.

Madrid kao „najzabavniji grad na svijetu“.[212] Osim što se oba filma mogu promatrati kao kronike jednoga grada, središte kulturnih zbivanja kakvi su bili Pariz ili New York, ujedno su povezani i sličnim likovima za čije je stvaranje Almodóvar pronašao nadahnuće u *punk* pokretima sedamdesetih godina. Sjećajući se snimanja filma *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* Almodóvar kaže da je to bio rezultat slučajnih okolnosti jer je ideja za film nastala još 1977. god. kada su neki ljudi iz časopisa *Star* tražili da napiše „razvratnu priču s elementima parodije na *punk* pokret“. (Francia; Pérez Perucha, 2004:4) Filmovima nastalima tijekom *movide* Almodóvar je sveo španjolsku realnost Francove vladavine na niz komičnih anegdota i šala čime se nagovještava razmišljanje o modernoj Španjolskoj, a ne onoj obilježenoj fašističkom prošlosti. Da bi to i dokazao, Almodóvar je u filmove uključio nastupe *punk* skupine, brojne glazbene izvedbe, poigravanje binarnim odnosom muškarac/žena, alternativni životni stil, eksperimentiranje sa seksualnošću, dekonstrukciju odnosa visoke/niske kulture, prirodno/umjetničko te aktualiziranje marginalnih identiteta poput transvestita i homoseksualaca. Pepi u filmu kaže „Ne samo da morate biti jedinstveni kao pojedinci nego morate i predstavljati sebe kao takve. Predstavljanje je uvijek umjetnost.“ Almodóvar time, u okviru tranzicijskog razdoblja madridske *movide*, želi prenijeti svoju ideju da je popularnim medijima moguće izgraditi novi identitet, kako španjolski, tako i individualni te naglašava da se moralnost tih filmova očituje u težnji pojedinca da ostvari svoju slobodu i kontrolu nad vlastitom sudbinom.[213]

[212] Primjerice, u filmu *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* nailazimo na scene kojima Almodóvar oblikuje komične situacije suprotstavljajući tradicionalan obiteljski život (prizor Luci kako plete) i perverzno seksualno ponašanje (prizor međusobnog uriniranja dvaju ženskih likova).

[213] Vidjeti više u: *All about Almodóvar* (2009): 6-10.

6.2. ELEMENTI POPULARNE KULTURE U ALMODÓVAROVIM FILMOVIMA

Kao središnja osoba madridskog tranzicijskog razdoblja poznatog kao *La movida madrileña* Pedro Almodóvar koristi se tadašnjim društvenim procesima kao podlogom za tematsko i prepoznatljivo vizualno oblikovanje svojih filmova. Raniji su filmovi okarakterizirani kao popularni filmovi snimljeni pod utjecajem američke i engleske popularne kulture i nastanka pop-arta kao novog načina umjetničkog izražavanja, no takvi su elementi prisutni i u kasnijim filmovima. Pregledavajući svaki film, započevši od *Labirinta strasti*, u svakom filmu nailazi se na mnogi elementi koje suvremena teorija svrstava u domenu popularne kulture: glazba (tradicionalne pjesme, popularne glazbene grupe, navođenje stihova iz poznatih pop pjesama), moda, pristunost likova koji karakteriziraju potrošačko društvo (kućanice, modeli, porno glumice, poznate ličnosti iz svijeta *show businessa*), intertekstualnost s klasičnim filmovima, knjigama i kazališnim predstavama, parodija hollywoodskih filmskih klasika, uporaba TV reklama i televizije kao masovnog medija koji se pokazuju kao važni čimbenici za tijek radnje, korištenje postera, fotografija i časopisa kao važnog dijela scenografije, prikazivanje umjetničkog plesa te uvođenje filmskih redatelja i pisaca trivijalnih romana kao protagonista filmske naracije. U ovom će se poglavlju uočiti koliko je popularna kultura važna za Almodóvarove filmove, kako se ona raznim postupcima intertekstualnosti, intermedijalnosti i autoreferecijalnosti pojavljuje i očituje unutar narativne strukture pojedinog filma te koliko mu takvi elementi pomažu ostati dosljednim u svojoj namjeri da se publici predstavi kao eklektičan autor i „majstor kiča“.

Intertekstualnost je (termin koji je u teoriju književnosti uvela Julija Kristeva) u književnosti utemeljena kao termin koji označava suodnos dvaju neovisnih tekstova izgrađenih prema jednakim ili sličnim uvjetima.[214] Kristeva tvrdi da je svaki tekst „sastavljen kao mozaik citata“ i da je tekst „asimilacija i transformacija nekog ranijeg teksta/djela“ (Beker, 1988: 11-12). Ta se veza može očitovati u sinkronijskom ili dijakronijskom odnosu i gotovo uvijek treba biti uočljiva da bi se intertekstualnost mogla uspostaviti i ovjeriti.

[214] Pavao Pavličić ističe tri važna uvjeta: 1) povezanost jednog teksta s drugim mora biti vidljiva (sličnosti među tekstovima, aluzija jednog teksta na drugi, međusobno citiranje); 2) da bi se ostvario intertekstualni odnos, potrebna su određena sredstva: stilski, kompozicijski i drugi postupci te komentiranje ili parafraziranje postupaka drugog; 3) veza među tekstovima mora biti značenjska: djelo koje prihvaća intertekstualne elemente njima mora zadobiti novu dimenziju i bez uočavanja tih dimenzija ono će biti nerazumljivo. Vidjeti više u: P. Pavličić, *Intertekstualnost i intermedijalnost* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988): 157-189.

Dubravka Oraić-Tolić uz intertekstualnost veže termin citatnosti[215] koji objašnjava kao „svojstvo intertekstualne strukture“ i pojedinačni književni postupak, „šire ontološko i semiotičko načelo, karakteristično za pojedine tekstove, autorske idiolekte, umjetničke stilove i cijele kulture“ (Oraić-Tolić, 1988: 123). Citatnošću se prvi počeo baviti Mihail Bahtin iznoseći tezu o „dijaloškim odnosima“ i „teoriji dvoglasne riječi“ pritom ne govoreći o širim međutekstovnim citatima, već dijalogizmu kao otvorenoj citatnoj mogućnosti unutar brojnih diskurzivnih praksa.[216] Bahtinov dijalogizam i intertekstualnost Julije Kristeve utjecali su na rad teoretičara Gérarda Genettea koji u svojem djelu *Palimpsest* (1982.) iznosi teoriju termina transtekstualnosti označavajući njime „sve ono što povezuje jedan tekst, direktno ili indirektno, s drugim tekstovima“ te predlaže pet tipova transtekstualnih odnosa: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost. Tvrdio je da nema književnog djela koje se u nekoj mjeri ne referira na neko drugo djelo zbog čega ih je tumačio kao hipertekstualna.[217]

Ovdje se neće opširnije izlagati aspekti brojnih teoretičara, nego će se nastojati povezati intertekstualnost, kao teorijska kategorija, s filmom i uočiti koliko je citatnost zastupljena u Almodóvarovim filmovima te kako ona utječe na identitet likova. Peterlić je u svojem radu o filmskim citatima objasnio da se citiranjem uspostavlja međufilmski odnos koji prikazuje „onaj dio filma u kojem se ponavlja dio drugoga, dakako, već postojećeg filma, i to na doslovan način (naprimjer, kopiranjem) ili perifrastičan, tj. nedoslovan način (imitiranjem dijelova drugog filma). U oba slučaja citiranje može biti naznačeno izričito (izričitim upućivanjem na citirano djelo) ili neizričito (bez jasnijih indikatora o 'podrijetlu' citiranoga)“ (Peterlić, 1988: 198). Uočit će se da se Almodóvar služio objema tehnikama

[215] Tim se terminom u teorijskom diskurzu služio Viktor Šklovski kroz sintagme „citatne teme“, „citatni postupak“ i „citatna motivacija“. Pojam citatnosti objašnjava kroz dva osnovna značenja – „u citatnom suodnosu tuđe djelo postaje (...) 'građa' vlastitog postupka, pri čemu motivacija može teći u dva smjera: ili od tuđega djela prema svojemu, pa građa determinira postupak (citatna motivacija I) ili od vlastitog djela prema tuđem, pa postupak determinira građu (citatna motivacija II)“ (Oraić-Tolić, 1988: 121).

[216] Značajni su Bahtinovi eseji zastupljeni u knjizi *The Dialogic Imagination*, ur. Michael Holquist (University of Texas Press, 1981).

[217] Intertekstualnost podrazumijeva međusobnu prisutnost dvaju tekstova povezanih navodima, plagiranjem ili aluzijama. Ishodišni tekst, tekst na koji se referira drugi tekst, nije eksplicitan, već je njegova očita referencija. Paratekstualnost se odnosi na sve dodatne elemente jednog teksta koji se referiraju u drugom tekstu kao što su predgovori, pogovori, omoti knjige, ilustracije, posvete ili naslovi djela. Metatekstualnost podrazumijeva kritički pristup jednog teksta u odnosu na drugi te njegovo eksplicitno komentiranje. Arhitekstualnost se odnosi na prihvaćanje ili odbijanje naslova jednog teksta u okviru drugoga dok hipertekstualnost stvara odnos između jednog teksta (hiperteksta) i ranijeg teksta (hipoteksta) koji se preoblikuje, komentira ili proširuje novim elementima. Vidjeti više u: G. Genette, *Palimpsests – Literature in the second degree* (University of Nebraska Press, 1997).

citiranja, a osim toga često prakticirao u jednom filmu tehnički i tekstualno „citirati samog sebe“ stvarajući pritom interfilmski autocitatni postupak (u teoriji književnosti ovjeren je termin autoreferencijalnost).[218] Acevedo-Muñoz ističe da Almodóvar takvim postupcima izgrađuje vlastiti stil koji se stalno mijenja, sazrijeva i nadograđuje uspoređujući ga sa španjolskom kulturnom heterogenešću nakon pada Francova režima. U kontekstu te kulture može se složiti s tvrdnjom da se intertekstualnost kod Almodóvara javlja kao „proces izgradnje i obnove, otkrivanja i pronalaska identiteta koji se ponekad određuje svojom nestabilnošću“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 6-7).

Osim intertekstualnosti u Almodóvarovim je filmovima prisutna i intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički“ (Pavličić, 1988: 170). Pri korištenju postupka intermedijalnosti važno je da svaki medij među kojima je uspostavljen odnos zadrži svoju prepoznatljivost i autonomiju, odnosno svi elementi jednog medija moraju biti vidljivi bez obzira na relaciju s drugim medijem. Peterlić u tumačenju filmskih citata ističe da se za tekst „koji prakticira intermedijalno citiranje“ kaže „da rabi alofilmske ili inofilmske citate – 'ponavljanja' dijelova iz drugog umjetničkog medija, koji su u osnovi uvijek perifrastični jer je apsolutna 'transplantacija' pratički nemoguća“ (Peterlić, 1988: 198). Almodóvar je, upotrijebivši glazbene elemente, intermedijalnim zahvatima glazbi dao novo značenje zbog čega je kao medij postala važna u narativnosti drugog medija – filma. Osim glazbe, intermedijalnost je očita i u odnosu filma i književnosti pri čemu su citirani neki dijelovi književnih tekstova ili su se pak pojavili u simboličkoj funkciji filmskog teksta zadobivši tako posebnu značenjsku dimenziju.

6.2.1. OPREKA TRIVIJALNE I VISOKE KNJIŽEVNOSTI

Filmovi nisu jedino što obilježava Almodóvarov profesionalni svijet. Iako su danas najreprezentativniji primjer njegove umjetničke djelatnosti, poznato je da su Almodóvara, uz filmove, podjednako oduševljavali i brojni literarni tekstovi s kojima se susretao još kao mladić. U razgovoru sa Straussom kaže: „Bio sam devetogodišnjak kada sam kupio prve

[218] Autoreferencijalnost se tumači kao postupak kojim tekst ili izričaj tematizira neka svoja obilježja. Referencija daje tekstu mogućnost govoriti o drugim predmetima dok ga autoreferencijalnost upućuje na vlastitu situaciju, strukturu ili subjekt. Vidjeti više u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić-Tolić i Viktor Žmegač (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993).

knjige (...) *Đavoljeg odvjetnika* Lajosa Zilahyja, *Sinuhe Egipćanina* Mike Waltarija, knjige Morrisa Westa ili Waltera Scotta te *Stepskog vuka* Hermanna Hessea i poznatu *Dobar dan, tugo* koja me rasplakala i potaknula na razmišljanje da ima još onih poput mene, da nisam sam" (Strauss, 2006: 5). Strast za čitanjem, pričanjem i prepričavanjem nimalo ne čudi jer je vrlo očita u svim njegovim filmskim scenarijima koje uvijek piše sam jer se ne slaže s redovitom praksom drugih redatelja da preuzimaju tuđu priču i prilagođavaju je za film.[219] U svoje je filmove podjednako uključivao vlastita napisana djela i priče (prisutni elementi i autoreferencijalnosti), poznata djela drugih književnika, ali je oblikovao i kompleksne likove pisaca koji često prolaze stvaralačke krize. Popularizacija literarnih tekstova u okviru drugog medija služili su mu isključivo kao motivi pokretači koji se izravno odnose na narativni tijek filma i kao interteksualni okvir kojima je oblikovao vlastite tekstove.

Prikazati važnost literarnih tekstova pokušao je već u prvom dugometražnom filmu *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* gdje se Pepi, koja podsjeća na filmski prikaz njegova literarnog lika Patty Diphusa, želi posvetiti pisanju. U jednoj sceni razgovora Pepina oca i Pepi o tome da je neobično što u tim godinama nema stalan posao, Pepi kaže: „Već sam se posvetila nečemu što ću raditi. Pišem priče." Očito je da Pepi u to vjeruje jer je često u filmu prikazivana pred pisaćim stolom, a i sama je nekoliko puta naglasila da želi naučiti pisati da bi postala uspješan pisac.

Ozbiljniji pristup literarnim tekstovima Almodóvar je prikazao u filmu *Mračne navike* u kojem se lik sestre Rate, pod pseudonimom Concha Torres, bavi pisanjem trivijalnih romana (Marvin D'Lugo ih naziva seksualnim romansama, a Paul Julian Smith djelima loše kvalitete) te ih uz pomoć svoje sestre Antonije objavljuje za španjolsku javnost. Rata poklanja svoju knjigu *Bježi odavde, svinjo!* pjevačici Yolandi koja se skriva u samostanu, a kasnije se saznaje da ih je napisala mnogo više jer ih predstojnica samostana Julija nalazi skrivenima ispod madraca. Objavljeni su naslovi poput *I tajnice plaču, Ja nisam san, Izgubljena u velikom gradu, Zov tijela*, sve redom trivijalna djela koja govore, kako kasnije Rata objašnjava, o djevojkama koje su boravile u samostanu čije je životne priče iskoristila da bi napisala romane. Almodóvar u filmu problematizira i krađu intelektualnog vlasništva prikazujući Ratinu sestru Antoniju kao autoricu svih Ratinih knjiga koja je na njima stekla bogatstvo, a da Rata to nije ni znala. Tek kada ju posjećuje i nalazi kako daje intervju jednom časopisu kao poznata spisateljica, shvaća da je prevarena. Kao opreka trivijalnosti i

[219] Vidjeti više u: *Moj prvi film*, ur. Stephen Lowenstein (Zagreb: Biblioteka Zagreb Film Festival, 2006).

popularnosti napisanih knjiga, u raspravi dviju sestara Almodóvar se koristi imenima književnih klasika poput Miguela de Cervantesa, Williama Shakespearea, Luisa de Gongore, Harolda Robbinsa, Vicki Baum te Gabriela Garcije Marqueza. Iako ne poseže za intermedijalnim postupkom, u narativnosti filma takve situacije funkcioniraju da bi prikazale likove kao „konzumente mita o masovnosti popularne kulture koja je važna u njihovim životima te im oblikuje vlastite žudnje“ (D'Lugo, 2006: 34). Imenima španjolske književne povijesti Almodóvar pod krinkom visoke kulture zapravo pokazuje da popularna kultura počinje nadomještati vrijedna djela literarne povijesti i tako trivijalizira kulturno nasljeđe.

Sve veća popularnost pisanja i objavljivanja biografija poznatih političara i povijesnih ličnosti Almodóvar je ironizirao u filmu *Čime sam to zaslužila?*. Acevedo-Muñoz Antonija drži pripadnikom generacije koja još uvijek poštuje vrijeme fašističke Španjolske i diktatorskih režima općenito zbog čega Antonio nekoliko puta oduševljeno govori o Hitleru. Sposoban oponašati nečiji rukopis (ne želi priznati da se radi o krivotvorenju), Antonio govori piscu Lucasu da je uspio oponašati Hitlerov rukopis iz pisama upućenih Lotti von Mossel i da to može učiniti s bilo čijim rukopisom. Lucas je pisac koji proživljava stvaralačku krizu i neprestano traži način kako povratiti spisateljski duh: odlazi kod prostituke Cristal i traži od nje da mu prikaže scenu sadizma[220] jer piše novi porno roman, zapošljava Gloriju kao čistačicu u svojoj kući nadajući se da će ga nadahnuti kao što je Trumana Capotea nadahnula njegova čistačica, piše memoare diktatora koje želi obogatiti originalnim Hitlerovim pismima. Lucas ponudi Antoniju da napišu Hitlerove memoare za koje treba krivotvoriti nekoliko pisama da bi bili autentičniji, no Antonio odbija ideju jer ne želi biti krivotvoritelj. U filmu je ponovno prikazana i simbolična scena kojom Almodóvar odaje poštovanje klasicima svjetske književnosti u vrijeme kada pisanje postaje način zarade novca i stjecanja slave – u razgovoru bake i unuka Tonija pri rješavanju domaće zadaće, Toni treba odrediti koji pisac pripada epohi romantizma, a koji realizma. Navode se pisci poput Henrika Ibsena, Georgea Gordona Byrona, Johanna Wolfganga Goethea i Honoréa de Balzaca, a baka, iako neuka i nepismena, pokušava mu pomoći i sve pisce razvrsta krivo. Ono što je očito u toj sceni jest bakina sigurnost da je za ta imena nekada čula (za razliku od Glorije koja kaže da nije obrazovana) i da književnost i dalje zauzima važno mjesto u

[220] Lucas razgovara s Cristal i kaže: „Htio sam običnu scenu, normalnu, elegantnu, sofisticiranu. Sadizam kao u francuskim filmovima. (...) Tražio sam inspiraciju za novi porno roman, bestseler. Očito ću morati nešto izmisliti.“ Cristal odgovara: „Učini to. Pisac si.“

svjetonazoru starije populacije koja se sve češće susreću s novim, instant napisanim književnim tekstovima.

Pisanje i literarni tekst dio je zapleta filma *Zakon žudnje* u kojem filmski redatelj Pablo Quintero piše scenarij za svoj sljedeći film. Dva su literarna teksta polazište fabule: drama Jeana Cocteaua *Ljudski glas* i originalni scenarij[221] *Laura P.* u kojem predstavlja lik žene koja je bila u vezi s nasilnikom te mu se sada želi osvetiti. Iako namijenjena filmu, Laura P. postat će „živi" literarni lik jer će se Pablo njime služiti kao pseudonim u pismima koje će slati svojem ljubavniku Juanu, a kasnije i Antoniju te će uzrokovati zbrku u policijskoj istrazi ubojstva Juana. Osim što se poslužio imenom Laure P. u svojem privatnom životu, tekst *Laura P.* trebao je biti i svojevrsna biografija Pablove sestre Tine čime se Almodóvar dotiče i problema literarne trivijalizacije stvarnih životnih priča kojima se želi privući masovna publika. Almodóvar će naglasiti da je upravo „Pablova stvaralačka priroda postala fatalna za ostale likove" (sestru Tinu i ljubavnika Antonija) jer kreativni proces koji prolazi (Pabla se često prikazuje kako sjedi za pisaćim strojem) i stvaran život koji mu se događa učinili su ga monstruoznim (Strauss, 2006: 68). Nadalje, intermedijalnost drame *Ljudski glas* postat će, kako Almodóvar naglašava, ključni element u filmu jer tekst predstavlja monolog žene koja vodi telefonski razgovor s otuđenim ljubavnikom. Taj tekst opisuje kao očaj napuštene žene koji isprepleće s Tininom nesretnom sudbinom jer ju je napustila ljubavnica. U filmu se spomenuta knjiga pojavljuje nekoliko puta, kao i mnoga druga književna djela koja su dio scenografije, no Almodóvarova tendencija da književnost iskoristi kao odraz trivijalizacije i neodvojivi dio popularne kulture zamijenjena je njezinom funkcijom da postane motivom pokretačem i mjestom u kojem se miješaju fikcija i stvarnost.

U filmu *Kika* Nicholas Pierce američki je pisac koji dolazi živjeti u Španjolsku da bi se upoznao sa španjolskim načinom života koji će predstaviti u američkim časopisima. U televizijskoj emisiji *Čitajmo više* voditeljica Paquita (koju glumi Almodóvarova majka) predstavlja njegovu novu knjigu na španjolskom jeziku *Zaljubila sam se u varalicu* te ga pita ima li u njoj autobiografskih elemenata. Nicholas se time ne slaže, ali priznaje da su i knjizi opisane neke situacije koje može povezati s vlastitim životom. Almodóvar se ponovno

[221] U svojem radu *Je li scenarij književno djelo* Hrvoje Turković ističe da je scenarij jedna faza u nastajanju filma te se nikako ne može usporediti s konačnim književnim djelom. Scenarij nije obogaćen jezično-stilističkim karakteristikama književnog djela, već je više nalik nacrtu za neki roman ili priču. Scenarije često pišu književnici pa se time stvara ta veza između dviju kategorija različitih umjetnosti. Veza scenarija i književnosti ostvaruje se i fabulom jer se scenarij na nju uvijek oslanja, a tradicionalno pripada književnosti. Vidjeti više u: H. Turković, *Je li scenarij književno djelo*, u: *Intertekstualnost & intermedijalnosti* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988): str. 231-240.

poigrava fikcijom i stvarnošću svojih likova jer fikcijom navedena romana nagovještava ono što će postati stvarnost u životu likova, a istovremeno ironizira autobiografiju kao književni žanr. Da bi ju dodatno istaknuo, Acavedo-Muñoz ističe da je važna Paquitina izjava „da neće pročitati njegovu knjigu jer joj je teško čitati, a ovdje je došla zato što je to program njezina sina. Budući da ju ne posjećuje u La Manchi jer je zauzet, morala je ona doći. Almodóvar tu uključuje vlastitu autobiografiju (...) i parodiju“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 206). Iz razgovora se saznaje da je glavni lik u knjizi pisac čija je žena ubijena na isti način kao i Nicholasova žena što Nicholas opravdava činjenicom da takav slučaj nije rijedak u stvarnom životu navodeći primjere američkog književnika Williama S. Burroughsa koji je ubio svoju ženu ili Louisa Althussera koji je svoju ženu zadavio. Iako se Almodóvar ovdje koristi književnošću kao digresijom u filmu, vrlo brzo će roman postati najava Nicholasove propasti i uzrok teških životnih odluka.

Literarno stvaralaštvo tema je i u Almodóvarovu filmu *Cvijet moje tajne* u kojem se spisateljica Leocadija Macías nalazi rastrgana između privatnih problema i profesionalnog zasićenja pišući romantične romane (poput onih Barbare Cartland) pod pseudonimom Amanda Gris. D'Lugo primjećuje da je uzrok te borbe s autorskom kreativnošću zapravo „svijet u kojem je sve podređeno masovnoj kulturi“ (D'Lugo, 2006: 86). Obvezana autorskim ugovorom s izdavačem da mora pisati priče o ljubavi i luksuzu u različitim oblicima, o ugodnoj atmosferi, bez nepristojnih dijelova, Leo je zakinuta za pisanje tekstova koji bi mogli biti nadahnuti vlastitim emocijama i doživljajima svijeta i mora trivijalizirati životne probleme i napisati laganu, nimalo kvalitetnu knjigu koja je namijenjena širokoj publici.[222] Almodóvar je u razgovoru o filmu objasnio da te knjige moraju sadržavati nekoliko temeljnih karakteristika: sunčano i urbano stambeno predgrađe, ministre i birokrate kao protagoniste koji se neće baviti politikom i društvenom problematikom, nego će biti roditelji vanbračne djece, a sve treba uvijek završiti sretnim krajem.

Likom spisateljice nije htio stvoriti Leu kao intelektualku iako su joj, kako i sama u filmu navodi, najdraže autorice čiji su životi bili obilježeni pustolovinama, samoubojstvima i ludošću poput Flanery O'Connor, Edith Wharton, Isak Dinesen, „Janet Frame, Jane Rhys,

[222] U razgovoru s urednikom Ángelom o knjigama Amande Gris, Leo kaže da njezine knjige ne govore o istinskim osjećajima jer ne prikazuju tugu i patnju likova, već samo uglađenost i zadani obrazac površnih osjećaja. Urednik se ne slaže s tim stavom što se može protumačiti kao Almodóvarova parodija na krizu visoke književnosti koja je postala ugrožena hiperprodukcijom ljubavnih i romantičnih romana poput onih Danielle Steel, Barbare Cartland, Sidneya Sheldona i drugih.

Virginia Woolf, Jane Bowles, Djune Barnes, Dorothy Parker. Sve njih se smatra intelektualkama, ali ono što im je zajedničko jest predanost svome poslu“ (Strauss, 2006: 164). Spominju se još Truman Capote i Alexandre Dumas, a o svima njima Leo je već pisala u jednom kritičkom osvrtu *Patnja i život* gdje se posvetila temama njihovih knjiga kao što su ludost, očaj i ljubavne boli. Intermedijalni postupak prisutan je u trenutku kada Leo zapisuje citat spisateljice Djune Barnes „Pred tobom stoji jedna anksiozna žena.“ čime se poistovjećuje s likom romana jer i sama proživljava ljubavnu krizu s Pacom. Urednica izdanja Amande Gris govori Leo da romani koje piše uljepšavaju život čitatelja jer ljudi kupuju takve knjige da bi nakratko zaboravili svoje mizerne živote i da bi sanjali o ljepšem svijetu makar on bio lažan. Acevedo-Muñoz zaključuje da Almodóvar u filmu vrlo jasno izražava stav o trivijalnoj književnosti i autorstvu općenito te se kroz glavnu protagonisticu autoreferencijalnošću osvrće i na neke svoje prijašnje filmove (prvenstveno na *Mračne navike* i *Zakon žudnje*) ironizirajući kreativni proces koji je nerijetko zahvaćen stvarateljskom krizom.[223]

Nakon adaptacije romana *Živo meso* Ruth Rendell (koja je svojim kriminalističkim romanima podjednako zauzela važno mjesto u popularnoj kulturi kao što ga imaju spisateljice ljubavnih romana), u filmu *Sve o mojoj majci* Almodóvar se ponovno koristi intermedijalnim postupcima spajajući film s književnošću te za temelj fabule uzima djelo Tennesseeja Williamsa *Tramvaj zvan čežnja*[224] i knjigu eseja Trumana Capotea *Glazba za kameleone*. Obje su knjige vezane uz lik Estebana, zaljubljenika u američku književnost, strastvenog čitatelja koji želi jednoga dana postati poznat književnik nagrađen Pulitzerovom nagradom. Započinje pisati svoj tekst nazvan *Sve o mojoj majci*, a majka Manuela mu jedne večeri prije spavanja govori što znači stvarati nešto umjetničko objašnjavajući mu riječima Trumana Capotea i ulomkom iz *Glazbe za kameleone*: „Jednog dana počeo sam pisati, ne znajući da sam se za cijeli život prikovao za nemilosrdna gospodara. Kada ti Bog da neki talent, istovremeno ti daje i bič namijenjen isključivo bičevanju samoga sebe.” Almodóvar objašnjava da je upotrijebio taj citat jer „vjeruje da nitko nije tako precizno pisao o stvaranju kao što je to činio Truman Capote” (Willoquet-Maricondi, 2004: 132). Time je još jednom iskoristio klasike svjetske književnosti kojima kritizira postmodernu književnost pretrpanu

[223] Vidjeti više u: E. Acevedo-Muñoz, *Pedro Almodóvar* (2008): 156-157.

[224] Djelo *Tramvaj zvan čežnja* u filmu se pojavljuje kao dio kazališne i filmske poetike pa će se o tom aspektu djela govoriti u posebnom poglavlju o intertekstualnosti u Almodóvarovim filmovima.

trivijalnim tekstovima, zasićenu neuspjelim stvarateljskim pokušajima mnogobrojnih autora da u kratko vrijeme, bez previše truda i spisateljskih kompetencija, steknu bogatstvo i slavu.

U filmu *Pričaj s njom* intermedijalnost se očituje pojavom popularnog djela *Sati* Michaela Cunninghama kojim Almodóvar želi objasniti okolnosti filmske fabule. U jednom trenutku filma kadar zahvati knjigu *Sati* čija naslovnica prikazuje obris tijela u vodi. Očito je da se takva naslovnica referira na Virginiju Wolf i njezino samoubojstvo utapanjem, no Almodóvar objašnjava da za njega „taj prikaz ima dublje i složenije značenje" (Willoquet-Maricondi, 2004: 167). S jedne strane simbolizira ljubav prema knjizi i neispunjenu želju da prema njoj snimi film[225], a s druge strane tematizira motive smrti i vode. Kiša postaje simbol Benignova ulaska u „život" komatozne Alicije, a istovremeno smrt postaje jedino rješenje iz bezizlazne situacije (zatvorska kazna, odvojenost od Alicije) u kojoj Benigno ne pronalazi smisao života. Almodóvar napominje da simboliku takvih elemenata nije nužno shvatiti i tumačiti, ali kada snima filmove, uvijek teži tome da se okruži mnogim stvarima koje mu mnogo znače i mogu izravno biti povezane s filmskom pričom.

Odnos fikcije i stvarnosti u filmu *Loš odgoj* dodatno će biti zamršen tekstom *Posjet* (*La visita*) na temelju kojeg se gradi fabula filma. Kako Almodóvar ističe, tekst je nastao (napisao ga je jedan od protagonista filma Ignacio Rodriguez) iz dva razloga: „Ignacio želi ucijeniti svećenika Manola jer ga je zlostavljao dok je pohađao katoličku školu i osvetiti mu se, a istovremeno tekstom želi iskazati naklonost svojoj ljubavi iz djetinjstva Enriqueu" (Strauss, 2006: 218). Tekst je dijelom nadahnut Ignacijevim sjećanjima iz djetinjstva i vremena školovanja, prikazuje njegovu zaljubljenost u Enriquea, a „ostatak je fikcija", kako Juan navodi u filmu. Spomenuti Enrique Goded filmski je redatelj kojemu je *Posjet* jedina uspomena te odlučuje prema tekstu snimiti film. Mnogi su isticali Almodóvarove „autobiografske elemente u filmu" (homoseksualnost, lik filmskog redatelja, odnos s Crkvom, 1980. god. kao vrijeme početka Almodóvarove karijere)[226], a *Loš odgoj* nastao je na temelju neobjavljene kratke priče napisane još 1973. god. Tekst je s vremena na vrijeme „dotjerivao kompleksnim vremenskim okvirom ističući važnost povijesti tvoreći pseudo-autobiografski lik i istražujući kako se povijest može predstaviti suvremenim prikazom kao što je film" (D'Lugo, 2006: 114). Prikazujući redatelja Enriquea Godeda u trenutku

[225] Film *Sati* (*The Hours*), prema istoimenoj knjizi, snimljen je 2002. god. u režiji engleskog redatelja Stephena Daldryja.

[226] Vidjeti više u: E. Acevedo-Muñoz, *Pedro Almodóvar* (2008); M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar* (2006).

stvaralačke krize koji više ne pronalazi nadahnuće za svoje filmove, Almodóvar kritizira hiperprodukciju filmova i tekstova koji čine suvremenu popularnu kulturu. Upravo bi suprotan učinak trebao imati tekst *Posjet* koji će, osim što će obuhvatiti vremenski okvir tijekom i nakon Francove vladavine, ponuditi gledateljima neobičnu ispovijest transseksualca Ignacija čime Almodóvar ponovno ističe da je književnost ipak neizostavni dio popularne kulture. Tu funkciju književnosti dodatno naglašava koristeći se djelima klasičnih književnika Marka Twaina i Federica Garcije Lorce u razgovoru Juana i Enriquea u kojem Juan objašnjava da je iskustvo glume stjecao nastupajući u predstavama spomenutih autora.

*

Uočeno je da Almodóvar često poseže za književnošću u svojim filmovima da bi opravdao postupke likova, ponudio moguće tumačenje njihovih identiteta, ali isto tako služi se njome da bi ju trivijalizirao ili ironizirao. Prisutna intermedijalnost kroz odnos filma i književnosti omogućila je Almodóvaru da književno djelo učini jednim od ključnih motiva u narativnoj strukturi filma, ali istovremeno i sredstvom kojim je problematizirao odnos visoke i trivijalne književnosti. Tim je postupkom književnom djelu pridodao novo značenje unutar filma kao medija. Osim toga, uočeno je da je u nekoliko navrata posegnuo za postupkom autoreferencijalnosti obogativši svoje filmove heterogenošću narativnih postupaka.

6.2.2. GLAZBENI ELEMENTI I MELODRAMATIČNOST FILMA

U okviru žanra melodrame glazba i pjesme osnovni su element svakog filma Pedra Almodóvara čime također uspostavlja intermedijalni odnos. Više puta je isticao da pjesme uvijek imaju narativnu i dramatičnu funkciju kao što to imaju uporaba boje, svjetla, scenografije ili dijaloga. U intervjuu navodi: „Potpuno sam eklektičan. Mogu jednostavno upotrijebiti suvremenu rock pjesmu kao i bolero Los Panchosa ili ulomak neke klasične skladbe. To je kao kolaž koji se podudara s onim kakav sam, vrlo je iskreno jer prikazuje različite stvari koje slušam po cijele dane" (Vidal, 1988: 105-106). Uistinu, glazba jest ključni element u njegovim filmovima (što pridonosi melodramatičnom ugođaju filma koji su

dobili naziv *Almodrama*) jer gledateljima otvara posve nov svijet u kojem se radnja filma odvija te im otkriva i objašnjava brojne tajne koje nisu izrečene. Raniji se filmovi u većini slučaja osvrću na glazbenu punk i pop-fazu tijekom *movide*, od vremena *Matadora* Almodóvar sve više počinje isticati ulogu latinoameričkih pjesama, prvenstveno bolera, u isticanju dubokih osjećaja. Filmom *Cvijet moje tajne* započinje neprekinuta suradnja Almodóvara i Alberta Iglesiasa stvarajući novi koncept glazbe u odnosu na narativnost filmova.[227]

O intermedijalnosti s glazbom u njegovim filmovima pisali su brojni kritičari poput Alejandra Yarze, Kathleen M. Vernon, Marka Allinsona, Alberta Mire i mnogih drugih. Primjerice, Yarza je povezao uporabljene pjesme iz različitih razdobolja i izvora (latinoamerički bolero i suvremene španjolske pop pjesme) s Almodóvarovim *camp* stilom, a Mira istražuje povijesni kontekst nastanka španjolskih pjesama (*coplas* i bolero) povezujući ih s krugovima homoseksualaca tijekom Francove vladavine koji su takvim pjesmama mogli iskazati svoje tajne emocije. Vernon se u radu *Almodóvar's Global Musical Marketplace* osvrće na tri glazbena veterana – pjevače Caetana Velosa, Chavelu Vargas i Cochu Buiku – čije pjesme i izvedbe Almodóvar izravno uključuje u filmove *Cvijet moje tajne, Pričaj s njom i Koža u kojoj živim*. Vernon se Almodóvarovom glazbom bavila i u ranijim radovima analizirajući funkcionalnost pjesmama u filmovma *Zakon žudnje, Visoke pete, Cvijet moje tajne, Sve o mojoj majci, Pričaj s njom i Loš odgoj* čime nas kontinuirano uvodi u važnost i popularnost Almodóvarove filmske glazbe koja je bogata izvedbama brojnih glazbenika pa su, uz već navedene, zapaženi nastupi Almodóvarove vlastite *punk* skupine Almodóvar i McNamara, Miguela de Moline, Los Panchosa, El Duo Dinamico, Zarah Leander, Bole de Nieve, Alberta Plaa i Estrelle Morente. Iako nitko od njih ne pripada poznatoj svjetskoj glazbenoj eliti, popularnost njihovih pjesama nije zanemariva, posebice na latinoameričkom području gdje uživaju status nacionalnih zvijezda. Popularizacija njihovih pjesama u mediju kao što je film mnogima je omogućila pridobiti obožavatelje izvan granica svojih država te su se našli na brojnim kompilacijama (popularni *soundtrack*) i glazbenim listama.

U vrijeme *movide* osamdesetih godina glazba je činila veliku ulogu u širenju ideja modernog španjolskog društva. U filmu *Labirnt strasti* dvije su pjesme obilježile radnju filma – pjesma *Suck it to me* dvočlanog sastava Almodóvar i McNamara (Pedro Almodóvar pjesmu izvodi uživo) i *Gran Ganga* skupine Them. Paul Julian Smith kaže da pjesme najjače

[227] Vidjeti više u: K. M. Vernon, *Queer Sound – Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar*, u: *All about Almodóvar* (2009): 51-70.

iskazuju tadašnju društvenu stvarnost, a Acevedo-Muñoz ističe da se izvođenjem pjesme Almodóvar osvrće na glazbenu karijeru koju je imao s Fabijem de Miguelom (poznat pod imenom Fanny), ali „se i osvrće na svoju ulogu tijekom osamdesetih godina" u vrijeme trajanja *movide*. (Acevedo-Muñoz, 2007:30) Pjesma *Gran Ganga* predstavlja veliki hit madridskih noćnih klubova, njezina izvedba otvara novu narativnu strukturu protagonista Sexilije i Rize jer se tijekom njezine izvedbe Sexilia zaljubi u Rizu, a isto tako pjesma se izravno referira i na krizu identiteta koju će doživjeti oba lika. *Them* je skupina koju čine muški izvođači, Sexilia je izvođačica ženske pjevačke skupine *Las Ex* čime se Almodóvar referira na popularnost ženskih i muških glazbenih sastava (*boy bandova*) koji su obilježili osamdesete godine prošlog stoljeća. Osim spomenutih skupina, spominje se i grupa Melancholia koja je otkazala svoj nastup u klubu što se može povezati s idejom *movide* i željom da se prekinu sve veze sa španjolskom fašističkom prošlosti.

Filmom *Mračne navike* Almodóvar započinje svoj melodramatski izričaj što Paul Julian Smith drži prijelaznom točkom između *punka* i popa prijašnjih filmova i sentimentalnih bolera koji će biti dominantni u kasnijim filmovima. U središtu je Yolanda, pjevačica i zabavljačica u klubu Moulin Rouge, a časne sestre njezine su vjerne obožavateljice i dolaze u garderobu po autogram. Njihov je dolazak u garderobu simboličan jer predstojnica samostana Julia gaji osjećaje prema Yolandi koji su daleko ozbiljniji od običnih simpatija prema omiljenom izvođaču, no to se saznaje tek kasnije kroz zajedničku glazbenu izvedbu kao najdominantniji trenutak filma u kojem se prikazuje Yolandu Bel i Juliju u njezinu uredu kako pjevaju u duetu bolero *Encadenados*[228]*(Okovani)* čileanskog pjevača Lucha Gatice. Riječi pjesme govore o neuzvraćenoj ljubavi lirskog subjekta, a u toj se situaciji intermedijalno odnosi na seksualnu privlačnost koju Julia osjeti prema Yolandi i na nemogućnost ostvarenja njihove ljubavne veze. U takvom se postupku očituje funkcija glazbe koju D'Lugo tumači kao dijalog kojim se iskazuju neizrečeni osjećaji među likovima i njihove skrivene žudnje koje su već u početku osuđene na neuspjeh.

Melodramatičnost filma *Čime sam to zaslužila?* doseže vrhunac pjesmom *La bien pagá* (*Dobro plaćena žena*) španjolskog umjetnika Miguela de Moline koja je prikazana kao izvedba na televiziji. Pedro Almodóvar, obučen u odoru kojom podsjeća na toreadora, i Fanny McNamara, obučen u stilu Scarlett O'Hare, izvode pjesmu koja govori o neprilikama muškarca nakon što je „dobro platio" ženu i sve poljupce koje mu je dala. Almodóvar, osim

[228] Naziv pjesme simbolički se može odnositi i na prikazanu situaciju u kojoj časne sestre žive u samostanu uskraćujući si blagodati svjetovnoga života.

što pjesmom ironizira tešku životnu situaciju u kojoj se našla Glorijina obitelj, također komentira položaj žene u društvu (za D'Luga pjesma evocira identitet španjolske prošlosti), a naglašenim *camp* stilom i kostimima „kao dodatno kulturološko tumačenje, svraća pažnju na različite oblike španjolske popularne kulture" (Acevedo-Muñoz, 2007: 53). U želji da premosti sraz tradicije i modernosti, kroz lik bake želi prikazati kontinuitet španjolske kulture pa završetkom pjesme zaključuje da su „bile lijepe pjesme njezina doba", a uočiti je i nekoliko detalja – repliku kipa Venere Milonske, kao vezu s tradicijom i poviješću umjetnosti, i poster filma *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* kojim je u pjesmu unio elemente suvremene španjolske popularne kulture.

Almodóvar ističe da je filmom *Matador* želio napraviti film koji govori o smrti. U intervjuu kaže da je smrt „nešto što ne mogu razumjeti niti prihvatiti. Pišući scenarij za film želio sam otkriti svoj položaj u odnosu na činjenicu da smrt postoji" (Strauss, 2006: 56). Smrt uistinu jest motiv koji pokreće likove, stvara fabularne zaplete i donosi spektakularan kraj filma obilježen pjesmom *Espérame en el cielo* (*Čekaj me na nebu*) skladatelja Paquita Lópeza Vidala u izvedbi talijanske pjevačice Mine. Tekst pjesme doslovno glasi: „Čekaj me na nebu, moja ljubavi, ako odeš prvi (…) ondje ćemo, među oblacima od pamuka, stvoriti svoje gnijezdo" i jedan je od pretkazatelja katastrofe koju će glavni likovi doživjeti. Budući da je to čest slučaj u Almodóvarovim filmovima, Acevendo-Muñoz zaključuje da takvo iskorištavanje medija popularne kulture „Almodóvar ne iskorištava samo da bi pretkazao poteze likova ili njihovu sudbinu već da bi naglasio vezu između (popularne) umjetnosti i vlastite fikcije" (Acevendo-Muñoz, 2007: 76).

Jedna od dojmljivijih izvedbi u Almodóvarovim filmovima prisutna je u *Zakonu žudnje*. Budući da je htio odati počast francuskoj kulturi, odabrao je dramu Jeana Cocteaua *Ljudski glas* i pjesmu *Ne me quitte pas* (*Ne ostavljaj me*) Jacquesa Brela (u izvedbi brazilske pjevačice Mayse Matarazzo).[229] Istaknuo je da je pjesma „vrlo značajna i mnogo otkriva o likovima u filmu. Kao prvo, to je pjesma koju redatelj sluša kod kuće (…) u trenutku kada ga posjećuje ljubavnik Juan koji će ga napustiti" (Strauss, 2006: 70). Nadalje, djevojčica Ada, koju je napustila majka, pjeva pjesmu u kazalištu tijekom izvedbe predstave *Ljudski glas* u kojoj glumi Tina. I Adu i Tinu napustila je ista žena te je pjesma jedini trenutak u filmu kada obje iskreno pokazuju svoju ranjivost i bol koju u sebi nose. Istu funkciju ima i pjesma *Lo*

[229] Acevedo-Muñoz navodi da je pjesma postala vrlo popularna nakon što ju je otpjevala Mireille Mathieu, međunarodno poznata francuska pjevačica čiji su albumi prodani u milijunskim nakladama.

dudo (*Sumnjam*) u izvedbi meksičkog trija Los Panchos koju Almodóvar intermedijalno povezuje s Antonijevom posesivnošću prema redatelju Pablu te ju „doslovno, metaforički i stilistički uklapa u scenarij" (Acevedo-Muñoz, 2007: 85) Riječima „sumnjam, sumnjam, sumnjam da ćeš me ikada voljeti kao što te ja volim…" prizivaju se Antonijevi osjećaji koje gaji prema Pablu i njegovo odbijanje da ga nikada neće voljeti. Dok provode posljednje intimne trenutke zajedno (uz izvedbu pjesme Almodóvar prikazuje svjetla na policijskom automobilu, policiju i inspektore kako posve ukočeni gledaju prema gore čekajući što će se dogoditi)[230] te će se ubrzo sve razriješiti kao u *Matadoru* (Antonio počini samoubojstvo), Pablo postaje svjestan da je Antonio zapravo jedina osoba koju želi u svojem životu, a to mu nikada neće moći priznati. Treća pjesma koja je obilježila *Zakon žudnje* je *Déjame recordar* (*Pusti me da se sjećam*) kubanskog kantautora Bole de Nieve, a u filmu evocira često ponavljan Tinin zaključak da su sjećanja jedino što joj je ostalo i što ju podsjeća na bolnu i nestalu ljubav. Sve tri pjesme (zajedno s djelom *Ljudski glas*), prema D'Lugu, predstavljaju prikaz identiteta utjelovljen u liku Tine te kroz zastupanje međunarodnih izvođača i autora Almodóvar „implicira očit prijelazni i uzak španjolski identitet" (D'Lugo, 2006: 58).

Filmom *Žene na rubu živčanog sloma* Almodóvar je htio pretvoriti monodramu *Ljudski glas* Jeana Cocteaua (monolog žene koju je napustio ljubavnik) u film, no bila je prekratka (traje samo 25 minuta) pa je odlučio proširiti tekst o istoj ženi prikazujući događaje koji su se dogodili 48 sati prije telefonskog poziva u istoimenoj monodrami.[231] Pjesme koje prate radnju filma i dopirnose njegovoj melodramatičnosti su *Soy infeliz* (*Nesretna sam*) meksičke pjevačice tradicionalnih pjesama Lole Beltrán i *Puro teatro* (*Samo kazalište*) kubanske pjevačice La Lupe. Intermedijalnost je prisutna već pri izvedbi pjesme *Soy infeliz* koja je uvodna pjesma uz filmsku najavu osmišljenu kao listanje časopisa, a sastoji se od fotografija iz ženskih časopisa pedesetih i šezdesetih godina XX. st. Dakle, osim glazbe Almodóvar unosi elemente tiskanog medija, a takvim konceptom podsjeća na Warholov pop-art, a Almodóvar naglašava da je htio „utemeljiti neki oblik pop-estetike koja će publici predstaviti ženski svijet filma koji će upoznati gledajući ga. Uvodna najava i pjesma sliče

[230] U razgovoru s Marshom Kinder Almodóvar ističe da je posebno ponosan na tu scenu: „Da, to je trenutak na koji sam ponosan – scena izgleda poput rituala s glazbom. Rekao sam svojem snimatelju da ju napravi začuđujućom i čarobnom – ne baš doslovno čarobnom, nego poput trenutka kada svi gledaju gore u neidentificirani leteći objekt u filmu *Bliski susreti treće vrste*" (Kinder, 2004: 52).

[231] U razgovoru sa Straussom Almodóvar ističe da je proširujući scenarij i dodavanjem novih događaja Cocteauov *Ljudski glas* potpuno nestao kao predložak, a ostala je samo glavna ideja: „žena koja sjedi kraj kovčega punog uspomena očajno čekajući poziv čovjeka kojeg voli" (Strauss, 2006: 79).

opernoj uvertiri", a glas Lole Beltrán „glas je svih žena u filmu" (Strauss, 2006: 85). Kraj filma obilježen je pjesmom *Puro teatro* u kojoj žena govori svojem ljubavniku koji ju je varao i prikaz je „čistog licemjerja muškaraca pa se izvrsno uklapa u kraj filma" (Strauss, 2006: 84). Iván zauvijek ostavlja Pepu, ona je svjesna njegove prevare i nevjere, no oprašta mu i prihvaća činjenicu da će od sada morati živjeti sama.

U filmu *Veži me!* Almodóvar je surađivao s jednim od najpoznatijih suvremenih skladatelja filmske glazbe Talijanom Enniom Morriconeom.[232] Opisan kao skladatelj koji je izgradio „specifičan, prepoznatljiv stil obilježen kombinacijom naglašene lirike i suvremenih skladateljskih postupaka (elektronička glazba)"[233], u filmu je dominantna nostalgičnost koju glazba priziva, a očita je u naglašenoj Rickyjevoj težnji da se vrati s Marinom kao suprugom u svoje selo Granadilla u Extramaduri gdje je nekada živio sa svojim roditeljima. Osim Morriconeove glazbe, pjesma *Resistiré* (*Preživjet ću*) skupine Dúo Dinámico, a poznata kao španjolska verzija popularne pjesme *I will survive* Glorije Gaynor, služi kao Rickyjev podsjetnik na ljubav prema Marini, ali isto tako ga povezuje i s prošlošću koja ga progoni. Na kraju filma, odlazeći iz rodnog sela Granadille automobilom, Ricky i Lola pjevaju pjesmu dok Marina vozi automobil i sluša ih uplakanih očiju. D'Lugo drži taj intermedijalni trenutak vrlo važnim jer prikazuje „posve novog" Rickyja koji prihvaća život u svijetu dominantnih žena (Marina vozi automobil, Lola odabire pjesmu), a ujedno je i „znak Marininog dugotrajnog odbijanja patrijarhalne ideologije" (D'Lugo, 2006: 74). Iako je pokušavala izboriti svoj status slobodne, emancipirane žene u profesionalnom i u privatnom životu, Rickyjeva joj je otmica ipak dokazala da želi imati muškarca kraj sebe s kojim će moći izgraditi zajednički život pa se pjesmom metaforički može označiti i novi početak kojemu teže sva tri lika.[234]

---

[232] Ennio Morricone (1928) talijanski je skladatelj koji vrlo rano započinje svoju glazbenu karijeru. Skladajući za talijansku televiziju RAI i različite kazališne predstave, od 1961. god. započinje rad na filmskoj glazbi. Skladbama za vesterne Sergija Leonea *Za šaku dolara*, *Za dolar više*, *Dobar, loš, zao* i *Bilo jednom na Divljem zapadu* stječe popularnost i slavu te dobiva brojne angažmane za europske i hollywoodske filmove. Među poznatijima su filmovi: *Bitka za Alžir*, *Bilo jednom u Americi*, *Novo kino Raj*, *Nedodirljivi*, *Maléna*, *Misija* i dr. Na početku karijere skladao je pod pseudonimom Don Savio i Leo Nichols, a 2007. god. dobio je počasnu nagradu Američke filmske akademije *Oscar*. Vidjeti više u: *Filmski leksikon* (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003): 410.

[233] Isto, str. 410.

[234] Da bi opravdao svoj čin otmice, Ricky objašnjava Marini da ju je došao zaštiti i čuvati, a ona mu odgovara da su joj to obećavali mnogi muškarci, a i dalje je sama.

U *Visokim potpeticama* Almodóvar postiže melodramatski ugođaj pričom o majci i kćeri koje se susreću u Madridu nakon petnaest godina razdvojenosti čime je, kako Acevedo-Muñoz zaključuje, snimio „najmelodramatičniji film do sada". Odmah saznajemo da je obiteljska prošlost uzrok krize identiteta, Rebecca se susreće s traumom iz djetinjstva uzrokovanom majčinom pretjeranom narcisoidnošću pa će „oživljavanje" prošlosti potaknuti i Becky i Rebeccu da pokušaju prevladati krizu i uspostave odnos majke i kćeri kakav je Rebecca oduvijek željela. Takvu narativnu strukturu prati glazba Milesa Davisa koja je nadahnuta flamencom i predstavlja ga kao „jedinog glazbenika koji je shvaćao snagu i bit španjolske glazbe" (Strauss, 2006: 115). Uz intermedijalnu prisutnost skladbe *Solea* i *Saeta* Gila Evansa u Davisovoj interpretaciji dvije su pjesme ostale znakovite tijekom cijelog filma, a Almodóvar ih je odabrao jer je „priča *Visokih potpetica* očita u svakoj njihovoj noti" (Strauss, 2006 :112). Prva je pjesma *Un año de amor* (*Jedna godina ljubavi*)[235] u interpretaciji španjolske pjevačice Luz Casal, a u filmu ju izvodi *drag queen* Femme Letal tijekom svojeg nastupa u klubu Villarosa. Iako govori o zaljubljenima, pjesma metaforički upućuje na odnos Becky i Rebecce koje su dugo godina bile razdvojene, a Rebeccina jedina želja jest ponovno uspostaviti odnos s majkom. D'Lugo kaže da je *drag queen* koji izvodi pjesmu zapravo prikaz trenutka prošlosti budući da se odnosi na Beckynu karijeru (zbog koje je napustila Rebeccu), a u sadašnjosti je gledateljica same sebe (Letal imitira Becky) i „s kćeri pokraj sebe, ona ujedno gleda i svoju budućnost" (D'Lugo, 2006: 78). Prizivanje prošlosti u sadašnjosti, ali i nagovještaj budućnosti takvom pjesmom Almodóvar zapravo najavljuje rasplet događaja jer će Becky ubrzo opet ostaviti Rebeccu, ovaj put zauvijek, no ostavit će joj uspomene na vrijeme koje su provele zajedno nakon što se vratila u Madrid.

Druga je pjesma *Piensa en mi* (*Misli na mene*), meksičkog podrijetla u izvedbi Lole Beltrán, kojom Almodóvar postiže vrhunac melodramatičnosti u filmu. „U kontekstu neriješenog Edipovog kompleksa i njezina neobična povezanost s majkom, riječi pjesme pretjerano su romantične[236], a Rebecina reakcija (…) podsjeća na reakciju ljubavnika slomljena srca" (Acevedo-Muñoz, 2008: 143). Njome su Becky i Rebeca uspostavile odnos majke i kćeri koji je godinama bio zapostavljen te su gledatelji svjedoci trenutne emocionalne

[235] Marvin D'Lugo u svojoj knjizi *Pedro Almodóvar* za istu pjesmu upotrebljava naziv *Recordarás* (*Sjetit ćeš se*), no na kraju filma naveden je naziv *Un año de amor*.

[236] Dio teksta pjesme glasi: *Ako si tužna/, misli na mene./ Ako želiš plakati/, misli na mene./Shvati da obožavam /tvoju božansku pojavu/tvoje dječje usne/koje su tako male/naučile me griješiti./Misli na mene/kada ljubiš/i kada plačeš./Misli na mene/kada me želiš odvojiti od ovoga života/koji ne želim/jer ne vrijedi ništa ako te nema./*

povezanosti kakva do sada nije viđena u filmu. Pjesma se kasnije ponavlja u klubu Villarosa gdje ju izvodi Letal kao simbol Rebecine dječje, ali seksualne žudnje. „Još jednom Rebeca gleda Femme Letala obučenog kao Becky da pjeva istu pjesmu koju je Becky posvetila svojoj kćeri nastupajući u kazalištu. (…) Letal nosi čak i isti nakit koji mu je Becky poklonila (…) tako da je Rebecina prava žudnja prema majci dodatno naglašena ljubavnom/seksualnom zbrkom" (Acevedo-Muñoz, 2008: 148).

Početak *Kike* označen je popularnom izvedbom flamenca *Se nos rompió el amor* (*Naša je ljubav uništena*) španjolskih pjevačica Fernande i Bernarde de Utrera. Ramón, jedan od glavnih likova filma, sluša flamenco tijekom vožnje prema obiteljskoj vili Youkali, nazvanoj prema pjesmi njemačkog skladatelja Kurta Weilla. Uz iste taktove Ramón dolazi u vilu i ondje nalazi majku koja je, prema očuhovim riječima, počinila samoubojstvo čime njihova ljubav nestaje jednim kobnim potezom, a Almodóvar intermedijalnošću ponovno interpretira određene događaje u filmu. Najdojmljivija je izvedba pjesme *Luz de luna* (*Mjesečina*) u interpretaciji Chavele Vargas[237] koju Susana (lik tumači transseksualac Bibi Andersen) pjeva svojem ljubavniku Nicholasu. Almodóvar, prema Acevedu-Muñozu, tom izvedbom podsjeća na sve oblike identiteta i njihova oblikovanja predstavljajući tako nemogućnost običnog heteroseksualnog para da zadrži zadovoljavajući ljubavni odnos osim onog „homoseksualnog" između Nicholasa i Susane (Acevedo-Muñoz, 2008: 211). Zamršenost identitetne problematike povezana je i s drugim likovima poput Kike, Ramóna i Juane, a Almodóvar je istaknuo da je glazba u *Kiki* vrlo važna jer svaki lik posjeduje „određeni žanr glazbe" zbog čega je film i podijeljen u nekoliko dijelova čiji su početci obilježeni različitom vrstom glazbe. Vernon ističe da sve tri „svakom pjesmom oblikuju emocionalni autoritet koji potiče slušatelje da, iako pjevaju o drugima, istovremeno govore i o sebi" (Vernon, 2013: 399).

Profesionalna i privatna kriza Leocadije Leo Macías u filmu *Cvijet moje tajne* intermedijalno je naglašena glazbenim izvedbama Alberta Iglesiasa, pjesmom *En el ultimó trago* (*Posljednje piće*) meksičke pjevačice Chavele Vargas i interpretacijom skladbe *Solea*

[237] Rođena na Kostarici već u mladosti se počela baviti interpretacijama popularnih meksičkih pjesama, no vrlo brzo se pokazalo da posjeduje veći talent u skladanju i interpretaciji vlastitih pjesama. Prepoznatljivom bojom glasa i markantnim stilom oblačenja (androgina odjeća, kožna obuća) nastupi u pratnji gitari vrlo su brzo postali predmetom kritike pobornika tradicionalne meksičke kulture, a istovremeno je stekla obožavatelje u visokom i srednjem sloju meksičkoga društva. Svojim je nastupima željela promijeniti dosadašnju praksu i stvoriti nov način izražavanja meksičkog identiteta i kulture. Vidjeti više u: Vernon, K., *Almodóvar's Global Musical Marketplace* (2013): 399-403

(slično kao u filmu *Visoke potpetice*) u obliku flamenca. Napuštena, usamljena, iznevjerena i nesretna poslom spisateljice ljubavnih romana Leo doživljava emocionalni slom iz kojeg ne vidi izlaz te pokuša počiniti samoubojstvo. Nakon dana tugovanja, još uvijek u letargičnom stanju, Leo odlazi u obližnji bar gdje na televiziji čuje pjesmu *En el ultimó trago* Chavele Vargas koja se slikovito može tumačiti kao manifestacija njezina psihičkog stanja. D'Lugo je primijetio da tekst pjesme „priziva osjećaj napuštenosti, ali ne i samosažaljenja. (…) Vargas deklišejizira rastanak ljubavnika praćen samosažaljenjem i interpretira njihovu čistu rezignaciju" (D'Lugo, 2006 : 91). Vargas je ovdje posrednik koji govori o onome što Leo proživljava. „Leo se vraća u život, ne osjeća se dobro i usred apsurda vanjskog svijeta (…) Chavela govori o napuštenosti i osjećajima. Djeluje poput halucinacije" (Strauss, 2006: 161). Drugim riječima, funkcija te pjesme nije „utjeloviti" bol napuštena ljubavnika koji se njome treba utješiti ili poistovjetiti, već se njome želi istaknuti nastup razdoblja prihvaćanja vlastitite usamljenosti tijekom kojeg će Leo morati shvatiti da je napuštena. U filmu u kojem nedostaje komičnih dijelova, izvedba Chavele Vargas trenutak je koji izaziva upravo takav efekt te je prikaz prave melodramatičnosti kojom se ističu osjećaji likova i njihovo stanje uma.

U filmu *Živo meso* Almodóvar je ponovno angažirao Alberta Iglesiasa za skladanje originalne glazbe, a opet surađuje i sa Chavelom Vargas čija pjesma *Somos* (*Jesmo*) prati jednu od, kako navodi Acevedo-Muñoz, „najrealističnijih i najnježnijih scena seksa još od filma *Veži me!*" (Acevedo-Muñoz, 2008: 179) Pjesma govori o ljubavnicima čija je ljubav bila nemoguća, osuđena na propast, koja nikada nije mogla zaživjeti, no ipak se događa trenutak u kojem se ljubavnici susreću zbog čega taj trenutak za njih postaje neprocjenjiv. Tekst pjesme uspostavlja intermedijalni odnos s glavnim likovima Helenom i Victorom koji, nakon mnogo godina i Victorove ustrajnosti da osvoji Helenu, strastveno provedu zajedno noć, a pjesma Chavele Vargas posveta je „vođenju ljubavi kao obećanju života i središtu svake ljubavne veze" (Acevedo-Muñoz, 2008: 179). U filmu se također javlja i pjesma *Sufre como yo* (*Pati kao ja*) Alberta Plaa koja služi kao glazbena podloga prikazu Victorova boravka u zatvoru gdje je završio jer je optužen da je ranio Davida, Helenina muža, zbog čega je David ostao invalid. Patnja u pjesmi koju ljubavnik priželjkuje svojoj ljubavnici metaforički je prikaz Victorova bijesa koji drži u sebi jer, osim što je u zatvoru zbog tuđe krivnje, živi s činjenicom da je Helena, osoba koju voli, Davidova žena. Almodóvar zbog toga melodramatičnost filma pojačava izborom takve pjesme koja će slikovito opisati Victorov nagon da ispravi učinjenu mu nepravdu.

Jedan od najvećih glazbenih hitova Almodóvarovih filmova svakako je, prema Vernon, pjesma *Tajabone* senegalskog pjevača Ismaëla Lôa (popularno nazvan senegalski Bob Dylan) u filmu *Sve o mojoj majci*. Prateći shrvanu Manuelu koja se, nakon pogibije sina, seli iz Madrida u Barcelonu, zvucima pjesme otkrivaju se prvi kadrovi Barcelone, grada koji će Manueli postati mjesto novog početka. Emocionalnost pjesme ne očituje se u njezinim riječima i poruci koju prenosi, već u njezinoj tendenciji da poveže grad i protagoniste filma i da istakne njihove osjećaje i brojne prepreke na koje nailaze. Odabir pjesme s nešpanjolskog govornog područja upućuje na kompleksne identitete i hibridna tijela prikazana u filmu, i to ne samo na transvestite i transeksualce, već i na kompleksan život glavnih protagonista. Vernon zaključuje da „prvi put u Almodóvarovom filmu ne samo da postajemo svjedoci prisutnosti imigranata u Španjolskoj, već čujemo i njihov glas iako ne razumijemo što govore". Cilj je takvih postupaka „ublažiti različitosti, afirmirati *drugog* i učiniti njegovu kulturu poželjnom" (Vernon, 2013: 394). Globalizacijski proces započet filmom *Sve o mojoj majci* Almodóvar će nastaviti promovirati i u sljedećim filmovima uključujući u njih glazbu mnogih međunarnodnih izvođača poput Caetana Velosa u filmu *Pričaj s njoj* i Buike u filmu *Koža u kojoj živim*.

Filmom *Pričaj s njom* Almodóvar se ponovno vraća izvedbama pjesama koje ne služe kao podloga fabuli, već ih izravno uključuje u scenarij. Lydia je u komi jer je nastradala u borbi s bikom pa se Marco prisjeća njihova susreta tijekom jedne ljetne večeri i izvedbe popularne meksičke balade *Cucurrucucú paloma* u interpretaciji brazilskog pjevača i skladatelja Caetana Velosa. Pjesma govori o gubitku voljene osobe i D'Lugo ističe da scena s njezinom izvedbom može funkcionirati kao „samostalni glazbeni interludij (…) koji može biti izostavljen" (D'Lugo, 2006: 110). Almodóvar je opisao pjesmu kao „pjesmu dirljive nježnosti koja skoro postaje nasilna" (Strauss, 2006: 223) pa ne čudi činjenica što „emocionalni efekt pjesme priziva melodramatične elemente praćene suzama, no ovaj put je nešto drukčiji slučaj budući da se takva rekacija javlja kod muških, a ne ženskih likova" (D'Lugo, 2006: 111). Takvom jakom emocionalnošću, intermedijalnim odnosnom i Velosinom izvođačkom profinjenošću Almodóvar je snimio jednu od najdojmljivijih melodramatičnih scena u svojoj filmografiji. U filmu se javlja i pjesma *Por toda a minha vida* (*Za cijeli život*) brazilske pjevačice Elis Regine kao glazbena podloga prikaza Lydijine borbe s bikom. Acevedo-Muñoz ističe da pjesma služi isticanju romantičnosti tog neobičnog sporta, istovremeno ga ironizirajući jer se u isključivo muškom sportu očituje snaga jedne žene koja ubija bika. U dekonstrukciji muškosti i prikazu žene matadora, dalje navodi Acevedo-Muñoz,

„postoji nešto jezivo i istovremeno predivno u nježnom glasu brazilske pjevačice (…) dok se prikazuje ples zavođenja, a zatim i okrutno ubojstvo bika" (Acevedo-Muñoz, 2008: 242).

Alberto Iglesias ponovno surađuje s Almodóvarom u filmu *Loš odgoj* za koji priređuje originalnu glazbu podsjećajući na skladbe Bernarda Herrmanna u filmovima *Vrtoglavica* i *Psiho* Alfreda Hitchcocka (Acevedo-Muñoz, 2008). U filmu je ipak najviše izražen redateljev *hommage* španjolskoj popularnoj zvijezdi 50-ih i 60-ih godina XX. st. Sari Montíel koji se očituje sjećanjem na njezine filmove i prepjevima njezinih pjesama. U prvoj dojmljivoj izvedbi transvestit Zahara pjeva poznatu ljubavnu pjesmu *Quizás quizás quizás* (*Možda možda možda*) prema nekadašnjoj interpretaciji Sare Montíel. U kostimu Jeana-Paula Gaultiera, imitirajući Montíel kroz interfilmski autocitatni postupak izvedba Zahare predstavlja sinergiju brojnih elemenata koje Almodóvar često preuzima iz popularne kulture da bi njima gradio narativnost filmova, a Montíel će još jednom utjeloviti *drag queen* izvodeći pjesmu *Maniquí Parisien*, iznimno popularnu šezdesetih godina. Znakovita je i interpretacija pjesme *Moon river* Henryja Mancinija iz filma *Doručak kod Tiffanyja* (Blake Edwards, 1961.) koju u *Lošem odgoju* pjeva Ignacio Rodriquez svojem učitelju svećeniku Manolu. Ono što je bila uloga nijemog filma *Ljubavnik koji nestaje* u *Pričaj s njom* (prikriti Benignovo silovanje Alicije), ovdje će pjesma *Moon river* biti krinka za svećenikovo zlostavljanje maloljetnika. Osim toga, Ignacijeva izvedba pjesme simbolizira i „Almodóvarovo učestalo zanimanje za hollywoodske klasične romantične filmove, a istovremeno iskazuje i naklonost Trumanu Capoteu, autoru djela *Doručak kod Tiffanyja*, koji mu je već poslužio kao nadahnuće u filmu *Sve o mojoj majci*" (Acevedo-Muñoz, 2008: 268). Nadalje, Holly Golightly, kultni lik iz *Doručka kod Tiffanyja* koji u filmu izvodi pjesmu, danas je populariziran u istospolnim zajednicama kao *gay* ikona što je Almodóvaru dodatno poslužilo da naglasi Ignacijeve i Manolove homoseksualne sklonosti.

Tango *Volver* (*Vraćam se*) posuđuje naslov istoimenom filmu koji je za Almodóvara simboličan i jedan od važnijih u njegovoj karijeri. Ne čudi činjenica što je Raimundi, glavnom liku, dodijelio scenu u kojoj će otpjevati tango (stvarni glas pripada pjevačici Estrelli Morente) čime će se ponovno postići potpuna melodramatičnost i važan emocionalni preokret karakterističan za Almodóvarove filmove. Acevedo-Muñoz ističe da Raimundina izvedba pjesme *Volver* „likovima daje mogućnost spoznati svoje osjećaje. Raimunda plače

dok pjeva jer prepoznaje simboliku teksta pjesme[238] koji govori o strahu i žudnji vraćanja prošlosti i o povezivanju s onim što smo nekada voljeli" (Acevedo-Muñoz, 2008: 195) Raimunda je svjesna što znači „vratiti se prošlosti" jer prošlost ju je obilježila i učinila onakvom kakva je danas. Osim što je mnogo propatila kao dijete koje je zlostavljao i silovao vlastiti otac (kćer Paula plod je tog incesta) i što se slično dogodilo i njezinoj kćeri Pauli koju je htio silovati očuh, to „vraćanje prošlosti" stvorilo je jedan emocionalni trenutak u odnosu majke i kćeri. D'Lugo je primijetio da je ta izvedba, osim povezivanja s osobnom prošlosti, važna jer predstavlja ponovni susret sa španjolskom kulturom gledanja/slušanja koja je godinama bila marginalizirana utjecajima različitih oblika masovnih medija prisutnih u španjolskom govornom području.[239]

Film *Slomljeni zagrljaji* ostao je jedini primjer u kojem Almodóvar izostavlja scenski i glazbeni nastup kao dio scenarija (osim glazbe Alberta Iglesiasa koja prati radnju, u odjavi filma može se čuti pjesma *A ciegas* Miguela Povede) čime sugerira odsutnost melodramatičnosti i pretjerani prikaz isključivo dramskih i kriminalističkih elemenata. Već sljedećim filmom *Koža u kojoj živim* vraća se prepoznatljivom tonu – u filmu su dojmljive dvije izvedbe mlade, tek afirmirane španjolske pjevačice Conche Buike na svadbi u Galiciji: interpretacija bolera *Se me hizo fácil* (*Lako je meni*) Agustína Lare i španjolska verzija brazilske pjesme *Por el amor de amar* (*Ljubav za ljubav*). Vernon ističe da je izvedba pjesme *Se me hizo fácil* u funkciji „odvraćanja pažnje gostiju od Normina izlaska u vrt gdje će ju Vicente uskoro silovati kao i Ledgardova plana za kiruršku osvetu" (Vernon, 2013: 403). Tragične događaje u filmu veže i pjesma *Por el amor de amar* koju Norma povezuje s danom majčina ubojstva i prizorom njezina mrtva tijela u vrtu, a pjesma se ponovno ponavlja tijekom pokušaja intimnog odnosa Norme i Vicenta u vrtu kada ju Norma čuje na svadbi. Almodóvar je odabrao glazbu kao impuls koji potiče likove na njihove postupke, odluke ili ih retrospektivno podsjeća na zaboravljene i neprežaljene događaje.

*

[238] Tekst pjesme glasi: *Vidim u daljini treptanje svjetla/koje najavljuju moj povratak./Bojim se susreta/s prošlošću koja se vraća/da bi se suočila sa svojim životom./Bojim se noći/koja mi, puna uspomena,lancima kuje snove./Ali putnik koji bježi/prije ili poslije mora stati./Iiako mi je zaborav, koji sve uništava,/ubio staru iluziju,/još čuvam skrivenu jednu skromnu nadu/koja je sve što moje srce ima./Vraćam se/izborana čela/a snjegovi vremena zacklili su mi obrve/Osjećam/da je život kratak, da 20 godina nije ništa/da grozničav pogled koji luta u sjeni/traži tebe i doziva te./Živim s dušom prikovanom/za slatku uspomenu koju ponovno oplakujem./*

[239] Vidjeti više u: M. D'Lugo, *Volver o la contra-memoria*, u: Secuencias: Revista de Historia de Cine 28 (2008): 77-93.

Intermedijalnost u Almodóvarovim filmovima predstavlja njegov „analogni eklekticizam, (...) ključni trenutak u kreativnom oblikovanju vizualnog i narativnog identiteta“ (Vernon, 2013: 389). Almodóvar je sklapao brojne dogovore i suradnje s mnogim izvođačima i autorima pjesama čime je doprinio popularizaciji latinoameričke glazbe tvoreći, kako se često znalo isticati, sindrom *Buena Vista Social Club* što bi se odnosilo na činjenicu da mnogi autori teže pronaći novi (ili obnoviti stari) i neobični zvuk sadržan u mnogim tradicionalnim pjesmama koji žele približiti suvremenoj publici. Almodóvar je podjednako u svoje filmove uključivao domaće španjolske izvođače kao i one inozemne, poput Chavele Varga, Ismaëla Lôa, Caetana Velosa i dr., čime su dva medija, iznimno utjecajna u popularnoj kulturi, u nužnom međusobnom odnosu. Filmovi su postali prostor u kojem glazba funkcionira autonomno u odnosu na njegovu naraciju, a istovremeno služi izricanju vlastitih osjećaja i osobnih kriza prikazanih likova. Emocionalna snaga pjesama i izvođača posredovala je između gledatelja i oblikovanog filmskog svijeta čime se postigao intiman odnos i gledateljima se omogućilo poistovjećivanje s likovima. Uključivanjem popularnih tradicionalnih latinoameričkih pjesama Almodóvar je želio „oživjeti“ prošlost prije Francove diktature, što je posebno naglašeno pjesmom *Volver*, te ih je učinio dijelom šireg konteksta popularne kulture.

Koliko je u tome bio uspješan, dokaz su i glazbeni albumi s pjesmama iz njegovih filmova: prvi je album objavljen 1997. god. i nazvan je *Las canciones de Almodóvar* (*Almodóvarove pjesme*), drugi je objavljen 2002. god. pod nazivom *Viva la tristeza* (*Živjela tuga*), a posljednje dvostruko izdanje albuma *B.S.O. Almodóvar* iz 2007. god. objedinjava kompilaciju najpoznatijih pjesama iz svih filmova. Osim toga, u Madridu se 13. rujna 2008. god., tijekom festivala *Noche en blanco* (*Bijele noći*) pod pokroviteljstvom madridskog Ureda za kulturu, održao koncert *Canaciones para Pedro* (*Pjesme za Pedra*) na kojem su uživo izvedene najpoznatije pjesme njegovih filmova. Almodóvar je tako u svojim filmovima ustupio prostor mnogim glazbenicima čime je poslužio kao sredstvo reklame i početka komercijalizacije uključenih pjesama, a kao takav se nije prikazao samo kao uspješan filmski umjetnik, već i kao „sposoban producent drugih oblika autorskih diskurza“ (Vernon, 2013: 407).

6.2.3. INTERTEKSTUALNOŠĆU DO ORIGINALNOG TEKSTA

Započevši snimati svoje prve filmove tijekom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, Almodóvaru je bilo jasno da su klasična i suvremena kinematografija u velikoj mjeri utjecali na odabir njegova zanimanja. Često je govorio da se njegovo filmsko obazovanje temelji na popularnoj kulturi sedamdesetih, a Straussu je jednom prilikom istaknuo da je početak njegove karijere obilježen utjecajem „američkog *undergrounda*, Johna Watersa, Paula Morrisseya, Russa Meyera, Warholove tvornice i engleskog popa, Richarda Lestera i izvrsnog filma o modi *Tko si ti, Polly Magoo?* Williama Kleina“ (Strauss, 2006: 44). Tome se još može dodati i film *Smiješno lice (Funny Face)* Stanleya Donena koji drži „osobnom enciklopedijom“ i primjerom pravog prikaza popularne kulture.[240] Možda ljubav prema filmovima najbolje opisuje istina koju iznosi u svojoj knjizi *Patty Diphusa i drugi tekstovi*: „Kada sam imao jedanaest godina, u Cácerasu su i kino i moja škola bili u istoj ulici. U školi su popovi pobožnom ustrajnošću nastojali izobličiti moj duh. Srećom, malo dalje u istoj ulici, ja sam se, udobno smješten u naslonjač, iznova vraćao u svijet, u svoj svijet. (...) Vrlo rano, s jedanaest ili dvanaest godina, osjetio sam da se moram opredijeliti (...) Ako sam, da bih mogao gledati *Johnnyja Guitaru, Piknik, Sjaj u travi* ili *Mačku na vrućem limenom krovu,* bio osuđen da odem u Pakao, onda nisam imao drugog izbora nego prihvatiti vrelinu njegova plamena. (...) Bio sam mnogo više osjetljiv na glas Tennesseeja Williamsa, na usne Liz Taylor, Paula Newmana ili Marlona Branda, nego na meketav i slinav šapat mog duhovnog učitelja. (...) Nisam ni slutio da će za dva desetljeća, na platnu iz moga djetinjstva, titrati slike s mojim potpisom, čuvajući u sebi tragove onih prvih filmova“ (Almodóvar, 2005: 142-143).

Nalazeći zadovoljstvo i nadahnuće u europskim i hollywoodskim klasičnim filmovima 40-ih, 50-ih i 60-ih godina XX. st.[241], stvorio je jedinstvena obilježja svoje poetike

---

[240] Almodóvar također spominje i druge utjecaje: francuska kinematografija sedamdesetih, posebice film *Do posljednjeg daha (A Bout de Souffle)* i kompletan *novi val* umjetnika, Hitchcockova *Vrtoglavica (Vertigo)* kao američki *filmovi noir*.

[241] Almodóvar u razgovoru sa Straussom kaže: „Tijekom šezdesetih, u Cáceresu gdje sam pohađao školu, gledali smo američke komedije, filmove Franka Tashlina, Blakea Edwardsa i Billyja Wildera. Jako mi se svidio film *Putovanje za dvoje (Two for the Road)* Stanleya Donena. Pogledao sam i neke filmove francuskog novog vala, *Četiri stotine udaraca (Les 400 Coups)*, *Do posljednjeg daha (A Bout de Souffle)* i izvrsne talijanske neorealistične filmove, filmove Pasolinijeve rane faze, Viscontija i Antonionija kojih ću se uvijek sjećati. Svi ti filmovi duboko su utjecali na mene. Nijedan nije govorio o mojem životu, ali sam se osjećao vrlo blizak svijetu koji su prikazivali. Bio sam oduševljen filmom *Avantura (L'Avventura)*. Često sam si govorio 'Taj se film obraća meni.' što je, dakako, bilo pretjerivanje budući da sam još bio dijete ni nisam znao što je srednja klasa. No govorio je o dosadi, a i sam sam bio zarobljen u provinciji, pa sam vrlo dobro razumio film. Osjećao sam se baš kao Monica Vitti u filmu. Mogao sam reći, baš kao što i ona kaže, 'Ne znam što da radim. U redu, idem u

križajući komediju, melodramu, triler, *film noir* i parodiju stvarajući kontekst u kojem će ravnopravno u dijalogu biti moda, marginalizirani identiteti, ženski časopisi, televizija, kazalište, ples, glazba, borbe bikova, filmovi i drugi elementi popularne kulture. U razgovoru s Marshom Kinder istaknuo je da se ugledao na žanr melodrame karakterističan za Hollywood, ali da njegovi filmovi „nisu konvencionalni kao takav oblik drame“ jer obično ne poštuju okvire jednog filmskog žanra, već su obilježeni drugim karakteristikama izvan žanra melodrame. Zaključuje da je zato prisutan samo prividan utjecaj hollywoodske melodrame, a zapravo u filmove uključuje elemente koje prvenstveno pripadaju španjolskoj kulturi.[242]

Govoreći o elementima glazbe i knjiga u filmovima i njihovoj intermedijalnosti, saznaje se da su oni za Almodóvara gotovo uvijek imali određeno značenje i svrhu koja se izravno vezala uz radnju filma. Književnim tekstovima obično je postizao zaplete u radnji ili je ironizirao odnos visoke, klasične književnosti i one trivijalne karakteristične za postmodernu dok je glazba gotovo uvijek bila vezana za iskazivanje emocija protagonista filma. Kinematografija drugih autora i njihov utjecaj u Almodóvarovim filmovima bit će jedan od važnijih elemenata popularne kulture kojim će dokazivati svoj filmski eklekticizam i heterogenost. U svakom novom filmu Almodóvar je vizualno ili tekstualno citirao neki film klasične hollywoodske ili europske produkcije što se očituje u mnogo redateljskih utjecaja koji „uključuju Douglasa Sirka, Billyja Wildera, Howarda Hawksa, Franka Tashlina, Ernsta Lubitscha, Alfreda Hitchcocka, Kinga Vidora, Nicholasa Raya, Michaela Curtiza, Luchina Viscontija, Vittorija de Sice, Rainera Wernera Fassbindera[243], Johna Watersa, Andyja Warhola, Luisa Buñuela, Floriána Raya, Luisa Garcije Berlange i mnogih drugih“ (Epps, 2009: 4). Navedeni redatelji u manjoj ili većoj mjeri izvršili su utjecaj na Almodóvara, što je

---

noćni klub... Mislim da imam ideju... ali sam ju zaboravio.' (...) Sjećam se djela *Dobro jutro, tugo (Bonjour Tristesse)* Françoise Sagan nakon čijeg čitanja sam se osjećao kao nihilist. (...) Prepoznao sam se u osudi sličnoj u filmu *Mačka na vrućem limenom krovu* koji je Crkva držala apoteozom grijeha. Rekao bih si: 'Pripadam svijetu grijeha.' Bio sam dvadesetogodišnjak i ako me je netko pitao što sam, odgovorio bih 'Nihilist'“ (Strauss, 2006: 2-3).

[242] Vidjeti više u. M. Kinder, *Pleasure anad the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar* (1987), u: *Pedro Almodóvar: Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi (2004): 40-57.

[243] U razgovoru sa Straussom Almodóvar se uspoređuje s Fassbinderom: „Obojica smo oduševljeni melodramom, dijelom slično zanimanje za žene kao dramske subjekte. Također ih štitimo. Pristranost baroknom obliku melodrama spontana je obrana *outsidera* u društvu. Fassbinderov je interes intelektualan, moj više propituje društveno podrijetlo. Temeljna razlika među nama očita je u njegovom načinu otkrivanja nepravde. (...) Uvijek objašnjava tko je dobar, a tko je zao. Zli su obično prava čudovišta. Osim Kike, nikada svoje likove nisam tako promatrao. Svoj likove uvijek štitim od njihovih vlastitih kontradiktornosti i kompleksnih situacija“ (Strauss, 2006: 144).

očito u njegovu uspješnom spoju tradicionalnog i modernog vizualnog izričaja, te se Almodóvar često s njihovim filmovima povezivao intertekstualnim elementima tvoreći njihovo posve novo značenje unutar vlastitih filmova. Dubravka Oraić-Tolić u *Teoriji citatnosti* istaknula je da se postmoderni umjetnici „stavljaju u podređen položaj, doslovce prepisuju i preslikavaju tekstove vlastite tradicije i suvremene kulture kako bi pokazali da tradicija i kultura postoje, da se ne smiju zaboraviti, nego da se moraju svim sredstvima, pa i jednostavnim neprerađenim citatima, čuvati od uništenja“ (Oraić-Tolić, 1990: 210).

U razgovoru s Kinder Almodóvar ističe: „Svi utjecaji na mene i sve moje filmske referencije spontane su i vizualne. Ne radim to da bih odao počast nekom redatelju. Naivan sam gledatelj i ne mogu učiti iz filmova koje volim“ (Kinder, 2004: 48). Nadalje, Straussu objašnjava da su drugi filmovi uvijek prisutni u njegovima te im daje aktivnu ulogu u scenariju. Almodóvar kaže: „Kada ubacujem dio nekog filma, to nije odavanje počasti redatelju, već potpuna krađa. To je dio priče koji ja opisujem i film postaje njezin aktivan dio. (...) Prisvajam filmove koje sam gledao i oni istovremeno postaju dio iskustva mojih likova“ (Strauss, 2006: 45). Intertekstualnost tuđih filmova imalo je jednu ključnu zadaću – prikazati sudbinu likova, tj. indirektno uputiti na ono što će im se dogoditi u budućnosti. Najočitiji primjeri takvog citiranja filmova su *Matador*, *Žene na rubu živčanog sloma*, *Veži me*, *Kika*, *Živo meso*, *Sve o mojoj majci*, no uočit će se da svaki film intertekstualno veže uz film drugog redatelja.

Film *Labirint strasti* jedan je od prvih komercijalnih Almodóvarovih uspješnica, a elementima popularne kulture, madridske *movide* i komedije otkrio je novo lice španjolske kinematografije koja će doživjeti vrtoglav uspon osamdesetih godina prošlog stoljeća. Almodóvar ističe da je *Labirint strasti*, a time se slaže i D'Lugo, snimljen u stilu filma *Easy Living* (*Lagan život*) američkog scenarista i redatelja Prestona Sturgesa kojim je želio predstaviti Madrid kao „najvažniji grad na svijetu“ i „grad u kojem je sve moguće“. Žanr *screwball* komedije jedan je od omiljenih Almodóvarovih žanrova jer je njime moguće prikazati radnju u kojoj se mnogo stvari istovremeno događa, likovi uvijek nekamo žure, traže jedan drugoga, putovi im se isprepleću te se doimaju kao da nikada ne staju ni trenutka. Komične situacije u *Labirintu strasti* oblikovane su prema elementima popularne kulture i narativnom stilu Richarda Lesterea prisutnima u filmu *A Hard Day's Night* iz 1964. godine, a kao nadahnuće za film Almodóvaru je poslužio i kičasti povijesni film *Carica Sissi* (*Empress Sissi*) Ernsta Marischke iz 1955. god., no snimao ga je iz perspektive „senzacionalističkih i

apsurdnih časopisa koji su opsjednuti kraljevskim obiteljima“ uključivši u scenarij likove poput princeze Toraye i prijestolonasljednika izmišljene monarhije Tiran (Strauss, 2006: 22). Jedan je dio filma posvećen i „pop-priči“ dviju grupa, ženske i muške, koje se istovremeno mrze, ali su i povezane s nekoliko ljubavnih priča svojih članova što se intertekstualno odnosi na mjuzikl *Priča za zapadne strane* (*West Side Story*, Robert Wise, 1961) Osim toga, u filmu se govori o filmskoj i kazališnoj glumici Juliji Andrews, zvijezdi šezdesetih i sedamdesetih godina, a znakovit je i kraj filma kada Queti i Riza/Johnny napokon pobjegnu od terorista i progonitelja te vode ljubav u zrakoplovu opisujući svoju situaciju sličnu onoj u erotičnoj drami *Emmanuelle II* (Francis Giacobetti, 1975.) *Labirint strasti* tako ostaje ključan film u Almodóvarovoj karijeri jer je njime utemeljio svoj profesionalni interes, ali je istovremeno istaknuo i filmske uzore kojima će se kasnije često vraćati, ističući da film također sadrži sve elemente romantičnih zapleta koje će razvijati u kasnijim filmovima.

Filmom *Mračne navike* Almodóvar se odmaknuo od kolažiranja madridske popularne scene i promoviranja umjetničkog bunta te je ovo „prvi film u kojem se usudio ispričati sentimentalnu i melodramatičnu priču“ (Strauss, 2006: 33). Filmom započinje eksperimentirati s miješanjem filmskih žanrovskih konvencija križajući komediju i melodramu pri čemu elemente komedije ostvaruje spajajući istovremeno satiru, ironiju ili parodiju dok će vizualni *camp* stil učiniti *Mračne navike* izuzetno melodramatičnim. Dok je pisao scenarij za film, Almodóvar ističe, zamišljao je glumu Marlene Dietrich u filmu *Plava Venera (Blonde Venus, 1932)* Josepha von Sternberga gdje se prikazuje lik kućanice koja postaje pjevačica, špijunka i prostitutka te putuje svijetom proživljavajući uzbudljive trenutke. Yolanda je trebala biti utjelovljenje upravo takvog lika koji će istovremeno „izluđivati žene i muškarce, biti pjevačica, mnogo će piti i drogirati se, povremeno odlaziti na odvikavanje i imat će životnog iskustva koji neki neće doživjeti ni da žive sto godina“ (Strauss, 2006: 30-31). Takav nekonvencionalan lik suprotstavio je časnim sestrama razvijajući među njima odnos pokajnika i grešnika obilježen brojnim sretnim i nesretnim trenutcima što će pridonijeti melodramatičnosti radnje. Almodóvar odbija konvencije stvaranja filmova koji će sadržavati elemente visoke kulture i doslovno „koketira“ s popularnom kulturom, trivijalnim potencijalom melodrame da bi pridobio što veći broj gledatelja. Poznati hollywoodski filmovi upravo su poslužili toj svrsi pa ih Almodóvar često citira i komentira, Vernon objašnjava da takva „intertekstualnost i međunarodna mreža referencija predstavlja film ne samo kao prostor u kojem se odražava i komentira društvo za

koje je napravljen već i kao sredstvo kojim će se to društvo ovjekovječiti“ (Vernon, 1995: 60).

Almodóvar ističe da su *Mračne navike* duboko ukorijenjene u američkoj melodrami[244] i da se film intertekstualno veže uz filmove Douglasa Sirka, posebice uz filmove *Veličanstvena opsesija (Magnificent Obsession, 1954), Sve što nebo dopušta (All That Heaven Allows, 1955)* i *Zapisano na vjetru (Written in the Wind, 1957*)[245]. No Almodóvar se oslanja i na druge filmove pa se u razgovoru kapelana i sestre Vibore saznaje da žele pogledati film *Moja draga lady* (*My Fair Lady* Georgea Cukora, 1964) s Audrey Hepburn u glavnoj ulozi, a kapelan čak upoznaje časnu sestru s činjenicom da je Cecil Beaton za kostimografiju u filmu dobio Oscara. Taj bi se podatak činio nevažnim da se vrlo brzo ne otkrije da kapelan i časna sestra slobodno vrijeme provode šivajući kostime za kipove svetaca u samostanu, a D'Lugo tu epizodu u filmu objašnjava zaključkom da su kapelan i sestra Vibora (zajedno sa sestrom Ratom) „konzumenti mita popularne kulture koji oblikuje njihov život i mnoge žudnje“ (D'Lugo, 2006: 34). Nadalje, Almodóvar se u filmu referira i na Alfreda Hitchcocka prikazujući scenu gledanja kroz ključanicu koja podsjeća na Hitchcockov prizor iz filma *Psiho (Psycho, 1960*) kada Norman Bates kroz špijunku na vratima promatra Marion Crane. Acevedo-Muñoz takav motiv objašnjava kao nagovještaj ubojstva ili nekog traumatičnog ishoda koji će kasnije i biti realiziran činjenicom da je predstojnica samostana, iako zaljubljena u Yolandu, zapravo ostavljena sama (njezin bolan krik na kraju filma dokaz je traumi koju proživljava). Uz filmove redateljskih uzora Almodóvar se referira i na živote poznatih glumica pa se u uredu predstojnice samostana na zidu nalaze fotografije Brigitte Bardot, Ave Gardner, Marlene Dietrich, Lauren Bacall, Rite Hayworth, Sare Montíel i Marlyn Monroe, a ona ih opisuje kao „najveće grešnice ovoga stoljeća“ i objašnjava Isusovu smrt kao čin njihova otkupljenja pritom uzimajući kokain. „Zahvaljujući njima, Bog umire i

[244] Zanimljiv je podatak da je 1992. god. snimljen američki film *Sister Act* (hrvatski prijevod *Redovnice nastupaju*) redatelja Emila Ardolina koji tematikom mnogo podsjeća na Almodóvarov film *Mračne navike*: u samostan neočekivano dolazi žena sumnjivih moralnih vrijednosti i opreka svemu čemu su redovnice posvetile svoje zvanje, među njima se razvije topao odnos građen na razumijevanju i toleranciji, a cijela neuobičajena situacija dobiva i muzikalan karakter. Komercijalni uspjeh filma producente je potaknu na snimanje istoimenog nastavka 1992. god. U jednom razgovoru Almodóvar objašnjava da je htio napraviti kičast film u kojem će časne sestre pjevati, ali kada je počeo pisati scenarij, više su ga počeli zanimati likovi pa je izgradio mnogo kompliciraniji život časnih sestara. Paul Julian Smith komentira da film *Redovnice nastupaju (Sister act)* evidentno podsjeća na film *Mračne navike*, no razlika je u tome što je film Sister act „komedija otpora ili nepodudarnost u kojoj je žudnja suprotstavljena zakonu, životna energija sa zaglupljujućom represijom“ (Smith, 2000: 48).

[245] U svojoj knjizi *Patty Diphusa i drugi tekstovi* Almodóvar posvećuje tekst *Mošnje na vjetru* (igra riječima *escroto* – mošnje i *escrito* – zapis) Douglasu Sirku.

uskrsava svaki dan.“, zaključuje sestra, a Acevedo-Muñoz kaže da se pod „budnim okom tih grešnica, kao oblik drukčije intertekstualnosti, Yolanda i časna sestra prepuštaju svojim skrivenim žudnjama“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 43).

Za film *Čime sam to zaslužila?* Almodóvar je često govorio da je nadahnut filmom *Brazde* (*Surcos* Joséa Antonia Nievesa Condea, 1951) koji prikazuje tranzicijsko razdoblje španjolske obitelji iz sela u Madrid i njezinu dekonstrukciju uzrokovanu egzistencijalnim problemima s kojima se suočava svaki član. Primarni motiv španjolske kinematografije 50-ih i 60-ih god. XX. st., kako D'Lugo ističe, bilo je upravo „društveno i emocionalno premještanje“ u grad unutar većeg geokulturnog konteksta pa su poznati redatelji poput Juana Antonija Bardema i Luisa Garcíje Berlange prikazivali tu tematiku miješajući hollywoodsku melodramu i talijanski neorealizam. Almodóvar u filmu *Čime sam to zalužila?* uspostavlja intertekstualni odnos s nekim njihovim filmovima, također ubacujući elemente hollywoodskih filmova, pokušavajući time zapravo dokazati koliko je suvremena španjolska kultura heterogena u svojim nastojanjima da izgradi kulturni identitet. Početak filma prikazuje Gloriju koja se kreće kroz filmsku ekipu na madridskom trgu što priziva sličnost s početnom scenom filma *Prezir* (*Le mépris*, 1963) Jean-Luca Godarda. Svrha te scene prikazati je posve drukčiji Madrid od onog u *Labirintu strasti* gdje je Madrid „najzabavniji grad na svijetu“ – u *Čime sam to zaslužila?* Madrid je zahvaćen ekonomskom i društvenom krizom, naglašena je socijalna tematika, a razvojem filmske fabule uočit će se da svaki lik doživljava osobnu krizu identiteta uzrokovanu nepovoljnim položajem u društvu, ekonomskom iscrpljenošću i seksualnom frustriranošću. Tijekom filma Almodóvar će se još jednom referirati na isti film kada Cristalin klijent bude potpisivao nešto na njezinim pognutim leđima što podsjeća na sličnu scenu gdje Jeremy Prokosch (Jack Palance) zatraži od svojeg asistenta isti pokret.

Nadalje, korišteni motivi poput seksa pod tušem, guštera, šunke, nacista, frustriranih pisaca, automata za kockanje ili djeteta s nadnaravnim sposobnostima nadahnuti su mnogim španjolskim filmovima 60-ih za koje Almodóvar kaže da ne može tvrditi da je njihov utjecaj izvršen svjesno, no „da su zasigurno negdje prisutni u podsvijesti“ (Harguindey, 2004: 33). Filmove poput *Varalice* (*Los Tramposos*, Pedro Lazaga, 1959), *Uvijek nedjelja* (*Siempre es Domingo*, Fernando Palacios, 1961), *Djevojke iz Crvenog križa* (*Las Chicas de la Cruz Roja*, Rafael J. Salvia, 1958) ili *Margarita se zove moja ljubav* (*Margarita se llama mi amor*, Ramón Fernandez, 1961) Almodóvar ističe kao izuzetno kvalitetne primjere španjolske

kinematografije kojima se rado vraća tražeći nadahnuće. *Čime sam to zaslužila?* za njega je „više neorealistički film nego melodrama (...) sličan filmovima Rossellinija, Zavattinija i De Sice – filmovima talijanskog neorealizma (...), samo što u njegovom filmu ima više humora“ (Kinder, 2004: 49). Sotinel ističe da se Almodóvarov neorealizam u ovom filmu ostvaruje crnim humorom i satirom kakva je nekada bila dio tradicije filmova Luisa Garcíje Berlange (posebice film *Plácido*, 1961) ili Marca Ferrerija (*El Pisito*, 1958).[246]

Osim talijanskih i španjolskih utjecaja, u filmu je ponovno prisutna i parodija Hitchcockova filma *Psiho* (1960) i najpoznatije scene pod tušem, no Almodóvar ne prikazuje ubojstvo kao što to čini Hitchcock, već iz gornjeg redateljskog kuta, kamerom smještenom iznad prskalice tuša prikazuje scenu seksa Glorije i policijskog inspektora koja vrlo brzo postaje trenutak neizdržive seksualne frustriranosti jer inspektor postaje seksualno nemoćan. Nadalje, već spomenutu izvedbu pjesme *La bien pagá* također se može promatrati kao parodiju na film *Zameo ih vjetar* (*Gone with the wind*, 1939) Victora Fleminga jer je Fanny McNamara (izvodi pjesmu zajedno s Almodóvarom) obučen u stilu Scarlett O'Hare realizirajući pritom *camp* trenutak kojim se komentira položaj žene. Ako bi se Gloriju promatralo kao utjelovljenje Scarlett O'Hare, primijetilo bi se da obje žene posjeduju neukrotiv i neslomljiv duh kojim ruše sve prepreke. D'Lugo zaključuje da „ironično preoblačenje McNamare u ženu sugerira Glorijino preživljavanje koje će jedino biti moguće ukoliko Glorija redefinira svoj rod“ budući da cijelim filmom dominiraju njezine uloge supruge, domaćice i glave obitelji (D'Lugo, 2006: 43). Važno je spomenuti i jedan od rijetkih primjera Almodóvarovih korištenja nadnaravnih osobina u svojoj filmografiji – djevojčici Vanesi dao je sposobnost pomicanja predmeta po uzoru na film *Carrie* (1976) Briana de Palme i istoimeni lik. Kako objašnjava u razgovoru sa Straussom, „djeca poput Carrie žive okružena nasiljem i nerazumijevanjem okoline pa su natjerana razviti obrambeni mehanizam da bi preživjeli“ (Strauss, 2006: 28). Mnoga djeca u tim trenutcima otkrivaju svoju unutarnju snagu i nagon za preživljavanjem što se posebno može uočiti kod djevojčice Vanese koja živi s majkom Juanom, koja ju omalovažava, ne pokazuje naklonost, kritizira i vrijeđa. Uloga specijalnih efekata i Vanesinih nadnaravnih sposobnosti samo je metafora za njezino shvaćanje i razumijevanje unutarnjih vrijednosti i vlastitog identiteta jer je svjesna da ga treba nužno sama razvijati da bi se obranila od vanjskih utjecaja koji ugrožavaju njezin integritet.

[246] Više o utjecaju španjolskih redatelja vidjeti u: M. Kinder, *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*, u: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. PaulaWilloquet-Maricondi (2004): 48-50.

U filmu *Čime sam to zaslužila?* javlja se i prvi slučaj Almodóvarove kasnije česte tehnike uključivanja filma unutar filma kao dijela narativne strukture. Trenutak u kojem baka i Glorijin sin Toni odlaze u kino gledati američku psihološku melodramu *Sjaj u travi* Elije Kazana (1961) istovremeno uspostavlja intertekstualni karakter, ali i preuzima funkciju „pretkazatelja budućnosti“ ili onoga što Almodóvar objašnjava činjenicom da „film ne prikazuje vaš život, već njegov kraj“ (Kinder, 2004: 54). Prikazanom scenom iz filma priprema se „gledatelje na rasplet filma kada će Toni i baka napustiti Madrid i vratiti se na selo“ (D'Lugo, 2006: 38). Almodóvar tako predstavlja bakinu i Tonijevu želju za odlaskom iz Madrida u mjesto koje će im pružiti jednostavnije uvjete za život, no ne prikazuje njihovo suprotstavljanje, kako Acevedo-Muñoz ističe, s „prošlosti jer bi njihov povratak na selo predstavljao i svojevrsni retrogradan potez“ u smislu ekonomskog i društvenog napretka. Zato Almodóvar stalno sugerira da je podjednako teško pobjeći prošlosti i sadašnjosti, no tehnikom filma unutar filma, osim najave sudbine protagonista, sugerira i moć filma kao medija koji „rasplamsava strast/želju pojedinca ili skupine“ te im služi kao impuls budućim odlukama i postupcima (D'Lugo, 2006: 38).

Slična pojava prisutna je u filmu *Matador* kada glavni protagonisti Diego i Maria dolaze u kino i na velikom ekranu prate kraj filma *Dvoboj na suncu* (King Vidor, 1946) u kojem glavni likovi Luke (Gregory Peck) i Pearl (Jennifer Jones) ljube jedno drugo, priznaju si ljubav i zatim se međusobno ubiju. Acevedo-Muñoz ističe da „ulomci hollywoodske i europske melodrame u Almodóvarovim filmovima uvijek nude rješenje njihove narativnosti, naglašavajući da su filmska fikcija i narativna zbilja Almodóvarovih likova u stalnom zbunjujućom odnosu“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 69). Almodóvar tako ponovno daje likovima mogućnost „vidjeti svoju budućnost“ kojima vizualni medij služi „poput čarobne kristalne kugle“, a kraj *Dvoboja na suncu* zapravo je kraj filma *Matador* kada će Diego i Maria u trenutku ekstaze ubiti jedno drugo. Osim tog pretkazanja, na *Dvoboj na suncu* referira se i prirodna pojava pomrčine sunca koja doseže najveći vrhunac upravo u trenutku smrti glavnih likova, a crvena boja ekrana i efekt zatamnjenja podsjeća na scenu iz Hitchcockova filma *Marnie* (1964). Hitchcock je često bio Almodóvarovo nadahnuće u tehničkom oblikovanju filmova što je očito, primjerice, u sceni kada Ángel promatra dvogledom susjedu Evu sa svojeg prozora – scena očne šarenice u dvogledu i promatranje polugole Eve (kružni kadar, kamera kao da snima kroz dvogled) inspirirana je sličnom scenom iz filma *Psiho* (1960) u kojem lik Norman Bates (Anthony Perkins) promatra kroz rupu u zidu svoju buduću žrtvu Marion Crane (Janet Leigh). Ángel ne samo da će postati nasilnik (pokušat će silovati Evu

slušajući savjet svojeg učitelja toreadora da se sa „ženama treba ponašati kao i s bikovima“) i time postati samo „prividni“ negativac poput Normana Batesa nego mu je sličan i po činjenici da živi s dominantnom „majkom“ koja upravlja njegovim životom. Tomu je dokaz i scena kada Maria Cardenal pristaje biti njegova odvjetnica u slučaju silovanja te mu kaže da vjeruje da je nevin, a Ángel odgovara stilom Normana Batesa „Kriv sam i više nego mislite. Pitajte moju majku.“ Scena promatranja susjedstva kroz prozor također je inspirirana Hitchcockovim *Prozorom u dvorište* (1954), a slična intertekstualna veza ponovit će se u filmovima *Žene na rubu živčanog sloma*, *Kika* i *Živo meso*.

Patološka ljubav Diega i Marije te motiv međusobnog ubojstva nadahnuti su, kako Almodóvar objašnjava, odnosom likova Irene Gallier (Nastassia Kinski) i njezina brata Paula Galliera (Malcolm McDowell) u filmu *Ljudi mačke* (*Cat People*, Paul Shrader, 1982) gdje u jednom trenutku Paul kaže: „Ne možeš se zaljubiti u drugog muškarca jer nisi poput njega. Tvoja je sudbina voljeti mene jer sam ti sličan.“[247] Upravo je ta „sličnost“ povezala Diega i Mariju koji, osim što ubijaju svoje ljubavnike da bi doživjeli strast[248], ubijaju i jedno drugo kao dokaz ljubavi koja ih veže.

U *Zakonu žudnje* Almodóvar se prvi put poslužio filmom kao jednim od osnovnih dijelova fabule, a mnogi kritičari pokušavali su u njemu pronaći i autobiografske elemente. To je film koji priča o filmu – početna scena muškarca koji se samozadovoljava uz glasovne upute nepoznatnog muškarca iza kamere zapravo je završna scena filma *El paradigma del mejillón* redatelja Pabla Quintera, glavnog protagonista *Zakona žudnje*, čija se premijera trenutno održava u kinu. Almodóvar ističe da je tom scenom želio od početka prikazati „predmet svog zanimanja, a to je žudnja“. „Usluge koje mladić nudi nisu seksualne naravi, već posve suprotno. Ono što muškarac koji mu se obraća želi jest da mu mladić govori da žudi za njim. Time se može zaključiti da je glavni lik filma redatelj koji želi nekoga tko će žudjeti za njim (...) pa to postiže tako što će režirati vlastiti život“ (Strauss, 2006: 74). Kompleksna narativna struktura nastavlja se, paradoksalno, krajem jednog filma te se vrlo brzo otkriva Pablov plan da sljedećim filmom zapravo prikaže biografiju svoje sestre Tine (nekada brata Tina). Almodóvarova ideja da u film uključi lik transeksualca i prikaže njegovu/njezinu emocionalnu kompleksnost vidljiva je već u ranijim američkim filmovima

[247] Film Paula Shradera prerada je istoimenog filma Jacquesa Tourneura iz 1942. god. u kojem ne postoji lik brata Paula.

[248] Sličan motiv ubijanja ljubavnika pojavit će se u filmu *Sirove strasti* (1992) Paula Verhoevena.

poput *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) i *Victor/Victoria* (Blake Edwards, 1982)[249], samo što u spomenutim filmovima glavni glumci Dustin Hoffman i Julie Andrews preuzimaju ulogu žene i muškarca iako zadržavaju svoj prvotni seksualni identitet dok Carmen Maura utjelovljuje Tinu kao pravog transseksualca da bi se postigla vjerodostojnost lika. Zbog svoje provokativnosti te otvorenom *gay* i transseksualnom naracijom, Almodóvara je kritika počela nazivati „španjolskim Fassbinderom" ističući često da je *Zakon žudnje* jedan od filmova u koji je Almodóvar najviše unio autobiografskih elemenata.[250]

Iako je izvorno kazališno djelo koje je Almodóvar već interpretirao u *Zakonu žudnje*, monolog *Ljudski glas* Jeana Cocteaua ishodišni je tekst filma *Žene na rubu živčanoga sloma*. Almodóvar je htio pretvoriti monolog i kazališni ulomak iz *Zakona žudnje* u film pa je postojeći tekst proširio ubacujući televizijske reklame, ulomke iz filmova i dnevne vijesti, čime je ostvario efekt parodije, te je dodao brojne ženske likove u neobičnim situacijama pa se potpuno udaljio od Cocteaua, a cijela priča počela je sličiti američkim komedijama 50-ih godina. D'Lugo ističe da se Almodóvar mnogo referira na hollywoodske *neo-screwball* komedije povezujući ga s filmom *Kako se udati za milijunaša* (*How to marry a Millionaire*, Jean Negulesco, 1953), *Apartman* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960) i *Smiješno lice* Stanleyja Donena. Vidljiva veza s Donenovim filmom očita je u mizansceni Pepinog stana koji je „imitacija upotrebe sličnih prostora u hollywoodskim sofisticiranim *screwball* komedijama: širok prostor raskošnih boja" (D'Lugo, 2006: 62). D'Lugo uočava i Almodóvarov posve novi prikaz Madrida kao velegrada koji je idealiziran, „nevjerojatno elegantan" i približno sličan New Yorku koji je sveprisutan u hollywoodskim komedijama 50-ih godina. Osim s komedijama, Almodóvar uspostavlja intertekstualnu vezu i s američkim melodramama istog desetljeća, posebice s filmovima Douglasa Sirka *Sve što nebo dopušta (All that Heaven, 1954), Imitacija života (Imitation of Life, 1958)* i *Veličanstvena opsesija.* Sirk je davao ženama središnje mjesto među likovima i svoje je zaplete oblikovao u odnosu na njih što se kod Almodóvara očituje u potpunoj posvećenosti liku Pepe, širokom krugu ženskih likova, bogatoj mizansceni i efektnim bojama. Takvim interteksualnim postupcima

[249] Edwardsov film *Victor/Victoria* prerada je filma *Viktor und Viktoria* (1933) njemačkog redatelja Reinholda Schünzela.

[250] Nuria Vidal izdvaja Almodóvarovo shvaćanje kritke o postojanju autobiografskih elemenata u filmu: „U svim mojim filmovima prisutni su autobiografski elementi, ako ih objašnjavamo kao osjećaje, a ne anegdote. Ako govorimo o osjećajima, naći ćete ih u svim filmovima, od prvog do zadnjeg. Ako govorimo o dijelovima fabule i zapletima, naći ćete neke prepoznatljive elemente. Ali svi oni obuhvaćaju stvari koje volim, koje mrzim i stvari kojih se bojim" (Vidal, 1988: 195).

Almodóvar je nastojao približiti svoju poetiku tradicionalnim hollywoodskim filmovima, a istovremeno smješta američke filmove u španjolski kontekst predstavljajući njezinu modernizaciju.

Nastavljajući s tehnikom uključivanja filma unutar filma, melodramatska intertekstualnost u *Ženama na rubu živčanog sloma* ostvarena je ulomkom iz filma *Johnnyja Guitare* (Nicholas Ray, 1954) prikazujući razgovor glavnih protagonista Johnnyja (Sterling Hayden) i Vienne (Joan Crawford). Pepa i Iván trebaju sinkronizirati taj film na španjolski jezik, a razgovor indirektno upućuje na njihov kompleksan odnos – Iván napušta Pepu i odlazi s drugom ženom; Pepa je trudna i želi to reći Ivánu, ali ga ne može pronaći (telefonska sekretarica jedini je oblik njihove komunikacije) zbog čega doživljava težak emocionalni slom. Ulomak iz *Johnnyja Gitare* dvojake je funkcije – intertekstualno se odnosi prema narativnosti filma ne prikazujući „život i stvarnost, već sudbinu" Pepine i Ivánove veze , a istovremeno je jedini, uvjetno rečeno virtualni, razgovor koji su Pepa i Iván održali u cijelom filmu. Tekst koji izgovaraju zapravo je projekcija susreta i razgovora koji Pepu muči:

Johnny: *Reci nešto lijepo*.
Vienna: *Što da kažem?*
Johnny: *Laži. Reci da si me čekala cijeli život*.
Vienna: *Čekala sam te cijeli život*.
Johnny: *Reci da bi umrla da se nisam vratio*.
Vienna: *Umrla bih da se nisi vratio*.
Johnny: *Reci da me još uvijek voliš kao što te ja volim*.
Vienna: *Volim te kao što me i ti voliš*.
Johnny: *Zbogom. Hvala ti*.

Prikazani dijalog može se povezati i s nešto ranijom scenom razgovora Lucíje (Ivánove prve supruge) i njezina oca koji joj govori da lijepo izgleda, a Lucía odgovara: „Vrlo spretno lažeš, tata. Zato te volim."

Kritika je zbog velike popularnosti mnogo pažnje posvetila filmu *Žene na rubu živčanoga sloma* pritom naglašavajući da je Almodóvar postigao visoku razinu interteksualnosti s brojnim filmskim redateljima koje je često isticao kao svoje uzore. Acevedo-Muñoz posebno ističe referiranje na Hitchcockove filmove, posebice na njegove citate, i zaključuje da je „Hitchcock postao Almodóvarov vlastiti diskurz", uzor za vizualno stiliziranje filmova jer je Hitchcock za njega „vizualno najbogatiji u povijesti kinematografije" (Acevedo-Muñoz, 2008: 95). Almodóvarov stil tako se dijelom temelji na žanrovskoj nestabilnosti kao „metafori za seksualni i nacionalni identitet" i na činjenici da

redovito crpi teme i citate iz Hitchcockovog opusa. Kritičari su zaključili, prije svega Evans i Acevedo-Muñoz, da je Almodóvar vrlo poetično upotrijebio konkretne citate i motive iz Hitchcockovih filmova u *Ženama na rubu žičanog sloma*, i to mnogo očitije nego je to činio prije. Filmovima poput *Dama koja nestaje* (1938), *Začaran* (1945), *Uže* (1948), *Stranci u vlaku* (1951), *Nazovi 'M' radi ubojstva* (1954), *Prozor u dvorište* (1954), *Vrtoglavica* (1958), *Psiho* (1960) i *Ptice* (1963) Almodóvar je iskoristio njihovu „žanrovsku nesvrstanost" miješajući melodramu, komediju i triler i Hitchcockovu tehniku rješavanja kriza u ključnom trenutku. Acevedo-Muñoz zaključuje da je interteksualna veza Hitchcocka i Almodóvara zapravo Almodóvarov „instrument kojim istražuje probleme identiteta u svojim filmovima" (Acevedo-Muñoz, 2008: 96).

Već u početnim scenama filma može se čuti „teška" glazba koja podsjeća na glazbu Bernarda Herrmanna u filmu *Psiho*, a kadar koji prikazuje maketu zgrade sugerira hotel u Phoenixu gdje su Marion Crane i Sam Loomis imali svoj ljubavni susret. Na *Psiho* se Almodóvar ponovno referira kada se otkriva da je Lucía luda i da je imala „nezdrav odnos sa svojim sinom Carlosom" dok se kadar s kokoškama, patkama i drugim pticama na terasi stana intertekstualno veže uz film *Ptice*. Motiv Ivánova nestanka analogno se veže uz nestanak gospođe Froy u filmu *Dama koja nestaje*, samo što je Almodóvar stvorio lik kojeg je „nemoguće vidjeti", već samo čuti preko telefona, interfona ili telefonske sekretarice. Suprotno tome, Almodóvarove „žene na rubu živčanog sloma" analogno se mogu odnositi prema Hitchcockovim „muškarcima na rubu živčanog sloma" poput neurotičnog Scottieja Fergusona u *Vrtoglavici*, psihotičnog Normana Batesa u *Psihu*, ubojicu dr. Murchisona i zaboravnog dr. Edwardesa u filmu *Začaran*. Budući da je Hitchcock zbog odnosa prema ženama u svojim filmovima često bio predmet feminističke filmske kritike,[251] Almodóvar ističe da se, iako Hitchcocka drži velikim uzorom, prema ženama u njegovim filmovima drukčije postupa jer odnos prema njima nije toliko kompliciran.[252] Nadalje, motiv telefona i

[251] Položaj žena u filmovima poput *Dama koja nestaje*, *Ucjena*, *Vrtoglavica*, *Ptice* i *Marnie* vrlo je diskutabilan jer su podložne nadzoru, represiji, a nerijetko su i posve uništene. O tome su pisali Laura Mulvey (*Visual Pleasure and narrative cinema*, 1975), Mary Ann Doane (*Film and the Masquerade: theorising the female specator*, 1982) i Kaja Silverman (*The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 1988).

[252] Almodóvar objašnjava: „Način na koji se odnosim prema svojim heroinama manje je neurotičan od Hitchcockova. Njegovi su ženski likovi vrlo neurotični, a iza njih uvijek je muškarac čija je veza sa ženom još neurotičnija (...) Hitchcock je iskoristio scene u svojim filmovima da bi se povezao sa svojim glumicama. Svoj kompliciran odnos prema ženama pojednostavio je oblikovanjem ženskih likova i snimajući nezaboravne scene svojih filmova, čak i ako su završavale otkrivajući lošu sliku muškaraca. Ja nemam tako kompliciran odnos sa ženama; on je čist i darežljiv" (Acevedo-Muñoz, 2008: 99).

Ivánovih poruka na telefonskoj sekretarici vežu se s filmom *Nazovi 'M' radi ubojstva*, a krupni filmski plan i kut snimanja „upućuje na originalan *Nazovi 'M'* 3-D format“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 101). Pepa mnogo vremena provodi na telefonu i u telefonskim govornicama nazivajući i tražeći Ivána ili pokušavajući preslušati poruke koje joj ostavlja na telefonskoj sekretarici što upućuje, osim na film *Nazovi 'M' radi ubojstva*, i na druge Hitchcockove filmove poput *Prozora u dvorištu*, *Užeta* ili *Čamca za spašavanje* (1944). *Prozor u dvorište* bit će očit i u sceni kada Pepa sjedi preko puta Lucíjine zgrade promatrajući što se događa u tuđim stanovima (vidi ženu koja pleše nepoznatom gostu i usamljenog muškarca koji stoji na balkonu) nadajući se da će u stanu ugledati Ivána. Hitchcockov *Stranci u vlaku* očit je u sceni sinkronizacije filma *Johnny Guitar* kada Pepa nosi naočale slične naočalama kakve su nosili ženski likovi u Hitchcockovu filmu, a kadar koji prikazuje onesvještenu Pepu identičan je kadru Miriamine smrti u *Strancima u vlaku* (kamera snima Pepu kroz naočale). Kasnije Pepine vožnje Madridom u potrazi za Ivánom podsjećaju na hodanje San Franciscom Scottieja Fergusona u *Vertigu*, samo što je grad u *Vertigu* mjesto koje odražava bespomoćnost i očaj likova dok je Madrid za Pepu mjesto koje bi joj trebalo pružiti oporavak, rješenje svih problema i mogućnost osnivanja vlastite obitelji.

Hitchcock je potaknuo Almodóvara da u svojim filmovima progovori o traumatičnim vezama između muškaraca i žena ili odnosu djece i roditelja jer je do 70-ih godina u Španjolskoj, zbog vladajućeg režima, takvo nešto bilo gotovo nemoguće. Svepristuna intertekstualnost s Hitchcockovim filmovima otkriva i jednu temeljnu razliku – „Almodóvarove heroine ostaju 'na rubu živčanog sloma', ne doživljavaju histerične napade niti ih je dočekala smrt“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 115). Kraj filma za njih je znak oslobođenja, društvenog priznanja i psihičke stabilnosti, a neprilike koje su stvorile teret prošlosti uvijek je moguće prevladati.

Almodóvar se u filmu *Veži me!* ponovno služi tehnikom filma unutar filma prikazujući snimanje *Ponoćnog fantoma (El fantasma de medianoche)*, filma drugorazredne produkcije, redatelja Máximom Epeja s bivšom porno glumica Marinom Osorio u glavnoj ulozi. Najavljen kao horor, snimljen po uzoru na niskobudžetni znanstvenofantastični film *Invazija tjelokradica* (*Invasion of the Body Snatchers*, Done Siegal, 1958), *Ponoćni fantom* u velikoj mjeri najavljuje ono što će se događati u *Veži me!*. Scena razgovora Marine i fantoma upućuje na susret Marine i Rickyja koji će ju oteti i zarobiti obećavajući da će ju čekati dok

se ne zaljubi u njega da bi otišli živjeti u njegovo selo.[253] Almodóvar je tim scenama želio prikazati jednu vrstu ovisnosti: „tijelo pruža užitak, ali u dubini je smještena smrt. Zato fantom ima skladno tijelo, ali nema lice ni duše. To je oblik psihodrame, vrlo teatralne i kičaste“ (Strauss, 2006: 41). Prije nego Ricky dođe, Marina kod kuće gleda film *Noć živih mrtvaca* (George Romero, 1968) što se intertekstualno odnosi prema tek snimljenom filmu *Ponoćni fantom* i monologu fantoma koji odbija pokazati svoje lice govoreći da je ono „lice mrtvaca“, ali je tijelo „puno života“. D'Lugo zaključuje da oba filma prikazuju Marininu životnu priču: „njezinu ovisnost o drogi i Rickyju. U jednom trenutku Max Espejo kaže da se ljubavna priča često može pomiješati sa strašnom (horor) pričom; Ricky je postupio tako što je nasilnim putem htio ostvariti idealnu ljubavnu priču često prikazanu u filmovima.“ (D'Lugo, 2006:70)

Acevedo-Muñoz ponovno ističe Almodóvarovo referiranje na Hitchcockove filmove dokazujući da je motiv uhode i otimača vrlo čest motiv u Hitchcockovim kriminalističkim filmovima, a najočitija intertekstualna veza ostvarena je uporabom glazbe Bernarda Herrmanna iz filma *Psiho*. Snimanje filma s elementima trilera i kriminalističke priče može se, kako D'Lugo uočava, promatrati i kao *hommage* Hitchcocku kao „veteranu kriminalističkog žanra“. Marcia Pally u tekstu *The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and Camp Esthetic* odlazi korak dalje i navodi da je fabula *Veži me!* zapravo inačica već poznatih priča *Ljepotica i zvijer* i *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933) kojom nas podsjeća na sveprisutnu strast i na svijest o njezinom postojanju, nastoji „potaknuti žudnju koja će se protiviti normama pristojnog života, zakonima i konvencijama“ (Pally, 2004: 82). Baš kao *Ljepotica i zvijer* i *King Kong*, *Veži me!* je simboličan i komičan, interpretira sve one priče o ponižavanju i nekažnjenim postupcima koje pojedinac podnosi da bi ga netko zavolio.

Visoke potpetice tematiziraju mnogo puta interpretirani motiv odnosa majke i kćeri pa kritičari (Thompson, 1992; Smith, 2000; D'Lugo, 2006; Acevedo-Muñoz, 2008) često navode da su Almodóvaru kao nadahnuće poslužili filmovi poput *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) i *Imitacija života* Douglasa Sirka[254]. Smith primjećuje da se sa Sirkovim filmom uspostavlja najočitija intertekstualna veza koji

[253] Ricky zaveže Marinu i kaže joj: „Morao sam te oteti da bi me upoznala. Siguran sam da ćeš me zavoljeti kao što ja volim tebe. Imam 23 godine i 50 000 peseta. Nemam nikoga na svijetu, trudit ću se da ti budem dobar muž i dobar otac tvojoj djeci.“

[254] *Imitacija života* Douglasa Sirka prerada je istoimenog filma Johna M. Stahla iz 1934. god. s Claudette Colbert u glavnoj ulozi.

započinje motivom izgubljenog djeteta na godišnjem odmoru – Lora Meredith (Lana Turner), glumica u usponu i željna slave, odvojena je od svoje kćeri – Becky i Rebeca borave na egzotičnom otoku i u jednom trenutku Rebeca se izgubila na tržnici. Iako ju je vrlo brzo pronašla, umalo tragičan događaj ostat će vječno urezan u Rebecino pamćenje budući da je gotovo cijeli život „gubila svoju majku“ koja je neshvatljivo žudila za slavom. Nadalje, Rebecina rečenica „Prestani glumiti, majko!“ doslovni je citat iz Sirkova filma, a sličnost je očita i u tome što oba filma tematiziraju „život majke, popularne zvijezde, majčino zapostavljanje vlastitog djeteta, svađu majke i kćeri te incestuozno neprijateljstvo zbog istog muškarca“ (Smith, 2000: 123). Rebeca se, u želji da uspostavi neostvareni odnos majka-kćer, uvijek vezala za majčine ljubavnike – jednog je ubila da bi spasila majku od njegovih napada, a s drugim bivšim majčinim ljubavnikom sada je u braku. Očito je da je Almodóvar iskoristio poznati slučaj glumice Lane Turner (glavne glumice u filmu *Imitacija života*) koja je doživjela sličnu situaciju 50-ih godina kada je njezina kći ubila svojeg očuha jer je željela spasiti majku od nasilja. Almodóvar veliku pažnju posvećuje i kostimografiji filma angažirajući velike modne kuće i kreatore pa tako Rebeca nosi Chanel kostim, Becky kreacije Giorgija Armanija, a često je surađivao i s Jeanom-Paulom Gaultierom. Ta bi činjenica možda i ostala sporedna da nije poznato da je Lora Meredith u *Imitaciji života* nosila skupocjeni nakit i večernje haljine jer, prema Smithovom mišljenju, Almodóvar radi „*hommage* hollywoodskoj tradiciji“, a čak je i Beckyna frizura napravljena po uzoru na Lorinu iako naočigled podsjeća i na slavnu frizuru Marilyn Monroe.

Osim intertekstualnosti s hollywoodskim melodramama, Almodóvar je u *Visokim potpeticama* uključio i dramu švedskog redatelja Ingmara Bergmana *Jesenja sonata Höstsonaten,* 1978) na koju se Rebeca poziva u trenutku svađe sa svojom majkom. Pitajući majku je li gledala *Jesenju sonatu,* Rebeca analogno uspoređuje odnos majke Charlotte (Ingrid Bergman) i kćeri Eve (Liv Ullmann) te prepričava ključne trenutke filma:

> „To je priča o slavnoj pijanistkinji koja ima prosječnu kćer, priča slična našoj. Jednog dana majka posjećuje kćer, koja je udana, koja svira piano. Poslije večere majka ju zamoli da joj nešto odsvira. Kćer je stidljiva, ali ipak odsvira Chopinov preludij. Kad je završila, majka joj je rekla, da bi se pokazala ljubaznom, da je lijepo svirala, ali se nije mogla oduprijeti želji da ju savjetuje. A nema ništa ponižavajuće za kćer nego što mora slušati majčine savjete. Ono što majka govori zapravo znači: Beskorisna si. Kako si se usudila svojim običnim prstima odsvirati takvu uzvišenu skladbu? Kako možeš vjerovati da to mogu podnijeti? Kako se usuđuješ oponašati ijednu moju gestu za pianom? Da vježbaš milijun godina, ne bi bila ni blijeda sjena onoga što sam ja. Tvoj čin me vrijeđa.“

Rebeca objašnjava majci da je oduvijek živjela u njezinoj sjeni i da je cijeli život provela pokušavajući oponašati ju, ali bez uspjeha. Jedina stvar koja joj je uspjela bila je udaja za Manuela, majčina ljubavnika. Citirajući Bergmana Almodóvar doseže novu razinu intertekstualnosti – ona se ne iščitava iz sličnih motiva niti je vizualno prisutna prikazivanjem ulomka iz filma, već je rezultat doslovnog prisvajanja već poznatog teksta kojim se postiže melodramatski učinak u filmu. David Thompson naziva takvo citiranje neobičnom pričom koja je nedvojbeno nastala oponašanjem scenarija i zapleta drugih filmova, „otkrivajući Almodóvarove likove kao nesposobne pojedince koji ne mogu ostvariti vlastiti identitet izvan okvira citirane priče“ (Thompson, 1992: 78). Almodóvar također priznaje da je Rebecin monolog u kojem prepričava Bergmanov film „vrlo rizičan i lako je mogao postati komičan“, no uvjeren je da je analogija koju je Rebeca iskoristila da bi opisala svoje emocionalno stanje zapravo dojmljiva izvedba kojom je postignut prilično teatralan učinak (Strauss, 2006: 107).

Kikom se Almodóvar htio vratiti komediji i optimizmu koji mu je nedostajao u zadnjim filmovima pa je stvorio lik „nevine djevojke, poput Marilyn Monroe u svojim najboljim filmovima, koja nije svjesna svih rizika u životu, optimistična je i bez predrasuda, uvijek je spremna na sve (poput Patty Diphuse), osjećajna je i moderna (poput Holly Golightly u *Doručku kod Tiffanyja*. Lik s gotovo nestvarnim optimizmom“ (D'Lugo, 2006: 82). Takvom vedrom i svježem liku kakva je bila Kika Almodóvar je suprotstavio likove karakteristične za određeni žanr – Andrea Caracortada (televizija, *reality show*) i Nicolás Pierce (triler). Početak filma nagovještava da će Almodóvar veliku pažnju posvetiti vizualnim medijima, njihovom utjecaju na sudbinu protagonista i problematizira voajerizam kao blisku pojavu sve učestalijih modernih praksi u obliku *reality showa*. Početna scena instrumentalizira tehniku fotografije u prividni seksualni čin – Ramón, fotograf, krupnim planovima fotografira svoj model djelujući kao da svakom fotografijom doživljava ekstazu (Ramón nekoliko puta modelu ponavlja da gledajući u objektiv treba „voditi ljubav“ s njim). D'Lugo objašnjava da ta scena zapravo sugerira složene diskurze koji će oblikovati Ramónov seksualni identitet i gotovo je identična scena preuzeta iz filma *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

Više puta spomenuti Hitchcockov *Psiho* i glazba Bernarda Herrmanna ponovno se pojavljuju u *Kiki*, a motivi iz filma *Prozor u dvorište* Almodóvaru će biti od ključne važnosti za tijek radnje. Ideja stvaranja urbanog i transparentnog prostora iz kojeg se može promatrati okolina, u kojem pojedinac može biti promatran, u kojem „nema privatnosti niti se može

zaštititi od vanjskih utjecaja“ jer nikada nije siguran promatra li ga tko (što je u *Kiki* dodatno naglašeno voajerističkim obilježjima kada nepoznati pojedinac fotografira i snima sve što se događa u Kikinoj spavaćoj sobi; kasnije je otkriveno da je to Ramón) ili će se otkriti vlastite voajerističke sklonosti pomogla je Almodóvaru stvoriti „panoptičku mizanscenu“ obilježenu „medijskom dehumanizacijom fotoaparatima, televizijom i videokamerom“ i „otkrivajući nezasitan voajeristički impuls svih stanovnika grada“ (D'Lugo, 2006: 81). Almodóvar je to „promatranje“ dodatno naglašavao snimajući kadrove likova kroz prozore, otvore na vratima ili pak kroz predmete kružnog oblika.

Acevedo-Muñoz uočava i interteksualne elemente s Buñuelovim *Andaluzijskim psom* (1929) navodeći primjere nekoliko scena: Kika je kozmetičarka koja drži predavanje u madridskoj klinici ljepote i govori o učinku lažnih trepavica uspoređujući efekt dugih trepavica s „prorezivanjem oka“; u sceni njezina silovanja Pablo joj pokriva usta i prijeti joj nožem uzevši ga s noćnog ormarića, a nalazio se na podlozi koja prikazuje oko; Andrea Caracortada promatra svojom kamerom Kikino predgrađe te izmjenom dana i noći, prikazom punog mjeseca koji zatim prelazi u prizor perilice za rublje. Ulomak iz filma *Njuškalo* (*The Prowler,* Joseph Losey, 1951) u kojem policajac ubija svoju žrtvu Ramónu pomaže rekonstruirati majčinu smrt. Almodóvar iz filma *Njuškalo* prelazi crno-bijelom tehnikom u prošlost otkrivajući ono što će postati Ramónova noćna mora vezana uz dan kada je pronašao mrtvu majku na podu kupaonice: scena prikazuje Nicolása i Ramónovu majku koji su se očito posvađali, Nicolás ubija svoju suprugu, stavlja joj pištolj u ruke i puca u sebe da bi prikrio svoj zločin i predstavio se kao žrtvu njezine ludosti. Cijeli prizor Ramónov je san (gledateljima se otkriva istina), no vrlo brzo shvatit će da i snovi katkada postaju java.

Lik Leocadije Macías u *Cvijetu moje tajne* Almodóvar katkada opisuje kao ženu vrlo sličnu Greti Garbo, posebno u scenama gdje nosi šešire i sunčane naočale (ističe da je to najočitije u sceni u kojoj Leo ulazi u kafić ne skidajući šešir i sunčane naočale): „Želio sam stvoriti anonimnu pojavu, anonimnu poput Jackie Kennedy ili Grete Garbo. Nekada ih ne primijetite u gužvi, ali kada ih ugledate, izgledaju predivno u toj odjeći, najbolji način da se kreću neopaženo noseći velike naočale. (...) Leo također ima neke odlike likova Tennesseeja Williamsa, poput Elizabeth Taylor u filmu *Mačka na vrućem limenom krovu*, mješavina vlastite otvorenosti i psihičke slomljenosti“ (Noh, 2004: 122). Filmom je stvorio portret jedne žene po uzoru na hollywoodske drame i glumice kao što su Bette Davis, Joan Crawford, Susan Hayward i Irene Dunne. Leina profesionalna kriza i uzaludni pokušaji pisanja

trivijalnih romana predstavljeni su scenom tipkanja na pisaćem stroju koju Almodóvar objašnjava kao sličnu sceni lika Jacka Torrancea u filmu *Isijavanje* (Stanley Kubrick, 1980) koji nekoliko stranica ispunjava samo jednom riječi.

Leo upoznaje Ángela, urednika novina, s kojim ostvaruje vrlo blizak odnos, a Almodóvar je u njihovim razgovorima često upotrebljavao intertekstualne elemente. Ángel se zaljubio u Leo koja jednom prilikom, hodajući redakcijom, kaže da ju sve ovdje podsjeća na film *Apartman* Billyja Wildera, a Ángel komentira: „U tom filmu Shirley MacLaine je zaljubljena u nekoga za koga vjeruje da ga voli, a nije zaljubljena u onoga kojeg stvarno voli.“ Leo odgovara da je ona zaljubljena u onoga za kojeg vjeruje da voli, a to je njezin muž Paco. Druga značajna scena intertekstualno se veže uz *Casablancu* (Michael Curtiz, 1942) kada Leo i Ángel hodaju ulicama Madrida i usred poznate Plaze Mayor Ángel priznaje Leo da ju voli prisjećajući se razgovora Rickija Blainea (Humphrey Bogart) i Ilse Lund (Ingrid Bergman): „Sjećaš li se *Casablance*? Kad Ingrid Bergman prvi put dolazi u Rickov bar? Sjede za istim stolom, Bogart je ukočen i preplavljen osjećajima. Ingrid ga pita sjeća li se kada su se prvi put sreli. To je bilo u Parizu. Bogart odgovara mirnim glasom: 'Nikad neću zaboraviti taj dan. To je bilo onoga dana kada su Nijemci okupirali Pariz. Nosili su zelene uniforme, a ti si bila u plavom.' Bila si u plavom kada si bježala od svojeg života i ušla u moj.“. Leo odbija Ángela i njegovo priznanje joj uopće ne laska sve dok u posljednjim scenama filma ne dolazi u njegov stan odlučivši prihvatiti njegovu ljubav, dati mu priliku te oboje nazdrave zajedničkoj budućnosti i poljube se. Taj trenutak Leo uspoređuje sa završnom scenom filma *Bogati i slavni* (*Rich and Famous* Georgea Cukora, 1981) u kojoj Liz (Jacqueline Bisset) i Merry Noel (Candice Bergen) sjede u dnevnom boravku i nazdravljaju svojoj novotkrivenoj sreći bez muškarca. Leo nazdravlja svojem životu bez supruga Paca (što se može poistovjetiti s prizorom iz spomenutog filma), no Almodóvar joj ipak odluči pružiti emocionalnu ispunjenost povezavši ju s drugim muškarcem koji je „ušao u njezin život“.

Filmom *Živo meso* Almodóvar je odabirom kriminalističkog žanra, koji je toliko puta uključio u svoje filmove, odao priznanje „majstoru toga zanata“, Alfredu Hitchcocku. Uzimajući djelo Ruth Rendell, vodeće spisateljice kriminalističkih romana, ponovno će iskoristiti Hitchcockov *Prozor u dvorište* u scenama kada Victor promatra Helenu u njezinu stanu s ulice, a zatim ju zove iz telefonske govornice, sceni vrlo sličnoj Hitchcockovim *Pticama*. Kriminalistički je diskurz dodatno naglasio filmom *Zločinački život Archibalda de la Cruza* (*Ensayo de un crimen*, 1955) Luisa Buñuela koji je, kako D'Lugo zaključuje,

poslužio da bi se u filmu razvila tematizacija seksualnosti i tijela. D'Lugo ističe da je scena iz filma „preslika Victorove i Helenine priče u kojoj su naišli na opreku svojem seksualnom sjedinjenju“ (D'Lugo, 2006: 96) U filmu mladi Archibaldo svjedoči dadiljinoj smrti te povezuje taj događaj s buđenjem svog seksualnog nagona (Buñuel je to dodatno naglasio scenom žrtvinih nogu i dječakovim izrazima lica[255]) i nastankom seksualne nemoći u odrasloj dobi. Victor je istovremeno također svjedočio zločinačkom i seksualnom iskustvu (žudnja prema Heleni) koje će mu uzrokovati ozbiljne posljedice. Drugi isječak prikazuje Archibalda koji pali lutku Lavinije, „utjelovljenje“ žene koja ga je prezirala što se može protumačiti kao naznaka „Victorove kasnije iluzije o svojoj seksualnoj moći da prisili Helenu na njezino pokoravanje“ (D'Lugo, 2006: 96).

Budući da Buñuelov film tematizira krivnju kao ključni motiv gdje se Archibald optužuje za sva ubojstva koja su se slučajno dogodila, Almodóvar je odlučio intertekstualno ga iskoristiti i tragične događaje u svojem filmu prikazati kao spoj nesretnih okolnosti u kojima su se našli protagonisti. U razgovoru sa Straussom govori da Buñuel ironizira krivnju i smrt, a „smijanje stvarima koje nas zastrašuju zapravo je dio španjolske kulture. To je nešto što sam i ja činio u svojim filmovima“ (Strauss, 2006:178). Citiranje Buñuelova *Archibalda* naglašava važnost Victorove traume u radnji filma i upućuje na to da je trenutačno psihičko stanje likova uvijek posljedica trauma doživljenih u prošlosti. Prikazano Arhibaldovo djetinjstvo i dadiljina smrt dio su povijesnog trenutka vrlo važnog za Meksiko (vrijeme revolucije), a Almodóvar smješta Victorovo rođenje i djetinjstvo u 1970-e godine kada Španjolska doživljava veliki društveni i politički obrat. Acevedo-Muñoz citiranje Buñuela promatra kao Almodóvarovu težnju za prikazivanjem evolucije španjolske kinematografije koja je mnogo desetljeća bila zapostavljena.

Filmovi *Sve o Evi* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) i *Tramvaj zvan čežnja*[256] (Elia Kazan, 1951) bit će ishodište intertekstualnosti za Almodóvarov film *Sve o mojoj majci*. Već u njegovu nazivu sugerira povezanost s filmom *Sve o Evi* što će dodatno naglasiti razgovorom Manuele i sina Estébana prije početka filma na televiziji. Uočava se da je film sinkroniziran na španjolski pri čemu prijevod imena glasi *Eva al desnudo* (*Otkrivena Eva*)

[255] Archibaldo govori: „Tog sam trenutka bio siguran da sam ja ubio tu ženu i uvjeravam vas da mi je ta pomisao pružila određeno zadovoljstvo.“

[256] Citiranje *Tramvaja zvanog čežnja* Tennesseeja Williamsa Almodóvar ostvaruje kazališnom predstavom (prikazuje završni prizor predstave), no za potrebe ovog poglavlja navest će se filmska adaptacija djela da bi se tumačili intertekstualne elemente u filmu *Sve o mojoj majci*.

dok je izvorni naziv na engleskom jeziku glasi *All about Eve*. Estéban komentira da je naziv filma na španjolskom netočan jer bi trebao glasiti *Todo sobre Eva* (*Sve o Evi*) i zapisuje u svoju bilježnicu *Todo sobre*... što će kasnije biti objašnjeno da želi saznati „sve o svojem ocu“, kojeg nije upoznao, kao i o „svojoj majci“. Manuela i Estéban gledaju dio filma *Sve o Evi* u kojem Eva Harrington (Anne Baxter) dolazi u garderobu poznate kazališne glumice Margo Channing (Bette Davis) kao njezina velika obožavateljica. Eva ondje lažno iznosi svoju životnu priču ne bi li se svidjela Margo i možda postati njezina osobna pomoćnica, a kasnije i glumica poput nje. Margo povjeruje u Evinu priču i prihvati ju kao blisku suradnicu, no vrlo brzo se uvjeri da Eva ima ozbiljnije planove koje će naštetiti njezinoj karijeri. Almodóvar je vrlo vješto iskoristio prikazanu scenu te ju u svojem filmu nekoliko puta ponavlja: Manuela i Estéban odlaze u kazalište gledati predstavu *Tramvaj zvan čežnja*; Estéban čeka ispred kazališta glavnu glumicu Humu Rojo da bi dobio autogram jer je njezin obožavatelj (Eva je svake večeri čekala Margo); Manuela će upoznati Humu nakon Estébanove smrti u njezinoj garderobi (baš kao što je to učinila Eva) te će joj ispričati što se dogodilo s Estébanom jedne večeri nakon Humine predstave. Almodóvar u toj sceni, iako podjeća na Evin dolazak u garderobu, čini zapravo suprotno – Manuela priča Humi (koja predstavlja Margo) istinitu priču svojeg života (između ostaloga, ističe da je *Tramvaj zvan čežnja* „obilježio njezin život“) koja je „užasna, ali istinita“. Manuela je, suprotno Evi, „lik koji ima sve, ali nema ambicije. Ona nije ambiciozna žena koja želi uspjeti u kazalištu: ona je rođena glumica, koja zna kako to raditi, ali ju gluma ne zanima. Svoje probleme rješava pomažući drugima (...) i prava je suprotnost Evi koja je ništa drugo nego fikcija, beskonačna ambicija“ (Altares, 2004: 146). No Manuela će se ipak morati vratiti u kazalište i odigrati „predstavu svojeg života“ te zamijeniti glumicu Ninu (Huminu ljubavnica), kao što je to učinila jednom prilikom Eva, i zasluži brojne pohvale kao izvrsna glumica.

Tramvaj zvan čežnja također je usko povezan s radnjom filma, i to kao ključni motiv. Funkcija te predstave za Manuela bila je višeznačna jer je „osjećala da je svaki susret s *Tramvajem* zapravo djelovao kao sudar“, da je „u mladosti njome vježbala ono što će joj se dogoditi u stvarnom životu“ (Altares, 2004: 145). U predstavi Stella, držeći dijete, napušta Kowalskog i ponavlja rečenicu da se „nikada više neće vratiti u tu kuću“, što će u Manuelinom slučaju biti obrnuti slučaj jer ju je suprug napustio, no ta će joj rečenica ponovno biti u mislima kada bude napuštala Madrid nakon Estébanove pogibije ostavljajući svoj život iza sebe. Došavši u Huminu garderobu, u prostor koji će Almodóvar učiniti prostorom „ženske empatije“, Manuela i Huma (u predstavi tumači lik Blanche Dubois)

postaju bliske prijateljice – Manuela odluči pomoći Humi u njezinom odnosu s Ninom što Huma prihvaća i objašnjava činjenicom da je „uvijek ovisila o ljubaznosti stranaca“, glasovitom Stellinom rečenicom na kraju *Tramvaja*. Almodóvar naglašava da je „solidarnost koju žene dijele“ zapravo prava tema njegova filma prikazujući „kako žene pomažu jedna drugoj bez da su toga svjesne“ jer svi smo u životu ovisni o odnosima s drugim ljudima, „o svojim prijateljima, o onima koje možemo nazvati, koje srećemo na ulici ili u kafiću. (...) Oni nam jedini mogu pomoći“ (Altares, 2004: 148).

Osim interteksualnosti sa spomenutim filmovima, Acevedo-Muñoz ističe važnom i scenu Manuelina putovanja vlakom iz Madrida u Barcelonu u kojoj Almodóvar prikazuje putovanje tunelom. Kamera snima tunel i u daljini otkriva tračak svjetlosti, a prizor sugerira „kanal kojim dijete dolazi na svijet“, put na kojem Manuela želi naći oca svoga djeteta koji „čeka na kraju tog tunela“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 224). Takva je tehnika snimanja već poznata i može se pronaći u filmovima *Željezni konj* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924), *General* (*The General*, Buster Keaton, 1926), *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) i *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du désir*, Luis Buñel, 1977), a njezino tumačenje kao falički simbol Almodóvar oštro odbija. U razgovoru sa Straussom komentira i scenu Estébanove pogibije koju Strauss uspoređuje sa sličnom scenom u filmu *Premijera* (*Opening Night*, John Cassavetes, 1977). Almodóvar navodi da postoje neki identični motivi: obožavateljica glumice Myrtle Gordon (Gena Rowlands), noć, kiša, smrt nakon traženja autograma. Njegova scena i scena u filmu *Premijera* razlikuje se po tome što će Myrtle željeti saznati odmah što se dogodilo s njezinom obožavateljicom dok je Huma napustila mjesto događaja ne znajući da je Estéban nastradao. Na kraju filma Almodóvar će odati priznanje Geni Rowlands, Bette Davis, Romy Schneider i „svim glumicama koje su igrale glumice, svim ženama koje glume, svim muškarcima koji glume i postaju žene, svima koji žele biti majke“.

U *Pričaj s njom* Almodóvar je iskoristio tradicionalni motiv „uspavane ljepotice“, poznat iz bajke Charlesa Perraulta, radikalizirajući ga metaforičkim prikazom njezina silovanja. Time se intertekstualno povezao s filmom *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), samo što je naslovni lik zapravo potencijalna žrtva, suočena je s pokušajem silovanja za koje gledatelji znaju da je „imaginarno“. Alicia je Viridianina dvojnica, objekt Benignove seksualne fantazije i žrtva stvarnog silovanja kojem gledatelji izravno ne svjedoče, već ih Almodóvar upućuje svojim metaforičkim narativnim postupkom. Benigno, zdravstveni djelatnik koji se

brine o Aliciji, prepričava joj pogledani nijemi film *Ljubavnik koji nestaje* koji oponaša sve estetske konvencije nijemih filmova dvadesetih godina XX. st., a nastao je po uzoru na film *Izlazak sunca* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927). U toj epizodi filma unutar filma prikazana je priča o znanstvenici Amparo koja pronalazi formulu za gubitak kilograma, ali njezin ljubavnik Alfredo popije taj još uvijek neprovjereni napitak i počne se smanjivati. Jedne večeri u hotelu Amparo spava pod plahtom (prizor koji podsjeća na Aliciju u bolnici) a Alfredo, u nemogućnosti da vode ljubav, odluči „ući“ kroz vaginu u Amparo ne bi li ondje ostao zauvijek i tako ostvario uzajamu seksualnu žudnju. Osim narativnog prikaza vođenja ljubavi, D'Lugo ovdje primjećuje i simboličko „vraćanje čovjeka u utrobu žene“, odnosno početak i kraj njegova životnog ciklusa. „Uspavana“ Amparo izrazom lica sugerira trenutak zadovoljstva (gricka svoje usne, intenzivno udiše zrak) i odgovara usporednoj sceni „uspavane“ Alicije u bolničkom krevetu. Benignovo prepričavanje radnje *Ljubavnika koji nestaje* i Almodóvarova digresija od stvarnog prikaza radnje filma *Pričaj s njom* zapravo je metaforički narativni postupak kojim se „prikrilo“ Benignovo silovanje Alicije čime se istovremeno problematizira njegov identitet i naglašava moć tijela.[257]

Ključni trenutci odnosa Alicije i Benigna gledateljima se otkrivaju nijemim filmom prikazujući istovremeno i neizbježnu Benignovu sudbinu (počinio je samoubojstvo u zatvoru). Acevedo-Muñoz komentira da Alicijino silovanje ne treba nužno tumačiti kao nasilni čin (što inače jest) niti predstavlja neobično izražavanje ljubavi i privrženosti (u što Benigno vjeruje), već je čin pokoravanja i žudnje za majčinom zaštitom i ljubavlju koju je želio „oživjeti“ s Alicijom. Almodóvar ističe da je lik Benigna nastao po uzoru na poznati lik Toma Ripleya Patricije Highsmith, čije su novele ekranizirane u filmovima *U zenitu sunca* (*Plein soleil*, René Clément, 1960), *Američki prijatelj* (*Der amerikanische Freund*, Wim Wenders, 1977), *Talentirani gospodin Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999), *Ripleyeva igra* (*Ripley's Game*, Liliana Cavani, 2002), ali je Benigno potpuna Ripleyeva suprotnost. U noveli *Ta slatka mučnina (This Sweet Sickness)* Highsmith priča o čovjeku koji je cijeli svoj život podredio djevojci koju je jedanput sreo. Kupuje joj kuću, „stvara“ imaginaran život u kojem je djevojka u središtu, on je psihopat čije psihičko stanje može naštetiti drugima. Benigno također „stvara usporedan život sa ženom, Alicijom, s kojom zapravo nema stvarnih poveznica. Taj usporedan svijet postaje jedini koji mu je

[257] Almodóvar navodi da postupkom filma unutar filma želi prikriti nešto što ni sam ne želi vidjeti niti čin silovanja želi otkriti gledateljima. Slikovito objašnjava da je njegovo prikrivanje slično situaciji kada „prijatelj učini nešto loše pa odlučimo zažmiriti jednim okom ne bismo li ipak sačuvali to prijateljstvo“ (Strauss, 2006: 219).

poznat. (...) Benigno je lud, ali ima dobro srce. On je nježan psihopat, (...) nevino biće koje, u svojem usporednom svijetu, tek treba odrasti“ zaključujući da je lik Benigna jedan od njegovih najboljih muških likova (Strauss, 2006: 213).

Glazba Alberta Iglesiasa (slična skladbi već spomenutog Bernarda Herrmanna) i uvodni dio filma *Loš odgoj* gledateljima odmah sugeriraju mnoge sličnosti s filmovima *Vrtoglavica* (1958) i *Psiho* (1960) Alfreda Hitchcocka što upućuje na ponovni Almodóvarov intertekstualni odnos koji će se razviti kroz film. Zapravo je Hitchockova *Vrtoglavica* ishodište sveobuhvatne intertekstualnosti koja se očituje u zapletima oko Juanove trostruke uloge: predstavlja samog sebe, lažno se predstavlja kao njegov brat Ignacio i glumi *drag queena* Zaharu u Ignacijevoj priči o djetinjstvu. Hitchcock je u *Vrtoglavici* razvio dvostruki lik Madeleine Elster i Judy Barton (oba tumači Kim Novak) da bi istovremeno obmanuo glavnog junaka Johna Fergusona (James Stewart), ali i gledatelje. Budući da je *Loš odgoj* snimljen tehikom filma unutar filma, što se gledateljima otkriva tek pred kraj, lik Juana uistinu djeluje kao višedimenzionalan i gledateljima često ostavlja pitanje što je fikcija, a što stvarnost. Juan također u sebi nosi obilježja već spomenutog lika Toma Ripleya iz novela Patricije Highsmith koji Almodóvar preuzima iz njihovih ekranizacija, prvenstveno francuske adaptacije Renéa Clémenta. Almodóvar objašnjava da „Juan ima lijepo lice koje nikome ne dopušta prepoznati njegovu stvarnu prirodu. (...) Ubojice u novelama znaju kako se uklopiti u društvo i samo ih njihove žrtve prepoznaju. Juan je nemoralan i nedostižan, štoviše, predstavlja klasičan lik iz filmova *noir*, femme fatale“ (Strauss, 2006: 212).

Nadalje, u filmu se Zahara prisjeća gledanja *Doručka kod Tiffanyja* (Blake Edwards, 1961) u mladosti čime se očituje Almodóvarovo zanimanje za klasične hollywoodske romantične komedije 1960-ih god. i djela Trumana Capotea (već interpretiranog u *Sve o mojoj majci*). Osim toga, spomen tog filma u funkciji je „najave“ kasnije scene kada Ignacio pjeva pjesmu *Moon river* Henrija Mancinija (poznatu pjesmu iz Edwardsova filma) ocu Manolu.[258] Budući da je lik Holly Golightly „postao *camp* subjekt i ikona homoseksualaca“ Acevedo-Muñoz zaključuje da „Ignacijevo zanimanje za *Doručak kod Tiffanyja* upućuje na njegovu seksualnu orijentaciju“ koju otkriva već u ranoj dobi (Acevedo-Muñoz, 2008: 268). Ignacio je kao dječak često odlazio u lokalno kino gledati filmove poznate španjolske

[258] Pjevajući pjesmu *Moon river* Ignacio postaje žrtva seksualnog zlostavljanja i objekt Manolove požude. Almodóvar tu otvara pitanje pedofilije i seksualnog zlostavljanja, a cijeli prizor prikriven je Ignacijevim glasom i grmom pa je sam čin skriven od gledatelja. Kritičari se slažu da je takav cenzurirani prikaz vrlo sličan „skrivanju“ Alicijinog silovanja u *Pričaj s njom* kada Almodóvar nijemim filmom *Ljubavnik koji nestaje* upućuje na ono što se događa između Benigna i Alicije.

zvijezde 1960-ih Sare Montíel[259], a Almodóvar ponovno intertekstualno povezuje svoju radnju s ulomcima drugog filma da bi „pretkazao“ budućnost protagonista. U kinu se prikazuje film *Esa mujer* (Mario Camus, 1969)[260] i trenutak koji Soledad Romero Fuentes (Sara Montíel) vraća u samostan u kojem je nekad boravila kao časna sestra, a predstojnica samostana ju ne prepoznaje te joj govori da napusti samostan. Dva dječaka u kinu gledaju film ne znajući da će to „biti njihova budućnost“: jedan će postati transvestit, a drugi filmski redatelj koji je homoseksualac. Osim toga, Almodóvar se poigrava sličnom scenom pa intertekstualno povezuje trenutak kada Zahara posjeti oca Manola u samostanu predstavljajući se kao Ignacijeva sestra. Acevedo-Muñoz ističe da performans Sare Montíel na filmu protagonistima pruža mogućnost prepoznati predmet svoje žudnje ili ih navodi da mu se suprotstave.

D'Lugo uočava i povezanost *Lošeg odgoja* s filmom *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity,* Billy Wilder, 1944) na koji se Almodóvar referira u Juanovoj sposobnosti manipuliranja oca Manola, kasnije gospodina Berenguera. Berenguerov ponovni susret s Ignacijem u Valenciji i planiranje njegova ubojstva s Juanom predstavlja „uvod u Wilderov film“. Almodóvar snima Juana s naočalama kako luta muzejom *Gigantes y Cabezudos* (*Muzej velikih maski*), a scena je „oblikovana prema sceni u filmu *Dvostruka obmana* u kojem Barbara Stanwyck i Fred MayMurry lutaju supermarketom planirajući detalje oko ubojstva Stanwyckinog supruga“ (D'Lugo, 2006: 126) Nakon što su Ignaciju donijeli veću količinu droge, odlaze u kino gledati filmove *La Bête Humaine* (Jean Renoir, 1938) i *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953) da bi dočekali njegovu smrt. Izlazeći iz kina Berenguer zaključuje kako radnja filmova zrcali ono što su i sami počinili te Juanu poručuje: „Filmovi kao da govore o nama.“ Almodóvar tako ponovno dovodi u doticaj odnos fikcije i stvarnosti te Berenguerov i Juanov ubilački čin prikazuje kao čin požude ljubavnika često prisutnih u *filmovima noir*.

Glavna protagonistica Lena u filmu *Slomljeni zagrljaji* fiktivno je utjelovljenje Marilyn Monroe koju redatelj Mateo Blanco želi u svojem novom filmu čija će radnja biti temeljena na memoarima Arthura Millera, bivšeg supruga Marilyn Monroe. No Mateo i Lena

[259] Sara Montiel bila je ikona španjolske popularne kulture 1960-ih godina, utjelovljavala je likove sumnjiva morala koji su joj dopuštali iskazati svoje seksualne želje što je ženama u Francovoj Španjolskoj bilo onemogućeno. Almodóvar ju opisuje kao „pop ikonu homoseksualaca i transvestita. Bila je zvijezda u stilu Mae West i Marlene Dietrich, imala je istaknutu osobnost i isticala se načinom kojim je nastupala pred kamerama zbog čega se razlikovala od svih drugih zvijezda“ (D'Lugo, 2006: 125).

[260] Iako je film snimljen 1969. god., Almodóvar ga povezuje s radnjom filma koja se događa 1964. god.

bit će povezani „filmom svojeg života“ koji će ih zauvijek obilježiti i promijeniti njihove živote. Blanco i Lena gledaju *Put u Italiju* (Roberto Rossellini, 1954), a ulomak iz filma prikazuje pronalazak kostura dvoje ljubavnika koji su „vjerojatno umrli zajedno“ čime Almodóvar ponovno uključuje film kao dio narativnog postupka *Slomljenih zagrljaja* u kojem protagonisti „gledaju svoju budućnost“. Ulomkom iz *Puta u Italiju* referira se na sudbinu Mateove i Lenine „zabranjene ljubavi“ koja će vrlo brzo završiti tragično – Lena će poginuti u automobilskoj nesreći (izazvat će ju nepoznat vozač, pretpostavlja se da je bio plaćeni ubojica njezina muža Ernesta) i Mateovim hendikepom (ostao je slijep). Mateo je često isticao da je njegov život „završio“ Leninom smrću pa se drugi kostur iz Rossellinijeva filma može tumačiti kao „emocionalna smrt“, praznina koja je Matea obuzela. Dokaz je tomu i svjesna odluka da ime Harry Caine od toga trenutka više ne postoji – Harry je Mateo. Sotinel također u *Slomljenim zagrljajima* uočava i intertekstualni odnos s filmovima *Ostavi ju na nebu* (*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945) i *El* (Luis Buñuel, 1952) koji je očit u sceni kada Lena pada niz stube s prvog kata do prizemlja, pritom slomivši nogu, a na to navodi i Almodóvarov zaključak da su *Slomljeni zagrljaji* njegov prvi film u kojem je „ekplicitno iskazao svoju ljubav prema filmovima, i to ne samo u pojedinim scenama već cijelim filmom“ (Sotinel, 2010: 95).

Prva pomisao koja se javlja pri gledanju *Kože u kojoj živim* svakako je referencija na film *Oči bez lica* (*Les Yeux sans visage*, Georges Franju, 1959) u kojem kirurg Génessier, uz pomoć asistentice Louise, otima mladu djevojku čiju kožu želi presaditi na svoju unakaženu kćer Christiane. Robert Ledgard otima mladića Vicentea i promjenom njegove kože i spola želi ponovno oživjeti svoju tragično preminulu suprugu Gal. Govoreći o svojem filmu, Almodóvar navodi da ga njegova priča podsjeća na „Luisa Buñuela, Alfreda Hitchcocka, sve filmove Fritza Langa (od gotičkih do *filmova noir*)” te je veliku pažnju posvetio „pop-estetici Hammerovih horora i psihodeličnom kičastom stilu talijanskih *giallo* filmova (Dario Argento, Mario Bava, Umberto Lendzi ili Lucio Fulci…) i dakako liričnosti Georgesa Franjua u *Očima bez lica*” (Almodóvar, 2011: 5). Almodóvar napominje da ga motiv „oživljavanja” izgubljene voljene osobe ponovno vraća stvaralaštvu Alfreda Hitchocka i njegovoj *Vrtoglavici* u kojem se policijski inspektor John Ferguson zaljubljuje u Madeleine, no ubrzo ona počini samoubojstvo skokom s crkvenog zvonika. Nesretan jer ju nije mogao spasiti i shrvan tragedijom, žudi za Madeleine koju prepoznaje u svakoj drugoj ženi. Upoznaje Judy o kojoj se brine tako što joj odabire odjeću, boju kose i frizuru te ju postupno pretvara u ženu nalik Madeleine. Zbog takva pristupa odnosu muških i ženskih likova

poststrukturalistička psihoanalitička i feministička kritika tumače *Vrtoglavicu* „kao sugestivno poniranje u kompleks kastracije i propitivanje samih temelja muško-ženskih odnosa, najočitije u mučnim prizorima u kojima dubinski traumatizirani detektiv prisiljava svoju novu prijateljicu, prodavačicu Judy, na preodijevanje u mrtvu Madeleine u koju je bio zaljubljen (na što Judy, premda nevoljko, pristaje)" (Peterlić, 2003: 739). Almodóvar je u *Koži u kojoj živim* ženu (transseksualca) Veru predstavio kao „objekt žudnje", kao projekciju Robertove vizije svoje smrtno stradale supruge Gal. Osim Franjua i Hitchcocka, Almodóvar ističe i utjecaj veterana španjolskog filma Luisa Buñuela očit u početnim kadrovima filma koji prikazuju najširi filmski plan koji obuhvaća prostor grada Toleda i okolice. Četrdeset godina prije Almodóvarova filma Luis Buñuel prikazao je sličan kadar Toleda na početku filma *Tristana* (1970). Ponovljenim kadrom Almodóvar je želio „odati počasti maestru" čiji su mu filmovi mnogo puta bili nadahnuće.

*

Intertekstualnošću s drugim filmovima i interfilmskim autocitatnim postupcima Almodóvarova narativnost prelazi, kako Marvin D'Lugo zaključuje, društvene i geografske granice budući da se koristi radovima inozemnih autora. Ako su svi njegovi filmovi legitimni, a istovremeno su referencija na nekog drugog autora, D'Lugo postavlja pitanje koliko se Almodóvarova autorska kompetencija temelji na originalnosti, a koliko na sposobnosti da svoj eklekticizam iskoristi za oblikovanje 'teksta' koji će potaknuti ironično i višeznačenjsko, mnogostruko „isčitavanje". Drugim riječima, Almodóvar je intertekstualnim postupcima kreirao „nov i neočekivan smisao", tuđe je citate iskoristio kao „povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja" (Oraić-Tolić, 1988: 143). Tendencija je tih elemenata prikazati logične postupke u životu i „dramatizirati identitet likova koji zaokupljuju središte emocionalnog svijeta Almodóvarovih filmova" (D'Lugo, 2006: 11). Osim što je u svoje filmove kao dio fabule uključio djela drugih filmskih autora, Almodóvar je ujedno pridonio i njihovoj popularizaciji te je mnoge glumce i redatelje učinio dijelom popularne kulture.

7) *GENDER TROUBLE*[261]: ALMODÓVAROVA POETIKA KROZ SUVREMENE TEORIJE IDENTITETA

U prvom dijelu rada govorilo se o različitim pristupima identitetu te su se istaknule glavne smjernice suvremenih teoretičara u njegovu proučavanju. Prevladavajuće stajalište antiesencijalista da se identitet ne može promatrati kao izdvojenu supstancu iz diskurza u kojem se ostvaruje posebno je očito u području kulture i umjetnosti. S obzirom na to da glavni dio rada obrađuje građu o stvaralaštvu Pedra Almodóvara i interpretira njegove filmove kroz različite diskurze, cilj je ovog poglavlja pokušati analizirati tvorbu identiteta prikazanih subjekata u Almodóvarovim filmovima. Uočit će se da Almodóvar već trideset godina ponavlja temeljna pitanja o čovjekovu identitetu, dekonstruira koncept identiteta, preslaguje i ponovno oblikuje; oduvijek je priklonjen konceptu performativnosti, nestabilnosti i dvosmislenosti identiteta. U svojim filmovima redovito daje mogućnost marginaliziranim grupama (osobama različite seksualnosti, ženama, osobama neujednačena spola i roda) izreći svoje potrebe i strahove te im dopušta oblikovati svoj svijet prožet osobnim opsesijama, ali i stvarnosti unutar konvencionalnih društvenih praksa.[262]

Feministička je kritika postala sve utjecajnija teorijska struja u području kulture, a cilj joj je „(re)definiranje ženskog identiteta“ potvrđivanjem jednakosti između muškarca i žena, „čime se brišu spolno određene biološke/kulturološke razlike“ (...) jer stoljećima su suočene da se kroz jednakost, različitost ili odvajanje negira njihov identitet „kakav su odredili muškarci i kakav se čuva kao svetinja u patrijarhalnoj obitelji“ (Castells, 2002: 182). Tradicionalno shvaćanje ženskog identiteta sve je više prisutno u vizualnim medijima, prvenstveno filmovima, pa je pristup takvom identitetu tijekom desetljeća postalo zasebno teorijsko promišljanje u kojem se posebno ističu radovi Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[263] i E. Ann Kaplan *Is the gaze male?*. Obje problematiziraju prikazivanje žene i ženske seksualnosti u umjetnosti (film, slikarstvo, književnost) te ga nužno povezuju sa psihoanalizom nastojeći objasniti način kojim film „odražava i otkriva spolnu različitost u

[261] Sintagma je preuzeta iz engleskog naziva knjige *Nevolje s rodom* (*Gender Trouble*) Judith Butler.

[262] Vidjeti više u: E. Bou, *On Almodóvar's World: The Endless Film*, Hispanic Literatures and the Question of a Liberal Education (2011).

[263] Prvo izdanje navedenog teksta bilo je 1975. god., a za potrebe ovog rada upotrijebit će se ponovno objavljeni tekst 1999. god. u zborniku *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*.

kontekstu ispravne, društveno utemeljene interpretacije koja vrši nadzor nad prikazima, erotskim pogledima i predstavljanju“ tih spolova (Mulvey, 1999: 833). Prvenstveno se misli na prikaz žene u vizualnoj kulturi kao „objekta žudnje“ u kojem se nailazi na svojevrsni paradoks: falocentrizam, iako primarno negira ili umanjuje ženski identitet, zapravo ovisi o njegovom prikazu da bi legitimirao svoj smisao. Laura Mulvey ističe da seksualizacija i objektivizacija žene ne znači nužno erotizirani kontekst; sa psihoanalitičkog stajališta ono znači poništavanje njezine moći. Budući da je Almodóvarova poetika posvećena većinom ženama i društveno marginaliziranoj skupini, njihovi će identiteti poslužiti kao prikaz feminističkog i psihoanalitičkog proučavanja identiteta, kao dokaz teorije roda i *queer* teorije, a osim toga u nastavku poglavlja govorit će se o identitetu kao jezičnom opisu i konstrukciji oblikovanoj unutar diskurza čije se značenje mijenja u odnosu na kategoriju mjesta ili vremena ili je pak ovisan o moći (Foucault) koja ga oblikuje.

Mnogi su tumačili da spol ujedno određuje i rod, a sva odstupanja od zadane dihotomije opisivana su devijantnima i neprirodnima. Takav je društveni poredak donosio mnoge poteškoće onima koji se nisu mogli uklopiti u tradicionalni rodni sustav i koji nisu pronalazili način prepoznati se kao društveno legitimni identiteti.[264]

Već je Lacan utvrdio da su „muževnost i ženstvenost prva razlika koju primjećujemo“ pri susretu s ljudskim bićem te da je pojedinac „naviknut prepoznavati tu razliku bez imalo sumnje“. Time su žena i muškarac uvijek shvaćani kao suprotnost jedno drugome što dokazuje da je ta dihotomija prirodno i kulturološki uvjetovana. Judith Butler svojim konceptom roda kao nestabilne kategorije umanjuje pretpostavke da je rod uzrokovan određenim čimbenicima, već vjeruje, a to će se uočiti i u Almodóvarovu radu, da se granice patrijarhalnog društva i falocentrizma mogu pomaknuti k modernijem i liberalnijem shvaćanju odnosa muškog i ženskog identiteta. Muški identitet (povezan pojmom muževnosti/maskuliniteta)[265] prema Whiteheadu i Barret utemeljen je ponašanjem, jezikom i praksama koje su isključivo povezane s muškarcima te je u kulturološkom kontekstu suprotstavljen ženskom identitetu (ženstvenosti). Tradicionalno shvaćanje muževnosti uvijek

[264] Vidjeti poglavlje 3.2. ovoga rada.

[265] Možda je korisno spomenuti da u teorijskoj literaturi postoje mnoga određenja i razlikovanja pojmova *muškarac* i *muževnost*. Primjerice, Hearn i Collinson navode da je *muškarac* određen svojim položajem u materijalnom svijetu u kojem je usko povezan društvenim odnosima i obilježen društvenim kontekstom; usporedno s time, muževnost postoji kao ideologija. Vidjeti više u: J. Hearn, D. Collinson, *Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities*, u: *Theorizing Masculinities*, ur. Brod, Harry; Kauffman, Michael (California: Sage Publications, 1998): 97-118.

je bilo povezano s prikazom i shvaćanjem muškoga tijela kao očitog utjelovljenja tih praksi. Odstupanja od takvih diskurzivnih praksi i smještanje pojedinca „između“ dviju krajnosti (muško i žensko), na granici spolnih i rodnih obilježja svakako su posljedično povlačila brojna odupiranja, neprihvaćanja i odbacivanja subjektova identiteta. Rod je u ljudskoj svijesti prisutan kao neosporna kategorija i ponekad se čini da je potrebno mnogo truda da bi se uočilo njegovo odstupanje.

Judith Lorber napomenula je da su „znakovi roda toliko prisutni da ih propuštamo uopće primijetiti – osim ako uočimo njihov nedostatak ili dvosmislenost. Prvi se trenutak osjećamo nelagodno sve dok određenu osobu ne smjestimo u obrazac rodne kategorije; ako to propustimo ili ne uspijemo, osjećamo da smo društveno nesvrstani“ (Lorber, 1994: 54). Spolna kategorija subjekta i njegov rod vrlo se rano počinju oblikovati pa se nerijetko i izjednače davanjem imena, oblačenjem ili drugim obilježjima. Do vremena kada spol i seksualnost ponovno postanu aktivni dio subjektove svijesti (obično u pubertetu), rod je već utjecao na oblikovanje rodnih normi i subjektovih očekivanja. Rod kao društvena kategorija nije nužno jednak odgovarajućem spolu niti seksualnosti koja ga ovjerava.

Rodna problematika i dekonstrukcija poistovjećenog odnosa spola i roda utjecala je i na propitivanje heteroseksualnog diskurza u odnosu na homoseksualnost koja je stoljećima bila „izvan norme“, opisivana kao patološka i devijantna, za koju su mnogi liječnici tvrdili da ju treba promatrati kao „nenormalno ponašanje“ i medicinski problem što ga treba izliječiti. Gagné i suradnici u svojem članku o rodnoj problematici navode nekoliko važnih čimbenika koji utječu na oblikovanje rodnog identiteta pa ističu da se on „uči i ostvaruje na razini interakcije, materijalizira se na kulturološkoj razini, a provodi se institucionalno kroz obitelj, zakon, religiju, politiku, ekonomiju, medicinu i medije. Rodni je identitet utemeljen u ranim fazama života“ (Gagné, 1997: 479). Na društvenoj razini, za rod kao sociološku kategoriju, nije važno što to muškarac ili žena čine; za takav je opis roda važno da je ono što čine označeno kao „drukčije“.

Almodóvar je iskoristio medij filma da bi prikazao koncept novog ženskog identiteta, žene koja je slobodna, samouvjerena, oslobođena šutnje, odsutnosti i marginaliziranosti patrijarhalnog društva. Oblikovanjem slojevitih ženskih likova Almodóvar je raskinuo tradiciju stereotipa ne prikazujući ženu isključivo kao majku, suprugu i domaćicu, već joj je omogućio profesionalni i individualni napredak kao subjekta ravnopravnog muškarcima. Time je rodni identitet postao neograničen i oslobođen stereotipa društva u kojem je

egzistirao na temeljima binarne opozicije i dihotomije. Almodóvar objašnjava razloge isticanja ženskog identiteta: „U sjevernoameričkim filmovima obično se prikazuje prijateljstvo među muškarcima, no ja uživam u odnosima među ženama. (...) Žene su se mogle prepustiti prijateljstvu iz kulturoloških razloga jer su bile osuđene živjeti svoje privatne živote u tajnosti otkrivajući ga samo svojim prijateljicama. (...) Muškarci zaslužuju da ih žene zavaraju. Sviđa mi se ideja o tome da žena prevari svojeg supruga s djevojkom. Ta mi je zamisao vrlo privlačna jer omogućuje ženi oblikovati jedan oblik vlastite autonomije. (...) Međutim svjestan sam činjenice da moje zanimanje za ženin privatan život može djelovati kao odraz mačizma. Nadam se da to nije tako jer me žene uistinu zanimaju kao i njihov svijet, ne samo zato što u kupaonici često tračaju već općenito. Vjerujem da se najmanje uklapam u sliku *macho* muškarca, ali zato sam iskren feminist“ (Vidal, 1988: 33-35).

Muški likovi u Almodóvarovim filmovima[266] nikada nemaju glavnu ulogu niti su protagonisti radnje. Uvijek su utemeljeni u odnosu na ženske likove, prikazani kao njihovi muževi ili ljubavnici, njihovi su životi određeni odlukama žena. Primjerice, mnoge su ih žene ili kćeri ubile ili su pak na kraju filma postali emocionalno osiromašeni ljubavlju žena koje su ih nekada voljele. Ako muški lik na kraju i dobije ono čemu je težio, to je opet rezultat ženine odluke koja je pristala na uvjete muške hegemonije jer uživa u mazohostičkim seksualnim sklonostima. Iako žene tijekom filmova trpe šovinistička ponašanja svojih ljubavnika ili supruga, na kraju ipak postaju osnažene vlastitom voljom i upornošću kojom su uspjele nadvladati hegemoniju muškaraca. Almodóvar prikazuje muškarce različite dobi, profesija, seksualnosti, društvenog statusa i podrijetla – susreću se muškarci naglašenih patrijarhalnih vrijednosti (*Čime sam to zaslužila?, Vraćam se, Slomljeni zagrljaji*), muškarce heteroseksualce koji se ne snalaze u društvu jer su u prošlosti proživjeli teške trenutke pa ne uspijevaju ostvariti uvjete za društveni napredak (*Matador, Veži me!, Kika, Živo meso, Pričaj s njom*), (latentne) homoseksualce (*Labirint strasti, Matador, Zakon žudnje, Pričaj s njom, Loš odgoj, Slomljeni zagrljaji*), nasilnike, silovatelje i ubojice u sukobu sa zakonom (*Labirint strasti, Matador, Zakon žudnje, Veži me!, Kika, Pričaj s njom, Vraćam se, Koža u kojoj živim*). Očinstvo je važan aspekt muških likova u filmovima jer je ono također dio njihova

[266] Na britanskom sveučilištu Hull o muškim je likovima u Almodóvarovim filmovima pisala Paloma Caravantes González u radu *Male Bodies in Pedro Almodóvar's filmography: Representations of White Masculinities in the Context of Contemporary Spanish Society*. Rad se bavi analizom odnosa muških likova prema društvu u kojem egzistiraju te su klasificirani kroz tipologiju R. W. Connell. Rad je dostupan na mrežnoj adresi http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/254676. Stranica posjećena 24. veljače 2014. god.

identiteta iako nije istaknuto u onolikoj mjeri koliko je majčinstvo naglašeno. Očevi su odsutni, nisu prisutni pri odrastanju svoje djece, ne sudjeluju u njihovom odgoju ni obrazovanju, čest je slučaj da ignoriraju djecu, katkada ih uče nemoralnim vrijednostima (krivotvorenje, prevara) ili čak postaju nasilnici koji ih siluju. U većini primjera likova muškaraca, ti su očevi modeli prave muškosti, tipični primjeri heteroseksualnog muškarca u društvu, njihovo muško tijelo ističe se kao poželjno, kao objekt ženske žudnje (posebnu kategoriju čine muškarci homoseksualci), iako odsutni, nalaze se na čelu svojih obitelji, potpuno su uključeni u tipične heteroseksualne odnose patrijarhalnog društva u kojem egzistiraju.

Oblikovanje roda i spola u Almodóvarovim filmovima jedno je od ključnih motiva njegova opusa, a tematiziranjem takvih identiteta prekida s njihovom tradicijom kao društvenih identiteta koji pripadaju patrijarhalnoj sredini i obilježeni su predrasudama. Mnogi su autori istaknuli da je Almodóvar parodijom i satirom uspio problematizirati rod približivši se tako suvremenom teorijskom promišljanju roda, posebice konceptu roda Judith Butler. Takvim pristupom dekonstruira patrijarhalno društvo, briše granice između dihotomije muškarac-žena čime ističe feministički identitet. Budući da odnos roda i spola za njega nisu istovjetni, osoba sa spolnim oznakama muškarca može primiti drukčija rodna obilježja što isto može, iako u filmovima rjeđe, učiniti i žena. Bez obzira pripadaju li problematici rodnog identiteta transvestiti, transeksualci, *drag queen*[267], homoseksualci ili lezbijke, Almodóvar odbija njihovo kategoriziranje i deklarativno određenje čime tvori „maglovito područje“ u kojem su seksualnost, spol i rod ovisni, ali ne i konačni dio nečijeg identiteta[268] jer svaki pojedinac može mijenjati svoj spol, rod i seksualnost tijekom života, pa čak istovremeno i „izvoditi“ oba roda i spola. Dekonstrukcijom dihotomije i predrasuda o rodnom identitetu, ideja Almodóvarovih filmova očituje se u njegovoj težnji da identitetom svakog lika

[267] Kritičari koji su se bavili pojavom *drag queena* i transvestita u Španjolskoj tijekom 70-ih godina često napominju da su se takvi identiteti postupno „institucionalizirali“ u društvo postajući zabavljači španjolske srednje klase. „Izvođači poput Ocañe i Pavlowskog u Barceloni, Bibi Andersen i Fabija McNamare u Madridu te Fame u Bilbau započeli su svoju karijeru i marginaliziranim i alternativnim noćnim klubovima, ali su ubrzo postali privlačni javnosti kao izvođači u klubovima ili glumci u filmovima i serijama. Također je dokumentirano da su homoseksualci i *drag queen* izvršili velik utjecaj na madridsku *movidu*“ (Ballesteros, 2009: 90).

[268] „*Drag kings, queen* i transseksualci postali su dijelom marginalne španjolske kulture dok im *movida* nije omogućila da se u javnosti pojave kao 'proroci', egzotični objekti koji su zanimali medije i koji su bili željni razotkriti svoja politička stajališta. Almodóvar je također aktivno bio uključen u te procese poznat kao *drag queen* dok je nastupao s Fabiom McNamarom, kao i u lažnim memoarima porno zvijezde Patty Diphuse“ (Weaver, 2012: 17-18).

predstavi mnogo više nego što to otkrivaju spol, rod ili seksualnost. Identitet je mnogostruk, promjenjiv i kompleksan, on nije urođen niti je u sebi „nosi“ bilo što prirodno.

Provokacijom rodnog i seksualnog identiteta te kompleksnom idejom transseksualnosti Almodóvar dekonstruira esencijalistički diskurz identiteta i „normalnosti“. Za njega spol nije nužno isti rod i ne determinira ljudsku seksualnost kao nepromjenjivu jer odbija utvrditi prirodnu vezu među tim kategorijama. Teze koje je o rodnom identitetu tijekom devedestih godina postavila Judith Butler, u Almodóvarovim će filmovima dobiti svoj „vizualni identitet“ te će postati jedan od načina kojim su rod i spol instrumentalizirani iz suvremene teorije u društvo. Biti muško i žensko društvena je kategorija, a dominaciju muškarca omogućuju različite društvene strukture moći. Da bi se prevladala takva dihotomija i da bi se subjekt oslobodio društvenih struktura moći koji ga pokušavaju „uništiti“ i „ograničiti“, treba „izvoditi“ rod koji želi neovisno o tuđem spolu ili seksualnosti. Butler zaključuje da „izvedeni“ identiteti (posebice se misli na *drag queen* i transvestite) ne moraju uvijek nužno biti provokativni i subverzivni da bi se prevladale heteroseksualne vrijednosti, već kao takvi, iako još uvijek marginalizirani, ipak postaju dijelom društvenog i javnog prostora kao predstavnici kapitalističke kulture i zabavne industrije. Iako Butler (kao i druge feministkinje) i Almodóvar ne pripadaju istom diskurzu, možda kao najbolji dokaz njihove „veze“ može poslužiti napomena na kraju filma *Sve o mojoj majci,* kojom Almodóvar iskazuje posvetu „svim ženama koje glume, svim muškarcima koji glume i postaju žene, svim osobama koje žele biti majke“, a poznato je da Butler ističe da subjekti svoj rod proizvode neprestanim ponavljanjima, tj. performativnošću svojih činova. Vrhunac Almodóvarova problematiziranja spola i roda prikazan je likom transseksualca Agrado u istom filmu koji španjolskoj publici u kazalištu otvoreno govori o „autentičnosti“ svojeg identiteta:

> „Zovem se Agrado jer sam oduvijek činila ljudima život podnošljivim. Osim što sam podnošljiva, vrlo sam autentična. Pogledajte ovo tijelo, sve skrojeno po mjeri: bademaste oči – 80 000; nos – 200 000. Bačen novac, zadobivene ozljede udarcem godinu poslije napravile su ga ovakvog. Daje mi originalnost, ali da sam znala, ne bih ga ni dirala. Idemo dalje: grudi – samo dvije jer nisam monstrum. 70 000 za svaku, ali se više nego isplatilo. Silikon – usne, čelo, obrazi, kukovi i guza. Deset grama stoji oko 100 000 pa vi računajte, ja sam već prestala brojati. Smanjenje vilice – 75 000; potpuna laserska depilacija, zato što žene, kao i muškarci, potječu od majmuna, 60 000 za svaki tretman. Njihov broj ovisi o stupnju dlakavosti, obično dva do četiri tretmana. Ako ste flamenco diva, trebat će vam i više. Kao što rekoh,

nije lako biti autentičan, gospodo (...) jer što ste autentičniji, više sličite onomu o čemu ste maštali.“ (*Sve o mojoj majci*)

Humoristično predstavljanje Agrado, iako na početku nastupa nekolicina gledatelja napušta kazalište (takvi postupci simboliziraju konzervativno shvaćanje transseksualnosti), većina posjetitelja prihvaća te ju podržava pljeskom i smijehom čime se očituje i „Almodóvarov osobni stav prema dvosmislenom shvaćanju roda“ (Ballesteros, 2009: 87). Oblikovanje identiteta tako postaje temelj njegove filmografije prikazujući ih kao „umnožene, nestalne i kompleksne“, izgrađene na vlastitoj autentičnosti, odvojene od bilo kakve ideje „prirodnog“ i ovjerene iskazivanjem osobnih težnji neovisnih o društvenoj normi.

Osim što Agrado predstavlja identitet transseksualca kojim se ruši granica fikcije i stvarnosti, njegova je realizacija u filmu omogućena tek mnogobrojnim „izvođenjem“, što je Almodóvarovim filmovima vrlo čest slučaj, a kritičari se slažu da time otkriva „performativnu stranu kulture koja se temelji na rodu i seksualnosti“ (Mašina, 2013). Tijekom svoje tridesetogodišnje karijere i skoro dvadeset snimljenih filmova oblikovao je likove pjevača i glazbenika, glumica, televizijskih voditelja, boraca s bikovima, transvestita, transseksualaca, ali i žena, muškaraca, homoseksualaca i lezbijki koji kroz film „(re)definiraju ili (de)konstruiraju vlastiti identitet, najčešće u opoziciji prema utemeljenim društvenim i seksualnim normama“ (Ballerstros, 2009: 71). Često nazivan „ženskim redateljem“ Almodóvar u većini filmova dekonstruira hollywoodske filmove gledane „iz muškog kuta“ (koncept kakav je zastupala Laura Mulvey) u kojima su muškarci „moćni heroji“, a žene objekti i „plitke projekcije ženstvenosti“ te gledateljima pruža pogled „iz ženskog kuta“ rušeći pritom stereotipe i društvene konvencije.[269] Odabirući melodramu kao „ženski žanr“, odstranjuje patrijarhalne elemente u svojim filmovima, poigrava se rodnim konvencijama i dekonstruira tradicionalne dihotomijske modele odnosa muško-žensko čime gledateljima pruža mogućnost preispitati vlastita viđenja rodnih uloga i ljudske seksualnosti. Identiteti postaju zapravo dio „izvedbe“, performansa, koje likovi aktivno oblikuju te se svi podjednako poigravaju normom muževnosti i ženstvenosti, svima je moguće postati muškarac ili žena, transvestit ili transseksualac pri čemu su takvi motivi izraženi postupcima, a ne psihologijom likova. Almodóvar dopušta svojim likovima prihvatiti rodnu nestalnost i

[269] „Temeljno je načelo patrijarhata da su muškarci i muževnost iznad žena i ženstvenosti pa ne čudi činjenica da hollywoodski filmovi uvijek imaju istaknutu mušku ulogu u odnosu na žensku. Dijelom je tomu razlog i ustrajnost klasične hollywoodske narativne forme koja je uvijek zahtijevala muškarce kao aktivne i moćne heroje u hollywoodskim filmovima dok su žene uvijek bile potisnute ili svedene na likove ljubavnih interesa koji čekaju da ih se spasi“ (Weaver, 2012: 11).

tečnost izvodeći identitete tako što ih „mogu staviti na sebe ili ponovno skinuti“ što je najočitije u likovima transvestita, *drag queena* ili transseksualaca.[270]

Identitetna problematika izražena je u svim analiziranim filmovima, a posebno se ističe Almodóvarov pokušaj da otvori društveni prostor transvestitima, transseksualcima i drugim rodnim identitetima ne predstavljajući ih kao ljude koji su „uvjereni da su žene i koji žele, ili se tako ponašaju, živjeti potpuno život žene, već njima pokazuje da oni odabiru izraziti svoju ženstvenu stranu, ali i dalje živjeti izvan zajedničke spolne i rodne dihotomije“ (Piganiol, 2009: 80). Iako ih narativnost filma katkada stavlja u drugi plan, transseksualci i transvestiti itekako „privlače“ pažnju gledatelja jer gotovo uvijek nastupaju, tj. izvode performanse da bi bili vidljivi. Cilj je tih performansa omogućiti subjektima „nov položaj“ i pojavu „novih perspektiva“ iako predstavljaju borbu s kulturološkim navikama i konvencijama.

7.1. LABIRINT STRASTI

Zamršen odnos likova u filmu *Labirint strasti* temelji se na oblikovanju identiteta utemeljenih na feminističkom (prije svega rodnom) i psihoanalitičkom diskurzu. Ključni problem dekonstruiranja identiteta likova i njegova ponovnog konstruiranja nalazi se u njihovoj prošlosti, u sferi „potisnutoga“ i „nesvjesnoga“, ali svepristunog osjećaja kojim pokušavaju egzistirati u sadašnjosti. Acevedo-Muñoz napominje da je Almodóvar oblikovao „prekompliciranu i groteksnu radnju obilježenu neriješenim seksualnim, psihološkim i edipovskim problemima djece i njhovih roditelja“ što upućuje na to da su princeza Toraya, Riza Niro/Johnny, Sexilia, Queti i doktor de la Peña obuhvaćeni kolektivnom krizom identiteta, no svatko ju individualno doživljava i stabilizira. (Acevedo-Muñoz, 2008:27) Uporište u psihoanalitičkom diskurzu opravdano je činjenicom da su glavni protagonosti Riza Niro i Sexilia zapravo ostali „zarobljeni“ u području lacanovskoga imaginarnog dok je simboličko, iako su već odrasle osobe, tek faza koju trebaju dosegnuti. Kada je Freud

[270] Najpoznatiji svjetski *drag queen* RuPaul zapamćen je po izjavi „Rođen/a si gol/a, a sve ostalo je *drag*!“ misleći pritom na mogućnost da na svoje tijelo možemo prihvatiti koji god identitet želimo. Često odbacuje i zamjenice koje određuju rod pa kaže: „Možeš me zvati 'on', možeš me zvati 'ona', možeš me zvati Regis i Kathie Lee! Nije me briga sve dok mi se uopće obraćaš!“

predstavio tezu o Edipovu kompleksu[271], zaključio je da se događa u dobi od treće do šeste godine, objašnjavajući da dijete ima snažne osjećaje ljubavi prema jednom roditelju i želi ga samo za sebe dok istovremeno razvija negativne osjećaje prema drugome. Obično se očituje u privrženom odnosu dječak – majka/djevojčica – otac te su oboje, kao djeca, zaokupljeni objektom koji priželjkuju dok je njihov identitet još uvijek promjenjiv i neutemeljen. Tek će ih prevladavanje Edipova kompleksa potaknuti u konstruiranju i oblikovanju svojeg identiteta.

Ono što je ostalo u domeni podsvjesnog započinje svoj proces realizacije i otkrivanja pa se psihoanalitički diskurz u *Labirintu strasti* očituje u sljedećim situacijama: 1) Sexilia (okarakterizirana kao nimfomanka jer prekomjerno uživa u spolnim odnosima s velikim brojem muškaraca; osjetljiva na sunčevu svjetlost zbog čega uvijek mora nositi sunčane naočale) živi s ocem ginekologom (seksualno frustriran muškarac koji odbija bilo kakav spolni odnos ili kontakt s drugom osobom opravdavajući se da je aseksualan), nakon mnogo godina susreće se s Rizom/Johnnyjem u kojeg je bila zaljubljena kao djevojčica te započinje s njim željenu ljubavnu vezu; 2) Riza Niro/Johnny nasljednik je prijestolja izmišljenog kraljevstva Tiran koji dolazi u Madrid, „najzabavniji grad na svijetu", jer bježi od svoje maćehe Toraye, žene koja uporno želi s njim ostvariti ljubavni odnos još od djetinjstva. U Madridu Riza Niro prerušavanjem mijenja svoj identitet te se zove Johnny i živi kao mladić homoseksualac. „Nasilje, fizičko i simboličko, nalazi se u korijenu Rizina i Sexilijina promiskuiteta" čime Almodóvar nudi jedan oblik shvaćanja identiteta „obilježenog krizom i poricanjem povezanog sa seksualnim traumama, incestom i patrijarhalnim autoritetom" (Acevedo-Muñoz, 2008: 29).

Uzroke Sexilijina ambivalentnog ponašanja pri kojem s jedne strane pretjerano uživa u seksualnim odnosima, a s druge strane ima vrlo nesređene odnose s ocem i muškarcima te Rizina odbacivanja heteronormativnosti nalazeći utjehu u homoseksualnim odnosima mogu se pronaći u Freudovim tvrdnjama o nerazriješenom Edipovu kompleksu. Budući da njime započinje stvaranje subjektovih moralnih osjećaja, savjesti, poštivanja zakona i svih oblika društvenih normi, potiskivanje u „područje nesvjesnog" bez uspješnog razrješenja Edipova kompleksa subjekte ostavlja nezrelima i nesposobnima za daljnji život te često sklone emocionalnim ispadima. Iako je Edipov kompleks u kasnijoj teoriji preinačen u radovima Jacquesa Lacana i Slavoja Žižeka, može ga se uočiti u filmu kada Almodóvar retrospektivno

[271] Vidjeti više u poglavlju 3.1. ovog rada ili usporediti: S. Freud, *Predavanja za uvod u psihoanalizu* (2000).

objašnjava uzroke krize identiteta glavnih protagonista. Riza i Sexilia kao djeca borave na plaži igrajući se u pijesku dok Rizin otac, maćeha i Sexilijin otac razgovaraju o novim medicinskim dostignućima u području umjetne oplodnje. Toraya dolazi po Rizu i odvodi ga od Sexilije želeći ga imati samo za sebe (skrivaju se iza jednog grma, Sexilia ih nalazi i čuje Torayu da govori Rizi da ju ne napusti, da ostane s njom jer ga ona voli). Sexilia zaključi da se Rizi više sviđa Toraya i trči k ocu reći mu da jedna žena drži Rizu i da bi mu trebalo pomoći, no otac se opravdava da sada ne stigne razgovarati i ne sluša Sexilijine molbe. U tom ju trenutku zaslijepi sunčeva svjetlost koja simbolički označava njezino razočarenje u muškarce, postaje svjesna gubitka očeve figure i „objekta žudnje" te se zbog proživljene traume, ali i osvete, pridružuje skupini dječaka s kojom se želi „igrati supružnika" ističući da će biti „svačija supruga". Sexilia traumatizirana tim događajem odrasta u djevojku nimfomanku, prisvaja identitet utemeljen na neuspjehu prevladavanja krize Edipova kompleksa zbog kojeg nije sposobna žudnju prema ocu usmjeriti na svoje ljubavnike, a trauma i strahovi iz djetinjstva realiziraju se i otkrivaju njezinim permanentnim strahom i nepodnošljivosti prema sunčevoj svjetlosti. Almodóvar je svjestan učinka podsvjesti i traume pa Sexiliji pridružuje lik psihologinje Susane Diaz, psihoanalitičarke, koja razgovore s klijentima vodi prema Lacanovim načelima – uzimajući u obzir Freudova otkrića nesvjesnog, Lacan drži da se subjekt jedino strukturom jezika može „artikulirati" iz svijeta nesvjesnoga. Susana analizira Sexilijino psihičko stanje i zaključuje da „strah od sunca" poistovjećuje s ocem u kojeg je zaljubljena, a budući da otac ne pokazuje nikakvo zanimanje za nju, Sexilia spava s velikim brojem muškaraca da bi privukla očevu pažnju. To naizgled laičko objašnjenje već dovoljno upućuje da je Almodóvar nastojao prikazati likove čiji se identiteti oblikuju prema tezama psihoanalitičkog diskurza spretno isprepletući seksualnost, ljubav, požudu i privrženost kao uzroke njihove krize.

Riza se pak našao u sličnoj situaciji jer je, odbacivši maćehu, shvatio da je izgubio i Sexilijinu naklonost zbog čega mu Almodóvar omogućuje da, poput Sexilije, nađe utjehu u homoseksualnim odnosima pridruživši mu na plaži dječaka koji nije se htio „igrati supružnika" sa Sexilijom. U kasnijim godina oba su lika vodile podsvijest i trauma gubitka voljene osobe – Edipov je kompleks složeno strukturiran jer se problematizira odnos oca i kćeri (Freudu je bilo mnogo teže objasniti kako se on realizira u tom odnosu iako u teoriji postoji termin Elektrin kompleks) i odnos posinka i maćehe. Torayina žudnja za posinkom (čime se otvara i problem pedofilije u filmu) nije nestala trenutkom Rizina odbacivanja, već je prisutna i do vremena odvijanja radnje filma kada Toraya dolazi u Madrid da bi pronašla

Rizu nadajući se da će uspjeti zavesti ga i roditi nasljednika kraljevstva Tiran. S druge pak strane dr. de la Peña odbacuje bilo kakav oblik seksualnog odnosa i ne dopušta ženama da ga zavedu iako se tek na kraju filma otkriva njegova prava strast – Sexilijina poznanica Queti odlučila je u potpunosti promijeniti svoj identitet postavši identična Sexiliji te je pristala spavati s dr. de la Peñom omogućivši mu nakon mnogo godina konačno seksualno oslobođenje i sjedinjenje sa svojim „objektom žudnje" (ne znajući da to nije njegova kći Sexilia) koji je evidentno podsvjesno želio. Takve su situacije roditeljske žudnje za svojom djecom Almodóvaru omogućile obrnuti koncept Edipova kompleksa i Lacanova prelaska iz područja imaginarnog u simboličko prikazujući pritom da ljudska podsvijest utječe na subjektov identitet, a njegova stabilizacija moguća je tek utvrđivanjem uzroka krize identiteta i rješavanjem trauma podsvijesti. Žižek je utvrdio da tek prelaskom u simbolički poredak subjekt može preuzeti svoju ulogu u društvu i započeti izgradnju identiteta čime je uključuje u „sociosimboličko polje".

Problem identiteta vezan je i uz djevojku Queti. Njezin dementan otac, povrijeđen činjenicom da ga je napustila supruga, svakodnevno seksualno zlostavlja svoju kćer uvjeren da je ona zapravo njegova supruga. Queti je nesretna djevojka, emocionalno povrijeđena jer ne uspijeva pronaći muškarca s kojim može ostvariti zdrav ljubavni odnos, žrtva je očeve psihičke nestabilnosti i incestuoznog odnosa (ironično objasnivši da se čovjek „na sve može naviknuti"), no dovoljno je odlučna pronaći izlazak iz takve situacije. Almodóvar tu krizu rješava neobičnim postupkom udvostručavanja identiteta – Queti obavlja estetsku operaciju i postaje identična Sexilia (koja joj je oduvijek bila uzor svojim životnim stilom nimfomake) te sreću pronalazi s dr. de la Peñom kao posve nova osoba. „Preslikavanje istog stila oblačenja i pokreta tijela, dijelova tijela i osobnosti tu je proizvedeno libidinalnim značenjem da istovremeno postoji i transgresivno i normativno: operirana Queti sretno će živjeti sa svojim 'novim ocem', a Sexilia, preobraćena k monogamiji, odlazi s heteroseksualiziranim Rizom" (Ballesteros, 2009: 89). Trenutak u kojem se Queti promatra u zrcalu (referencija na Lacanov koncept zrcalnog stadija) u obličju Sexilije realizira se kao čin ponovnog rođenja i mogućnosti za oblikovanjem novog identiteta. Lacan je tvrdio da subjekt tijekom zrcalnog stadija započinje spoznavati sebe jer njime subjekt ustanovljuje svoj ego. To je imaginarna faza u kojoj dolazi do objedinjavanja do tada „rastrganog tijela" pri čemu rezultat nije subjekt ili neka vrsta „realnoga ja", nego slika o sebi, ali i slika svih drugih koji ga promatraju. „Stadij zrcala je predložak i zametak onoga što će kasnije biti Ja" (Laplanche, Pontalis, 1992: 455). Quetin prelazak iz područja imaginarnog u simboličko pružit će joj novu životnu priliku

i omogućiti joj početak uspostave vlastite identifikacije – postaje osoba kojoj se divila, ljubavnica čovjeku za kojim žudi, oslobodit će se oca zlostavljača. Queti je započela svoj proces subjektivizacije prelazeći iz položaja objekta u aktivni subjekt, no iz gledateljeve perspektive njezina se situacija zapravo ne mijenja – i dalje se ostavlja dojam da se svjedoči incestoznom odnosu oca i kćeri, no u svijesti likova takav odnos zapravo znači oslobođenje i konačnu realizacija njihovih identiteta. Funkcija udvostručavanja likova očita je i u razgovoru Sexilije i Queti jer gledatelji svjedoče situaciji „razgovora lika sa samim sobom“ kada Queti/Sexilia predstavlja „glas razuma“ koji savjetuje pravu Sexiliju da je napokon došlo vrijeme kada mora prihvatiti pruženu priliku i ostvariti ljubavnu vezu s Rizom. Almodóvar je takvu promjenu dvostruko iskoristio: Queti je omogućio realizirati svoje žudnje prema Sexilijinu ocu (značajno je primijetiti da je i Sexilijin otac očito imao skrivene motive želeći uspostaviti seksualni kontakt sa svojom „kćeri“), a Sexilija može napustiti Madrid i otići sretno živjeti s Rizom.

Feministička teorija identiteta u *Labirintu strasti* očituje se neravnopravnim položajem žena u društvenim praksama španjolskog društva. Na tragu Francove diktatorske vladavine i procesa demokratizacije 1980-ih godina Almodóvar suprotstavlja dva ambivalentna ženska identiteta – lik princeze Toraye koja teži postati majka i roditi prijestolonasljednika kraljevstva Tirana utjelovljujući koncept „majke nacije“ i žene posvećene obitelji, a nasuprot njoj ističe se lik Sexilije, promiskuitetne i liberalne djevojke koja simbolizira žensku snagu i moć „pokoravanja“ svakog muškarca kojeg poželi. Feminističkom kritikom, koja je započela proces liberalizacije i dekonstrukcije tradicionalnog položaja žene kao inferiornog subjekta i objekta reproduktivnosti, može se uvidjeti da je Almodóvar likom Toraye zapravo označio kraj tog višestoljetnog društvenog angažmana da se ženu drži subjektom isključivo podređenog muškarcu. Želeći prikazati evoluciju španjolskog društva i početak političke i društvene liberalizacije, likom Sexilije uspio je nagovijestiti odmak ženskog identiteta od tekovina tradicijske kulture. Iako su u filmu i dalje prisutni likovi žena koje isključivo obavljaju kućanske poslove (posluga, kućanice), Almodóvar narativnim postupkom ženama dopušta restruktuirati osobni identitet čineći to na pomalo bizaran i paradoksalan način – seksualnom žudnjom dopušta izgraditi identitet suverene i emancipirane žene.

Ponovno valja uočiti lik Queti koja predstavlja upravo taj nagli prijelaz iz tradicionalne u liberalnu sferu društva budući da je s jedne strane Queti ocu služi kao

seksualni objekt (svakodnevno ju siluje i veže za krevet), ona mu pomaže obavljati poslove u obiteljskoj kemijskoj čistionici i skrbi o kućanstvu dok s druge strane postaje simbol snažnog otpora patrijarhalnoj strukturi odnosa odlučivši napustiti oca i dom, koji simboliziraju njezinu potlačenost i destrukciju osobne slobode, te započinje život stvorivši potpuno nov identitet i socijalno okruženje. Dodatni paradoks predstavlja lik psihologinje Susane Diaz kao osvještene, emancipirane i slobodoumne žene koja simbolizira identitet oblikovan prema feminističkim načelima. Osim toga ona je vesela i zabavna, „neprestano jede slatkiše ili glača tijekom razgovora s klijentima te uzaludno pokušava odvesti Sexilijina oca u krevet". No Susana svoje psihologijske razgovore i terapije s klijentima obavlja po Lacanovim principima identifikacije subjekta čime Almodóvar provocira dva suprotstavljena diskurza – budući da se teorijskom analizom može zaključiti da se psihoanalitički i feministički diskurz oblikovanja identiteta u mnogočemu razlikuju i suprotstavljaju[272], čini se nevjerojatno da bi žena poput Susane dopustila svojim klijentima (većina su žene) konstruirati vlastiti identitet legitimirajući diskurz koji, prema tvrdnjama mnogih feministica, žene smješta u podređen odnos prema muškarcu. Paul Julian Smith zaključuje da je ozbiljnija psihoanaliza u tom slučaju „burleskna; no Almodóvar očekuje da će se pojedinac kao gledatelj identificirati s glavnim protagonistima u njihovoj težnji k uspjehu terapije i postizanju heteroseksualne monogamije" (Smith, 2000: 25).

Riza „izvodi" svoj identitet istovremeno na pozornici i u stvarnom životu – postaje pjevač zamjenik ozlijeđenom pjevaču skupine *Them*, a istovremeno skriva svoj stvarni identitet prijestolonasljednika izmišljene kraljevine Tiran. Riza Niro želi se prikriti od fundamentalista koji ga planiraju oteti pa se obraća za savjet transvestitu Fannyju McNamari. Droga, seks i sloboda obilježavaju Madrid 1980-ih godina, a lik Fanny McNamare utjelovljenje je takvog svjetonazora. On podrazumijeva da se oblačenjem ili promjenom izgleda može utjecati i na promjenu identiteta pa Rizi pokazuje časopise iz 60-ih godina u kojima nalazi primjere ženskih frizura koje mu mogu pomoći u „promjeni identiteta". Pjevajući sa skupinom *Them* Riza Niro postaje rock zvijezda madridske klupske scene kojoj već pripadaju Almodóvar i McNamara kao izvođači transvestiti, a njegov status pjevača upoznaje se pri izvedbi *funky* pjesme *Gran Ganga*. Stihovi pjesme „Tko sam ja? Tko je on?

[272] Vidjeti više u poglavljima o psihoanalitičkom i feminističkom identitetu. O tome piše i Culler: „Feministička teorija uključuje i pristup koji odbacuje psihoanalizu zbog njezinih neosporno seksističkih temelja, kao i blistave preformulacije psihoanalize iz pera feminističkih teoretičarki kao što su Jacqueline Rose, Mary Jacobus i Kaja Silverman. One smatraju kako se jedino kroz psihoanalizu – njezino razumijevanje zamršenosti internalizacije normi – može shvatiti i ponovno osmisliti položaj žene" (Culler, 1997: 148).

Odakle dolazim? Što radim?“ likovima filma postavljaju egzistencijalna pitanja koja problematiziraju njihove identitete, a ona ujedno predstavljaju i Almodóvarovu osobnu filozofiju koju će prenositi iz jednog filma u drugi. Riza je homoseksualac[273] koji do kraja filma mijenja svoj seksualni identitet (prema nekim naznakama Riza je biseksualac) te se zaljubi u djevojku Sexiliju (shvati da se zapravo poznaju još od djetinjstva) s kojom bježi u nepoznato. Rizina pomajka Toraya zaljubljena je u njega još dok je bio dječak te dolazi u Madrid da bi ga pronašla. Budući da je znala da Riza eksperimentira s homoseksualnošću, traži ga po gradu prerušena u muškarca što je jedan od rijetkih primjera u Almodóvarovim filmovima da je žena preuzela ulogu transvestita. Taj je čin motiviran činjenicom da Toraya želi pronaći Rizu (žudnja je motiv pokretač) budući da zna da ga zanima muški spol, a ne želi ga ponovno otjerati od sebe kao što je to učinila kada ga je htjela zavesti.

U poststrukturalističkim teorijama identiteta navodi se da je jezik jedan od ključnih „medija“ kojim se uspostavlja pojedini identitet te da ga je isto tako važno tumačiti i u pokušaju razumijevanja oblikovanja kulture uopće. Odnos subjekta i zbilje uvijek je „već posredovan jezikom” te on „bitno određuje ljudsku djelatnost”, a njegov znakovit utjecaj u tvorbi subjektova identiteta vidljiv je već u procesu imenovanja predmeta, osoba i pojava. Imenovanje je prvi korak u procesu oblikovanja identiteta i njegovom kulturološkom ovjeravanju te predstavlja jezični angažman kojim si subjekt može osigurati „kulturne, rodne, nacionalne, političke i druge identitete” i time se imenom stvara poseban odnos osobe koja to ime nosi s osobom koja vrši čin dozivanja (Peternai Andrić, 2012: 11). Pitanje Sexilijina imena u *Labirintu strasti* može pronaći uporište u suvremenoj teoriji uzme li se u obzir njezin identitet nimfomanke i djevojke ovisne o seksualnim odnosima s drugim muškarcima.[274] Evidentno je da je Almodóvar imenovanjem uspostavio Sexilijin identitet seksualno frustriranog i promiskuitetnog subjekta jer „ime je ono što pojedinca smješta odijeljeno od drugih kao individuu”, „predstavlja jezični angažman koji osigurava kulturne, rodne, nacionalne, političke i druge identitete, međutim on tvori tek početak procesa oblikovanja identiteta: nakon što je imenovanje izvršeno, bitan postaje čin dozivanja i način na koji se ime

[273] Početak filma prikazuje Rizu koji šeta madridskim trgom el Rastro i promatra muška međunožja, a nedugo zatim upoznaje i muškarca s kojim ostvaruje spolni odnos. Riza će tijekom filma i dalje eksperimentirati s homoseksualnim odnosima dok ne sretne Sexiliju u koju će se zaljubiti.

[274] Sexilijin nezasitan apetit za spolnim odnosnima potaknulo je njezinu psihologinju Susanu na razmišljanje uživa li i u seksualnim odnosima sa ženama, no Sexilia zaključuje da za to nema potrebe budući da je „ona dovoljna“ svim muškarcima s kojima spava.

koristi" (Peternai Andrić, 2012: 11). Lacan je imenovanje objasnio kao ugovor dvaju subjekta koji pristaju jednako prepoznati određeni objekt kojim je „moguće stabilizirati višestruke i protočne identifikacije".[275] Sexilijin je identitet postao obilježen jezičnim znakom i tek će na kraju nastupiti njegova potpuna tranformacija kojom ulazi u simbolički poredak jezika i zakona odvajanjem od „očeva tijela" i u svoje središte upisuje manjak ili odsutnost koja će biti nadoknađena Rizinom prisutnošću. Riza Niro se, nakon bijega iz svojeg kraljevstva, dolaskom u Madrid predstavlja kao Britanac Johnny čime je zapravo izvršio mnogostruke transformacije svojeg identiteta – on je mladić koji pripada građanskom sloju društva (iako je princ), odrekao se svog nacionalnog identiteta, gledatelji ga upoznaju kao homoseksualca i prerušenog punk glazbenika te je kao takav zapravo potpuno nepoznat javnosti. Prisvajanje običnog i nezamjetljivog imena Johnny Rizi je omogućeno odreći se svojeg identiteta princa i prijestolonasljednika čime se suprotstavio normama visokog društva o „nedodirljivosti" i „izdvojenosti iz sfera malograđanstva" te mu je omogućeno pronaći neistražene impulse koji će ga potaknuti na ponovnu identifikaciju u novom društvenom okruženju.

Kao što je to činio u *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe*, Almodóvar i ovdje nudi svoja shvaćanja identiteta koji istovremeno prolaze krizu, ali se i ovjeravaju unutar različitih diskurza praćeni seksualnim traumama, incestom i zlostavljanjem patrijarhalnog autoriteta. Primijetiti je da takvim smještanjem likova u neregulatorne odnose Almodóvar ironizira podjednako sve kategorije ljudske seksualnosti – traumatiziranim situacijama iz djetinjstva prikazuje da su homoseksualnost i poligamija „devijantni", predstavljaju „tragične posljedice shvaćanja i zamjenjivanja" naučenih moralnih vrijednosti dok su s druge strane monogamija i heteroseksualnost podložne nužnom „ispravljanju" i „identificiranju" zbog svoje „neprirodnosti" (Epps, 2009: 329).

7.2. MRAČNE NAVIKE

Almodóvarov treći igrani film *Mračne navike* profilira u prvi plan identitet žene prikazujući proces stjecanja autonomije glavnih protagonistica (časne sestre i narkomanka Yolanda Bell) koje se „suprotstavljaju utvrđenom poretku na hrabar, prirodan i intuitivan način. Kada shvate da stvari oko njih ne funkcioniraju, one postaju neovisne poput zvjeri i

[275] O imenu i imenovanju vidjeti više u: K. Peternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* (2012).

iskorištavaju situaciju da bi spoznale svoj unutarnji svijet. Iako se može činiti da su izgubile smisao vlastitog identiteta, one stječu maksimalnu autonomiju“ (Vidal, 1988: 81-82). U filmu ne dominira nijedan muški lik niti su prisutni u glavnoj narativnoj strukturi, a Almodóvar je njihovu odsutnost najavio već uvodnim scenama prikazujući predoziranje Yolandina dečka i njegovom smrću. Na prvi pogled gledatelji mogu pomisliti da će smještanje radnje u samostan časnih sestara značiti parodiju Francova doba i njegova ideološkog aparata (Crkva), no vrlo se brzo otkriva da Almodóvar radnju ne smješta u samostan da bi kritizirao postojeći aparat, već njime dokazuje da značenje samostana ne podrazumijeva nužno fizičku odsutnost iz svijeta izvan njegovih zidina, već otkriva žene koje su u interaktivnom odnosu s vanjskim svijetom (pr. časna sestra narkomanka, sestra autorica trivijalnih književnih hitova, sestra dizajnerica odjeće za žene). Gledatelji saznaju da je svaka žena prisutna u samostanu ima postavljen cilj – želeći pobjeći od svojih grijeha prošlosti (droga, prostitucija, ubojstvo), nastoje otkupljenjem i poniznošću preoblikovati svoj identitet te poništiti često isticanu tvrdnju časnih sestara da je „čovjek jedino živo biće vrijedno prezira“. No rastrzanost moralnih načela očituje se istovremenim križanjem odanosti i vjere sa zadovoljstvima svjetovnih užitaka koji im pomažu postupno oblikovati identitet moderne žene. Unatoč privatnim ambicijama čini se da su zarobljene inertnošću i monotonijom svakodnevice, no Almodóvar narativnim zapletima dopušta da do kraja filma svaka časna sestra prije svega otkrije da u sebi krije identitet žene izgrađen na osobnim vrijednostima, emocijama i položajem u društvu, a zatim joj omogućuje spoznati svoj unutarnji svijet daleko kompleksniji od onog temeljenog na vjeri u Boga.

Feminističke tvrdnje da žena treba nužno biti oslobođena patrijarhalne poniznosti i zadobiti pripadajuće mjesto u društvenom poretku poništavanjem njezina značenja *drugoga,* u *Mračnim navikama* Almodóvar metaforički tumači – odsutni muškarac zamijenjen je Bogom kojem su časne sestre obećale svoju vjernost i životni poziv. Ističe da „časne sestre posjeduju daleko snažniju osobnost i kreativnost od ljudi izvan samostana. Njihov je poziv pomoći izgubljenim djevojkama, no kako se priča razvija, shvate da nedostatak takvih djevojaka i osjećaj dosade zapravo potiče razvoj osobne slobodne i neovisnosti“ (Strauss, 2006: 31). Časne se sestre ne odriču vjerskih načela (sestra Manure svakodnevno podsjeća na poniznost i iskupljenje grijeha) na kojima počiva njihova služba, ali istovremeno ne umanjuju svoj unutarnji emocionalni svijet koji ih vodi mnogo dalje od zadanih normi i sekularnih svjetonazora. Tu se može navesti i lik udovice markize, nasljednice muževa bogatstva, koja u razgovoru s predstojnicom samostana Julijom govori o svojem mužu: „Kao suprug i otac bio

je čudovište (...) bio je fašist (...) otkad je umro, osjećam se oslobođeno, kao da opet upravljam svojim životom.“ Grotesknim likom markize Almodóvar simbolički oslobađa ženu patrijarhalnog diskurza te, osim što svojim filmovima ironizira vrijeme Francove diktatorske vlasti i rigoroznosti španjolskog društva, šalje univerzalnu poruku da nijedan društveni ili ideološki aparat ne može umanjiti subjektovu težnju za otkrivanjem i razvojem osobnih vrijednosti. Takav položaj žene feministička kritika često argumentira pobijajući teorijske rasprave psihoanalitičkog diskurza i osporavajući mišljenje o kastraciji žene i njezinu „smještaju u područje *drugoga*“, tvrdeći da se njome zapravo projicira muški strah od kastracije. Irigaray tumači da je funkcija ženske zavisti na penisu jačanje muške psihe jer „kastrirati ženu znači upisati je u zakon *iste* žudnje, žudnje za istim“. Žena je tumačena kao muškarčev negativ, njegova preslika ili „zrcalna predodžba”. Irigaray tvrdi, a to potvrđuje i Moi, da patrijarhalan diskurz smješta ženu *izvan* reprezentacije te je „odsutnost, negativnost, tamni kontinent, ili u najboljem slučaju manjevrijedan muškarac” (Moi, 2007: 186). *Mračnim navikama*, a to će biti očito i u kasnijim filmovima, Almodóvar poništava žensku odsutnost i negativan aspekt njezina identiteta te joj omogućuje razviti kontekst u kojem će muškaraci biti svedeni tek na simboličko značenje.

Središnja radnja filma konstruira se oko narkomanke Yolande i predstojnice samostana Julije koja je lezbijka. Ona prihvaća pomoći Yolandi u skrivanju od policije iz osobnih pobuda i motiva budući da je u nju zaljubljena kao što je nekada bila zaljubljena u djevojku kojoj je također pružila skrovište, ali ju je ona napustila. Žudnju među ženama Almodóvar otkriva melodramatskim izvedbama latinoameričkih pjesama: prvi puta kada Yolanda i Julia pjevaju bolero *Encadenados* (*Začarani*) pri čemu je Julia predstavljena kao zavodnica čija je žudnja svakim stihom očitija i „dinamičnija“; drugi put pri Yolandinoj izvedbi pjesme *Salí porque salí* (*Otišla sam jer sam otišla*) kada dolazi do „raspleta“ neostvarene ljubavne priče. Yolanda je pri izvedbama predstavljena kao muškarčev „objekt žudnje“ otkrivajući Juliju iz položaja tipičnog muškarca promatrača i zavodnika. Iako između Yolande i Julije ne postoji tjelesni kontakt kojim bi se uspostavljen kontakt „konzumirao“, lezbijska je žudnja u objema izvedbama gledateljima predstavljena tehnikom unakrsne montaže krupnih filmskih planova obaju likova pri čemu se dobiva dojam tzv. „lezbijskog pogleda“. Paul Julian Smith naziva izvedbe bolera subverzivnima napominjući da se već trenutkom Yolandina dolaska u samostan daje naslutiti odsutnost heteroseksualnog diskurza. Film je tako „lezbijaniziran patrijarhalnom riječju (...) sugerirajući određeno mjesto u kojem je ženska žudnja već bila otvorena tom riječju“ (Smith, 2000: 40). Subverzija spomenutih

pjesama, čije riječi također govore o odnosu između Yolande i Julije, dodatno je naglašena činjenicom da su obje pjesme napisali i otpjevali muškarci.

Ako je suditi prema tvrdnjama Monique Wittig da se lezbijka ne može nazivati ženom jer destabilizira binarni odnos muškarac – žena, u kojem žena konsolidira taj opozicijski odnos i konstruira heteroseksualnu matricu, Julia i Yolanda pripale bi kategoriji „trećeg roda“ jer u potpunosti poništavaju utemeljene regulacijske prakse heteroseksualnog diskurza. Iako Yolandin lik nije oblikovan kao homoseksualan (na početku filma otkriva se da je imala muškog partnera), njezina se pojava može tumačiti kroz deregulaciju heteroseksualnosti i roda. Naime, pojavljuje se u crkvi u kojoj časne sestre pjevaju Isusu Kristu tražeći da otvori „rane“ u njihovim srcima pri čemu njezin ulazak iz vanjske svjetlosti upravo podsjeća na dolazak „božanstva“. Almodóvar u tim trenutcima prividine intimnosti sekularizira vjersku ikonografiju da bi dokazao Julijin doživljaj Yolande kao „objekta seksualne pobude“; prizor kada Julia pruža Yolandi rubac da bi skinula šminku otiskujući pritom njezino lice čime se oponaša otisak Kristova lica na Veronikinu rupcu; prizor na kraju filma kada Julia shvati da je Yolanda napustila samostan čime se alegorijski prikazuje njezin psihički i emocionalni slom vrlo blizak prizoru katoličke *piete*. Funkcija takvih postupaka temelji se na izjednačavanju emocionalne ili seksualne ljubavi s pobožnošću „sugerirajući ljudskost i nesavršenost svojih likova, a istovremeno heretički izjednačuje pobožnost i homoseksualnu žudnju“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 47-48).

Osim što svaka časna sestra ponovno otkriva svoj identitet žene, nužno je uočiti da se kao njegov dio javlja i ono što je ostalo potisnuto i neostvareno, a što se prije svega odnosi na homoseksualnost predstojnice samostana Julije koja se zaljubljuje u Yolandu. Prema riječima Terryja Eagletona „paradoks ili proturječje na kojemu se temelji Freudovo djelo jest da postajemo ono što jesmo tek snažnim potiskivanjem elemenata od kojih smo sačinjeni” (Eagleton, 1987: 166). No može li se tvrditi da je Julia potiskivanjem svojih lezbijskih sklonosti postala ono što zapravo jest? Je li njezina podsvijest utjecala na oblikovanje njezina nepotpunog, još uvijek neostvarenog identiteta temeljenog na seksualnosti ili je za to odgovoran društveni kontekst u kojem se nalazi? Očito je da Julia prolazi krizu identiteta suzbijajući svoj unutarnji svijet emocija i privlačnost prema ženama, a istovremeno teži osloboditi se osjećaja, iskazati „emocionalnim krikom“ ne bi li svoju „zabranjenu seksualnu žudnju“ materijalizirala željenim iskustvom (Acevedo-Muñoz, 2008: 48). U psihoanalitičkom diskurzu, govoreći o Edipovu kompleksu, Young navodi se da su lezbijstvo i heteroseksualni

identiteti „društveni konstrukti koji uključuju psihološke elemente. Oni se razlikuju od žene do žene i imaju različita očitovanja i izvore, jednako kao što su različite i biografije svake osobe" (Young, 2006: 49). Julia u društvu egzistira kao časna sestra i predstojnica samostana, no njezin je emocionalni i psihički svijet daleko kompleksniji i izraženiji te na njega ne može svojevoljno utjecati. Almodóvar ne govori mnogo o njezinoj homoseksualnosti kao što je to učinio u *Labirintu strasti* gdje je eksplicitno prikazao što je utjecalo na Rizin razvoj homoseksualnog identiteta, no to ne umanjuje njezinu važnost u identifikaciji Julije kao žene potisnutih seksualnih želja i frustracija. Rečeno je da Almodóvar „isključuje", „demaskularizira" muški identitet uklonivši ga iz narativnog zapleta, ali dubljom analizom može se tumačiti da je predstojnica samostana Julia zapravo utjelovljenje tog „isključenog muškarca", ona je „kastrirana" žena koja svojim „objektom žudnje" želi svijest o potisnutom učiniti realnim.

Eagleton također razlučuje značenje riječi 'nesvjesno' i 'podsvjesno' tumačeći da „riječ podsvjesno upućuje na nešto što je gotovo pod samom površinom svijesti", ona umanjuje „ideju o nesvjesnom kao o području koje nam je krajnje strano i nepristupačno, koje je mjesto i ne-mjesto, potpuno ravnodušno prema stvarnosti, koje ne zna za logiku, negaciju, kauzalnost i proturječje, koje je do kraja predano instinktivnoj igri nagona i želje za užitkom" (Eagleton, 1987: 171). Julia postaje aktivni subjekt svoje podsvijesti i nagona za seksualnim užitkom. Almodóvar nekoliko puta smješta Yolandu u položaj „objekta" i „muškog pogleda" oblikujući scene u kojima Julijin pogled (kamera) počiva na Yolandi i njezinu tijelu, a najdojmljivije su one scene u kojima se očituje melodramatičnost filma i iskazivanje bliskosti dviju žena.[276] Julia promatranjem i gledanjem Yolande prolazi, kako navodi Mulvey, „proces samoidentifikacije, samoprepoznavanja" jer subjekt se gledanjem „suočava s nagovještajem svijesti o sebi" (Mulvey, 1999: 836).

7.3. ČIME SAM TO ZASLUŽILA?

Nasuprot slobodumnom i otvorenom Madridu u *Labirintu strasti*, filmom *Čime sam to zaslužila?* Almodóvar prikazuje Madrid na rubu društvenoga i ekonomskog sloma kojim sugerira da, unatoč svim „osobnim i seksualnim slobodama dopuštenima u španjolskoj

[276] O tim scenama vidjeti više u poglavlju o glazbi u Almodóvarovim filmovima.

tranziciji 80-ih god., demokracija ipak nije španjolskim obiteljima donijela napredak, pogotovo ženama. (...) Madrid je grad u kojem se radnička klasa teško bori za svoj položaj u društvu i u kojem su ekonomske i društvene frustracije isprepletene s krizom seksualnosti i osobnog identiteta“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 49). U filmu je Almodóvar prvi put prikazao uistinu kompleksan i raslojen identitet žene utjelovljen u liku Glorije, a kritičari ga često smještaju među najvažnije likove u cijeloj filmografiji. Gloria je žena svakodnevno opterećena egzistencijalnim problemima i ekonomskim prilikama svoje obitelji, nezadovoljna je seksualnim životom i frustrirana odnosom sa suprugom te vrlo teško održava prividne dobre međusobne odnose u obitelji (suprug, sinovi, svekrva). Ona je nepismena i neobrazovana (za razliku od svoje svekrve), živi s emotivno nestabilnim suprugom koji lako postane agresivan i nasilan te je okružena ekscentričnim susjedstvom. Scena obiteljske večere ilustrira svakodnevni obiteljski kaos: piletina je zagorjela i večera je uništena, Antonio želi popiti vino koje Gloria nije mogla kupiti jer nema novaca, Antonio mora kupiti bocu mineralne vode od svoje majke koja ih čuva zaključane u ormaru, sin Miguel povratio je baki u krilo, a ona se odlazi tuširati obučena dok drugi sin Toni u hladnjaku za jelo nalazi samo dotrajali umak od rajčice. Da bi preživjela sve probleme i nemotivirajuće okruženje, Almodóvar unosi elemente parodije u Glorijin svakodnevni život pa ju prikazuje kao ovisnicu o lijekovima za smirenje, udisanju ljepila i drugih kemijskih tvari koje bi mogle proizvesti halucinogeni učinak na njezinu svijest.

Takvoj ženi Almodóvar suprotstavlja muškarca Antonija odgojenog prema patrijarhalnim načelima i u duhu Francova diktatorskog režima – nemaran je, u obitelji represivan, priprost i frustriran, za njega je žena manje vrijedna, njezina je svrha skrb o obitelji i domu, ona je *drugo* muškarca bez ikakve potrebe da izgradi svoj identitet. Nekoliko puta ponavlja da „žena ima svoje mjesto“, ali je isto tako svjestan da „današnje žene jednostavno ne žele ostati kod kuće“. U *Drugom spolu* Simone de Beauvoir određuje ženu kao *drugo* muškarca i komentira koliko su žene povijesno i antropološki stekle jedinstven položaj, a istovremeno su razvile i vlastitu drugost na temelju spolnosti kao razlike. Zaključuje da se na ženu uvijek promatra u odnosu na muškarca, ali ne i obrnuto jer „ona je nebitno prema bitnom. On je Subjekt, Apsolut; ona je Drugi“ jer „muškarac očekuje od žene kao sluškinje i suputnice da bude njegova publika i njegov sudija, da ga potvrdi u njegovom biću. Ona ga svojom indiferentnošću, ruganjima i smijehom negira. On u njoj projektira ono što želi i od čega se plaši, ono što voli i što mrzi” (de Beauvoir, I, 1984: 12).

U kontekstu takva položaja žene u društvu Paul Julian Smith se osvrće na španjolsko društvo i komentira Glorijinu ulogu kućanice ističući da „ženama nije bilo dopušteno raditi išta drugo osim kućanskih poslova, a njihova ključna osobina bila je pokornost. Nakon Francove smrti 1975. god. ukinuta je odredba po kojoj jedino muškarac/suprug može kontrolirati poslove žene; razvod je legaliziran 1981. god., a pobačaj (pod određenim uvjetima) 1985. god. Čak je i 1987. god. (tri godine nakon objave filma) u Španjolskoj postojao malen postotak žena koje obavljaju određene djelatnosti, a velik postotak kućanica u odnosu na druge europske zemlje“ (Smith, 2000: 54). Od svih žena Antonio jedino osjeća naklonost prema svojoj majci, starici odgojenoj i odrasloj „u posve druga vremena“, aktualizirajući time fašistički koncept „majke nacije“[277] (žena koja je posvećena svojoj obitelji i brine se o tome da rađanjem djece ojača nacionalni identitet), i Njemici Ingrid Müller, bivšoj nacističkoj pjevačici u koju se zaljubio radeći u Njemačkoj. Činjenica zbog koje Antonio drži Ingrid drukčijom ženom jest neprežaljena ljubav koju osjeća prema njoj, ali i saznanje da je Ingrid nekada „služila domovini“ pjevajući njemačkim nacistima i Hitleru (Acevedo-Muñoz, 2008: 50-51). Budući da Antonio još uvijek idealizira fašistički režim te o Hitleru i Francu govori s oduševljenjem, jasno je da mu demokracija i liberalizacija španjolskog društva znače dekonstrukciju osobnih ideala. Prema majci osjeća poštovanje i divljenje, prema Ingrid ljubav i privrženost te obje utjelovljuju njegov ideal žene.

Svjesna Antonijeva doživljaja žene i njezine uloge u obitelji, Gloria je frustrirana i nesretna, na križištu suprotnih kulturoloških i društvenih diskurza – s jedne strane suočena je s prenaglašenim patrijarhatom i represivnošću svojeg supruga, a s druge strane svjedoči nagloj demokratizaciji društva i emancipaciji žene (posebice naglašena u liku susjede Cristal, prostituke i zabavljačice) kojoj se teži prikloniti. Moi parafrazira Irigaray govoreći da „uhvaćena u spekularnu logiku patrijarhata, žena može izabrati ili da šuti, proizvodeći nerazumljivo brbljanje (svaki iskaz koji izlazi izvan logike istog muškom će vladajućem diskurzu po definiciji biti nerazumljiv), ili da *uprizoruje* spekularnu reprezentaciju sebe kao manjevrijednoga muškarca. Potonja je mogućnost, žena kao oponašateljica, prema Irigaray, oblik histerije“ (Moi, 2007: 188). Gloria proživljava trenutke histerije uzrokovane nepovoljnim položajem, sekualnom frustriranošću u socioekonomskim problemima. Scena u

[277] Taj je koncept bio posebno naglašen u Hitlerovoj nacističkoj ideologiji tijekom dvadesetih i tridesetih godina XX. st. kada se razvila posebna propaganda kojom se isticala trojaka uloga žene: rađanje, odgoj djece i briga o vlastitom domu. Tada su često oglašavani posteri na kojima su se prikazivali motivi muškaraca, obrađivača zemlje, simbolizirajući time plodnost i prehranitelja obitelji, i žene s djetetom kao simbolom roditeljice i zaštitnice djece.

kojoj Gloria pokušava ostvariti seksualni odnos s nepoznatim muškarcem policajcem pod tušem samo je početak njezina permanentnog seksualnog nezadovoljstva koje se dodatno ilustrira situacijama u kojoj „izvršava obvezu vođenja ljubavi s Antonijom“ i u kojoj se pridružuje Cristal u njezinu poslu s klijentom koji je zahtijevao drugu ženu kao voajera. Policajac odustaje od spolnog odnosa jer ne uspijeva zadovoljiti Gloriju, pri spolnom odnosu s Antonijom očit je nedostatak emocija, a epizoda voajerizma prikazuje Glorijino bezizražajno lice u trenutku muškarčeve prividne moći čime se ističe njezino otuđenje od svijeta koji ju okružuje. D'Lugo zaključuje da „sve tri situacije upućuju na impotentnost patrijarhalnog aparata: policije, supruga i muškog klijenta“ (D'Lugo, 2006: 42) Iako bi se prva scena spolnog odnosa s policajcem mogla tumačiti kao Glorijina „zavist prema penisu“ jer njezin pristanak na spolni odnos s nepoznatim muškarcem otkriva hendikep seksualnog života u braku, Almodóvar vrlo brzo ironizira nastalu situaciju Glorijinim pokazivanjem borbenih vještina u karate klubu čime simbolički dekonstruira privid muške nadomoći i omogućuje razvoj ženske emancipiranosti. Dokaz je tomu i komična scena muškog striptiza pred Glorijom i Cristal gdje Almodóvar ilustrira muškarca ovisnog o seksu i pretjeranom isticanju svoje muškosti čime ismijava koncept muškosti i naglašenog *machizma*. Iz prikazanog je jasno tko neuspješno „izvodi“ svoj identitet: Cristal glumi seksualni užitak i zadovoljstvo muškarčevim sposobnostima, a Gloria proučava novokupljeni proizvod za kosu i gestikulira Cristal da bi trebala ići kući jer već kasni. Ismijavanjem muškaraca i njegove muškosti Almodóvar dekonsturira ženski identitet kao objekt koji „zavisi o penisu“ čija će evolucija dosegnuti vrhunac u dramatičnom trenutku kada Gloria, da bi se obranila od Antonijeva fizičkog napada, uzima šunku i ubija svojeg supruga.

Iako „na rubu živčanog sloma“ Gloria simbolizira Almodóvarovo „suosjećanje s feminizmom“ ističući da, bez obzira na to što je ubila svojeg supruga, što djeci nije omogućila bezbrižno djetinjstvo (Toni preprodaje drogu, Miguel je homoseksualac prostitutka koji spava s očevima svojih prijatelja) i što je propustila biti uzorna majka, Gloria ne zaslužuje biti „optužena“ za sve nastale okolnosti. Ona je „dovoljno dobra majka“ koja svoju djecu niti je „pretjerano zapustila niti razmazila“, žena je sputana patrijarhatom koja svoje „žudnje“ i „užitke“ ne može ostvariti, no Almodóvar ipak „odbija učiniti ju odgovornom za obiteljske neprilike“ (Smith, 2000: 62). Kada ju Toni napušta odlazeći s bakom na selo, ponavlja mu da ne zaboravi da mu je ona majka, a povratkom sina Miguela nakon očeve smrti i njegovim zaključkom da „kuća treba muškarca“ Almodóvar prikazuje čin

njihova pomirenja i ističe da je svrha cijelog filma zapravo „istaknuti majčinstvo kao neodvojivi dio ženskog identiteta“ (Smith, 2008: 62).

Kinder uočava postojanje rivalstva između braće Tonija i Miguela, i to se očituje u natjecanju za očevu naklonost koji veću pažnju posvećuje Toniju (prvorođeni sin, naslijedio je mnoge njegove karakteristike poput sposobnosti za krivotvorenjem rukopisa). Kad se mlađi sin Miguel vraća kući nakon dužeg izbivanja, pita majku je li nedostajao ocu, a Gloria mu odgovara da je otac bio toliko zauzet da nije ni primijetio da ga nema. Upravo je mlađi sin Miguel lik kojim Almodóvar otvara pitanje homoseksualnosti u filmu, no problematizira i dječju prostituciju i pedofiliju koji se sve češće javljaju kao primjeri seksualne devijacije suvremenog društva. Zbog tog hendikepiranog odnosa otac-sin, Miguela privlače stariji muškarci te održava homoseksualnu vezu s ocem svojeg prijatelja ističući da „njegovo tijelo pripada samo njemu“ i njime može raditi što želi, pri čemu Smith u toj sintagmi vidi „često ponavljanu feminističku frazu“ kojom se želi naglasiti integritet žene (Smith, 2008: 59). Gloria je s time upoznata, no zaokupljena vlastitim nezadovoljstvom i „željom za preživljavanjem ne poduzima ništa da bi to spriječila.[278] Dapače, Miguela daje na posvajanje njegovu zubaru koji je pri posjetu pokazao „neprirodno zanimanje za dječaka“ opravdajući svoj čin da će „imati jedna usta manje za prehraniti“. Miguel razumije njezinu potrebu i pristaje na život sa zubarom, no iznosi nekoliko uvjeta: želi imati svoju video i glazbenu opremu te pohađati likovni tečaj. Iako bi ta scena mogla biti tumačena, kako Smith navodi, „kao poricanje stvarnog položaja homoseksualaca u španjolskom društvu“, ona zapravo ocrtava „beskompromisnu pretpostavku da materijalne potrebe imaju prednost u odnosu na integriret identiteta temeljenog na seksualnosti, a da teret takvih okolnosti trebaju nositi oni koji su odgovorni za siromaštvo i lišavanje osobne slobode“ misleći na strukture društvene moći (Smith, 2000: 60).

Otkrivajući Migelovo zanimanje za slikanjem zapravo se sugerira da je „njegovo prostituiranje jedan od načina preživljavanja“ baš kao što to čini i susjeda Cristal kojoj je želja otputovati u Sjedinjene Američke Države. „Prostituiranje je samo sredstvo, ne i cilj, poziv kojim želi ostvariti svoje želje i težnje“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 55). Almodóvar ne prikazuje homoseksualce i prostitutke kao marginalizirane subjekte (što je zapravo španjolska

[278] Jedne večeri kada se Miguel kasno vratio kući, Gloria ga pita gdje je tako dugo, a on odgovara da je bio kod prijatelja Raula i učio. Gloria ga optužuje da je spavao s njegovim ocem kao što to uvijek radi. Miguel joj odgovara: „Što se to tebe tiče? To je moje tijelo!“. U raspravi što će večerati, Gloria nastavlja: „Kad već spavaš s njim, mogao bi te i nahraniti. Počni već jednom zarađivati!“

stvarnost), već ih kao takve, možda ne u potpunosti sretne i zadovoljne, integrira u španjolsko društvo. Tek na kraju filma, kada Gloria odluči počiniti samoubojstvo jer je ostala sama (supruga je ubila, stariji sin i svekrva odlaze živjeti na selo), Miguel se vraća kući i govori da „kuća treba muškarca“ što Gloria s veseljem prihvaća. Taj Miguelov povratak predstavlja ironiju za patrijarhalnu ulogu koju želi ostvariti budući da, kao dijete koje se upustilo u prostituciju i homoseksualne odnose, za to nije „osposobljen“. No njegova odlučnost da napusti doktora, pruži otpor spram moći kojoj je bio izložen te pokuša obnoviti obitelj omogućuje njemu i Gloriji nadvladati osobne krize identiteta s kojima su bili suočeni.

7.4. MATADOR

Tematski okvir *Matadora* obuhvaća nekoliko motiva: nasilje, seksualnost (potisnuta homoseksualnost) i njezine devijacije (silovanje, nekrofilija), smrt i problem identiteta. U središtu radnje pratimo odnos dvaju muškaraca heteroseksualaca: Diego (utjelovljenje snage, prikrivenog nasilništva, uspješan ljubavnik, pravi primjer muške hegemonije) i Ángel (nesiguran, potlačen, zadivljen Diegom koji mu predstavlja idealiziran muški identitet, oca i životnog učitelja kojeg nije imao, slab i nemoćan). Diego je okrutan ljubavnik koji ubija žene nakon svakog spolnog odnosa, utjelovljenje je muške hegemonije dok je Ángel nesretan mladić, „propala“ idealizirana slika muškarca koji ne uspijeva ništa u čemu je Diego uspješan (Diego je vrhunski toreador, cijenjen u španjolskom društvu; Ángel je njegov učenik, no bez perspektive postati nasljednikom svojeg učitelja jer pri samom pogledu na krv gubi svijest). Acevedo-Muñoz pretpostavlja da je Ángel odlučio postati toreador ne bi li „izliječio svoju potisnutu homoseksualnost“, a čini se da u to vjeruje i Diego koji s njim razgovara o odnosu sa ženama pitajući ga nije li možda homoseksualac. Ángela, iako nikada nije bio sa ženom, a devetnaest mu je godina, to pitanje uvrijedi prijeteći se svome učitelju da će mu vrlo brzo dokazati svoju muškost. Njegov blag karakter i odsutnost tipičnog muževnog ponašanja te nemogućnost da nakanu silovanja djevojke Eve učini dokazom svoje muževnosti, Almodóvar zapravo potvrđuje stereotipe o homoseksualcima kao nježnim i pažljivim muškarcima.

Ángel, u želji da dokaže svoju heteroseksualnost i nadoknadi nedovoljno naglašen identitet muškarca karakterističan za normativne standarde patrijarhalnog društva, odluči silovati svoju susjedu (Diegovu djevojku) Evu, no u tom činu Ángel završava kao žrtva, a ne

silovatelj. Allinson je istaknuo da lik Ángela „ilustrira identitet muškarca koji je u krizi. Obično su muški likovi poistovjećeni s aktivnošću, voajerizmom, sadizmom, fetišizmom i napretkom, a Ángel se povezuje s pasivnošću, egzibicionizmom, mazohizmom i predstavljanjem svojih neuspjelih pokušaja da ostvari ono što posjeduje njegov učitelj“ (Allinson, 2001: 83). Štoviše, problem muškosti i neafirmiranosti u društvu doveo je Ángela u doticaj s društveno-represivnim aparatom (zakonodavni sustav, policija, institucija za liječenje psihičkih bolesti) čime Almodóvar dodatno naglašava njegovu društvenu neprilagođenost i nužnost da treba biti podvrgnut fizičkoj i psihičkoj disciplini da bi se izgradio u muškarca u skladu s društvenom normom. Represivni odgoj ekstremne majke katolkinje dodatno potvrđuje tu činjenicu, pri čemu ju se može povezati s Althusserovim i Foucaltovim teorijskim promišljanjima o nadzoru društvenih aparata (politika, religija) koji utječu na oblikovanje identiteta pojedinca predstavljenima u prvom dijelu rada.

Primjer represivnosti koja je uzrokovala propast subjektove identifikacije u *Matadoru* predstavlja lik Ángelove majke Berte. Almodóvar ju naziva „kastrirana majka“, ona je uzrok njegovih neuroza i neprevladanih kompleksa zbog čega Ángel doživljava brojne krize vlastita identiteta. Tijekom večere Berta govori Ángelu da je „prava nesreća“ ponavljajući učestali zaključak da katkad misli da je „lud kao i njegov pokojni otac“ te ga podsjeća da su njezini zahtjevi vrlo jasni: ne tolerira luksuz i nepoštivanje Božje riječi. Vjerski je fanatik, pripadnica organizacije Opus dei te na Ángelov prijedlog da treba susret sa psihijatrom odgovara da mu jedino može pomoći pravi duhovni vođa. Daljnji razvoj radnje potvrđuje Ángelovu neposobnost nadvladati osobnu krizu identiteta i majčinu projekciju osjećaja krivnje zbog čega odlučuje priznati da je ubojica i zločinac iako nije počinio zločine za koje je optužen. Ángel može biti tumačen i kao junak, ali i žrtva okolnosti zbog čega D'Lugo tvrdi da preuzima ulogu žene žrtve. On je lik na kojeg najviše utječu suprotstavljana moralna načela okoline u kojoj egzistira zbog čega je prije svega žrtva, a zatim i aktivni subjekt. Osim toga evidentna je i latentna homoseksualnost koja je potisnuta zbog majčine represivnosti i ideologije Opus deia na čijim je pretpostavkama o grešnosti odgojen Ángel (Kinder, 2004: 44). Česte nesvjesne reakcije i halucinacije koje rezultiraju nejasnim vizijama ubojstava, nasilja i katastrofe prisutne su još od djetinjstva, no „roditelji su ih prvenstveno tumačili kao đavolje vizije, nego stvaran psihološki i neurološki problem“ zbog čega je Ángel razvio „neurološke i sociopatske karakteristike svojeg identiteta“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 68). To potvrđuje i Ángelova psihijatrica Julia tvrdeći da „pati od akutnog kompleksa krivnje“ nastao majčinim utjecajem bez obzira na to o kakvom je obliku krivnje riječ. Freud je tvrdio da

simptomi histerične osobe (krajnji ishod Ángelovih halucinacija i vizija nasilja) predstavljaju logični izraz neke psihičke traume koja je povezana s potisnutim libidnim porivima (Ángelova homoseksualnost).[279] Ona je Freudu pomogla razumjeti subjektovo nesvjesno djelovanje psihe zbog čega će ju često tumačiti kao traumu i potiskivanje seksualnosti[280] te subjektov sukob sa samim sobom. Iako prvenstveno tumačena kao „ženska psihička pojavnost“, histerija je prisutna, kako su kasnije psihoanalitičari zaključili, i kod muškaraca koji dožive teške traume ili im je onemogućeno priznati vlastitu seksualnost. Ángel, latentni homoseksualac, Mariji govori o svojim psihozama: „Htio bih živjeti u pustinji... sam. Ne mogu spavati. Osjetim i čujem zvuk noža kako sječe, pucnjevi odjekuju u mojoj glavi. Ne mogu to više podnijeti.“ Svi psihički problemi s kojima se susreće mogu biti rezultat ekstremne seksualne i političke represije i nasilnog kulturološkog konteksta u kojem je Ángel odrastao.

Diegovo pitanje o Ángelovoj homoseksualnosti ostaje otvoreno tijekom cijelog filma, no iako ni u jednom trenutku Ángel ne postiže ni jedno potpuno heteroseksualno ili homoseksualno iskustvo, diskurz istospolne žudnje itekako je prisutan između Ángela i drugih muških likova. Diego ga opisuje kao „zagonetnog“ i nekoga „koga je teško odrediti“. Tu njegovu „nedefiniranost“ i različitost u odnosu na druge likove Paul Julian Smith povezuje s Almodóvarovim planom da Ángela snima uvijek uskim kadrovima, da ga se prikaže golog i često obučenog u crveno, da ga odredi kao pojedinca koji nije sposoban „ostvariti seksualni odnos niti ubiti nekoga koji pri pogledu na krv gubi svijest“ te ga predstavlja „ženskim objektom“ koji bi više odgovarao nekom drugom ženskom liku. Možda je ta Ángelova ženstvenost i zagonetnost privukla policijskog inspektora Del Vallea kojeg Almodóvar u nekoliko kadrova otvoreno predstavlja kao homoseksualca: pokazuje zanimanje za Ángela pri policijskom ispitivanju (direktno postavlja Diegu pitanje je li Ángel homoseksualac, a Diego odgovara: „Još uvijek mu nije lako to shvatiti.“), a pri posjetu Diegovoj školi Del Valle s užitkom promatra međunožja skupine mladića (scena slična onoj u *Labirintu strasti*) koji uvježbavaju toreadorske pokrete. Time Almodóvar, kako Acevedo-Muñoz zaključuje, naglašava homoerotski potencijal jednog od najtradicionalnijih

[279] Paul Julian Smith navodi da se Ángelova seksualnost može tumačiti i kao žudnja prema oba spola, tj. opisuje ga kao biseksualca koji je, iako prikazan kao neaktivan i nerealiziran, cijeli film zapravo obilježen prenaglašenim iskazivanjem fetiša prema ženskom tijelu i ženi kao objektu“. Vidjeti više u: P. J. Smith, *Desire Unlimited* (2000): 72-74

[280] Vidjeti više u poglavlju o teorijskim postavkama psihoanalitičkog identiteta.

španjolskih sportova u kojem se, između krvi i faličkog simbolizma (toreadorov napad i ubijanje bikova), „krije čudno feminizirana grupa sportaša bogato ukrašenih i uskih kostima, nježnih pokreta tijela što dodatno otkriva homoerotski kontekst“, ali isto tako i smješta muškarce u položaj „objekta žudnje“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 72). Slične tvrdnje potvrđuje i Almodóvar kada objašnjava da borba s bikovima, iako tradicijski pripada „muškom svijetu“, u sebi ima i izraženu „žensku stranu“, posebice naglašenu ulaskom toreadora u koridu. Naime, toreador oblači ukrašen kostim koji naočigled djeluje težak poput gladijatorskih, ali je zapravo vrlo lagan, uzak i pripijen uz tijelo. Koridom se kreće „na nimalo muževan način, skakućući poput balerine“ čime u prvoj etapi koride predstavlja „izazov“ za bika da bi ga zatim „zaveo“ što predstavlja „tipičnu ulogu žene“ (Strauss, 2006: 55).

Likom Marije Cardenal, odvjetnice koja voli borbe s bikovima, zaljubljene u Diega i oduševljene njegovom strašću za ubijanjem, Almodóvar zamjenjuje tradicionalne uloge muškarca i žene. Mariju Cardenal već se u uvodnim scenama filma upoznaje kao iznimno dominantnu ženu i pogubnu za muškarca jer zavodi nepoznatog mladića kojeg zatim ubija. Ona je uspješna odvjetnica, samostalna i čvrsta žena, no žrtva velike slabosti: „patološko je ovisna o seksualnom odnosu“ s muškarcima koje, gajeći sklonost nekrofiliji, ubija u trenutku ekstaze (Epps, 2009: 300-302). Maria u svojem životu prihvaća ulogu muškarca čime si je omogućila izuzetno dominantan položaj, ona preuzima inicijativu pri svakom seksualnom odnosu, ubija muškarce baš kao što toreador ubija bika čime Almodóvar zapravo postiže paradoks rodnog identiteta – ponekad je žena kao toreador, a ponekad i kao bik. „Ona je toliko muževna da bi se veza između dvoje ljubavnika mogla okarakterizirati kao homoseksualna“ (Strauss, 2006: 56). Stajalište o tome da rodni identitet nikako nije čvrst i nepromjenjiv Almodóvar dokazuje i jednim banalnim prizorom kada Diego prati Mariju u kinu te se sretnu u muškom toaletu – Maria ga pita zašto ju prati, a on odgovara „Ovo je muški toalet.“. Maria komentira da u tom slučaju „ne treba vjerovati samo pojavama“ otkrivajući indirektno svoj položaj unutar rodne problematike i odnosa muškarca i žene pri čemu ona zauzima i reprezentira ulogu muškarca.

Takvim je kompleksnim ženskim identitetom Almodóvar iznio dvije oprečne situacije – istovremeno se upoznaje emancipiranu ženu izgrađenih vrijednosti i stajališta izvan okvira patrijarhata, ali i ženu koja duševnu i tjelesnu ugodu doživljava samo u bliskom odnosu s muškarcem. Početna polazišta feminizma da se žena treba odvojiti od muškarca i izdignuti svoj položaj *drugog* izvan određenih granica falocentrizma u tom su slučaju ništavna. Dok je Gloria u *Čime sam to zaslužila?* svoje frustracije temeljila na nesposobnosti muškarca i

društvenom položaju srednje klase, Maria pak uživa društveni ugled, no naglašenost činjenice da je muškarac jedini subjekt koji ženi može pružiti duhovno i tjelesno zadovoljstvo smješta ju u okvire pasivnog objekta. Zaljubljena u Díega i svjesna da je on jedini muškarac s kojim može ispuniti potpuno seksualno i emocionalno zadovoljstvo, Maria postaje njegova ljubavnica, njegova žrtva, ali i ubojica. Maria otkriva Díegu koliko je zaljubljena u njega govoreći mu da ga je „tražila u svim svojim ljubavnicima“, da ih je ubijala imitirajući ga. Naime, s likom Marije učinjen je svojevrsni paradoks: iako ovisna o muškarcu, njezin položaj objekta i muškog *drugog* u jednom trenutku postaje ambivalentan i dekonstrukcijski za muški identitet. Maria ubija svoje ljubavnike u trenutku ekstaze i time ih smješa u obrnutu poziciju tradicionalnog odnosa muškarac/žena: žena postaje dominantan subjekt binarne opozicije, a muškarac postaje ovisan o ženi. Činjenica da Maria upravlja i odlučuje o muškarčevu životu otkriva njezinu moć kojom regulira društvene odnose mikroprostora u kojem živi, ali i problematizira pitanje ženskog identiteta. Maria društveno oblikuje svoj rod prisvajajući karakteristike i muškog roda očitog u njezinoj strasti prema koridi i toreadorima (što tradicionalno pripada muškoj djelatnosti) te u dominantnom stavu prema drugim muškarcima. Upoznavši Díega shvati da jedino s njim može potpuno legitimizirati vlastiti identitet – on je slavan toreador, dominantan muškarac kojim upravljaju iste žudnje i strahovi te jedini u kojem je pronašla odraz svojeg identiteta. U njemu otkriva svoj „alter ego, svog 'učitelja', utjelovljenje onoga što bi se moglo nazvati njezinim faličkim identitetom“ (Evans, 2009: 103). Maria je u Díegu upoznala „mušku“ verziju sebe, on je odraz njezine muškosti što je bio dovoljan razlog da s njim istovremeno doživi potpunu konstrukciju i dekonstrukciju identiteta. Kobna privlačnost i opsjednutost smrću, seksom i uzajamnim obećanjem „zajedno u ljubavi i smrti“ Díego i Maria dožive tragičan kraj potpuno se predajući svojoj strasti – tijekom vrhunca spolnog odnosa Maria ubija Díega, a zatim i sebe (Acevedo-Muñoz, 2008: 74).

Nasuprot Mariji i njezinoj naglašenoj dominantnosti Almodóvar prikazuje lik krhke, požrtvovne i nevine Eve, djevojke čiji je ženski identitet izgrađen na temeljima modernog društva – odgajana u liberalnom duhu predstavlja evoluciju demokracije španjolskog društva. Unatoč tome Almodóvar ipak Evu smješta u okvire antifeminističkih načela: prikazuje ju kao ženu ovisnu o muškarcu u kojeg je zaljubljena (voli Díega), potencijalna je žrtva silovanja (Ángel ju pokuša silovati, ali ne uspijeva) te profesionalno angažirana kao manekenka čime je stavljena u položaj „objekta žudnje“ i diskurz potrošačkog društva. No Evin ženski identitet ne odražava tradicionalnost patrijarhalnog društva niti propituje njezin rodni

identitet, već je u filmu oblikovan isključivo na emocionalnoj razini prenaglašenom zaljubljenosti u Díega. Eva portretira i simbolizira primjer zaljubljene žene koja svoj život podređuje muškarcu – svoj profesonalni put u Japan i napredak u karijeri želi odbaciti jer ne može napustiti Díega, teško prihvaća činjenicu da ju Díego želi ostaviti jer voli Mariju te pristaje na bilo kakav oblik ljubavi i veze s Díegom prihvaćajući njegove perverzije i odnos prema ženi (reprezentativan je primjer trenutak spolnog odnosa u kojem joj Díego zapovijedi da se pravi da je mrtva).

Almodóvar u Evi realizira dva tipa žene – ona je liberalna i moderna, a istovremeno tradicionalna i pretjerano ovisna o muškarcu. Njezin je položaj „kompliciran utoliko što svoj položaj objekta (svoju objektivizaciju) želi iskoristiti da bi ugodila sebi“ (Cromb, 2008: 29). Činjenica da su i Maria i Eva zaljubljene u istog muškarca, Díega, dovoljan je dokaz da Almodóvar nije želio prikazati ženu potpuno izdvojenu iz binarne dihotomije odnosa, već ju, naprotiv, aktivno uključuje u relacijski proces s istaknutim maskulinitetom utjelovljenog u „idealiziranoj pojavi tradicionalnog muškarca“. To dokazuje i Díegov savjet Ángelu da se sa „ženama treba ponašati kao s bikovima“, ali ipak priznajući da žena ima dovoljno snage da bi zaštitila svoj integritet i identitet. Ángel, želeći steći prividni status *macho* muškarca poput svojeg učitelja, odluči dekonstruirati ženski integritet i dostojanstvo činom silovanja kojim je Eva dovedena u položaj žrtve i muškog nasilja. U tome nije uspio jer je djelovao „nespretniji i nervozniji od žrtve“ dok je Eva prikazana „više bijesna nego što je ugrožena“ pa je Almodóvar time muškarca interpretirao kao „nasilnu parodiju samog sebe“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 65). U razgovoru s policijom njezina majka govori „Prvo te siluju, a onda te još tjeraju da o tome pričaš!“ sugerirajući da je predstaviti silovanje kao nasilan čin (govorom ili fotografijom) mnogo veći problem nego čin sam po sebi (slična situacija prisutna je i u filmu *Kika*).[281] Ángelovo lakrdijaško dokazivanje muškosti nastavlja se priznavanjem da je počinio četiri ubojstva (u kojem su žrtve žene i muškarci) iako brzo postaje jasno da Ángel to nije mogao učiniti. Paul Julian Smith interpretira takve postupke kao „Almodóvarovo odbijanje prikaza žene kao žrtve, već muškarčev unutarnji sukob: Ángel se identificira sa svojim učiteljem Díegom, ali ga je nesposoban oponašati. Iako nas je feminizam uputio da je silovanje čin društvenog sukoba među pojedincima, Almodóvar poriče problem muške dominacije i usmjerava se na njegove psihičke probleme koji su proizvedeni nemogućim

[281] Vidjeti više u: B. Cromb, *Ambivalent Passion – Pedro Almodóvar Postmodern Melodrama* (Vancouver: The Universitiy of British Columbia, 2008).

zahtjevima ljudske mašte“ (Smith, 2000: 68). Svjestan osjetljivosti teme nasilja nad ženama i njihova ubojstva Almodóvar u filmu unosi reakciju feministkinja koje su iskazale nezadovoljstvo Marijinom odlukom da bude Ángelova odvjetnica u obrani od optužbi, no Maria vrlo brzo odgovara na te optužbe ističući da Ustav dopušta svima jednako pravo na obranu i slobodu. Mnoge su teoretičarke isticale da je feminizam iz svog početnog cilja izjednačavanja ženskog identiteta s muškarčevim zapravo postao sredstvo kojim su žene postigle približnu razinu hegemonije u društvu od koje su se željele osloboditi. O tome se više govori u sve prisutnijem antifeminističkom diskurzu[282] koji se „argumentima oslanja na osuđivanje feminizma u njegovu nastojanju da spolno/rodni poredak dovede u pitanje. Međutim, konfrontacija podrazumijeva i mnogo više od toga: iz nje proizlazi antagonizam prema svima ciljevima feminizma (političkim, ekonomskim, kulturnim)” (Adamović, 2010: 211-212). Almodóvar ironizira takvo stajalište i naglašava da su ljudski i prirodni zakoni iznad svih i za sve su jednaki bez obzira na to kakav ih oblik moći uređuje.

Imenom Ángel (hrv. anđeo) u *Matadoru* Almodóvar je utjelovio nesigurnog i nestabilnog, ali dobrodušnog lika koji je suprotstavljen krajnje negativnim i autodestruktivnim likovima Diegu i Mariji. Dok su oboje ubojice svojih ljubavnika, egzistiraju vođeni strašću i žudnjom za ljubavlju i smrću koja ih odvodi u vlastitu smrt, Ángel izgubljen u svojoj seksualnosti, bez životnog uzora koji pronalazi u Diegu, odluči prisvojiti identitet ubojice i kriminalca da bi prevladao krizu osobnog identiteta. Iako takvim postupcima ne opravdava značenje svojeg imena, vrlo brzo postane jasno da Ángel nije zločinac (pri samom pogledu na krv gubi svijest), no njegov religijski odgoj i dominantna majka potaknuli su ga pokušati pomaknuti granice svojeg identiteta i nadvladati njegovu krizu. Želeći dodatno naglasiti njegovu dobrotu i nevinost, a ujedno mu dodijeliti i nadnaravne sposobnosti koje karakteriziraju „anđele“, Almodóvar ističe da je Ángel vizionar i pretkazatelj budućnosti što je posebno vidljivo na kraju filma kada Ángel vodi policiju do kuće u kojoj Diego i Maria pripremaju (samo)ubojstvo. Nadajući se da će ih spasiti, policija i Ángel stižu prekasno te nalaze beživotna tijela ljubavnika što Ángela dovodi do teško prihvatljivog zaključka „da ih nije uspio spasiti“. Tragedija i krvoproliće ljubavnika počinjeni su trenutku pomrčine Sunca čime je Ángelova nadnaravna spodobnost dovedena do vrhunca jer ostavlja dojam da djeluje apokaliptično, kao da je božansko djelo. Policijski detektiv zaključuje da je takav kraj najbolji za sve jer „nikada nije vidio nekoga tako sretnog“, u

[282] Vidjeti više u: M. Adamović, *Antifeminizam i kultura*, u: *Kultura, drugi, žene* (2010).

Ángelu ipak ostaje osjećaj nezadovoljstva i osobne nesreće što svojim vizionarskim darom ne uspijeva spriječiti stravične zločine i nasilja koji se svakodnevno događaju. Drugim riječima, njegova „anđeoska“ misija je opravdana, ali nije ostvarena.

7.5. ZAKON ŽUDNJE

U *Zakonu žudnje* Tina je transseksualac koji je kao dječak bio zaljubljen u oca (Tina govori Pablu: „Bila sam luda za njim“). Nakon što ju je otac ostavio zbog druge žene, nikada više nije bila ni s jednim muškarcem, već s lezbijkom ima kćer Adu. Tu je kompleksnu situaciju rodnih identiteta Almodóvar dodatno zakomplicirao dodijelivši ulogu lezbijske i „prave djevojke“ najpoznatijem španjolskom transeksualcu Bibi Andersen[283] dok je ulogu transeksualca Tine dodijelio glumici Carmen Maura ironizirajući pritom ženstvenost kao patrijarhalnu konstrukciju. Almodóvar objašnjava da je umjetnost za Tinu jedina prava istina koje je itekako svjesna jer u njoj uživa da bi uspješno „imitirala ženstvenost“ i da bi uživala u toj imitaciji koja je prožeta kičem i humorom. Osim toga, ta je namjerna promjena rodnog identiteta još jedan od načina kojim se Almodóvar poigrava s društvenim i političkim stajalištima prema marginalnim identitetima te naglašava da je društvu, osim kompromisa, potrebna duboka promjena u vlastitoj svijesti. O Tininoj promjeni identiteta saznaje se tek kada njezin brat Pablo, koji je homoseksualac, doživi prometnu nesreću te izgubi pamćenje. Tina mu želi pomoći prisjetiti se prepričavajući mu fotografijama zajedničke priče iz prošlosti na kojima su prikazani kao dva dječaka. Njihov ju je otac tada zavodio i nagovorio da pobjegnu u Maroko gdje je promijenila spol, a nakon operacije ju je napustio zbog čega se vratila u Madrid da bi se ponovno susrela sa svojim bratom Pablom, no ovaj put kao žena.

Trauma prošlosti, proces prilagodbe, „rekonstrukcije, obnavljanja i suočavanja s prošlošću osigurat će preživljavanje lika“ koji je suočen s krizom identiteta i njegovim ponovnim afirmiranjem (Acevedo-Muñoz, 2008: 83). Dva su ključna trenutka važna za

[283] U razgovoru sa Straussom Almodóvar objašnjava svoj neobičan izbor glumaca: „Za mene je Bibi žena i oduvijek ju znam kao ženu. Film je oblik predstavljanja kojim (...) dolazim do istine stvarnosti. Nisam želio pravog transseksualca u *Zakonu žudnje*, već glumicu koja bi mogla interpretirati transseksualca. To je vrlo teško jer transseksualac ne bi prikazao svoju ženstvenost onako kako to čini žena. Ženstvenost je opuštajuća i spokojna. Htio sam ženu koja će pretjerano, egzibicionistički i s mnogo žara prikazati lik transseksualca. Tako sam pitao Carmen Mauru bi li htjela interpretirati nekoga tko imitira ženu“ (Strauss, 2006: 71). Pojava Bibi Andersen u *Matadoru*, *Zakonu žudnje*, *Visoke potpetice* i *Kiki* simbolizira tijelo dubokih i teških, ali potrebnih promjena španjolskog društva tijekom 1980-ih godina.

Tinino suočavanje s prošlošću: prvi prikazuje Tinin razgovor s Pablom i „otkrivanje“ suštine svojeg rodnog identiteta, a drugi obuhvaća Tinin susret sa svećenikom Constantinom. Tina dolazi u crkvu u kojoj je nekada pjevala u zboru te na zvuk orgulja započne pjevati poznatu joj pjesmu. Ondje svira svećenik Constantino kojemu se Tina obrati:

> Tina: *Nekada sam pjevala u ovoj crkvi. To je jedino što mi nedostaje iz tog vremena.*
> Constantino: *Podsjećaš me na dječaka koji je nekada pohađao školu ovdje i također je pjevao u zboru.*
> Tina: *Oče Constantino, to sam ja.*
> Constantino: *Ti? Nemoguće! Toliko si se promijenio.*
> Tina: *Ne previše. U dubini duše sam još uvijek isti/ista.*

Za analiziranje identiteta potrebno je poznavati Tininu prošlost kojom se sugerira da je, unatoč svim fizičkim, emocionalnim i psihološkim promjenama, zadržala svoju osobnost koju je prilagodila novonastaloj situaciji. Upravo je tim susretom Tina prvi put započela „istraživati rane svoje prošlosti“ koje ju predstavljaju kao žrtvu seksualnog zlostavljanja dvojice muškaraca (vlastitog oca i svećenika), ali i osobu koja je takvo ponašanje opravdavala njihovom ljubavlju. Taj je proces započet priznanjem da je u svojem životu imala samo dva muškarca koja su ju napustila i zbog kojih je izgubila vjeru u druge muškarce, no i dalje ima „uspomene kao jedino što joj je ostalo“. S tim u vezi može se dovesti Judith Butler koja tvrdi da se rodni identitet upisuje u trenutku gubitka jednog roditelja kao potencijalnog seksualnog partnera navodeći da su „muževnost i ženstvenost rezultat djelotvorne internalizacije tabua i ako se zbog osjećaja melankolije nastalog gubitkom objekta istog spola započinje konstruirati i postajati taj objekt, tada rodni identitet prvenstveno postaje internalizacija zabrane koja je utječe na oblikovanje tog identiteta“ (Butler, 1990: 81).

Tinina priča „utemeljuje performativno prepoznavanje svojeg prijašnjeg muškog identiteta i, povrh svega, prihvaćanje svoje sadašnje ženstvenosti“ (Ballesteros, 2009: 84). Scena u kojoj Tina zamoli izvođača javnih radova na ulici da ju polije vodom jer gradom vlada nesnosna vrućina može se dodatno tumačiti kao Almodóvarovu težnju da, osim samoprizanja i prihvaćenosti svoje transseksualne prirode, želi Tinu „pomiriti“ i s javnošću da bi se dekonstruirale granice privatnog i javnog. Kada ju Pablo pita je li ikada požalila zbog promjene spola i roda, Tina odgovara da bi to kad-tad učinila što zapravo pokazuje snagu žudnje kojom se „preokreću“ biološki zakoni. Almodóvar kroz cio film preispituje i

dekonstruira identitete likova te ih ponovno oblikuje. D'Lugo to objašnjava činjenicom da filmom dominira „proces recikliranja“ identiteta koji započinje uključivanjem izmišljenog lika Laure P. u njegov narativni tijek, a njegovim „djelovanjem“ ostali su likovi izravno povezani i potaknuti na otkrivanje vlastitog identiteta (Laura P. istoimeni je naziv za Pablov scenarij kojim želi opisati Tinin život). „Ideja recikliranja predstavljena je već Pablovim pismom svojem dečku Juanu[284] i Antonijevom prijedlogu da mu Pablo piše pisma potpisujući se kao Laura P. Temelj radnje filma i recikliranje Tinina života zapravo su usko vezani uz seksualnost i obitelj“ (D'Lugo, 2006: 55). Adina majka lezbijka pati od jednog oblika narcizma u kojem su njezine osobne, profesionalne, seksualne i romatične težnje važnije od Adinih želja pa se Ada osjeća privrženom Tini i Pablu kojeg promatra kao svojegoca. Tina, Pablo i Ada predstavljat će obnovljenu obitelj koja treba zamijeniti propalu obitelj obilježenu Tininom neobičnom vezom s ocem. „Reciklirani“, preoblikovani seksualni identiteti postat će ključni za stvaranje nove obiteljske zajednice: homoseksualac Pablo kao otac, njegov brat, sada transseksualac i lezbijka Tina kao majka te kći lezbijke Ada postat će sretna „incestuozna“ tročlana obitelj. Identiteti oblikovani u prošlosti, koji su različitim situacijama ponovno prolazili proces identifikacije i „pronalaska“, postat će preduvjeti i ishodište za oblikovanje „novih“ seksualnih i društvenih identiteta. Opisujući svoje viđenje obitelji, Almodóvar je istaknuo da „obitelj čine ljudi koji te okružuju i brinu se o tebi (...) Pablo i Tina, zajedno s Adom, čine savršenu obitelj. Oni su idealni otac i majka koji nemaju mnogo zajedno s tradicionalnim shvaćanjem uloga oca i majke“ (Vidal, 1988: 188).

Naslovom filma *Zakon žudnje*[285] najavljen je njegov osnovni motiv žudnje koji je Almodóvar naglasio početnim scenama prikazujući mladića tijekom samozadovoljavanja pred drugim muškarcem koji mu govori što treba raditi. Almodóvar objašnjava da je u toj sceni najvažnija činjenica da netko plaća drugoj osobi voditi s njim ljubav iako ono što mladić nudi nije seksualni čin, već „zahtjev starijeg muškarca da mu mladić kaže da žudi za njim“ (Strauss, 2006: 74). Takav će početak najaviti zaplet cijelog filma stavljajući u središte

[284] Pablo piše Juanu pismo koje mu šalje i kaže da ga samo potpiše i vrati mu ga jer želi dobiti „njegovo“ ljubavno pismo: „Nisam napustio Madrid da bih te zaboravio jer ako te zaboravim, kao što si rekao, postat ću nesretan i isprazan. Piši mi što planiraš, koje knjige čitaš, koje si filmove pogledao, koje si glazbene albume kupio, piši mi jesi li se prehladio. Želim s tobom sve podijeliti, samo izbjegavaj reći mi jesi li nekoga upoznao tko ti se svidio. To je jedina stvar koju ne mogu s tobom podijeliti. Želim te vidjeti, ti odluči kada će to biti. Obožavam te.“

[285] Almodóvar u razgovoru sa Straussom ističe da je *Zakon žudnje* njegov ključni film u karijeri. „U njemu je predstavljen moj pogled na žudnju, na ono što je istovremeno vrlo teško i vrlo ljudski. Želim reći da svatko od nas teži biti nečiji 'objekt žudnje', a uzajamnim djelovanjem dviju žudnji rijetkost je da se one spoje i odgovaraju jedna drugoj. To je tragedija čovjekova stanja i pružene prilike“ (Strauss, 2006: 68).

radnje lik redatelja Pabla, narcisoidnog i autodestruktivnog homoseksualca, čiji je jedini motiv pronaći svoj „objekt žudnje“ uz koji će stabilizirati svoj identitet. Pablo je okružen dvojicom mladića – Antonio i Juan – te s obojicom ostvaruje blizak ljubavni odnos. I dok ni u jednom ne pronalazi ispunjenje svojih prikrivenih želja (Pablo poručuje: „Nemoj se zaljubiti u mene. Egositičan sam i ni s kim ne mogu dijeliti svoj život.“), Antonio i Juan pokazuju vrlo jasne znakove da je Pablo njihov jedini i mogući „objekt žudnje“. Juan je kao lik ostao marginaliziran u cijeloj radnji filma pa se njegova naklonost Pablu očituje u nekim postupcima – vrlo je pažljiv prema njemu, poštuje ga i cijeni njegov umjetnički rad, voljan je održati njihovu vezu čak i na daljinu – čime se pokušava predstaviti idealna slika jednog ljubavnog para. Vrlo brzo postaje jasno da Juanova ljubav Pablu nije dovoljna jer je očito da „pati od duboke narcisoidnosti koja graniči s kliničkim slučajem. Kreativan je i narcisoidan, portretiran kao netko tko ima očitu potrebu kontrolirati tuđi rad što je najočitije u trenutku kada mu Juan piše pismo na koje Pablo odgovara: 'Sviđa mi se tvoje pismo, ali to nije ono što želim. Napisat ću ti onakvo kakvo želim, potpiši ga i pošalji mi ga nazad'“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 81). Time se očituje Pablova potreba da sam oblikuje svoju stvarnost i oživi maštu, pokušavajući oblikovati osobnosti i identitete svih ljudi koji ga okružuju. Acevedo-Muñoz zaključuje da „Pablo s vremenom prevladava svoju narcisoidnost shvativši da je nemoguće upravljati drugima kao da su njegovi fikcionalni likovi iz filmova, a pritom je naučio što je poniznost i otvorenost prema drugima“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 82).

Budući da je u Tininu i Pablovu životu ključnu ulogu imao otac koji je seksualno zlostavljao Tina, da bi na kraju pobjegao s njim i omogućio mu postati žena Tina, uzroke Pablove narcisoidnosti i emocionalne destruktivnosti može se pronaći u pojavi i nerazrješenju obrnutog Edipova kompleksa jer je odlaskom oca (otac je bio njegov „objekt žudnje“) ostao subjekt neuspjele identifikacije i upisanog gubitka zbog čega je njegov identitet nedovršen i u stalnom nastajanju i oblikovanju. Jacques Lacan govorio je o postedipovskoj fazi koju je izdvojio iz psihoanalize i smjestio ju u kulturološke okvire govoreći o nastanku krize edipovskog identiteta. Iako je poznato da je edipovski identitet prema Freudu ostvaren tek ako su dobro postavljene uloge roditelja, umanjenjem uloge i lika jednog od roditelja (odbacivanje majke, izostanak oca) nastaju preduvjeti za početak krize identiteta koja najčešće vodi k naglašenoj prisutnosti narcisoidnosti subjekta.[286]

[286] Vidjeti više u poglavlju 3.1. ovoga rada.

Antonio, drugi protagonist filma, ima očitije pretpostavke potisnutih doživljaja koji upravljaju njegovim strastima i odnosu prema stvarnom „objektu žudnje“ – Pablu. Već na početku razgovora s Pablom poriče svoju seksualnost govoreći da „ne spava s muškarcima“ iako je gledateljima jasno da Antonio itekako žudi za muškarcima što dokazuje i njegova pretjerana seksualna uzbuđenost nakon pogledanog Pablova filma u kojem se mladić samozadovoljava pred drugim muškarcem. Antonio postaje patološki ovisan o Pablu pokušavajući u svakom trenutku postati njemu identičan (primjerice, odlazi kupiti istu košulju kakvu nosi Pablo, krade ključeve njegova stana u kojem svojevoljno boravi i obavlja mu kućanske poslove), a kriza njegova identiteta i iskazane žudnje dodatno je naglašena detaljnim bilježenjem osobina Pablova idealnog partnera koje je Pablo naveo u jednom televizijskom intervjuu. Antonio pokazuje „psihotične karakteristike svojeg identiteta“ uzrokovanih potisnutom seksualnošću kao rezultatom patrijarhalnog odgoja, konzervativizma i roditeljskog autoriteta napominjujući da je njegova majka „Njemica koja voli špijunirati“[287].

Očito je da je identitet majke, baš kao i u *Matadoru*, uzrok krize identiteta djeteta, a njezina je uloga još zamršenija istovremenim onemogućavanje Antonijeve privatnosti i osobne diskrecije te laganjem policijskim detektivima da bi prikrila ubojstvo Juana koje je Antonio počinio. Iako posjeduje nagon zaštititi svoje dijete, Antonijeva majka je „represivna, opsesivna, iracionalna, ona predstavlja kastraciju i (...) simbolizira postojanje nazadnog mentaliteta koji se odupire političkom i društvenom napretku“ moderne Španjolske (Acevedo-Muñoz, 2008: 89). Takvim odgojem odgovorna je za Antonijevo posesivno ponašanje i za njegove probleme s priznavanjem vlastite seksualnosti. Antonio svjesno čini sve što je potrebno da bi postigao cilj: uspjeti u namjeri da „objekt žudnje“ (Pablo) učini subjektom njihove ljubavne veze po cijenu tuđeg života i osobnog integriteta. *Zakonom žudnje* prikazano je da žudnja, kako je Lacan tvrdio, nije uvijek samo zakon, već istovremeno i kob koja objekte dovodi do neuspjeha u njezinu zadovoljavanju te katkada djeluje „poput praznine u njima samima“.[288] Antonio je počinio samoubojstvo shvativši da Pablo nikada neće biti njegov, a Pablu je tek Antonijevom smrću postalo jasno da je Antonio utjelovljenje svega za čim je žudio čitav život.

[287] Tom tvrdnjom Almodóvar klišejizira španjolske predrasude o Nijemcima kao konzervativcima, netolerantnima i s naglašenom potrebnom za kontrolom. Stereotip je nastao kao posljedica Hitlerove politike i Francova režima koji je bio izravno povezan s najvećim totalnitarnim režimima u Europi tijekom XX. st.

[288] Vidjeti više u poglavlju 3.1. ovoga rada i odnosu Lacanovog Imaginarnog, Simboličkog i Realnog.

Zakon žudnje možda najviše od svih Almodóvarovih filmova tematizira rodne identitete i poigrava se ljudskom seksualnošću zbog čega se Almodóvaru počelo često pridavati epitet *gay* redatelja[289]. Osim transeksualca Tine i njezine djevojke lezbijke, Almodóvar je u zaplet filma uključio i ljubavni trokut koji prikazuje strastven i opsesivan odnos triju homoseksualca: Pabla, Antonija i Juana. Njihov je odnos otvoren i društveno omogućen (dodatno naglašen pretjeranim prikazom nagih muškaraca i provokativnim prizorima) čime je prekinuto s konvencionalnim prikazom homoseksualnosti u španjolskoj i europskoj kinematografiji. Oni ne prolaze proces afirmacije u društvu niti proces priznavanja svoje homoseksualnosti svojoj okolini, već slobodno žive prožeti idejom madridske *movide* i procesa demokratizacije španjolskog društva.[290] Takvim se prikazom homoseksualnosti htjelo destabilizrati društvenu praksu da se, kako Mira ističe, o homoseksualnosti ne govori i da je „šutnja" jedini način njezine „percepcije" i „artikulacije" u španjolskoj kulturi. Doduše, to nije „potpuna šutnja", već čvrsto usmjerena i diskriminatorna: „prikazivanje homoseksualnosti prihvatljivo je sve dok ne narušava model tradicionalne heteroseksualnosti u svim sferama društva". (Mira, 2000: 245).

Likovi ne govore o homofobiji ili krivnji zbog seksualnog ponašanja niti preispituju svoje seksualne i rodne identitete pa se kritika slaže da *Zakon žudnje* predstavlja prijelazno razdoblje prikazivanja homoseksualnosti između doba „španjolske tranzicije k demokraciji" i doba „posttranzicije".[291] Lik Antonija najteže prihvaća svoju seksualnost koju propituje u kontekstu „konzervativizma, patrijarhalnog autoriteta i homoseksualne žudnje" čime se stvara osjećaj nestabilnosti, iskazuje se teškoća borbe s potisnutom i zabranjenom seksualnom željom. Acevedo-Muñoz ističe da će se „Antonijevo represivno i autoritarno odrastanje na

[289] Komentirajući tvrdnje o tome da u svojim filmovima većinom obrađuje problem homoseksualnosti zbog čega ga se često naziva *gay* redateljem, Almodoóvar je izjavio: „Iako u mojim filmovima dominiraju likovi homoseksualci poput filma *Loš odgoj*, njihova namjena nije imati isključivo senzibilnost homoseksualizma. (...) Stvaram filmove o iznimno naglašenim strastima. Stvaram filmove o tome kako likovi 'ulaze' u svijet koji daje smisao njihovu životu. Ne volim dijeliti svoje filmove prema seksualnim konotacijama. Za mene to zvuči kao da netko govori 'Taj debeli film Orsona Wellesa...' ili 'Taj smeđokosi film Sofije Coppole.'. Iako je istina da u mojim filmovima postoji *gay* kultura u kojoj nalazim inspiraciju, to je sam jedan od utjecaja. Nisam gay redatelj koji snima isključivo *gay* filmove za *gay* publiku. To me ne zanima." Vidjeti više u: M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar* (2006): 6.

[290] Tradicionalno gledajući, proces „otkrivanja svoje seksualnosti u društvu" (eng. *coming out*) obilježen je s nekoliko psiholoških i društvenih elemenata: samoodređenje da je netko homoseksualac ili lezbijka, prihvaćanje takvog identiteta, povezivanje s drugim homoseksualcima ili lezbijkama u društvu, seksualno eksperimentiranje, istraživanje *gay* subkulture. Vidjeti više u: Gagné i dr., *Coming out and crossing over – Identity formation and Proclamation in a Transgender Community*, u: *Gender&Society*, 11/4 (1997).

[291] Usporediti: M. D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, str. 56; A. Mira, *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX.*, str. 561.

kraju očitovati njegovim kriminalnim činom [ubojstvo Juana] koji je očita projekcija majčina i očeva odgojnog modela“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 86). Antonijevo „prepuštanje vlastitim opsesijama; seksualni čin koji remeti samoodređenje muževnosti (...) dekonstruiraju stabilni identitet, poimanje ljubavi i, u Antonijevom slučaju, njegovu muškost. (...) Ponesen zakonom žudnje, Antonio se odriče svojih prijašnjih uvjerenja i prepušta se homoseksualnoj ljubavi. Seksualni čin između njega i Pabla pojačava dekonstrukciju tradicionalnog shvaćanja muževnosti“ (Evangelia, 2012: 3). Kinder zaključuje da *Zakon žudnje* „slavi slobodarsku pokretljivost ljudske seksualnosti sugerirajući da godine, rod i biološki spol uistinu ne predstavljaju problem usprkos subjektovoj seksualnoj prošlosti“ jer mu se i u sadašnjosti omogućuje svakome biti privlačan (Kinder, 2009: 283).

Napomenuto je da je već *Labirintom strasti* započeto deklišejiziranje spolnog i rodnog identiteta pri čemu Ballesteros drži da su spolni identiteti oni koji se odnose na seksualnost te da su, u odnosu na rodne, gotovo uvijek „izvedeni“ daleko od očiju javnosti. Oni su diskretni, tajnoviti i nesigurni, likovi ne proživljavaju „trenutke otkrivanja javnosti“ (*coming out*), ne kriju svoje sklonosti, ali ih javno ne ističu. Homoseksualnost u njegovim filmovima uzima se kao „zdravo za gotovo“ u odnosu na heteroseksualnost te „lako koegzistira s transvestizmom i transeksualnošću“ (Ballesteros, 2009: 88). Seksualnost je obilježena potpunom slobodom likova koji su vrlo otvoreni i širokih vidika, koji se prema drugima odnose s mnogo poštovanja – redatelj „humanizira homoseksualnost, *gay* likovi su duboko strukturirani u zaplet filma. Društvene predrasude kao što je homoseksualnost u njegovim su filmovima prirodne i provokativne, posebice za španjolsko društvo“ (Weaver, 2012: 14). Ne zanima ga društveni kontekst u kojem se homoseksualnost realizira ili „kriminalizira“, već se prvenstveno posvećuje prikazu emocija žudnje, ljubavi i gubitka koje su prisutne i u uobičajenom heteroseksualnom diskurzu. Mark Allinson ističe da je Almodóvarov prikaz ljudske seksualnosti i izbora pojedinaca obilježen promjenjivošću i fluidnošću seksualnosti pri kojem ističe da „postoje homoseksualni činovi, no ne nužno i homoseksualci“. Ipak, mnogi će aktivisti za borbu spolne i rodne ravnopravnosti primijetiti da Almodóvar o homoseksualnosti ne govori izvan svojih filmova niti se predstavlja kao borac za ljudska prava, no treba primijetiti da je filmovima ipak podigao svijest o životu homoseksualaca i lezbijki.

7.6. ŽENE NA RUBU ŽIVČANOG SLOMA

Nakon filmova u kojima je Almodóvar glavno zanimanje usmjeravao na nasilje i tijelo kao seksualni objekt, filmom *Žene na rubu živčanoga sloma* okreće se posve drukčijem obliku interpretacije subjektova identiteta u kojem tijelo (prije svega žensko) postaje stilizirano i s naglašenim modnim izričajem. Započeo je s odstupanjem klasičnog uprizorenja ženskog identiteta prisutnog u mnogim hollywoodskim filmovima 1950-ih i 1960-ih godina te ga bilježi kao „maskeradu, ne isključivo kao 'prirodnu' ženstvenost, već kao seriju različitih ženstvenosti kojima želi naglasiti velik broj mogućih izbora dostupnih ženama u uvjetima postfeminizma 1980-ih i 1990-ih godina“ (Cromb, 2008: 51). Posfeminizam može biti tumačen kao raslojen diskurz, no nikako ga se ne može pretpostaviti kao isključivo esencijalan. U postmodernom svijetu u kojem je sve dopušteno, „prirodna ženstvenost“, na tragu dekonstruiranja tradicionalne spolne i rodne dihotomije, djeluje poput svakodnevnog performansa (izvedbe) i kostimiranja (svaki dio odjeće postaje kostim performansa) pruženih subjektu na izbor.

Takva se stilizacija i naglašavanje mode kao sredstva realizacije ženstvenosti prvi put javlja u filmu *Žene na rubu živčanog sloma* gdje se portretiraju četiri protagonistice koje su „na rubu živčanog sloma“ – Pepa, Marisa, Candela i Lucía. U najavnom dijelu filma uočava se kolaž ženskih likova napravljen od starih reklama za žensku odjeću i šminku čime se gledateljima sugerira da u filmu svaka „pojava ima značenje“.[292] Predstavljeni su neki ključni elementi ženske ljepote i zavodljivosti – ruže, katalozi ženskog donjeg rublja, ruž, uređeni nokti, ženske noge itd. – što gledatelje priprema na film u kojem su „srca slomljena, čarape raskidane, planirana ubojstva neuspjela, a prozori razbijeni“.[293] Pepa dva dana traži svojeg „nestalog“ ljubavnika Ivána koji planira pobjeći s feminističkom odvjetnicom (u filmu je izričito navedeno takvo određenje) Paulinom Morales u Stockholm; Marisa je zaručnica Ivánova sina Carla koji ju planira ostaviti zbog druge žene; Candela je Pepina prijateljica koja je zaljubena u islamističkog terorista, ali saznaje da je on osumnjičen za teroristički napad u

[292] Početak filma također sugerira povezanost tematike sa španjolskom kulturom i folklornom tradicijom što se ističe naslovnom pjesmom *Soy infeliz* (*Nesretna sam*) Lole Beltrán kojom se otkrivaju i najavljujuju događaji u filmu.

[293] Sintagma preuzeta iz komentara Desson Howi o filmu *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* objavljenog na mrežnoj stranici http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/womenonthevergeofanervousbreakdownnrhowe_a0b1d7.htm , stranica posjećena 12. prosinca 2013.

Španjolskoj; Lucía je Ivánova bivša supruga, Carlova majka, psihički nestabilna žena čiji je jedini cilj ubiti Ivána da bi ga zaboravila. Sve četiri žene tijekom filma doživljavaju transformaciju osobnog identiteta koji s granice neurotičnosti i histerije postaje racionalan i stabilian.

Pepa ženski identitet oblikuje prema muškarčevoj nevjeri, njezina izvedba „žene patnice“ predstavlja ju kao osobu koja osporava maltretiranje i hegemoniju muškaraca, egzistira prešućivanjem i patnjom bez volje da se odupre svojem lošem položaju, zadržava svoju pasivnost jer je svjesna da muškarci imaju moć. Često se žali da je lakše shvatiti kako funkcionira „stroj nego muški mozak“, da „motocikli imaju više smisla nego muškarci“, no Ivánovom sve duljom odsutnošću postupno razvija svoj položaj nezavisnog subjekta i emancipirane žene. Ona je frustrirana, emancipirana i osamljena žena koja se bori s muškarcima, drugim ženama, vlastitim iluzijama i žudnjama. Iván je marginaliziran, gotovo bestjelesan i bez značenja te predstavlja „autoritet odsutnog glasa“, „potencijalnu opasnost“ kojom proizvodi histeriju žena oko sebe (znakovita je scena u kojoj Pepa gubi svijest nakon što je čula Ivánov glas).[294] Gledatelji ga ne viđaju često, upoznaju ga kroz njegov glas (glas postaje zamjena za njegov lik) i doživljaje ženskih likova koje o njemu razgovaraju. On je odbjegli ljubavnik (bježi od svoje bivše supruge Lucije, od ljubavnice Pepe) i suprug, odsutan otac, muškarac koji je „neopipljiv, bestjelesan, uključen u radnju pomoću tehnologije. Često razgovara telefonom, njegov glas prisutan je na telefonskim sekretaricama, čak i zarađuje sinkronizirajući filmove dajući svoj glas glumcima: drugim riječima, on je imitacija muškosti“ (Smith, 1992: 210). On je „anonimno tijelo koji opstaje ne pokazujući svoje lice“ i za Almodóvara predstavlja ironiju patrijarhata i „muškog svijeta“ dajući mu značenje emocionalno neosjetljivog muškarca i karikirajući njegovo učestalo mijenjanje žena – napustivši Lucíju zavoli Pepu, a zatim ostavlja Pepu i bježi s Paulinom (Smith, 2000: 100). Poslovna karijera omogućuje mu prikriti svoj identitet čineći ga profesionalcem u lažnom predstavljanju i skrivanju svojeg lika iza zvuka i glasa. D'Lugo zaključuje da se u filmu može prepoznati „paradoks filma u kojem je i muževnost prikazana 'na rubu' kao rezultat desetljetnog zamora političke dominacije i prevlasti *macho* kulture“ koja je podjednako utjecala i na život žena, ali i muškaraca (D'Lugo, 2006: 63).

[294] Vidjeti više u: S. Maddison, *Fags, Hags and Queer Sisters: Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, tekst dostupan na mrežnoj stranici http://www.opengender.org.uk/files/Fags,%20Hags%20&%20Queer%20Sisters%20chapter%204.pdf , stranica posjećena 5. prosinca 2013.

Njegovoj proizvodnji ženske histerije može se dodati i Lucíjina višegodišnja psihička bolest te njezin plan da ga ubije jer ga ne može zaboraviti niti dopustitu drugim ženama da budu s njim. U njezinu psihičkom svijetu dvadeset godina bolesti kao da ne postoji, „živjela je kao u vakuumu“ i zato mrzi sina Carla. Almodóvar navodi da joj, iako je pokušavala vjerovati da još uvijek živi u vremenu dok je bila s Ivánom, „sin dokazuje da je prošlo dvadeset godina“ jer joj ludost ne dopušta shvatiti pojam prolaznosti vremena (to dokazuje i njezin zastarjeli stil oblačenja). Almodóvar je istaknuo da je Lucíja ključan lik u filmu jer „predstavlja sve ono što bi druge žene mogle postati ako nemaju kontrolu nad svojim osjećajima“ (Strauss, 2006: 88).

Jedan od ciljeva filma *Žene na rubu živčanog sloma* simbolički je predstaviti dekonstrukciju patrijarhata i muške dominacije te dokinuti prakse kojima je žena i njezina seksualnost permanentno objektivizirana. Žene su sveprisutne i portretirane su kao subjekti svih događaja kojima upravljaju želeći ih usmjeriti u svoju korist. Iván, kao uzrok svih njihovih problema, metaforički predstavlja mit o Don Juanu gdje se ženama govori sve što žele čuti iako su te riječi beznačajne, neistinite i isprazne. Ivánov je muški identitet utemeljen na idealiziranju njegove odsutnosti i osobinama latino ljubavnika, a rijetki trenutci u kojima se pojavljuje otkrivaju njegovu senzibilnu stranu, ljubazan je i pažljiv. Na tragu takvog mita Almodóvar postiže posve suprotan učinak – Ivánova metaforičnost lika Don Juana zapravo služi isticanju vrijednosti ženskog identiteta i njegove snage. On možda djeluje karizmatično i ženama je nezamjenjiv, no njime se pruža mogućnost kojom će se žene iz područja njihove destruktivnosti, osobne krize i položaja žrtve patrijarhalne hegemonije učiniti junakinjama.

Iako djeluju ovisne o muškarcima i postaju očajne onog trenutka kada shvate da ih napuštaju, žene su sposobne spoznati muškarčevu slabost i tada „započinju oštru borbu da bi izliječile svoje traume i obnovile neovisnost kao subjekta. Do kraja filma Pepa spoznaje svoj potpuni identitet neovisne žene objasnivši Ivánu da je „sada kasno za sve“, Marisa doživi evoluciju seksualnog identiteta na temelju nadrealističkog doživljaja zaključivši da je „u snovima izgubila nevinost“, Lucía racionalizira svoje psihičko stanje u jedinom lucidnom trenutku govoreći da ju vode u bolnicu „jer to je njezin pravi dom“, a Candela u strahu od moguće optužbe da je pomagala teroristima shvati da je „prava ljubav upravo kraj nje“ te se zaljubi u Carla. Bez obzira na to koliko djelovale krhko i ranjivo, njihova je emancipacija konstantna i nepovratna“ (Presecan, 2008: 114). Smith zaključuje da porteriranjem žena u filmu Almodóvar sugerira „oslabljen identitet koji teži podržati feminizam nastao na temelju društvene i psihičke promjene“ (Smith, 2000: 101).

7.7. VEŽI ME!

Čini se da je Almodóvar filmom *Veži me!* izazvao brojne kritike feministkinja[295] koje su lik Marine predstavile kao progresivno isticanje patrijarhalne nadmoći i ženske potlačenosti iz koje žene trebaju osloboditi svoj identitet. D'Lugo ističe da je „Marinin seksualni potencijal postao ključan u razvoju narativnosti filma“ jer je Marina bivša porno glumica, a u filmu se nekoliko puta pojavljuje gola[296] što dodatno „upućuje na njezinu identifikaciju kao seksualnog objekta“ (D'Lugo, 2006: 72). Marina je glumica niskoprodukcijskih filmova budući da je napustila karijeru porno glumice i odviknula se od droge – surađuje s redateljem Maximom Epejom, invalidom u kolicima (simbol muškarčeve nemoći), koji joj dodjeljuje ulogu u hororu *Ponoćni fantom*. Fantom je prikazan u liku snažnog muškarca koji Marininu liku u filmu obećava spas i ljubav, no ona zaključuje da ju s njim „očekuje jedino smrt“ te ga svladava i bježi.

Smith napominje da žanr horora ženu stavlja u nepovoljan položaj jer su „muškarci oni koji prisvajaju ulogu voajera i sadista dok je žena pasivan objekt“ (Smith, 2000: 111). Tom kratkom epizodom horor filma unutar filma u *Veži me!* najavljuje se zaplet i razvoj radnje, a isto tako suprotstavlja odnos dvaju spolova u kojem je muškarac predstavljen kao „spasitelj“ i „utjelovitelj snage i moći“ dok je žena slaba, nemoćna i nesposobna egzistirati izvan okvira patrijarhalnih odnosa. No Marina stječe ulogu „osloboditeljice“, junakinje koja uništava čudovište na kraju filma pa položaj njezina identiteta znatno popravlja u odnosu na početno stajalište. Marina je izložena brojnim pogledima: „obrnuti kadrovi upućuju da ju tijekom snimanja promatra filmska ekipa, opsesivni redatelj Maximo promatra njezinu stražnjicu govoreći joj da ju „ne gleda, nego joj se divi“[297] da bi se u potpunosti položaj „objekta žudnje“ legitimirao njezinom otmicom i Rickyjevom odlukom da ju zatoči dok se ne

[295] Film je svojedobno bio cenzuriran u mnogim državama zbog eksplicitnih scena nasilja, seksa i droge pa je Almodóvar bio izložen oštrim kritikama. Primjerice, Američko filmsko udruženje dodijelilo je filmu oznaku X svojstvenu isključivo porno filmovima. Više u: P. J. Smith, *Desire Unlimited* (2000): 116-119.

[296] Znakovita je scena Marinina kupanja u kadi – Marina u vodu stavi plastičnu igračku ronioca koji se kreće na baterije. Igračka se smjesti između njezinih nogu i stimulira spolni odnos, odnosno jedan oblik masturbacije. Marinin užitak očituje se u njezinim izrazima lica, a Almodóvar je time istaknuo njezin položaj seksualnog objekta te ironizirao umjetne oblike stjecanja seksualnog zadovoljstva. Evans ističe da se tom scenom zapravo otkriva odnos moći žene i muškarca i otkriva se budući plan u kojem Marina u vezi s Rickyjem neće prihvaćati tradicionalne rodne uloge.

[297] Maximova usmjerenost na Marinu kao seksualni objekt i „objekt žudnje“ očit je i u sceni kada kod kuće, iako mu je žena u susjednoj sobi, gleda Marinine bivše porno filmove kojima djelomično nadoknađuje neispunjenu želju da s Marinom ostvari spolni odnos i tjelesni kontakt.

zaljubi u njega. (Smith, 2000:109) Ricky objašnjava apsurdnost svojeg postupka: „Morao sam te oteti da bi imala priliku upoznati me. Tada ćeš me zavoljeti kao što ja tebe volim. Imam 23 godine, 50 000 peseta i sâm sam na svijetu. Bit ću ti dobar suprug i otac našoj djeci.“ S feminističkog stajališta ženi su pružene ograničene mogućnosti: ona će biti supruga i majka djeci, a muškarac uzdržava obitelj prihodima koje donosi kući i ženi pruža ljubav čime bi imala sve što joj treba. Iako je Marina slobodna žena koja svoje životne odluke donosi samostalno, nameće joj se već poznati obrazac društvenih odnosa u kojima joj se ne ostavlja mnogo prostora za napredak u razvoju osobnog identiteta. Usprkos svemu, Marina posjeduje karakteristike snažne žene: ne pokorava se Maximovoj žudnji za njom, zapovijeda Rickyju iako je žrtva otmice, pomaže Rickyju pronaći svoj davno izgubljeni dom, a u hororu *Ponoćni fantom* odgovorna je za smrt nepokorivog napadača što simbolički predstavlja „degradaciju muževnosti”.[298]

Baš kao i u *Matadoru*, u zaplet filma smješten je lik problematičnog psihičkog profila. Naime, na početku filma predstavlja se Ricky koji napušta instituciju za mentalno oboljele osobe i započinje život u stvarnome svijetu. Kasnije se saznaje da je Ricky od djetinjstva siroče, nekoliko je puta bio zbrinjavan u raznim institucijama (škole, popravni domovi) te je u šesnaestoj godini smješten u psihijatrijsku bolnicu. U filmu se ne progovara o Rickyjevim problemima u prošlosti niti naglašava evoluciju njegove bolesti pa se ne otkriva zbog čega se Rickyja drži psihičkim bolesnikom i nestabilnom osobom, no portretira ga se kao lik čiji se identitet konstruira na temelju doživljajnih procesa u kojima sudjeluje. Ricky napominje da je mnogo puta bježao iz popravnih domova ili bolnice u kojoj je bio smješten, ali se svaki put vraćao jer to je bio „njegov dom“, „njegov jedini svijet“ sve dok nije upoznao Marinu Osorio, narkomanku i porno glumicu, u koju se zaljubio.[299] Opsjednutost Marinom te zaljubljenost koju je doživio pri njihovu prvom susretu (dogodio se i spolni odnos) Rickyja potakne poboljšati svoje ponašanje te odluči surađivati s liječnicima da bi ozdravio i time stekao uvjete za legitimno napuštanje bolnice. Taj će čin obilježiti njegov „proces ozdravljenja“ od traumatične prošlosti, smrti roditelja, napuštenosti i psihičke bolesti do „realiziranja ponuđenih mogućnosti i obnove obitelji“ za kojom cijeli život teži (Acevedo-Muñoz, 2008: 131). Predstojnica bolnice pronalazi jedini učinkovit način za Rickyjevo ozdravljenje, koja uključuje isključivo seks i tjelesni užitak, pa tako postaje njegova ljubavnica i „terapija“ čime

[298] Vidjeti više u: P. W. Evans, *Acts of Violence*, u: *All about Almodóvar* (2009): 110-116.

[299] Ricky govori Marini: „Tijekom jednog bijega upoznao sam te u klubu Lulú. Taj je susret promijenio moj život. Od tada mislim samo na tebe i zbog tebe sam popravio svoje ponašanje te su me pustili iz bolnice.“

Ricky uspješno svladava svoju psihičku nestabilnost. Rickyjev identitet izgrađen je na gubitku i odsutnosti ključnih subjekata u identifikacijskom procesu, a to su, prema psihoanalitičarima, otac i majka. Neprevladivost Edipova kompleksa očituje se u njegovoj kasnijoj psihičkoj frustriranosti i seksualnoj nedozrelosti zbog čega je predstavljen kao lik koji svoj „objekt žudnje“ pronalazi u liku žene (prvo predstojnica bolnice, a zatim Marina). U Lacanovu tumačenju nesvjesnoga jasno je da ulazak u simbolički poredak otvara prostor nesvjesnoga, tj. proces potiskivanja žudnje za simboličkim jedinstvom s majkom. Ono se pojavljuje kao rezultat potiskivanja žudnje jer i nesvjesno na neki način *jest* žudnja. Gotovo je sigurno da je predstojnica bolnice preuzela ulogu Rickyjeve majke da bi ga „odgojila“ i omogućila mu „normalan život“ – to dokazuje njezina briga da nakon izlaska nađe posao, daje mu određenu svotu novca da bi se lakše snašao u vanjskom svijetu, a scene posljednjeg razgovora podsjećaju na poznate prizore u kojima se majka oprašta od djeteta jer ono postaje samostalno i odlazi od kuće. Njihov je odnos složeniji utoliko što je Rickyju predstojnica, osim neslužbene skrbnice, bila i ljubavnica pa se postavlja pitanje jesu li njezini postupci opravdani zbog osobnih ili Rickyjevih potreba – je li prepoznala Rickyjevu potrebu da u životu nađe nekoga tko će mu nadoknaditi izgubljenu obitelj ili se vodila vlastitim osjećajima zaljubljenosti u mladića? Rickyjev gubitak majke potaknuo ga je da ju traži u drugim ženama s kojima je uspostavljao vezu, a pronašao ju je u Marini koju može „cijeniti kao djevicu i idealnu potencijalnu majku“. Predstojnica psihijatrijske bolnice predstavlja tu zamjenu, ali Rickyjeva „veza s njom i drugim ženama predstavlja klasičan prikaz muškarca koji, napušten od majke slučajno ili namjerno, želi kazniti žene za napuštanje. Rickyjeva žudnja za Marinom isprepletena je osjećajem gubitka, ljutnje i osvete“ (Evans, 2009: 114).

Iako prisvaja identitet nasilnika, društvenog prijestupnika i psihičkog bolesnika, Ricky zapravo teži jednom cilju: postići da se Marina u njega zaljubi te s njom stvoriti obiteljski život. Mnogi su kritičari uočili naglašenost religijskih motiva u filmu i pretjeran kič vjerske ikonografije (D'Lugo, Kinder, Acevedo-Muñoz, Smith) pa se „Marinu identificira [paradoksalno] s Djevicom Marijom“ jer „iako je podložna [Rickyjevu] autoritetu, njezina uloga u radnji filma potvrđuje zapravo činjenicu da je jedini Rickyjev spas, baš kao što je to bila Majka Božja“ (D'Lugo, 2006: 73). Marsha Kinder tumači postojanje Edipova kompleksa koji Almodóvar „prerađuje“ i „ponovno restrukturira“ kao u prethodnim filmovima, naglašavajući da je Marina pristala biti Rickyjeva spasiteljica spoznavši „teške traume svojeg otmičara bez roditelja“ (Kinder, 1993: 225). Znakovita je scena ispred zrcala u kojoj Marina pomaže Rickyju očistiti rane nastale u tučnjavi pri čemu mu ispire lice, a Ricky komentira da

ga taj trenutak podsjeća na trenutke iz djetinjstva kada je njegova majka običavala brijati oca. Rickyju se u zrcalu odražavaju trenutci prošlosti i čežnja za izgubljenom majkom, a Marina se čini idealnom u toj „neizravnoj Edipovskoj ulozi“ te utjelovljuje lik Rickyjeve majke. Ricky je jedan od najkontroverznijih muških likova Almodóvarove filmografije. Kritiziran da promiče nasilje nad ženama i naglašava mušku nadmoć prikazujući mladića koji otima ženu, veže ju u njezinoj kući i drži ju zatočenu sve dok se ne zaljubi u njega, Almodóvar filmom nije obezvrijedio ženski rod i učinio muškarce njihovim tlačiteljima, već je ponovno kompleksno prikazao razvoj identiteta i dao smisao njegovoj motiviranosti da u životu zaista postigne osobnu sreću.

Gotovo cio film Marina je zatočena i vezana te nekoliko puta trpi Rickyjeve nasilne postupke zbog čega mu ponavlja da se nikada neće u njega zaljubiti. Situacija se vrlo brzo mijenja pa Marina od žrtve i objekta postaje subjekt ljubavne priče koja se razvija na temelju Rickyjeve osobne krize identiteta i želje da napokon ima obitelj. Od nasilnika i zlostavljača „generički” se otkriva Rickyjev humani karakter što je i Marinu potaknulo da preispita svoje osjećaje te odluči pružiti mu priliku. Njegova se muževnost i identitet nasilnika postupno „ublažavaju nježnijim pristupom nasilnom činu – kupuje mekše uže, savitljivije trake, potiče Marinu da jede doručak prije nego se ohladi” čime potvrđuje svoje ambicije da bude dobar suprug i otac (Smith, 2000: 115). Prvotna objektivizacija i degradacija ženskog identiteta u posljednjim trenutcima filma potpuno nestaju – ne samo da je Marina prihvatila Rickyja kao ljubavnika već i on prihvaća činjenicu da će žene činiti njegovu „obnovljenu obitelj” za kojom čezne. Naime, Marina i njezina sestra Lola dolaze u selo gdje je Ricky rođen i nalaze ga među ruševinama njegove kuće, a „položaj žene kao nadmoćnog identiteta bit će potvrđen činjenicom da Marina vozi automobil prema Madridu u posljednjoj sceni filma” (D’Lugo, 2006: 74). Smith ističe dvostruku simboliku te scene kojom Almodóvar „prihvaća opstanak heteroseksualne matrice (mladić upoznaje djevojku) u radikalno relativiziranom obliku”, a istovremeno opisuje Marininu kontinuiranu odbojnost (naglašenu pjevanjem pjesme *Resistiré – Preživjet ću*) prema patrijarhalnoj ideologiji kojoj se iznova suprotstavlja (Smith, 1992: 211). Almodóvar ilustrativno objašnjava značenje odnosa Marine i Rickyja u filmu: „To je vrhunac ženstvenosti u pravom smislu te riječi. Mladić traži ljubav i obitelj, ali žena je ta koja odlučuje hoće li mladiću pružiti što traži ili ne. Ona [Marina] i njezina sestra postavljaju uvjete… žene su praktičnije. U vezama se mnogo trude i doživljavaju više boli, ali se isto tako s njom i suočavaju” (Pally, 2004: 91). Takvim portretiranjem Marini je dopušteno da od objekta postane simbol oslobođenja ženskog identiteta iz okvira patrijarhalne ideologije.

7.8. VISOKE POTPETICE

Film *Visoke potpetice* „problematizira identitet majke i kćeri utemeljen na događajima u prošlosti“ – Becky je slavna pjevačica koja je napustila kćer Rebecu da bi započela karijeru. (D'Lugo, 2006: 77). Rebeca je televizijska voditeljica koja čitav život provodi odvojena od majke i pokušava ju nadomjestiti time što posjećuje klub u kojem Beckyn imitator Femme Letal izvodi njezine pjesme te se udala na Manuela, bivšeg majčinog ljubavnika. Već na početku filma gledatelji saznaju pozadinu sadašnjeg odnosa majke i kćeri gdje je Becky bila uvijek ovisna o muškarcima i uspjehu, a kćeri nije pridavala dovoljno pažnje. Neriješen obrnuti Edipov kompleks, „prirodna nemogućnost oblikovati svoj identitet“ i čežnja za majkom potaknula ju je da ubije prijašnjeg majčinog ljubavnika Alberta (dekonstrukcija očinske figure) te traumatiziranost majčinom odsutnošću pretvori u neprestanu potragu za njezinom likom (Acevedo-Muñoz, 2008: 136).

Najveća trauma nastala je u trenutku kada je Becky trebala otići u Meksiko snimati film; Rebeca se nadala poći s majkom, no ona ju uvjerava u suprotno: „Ako dopustiš majci otići u Meksiko snimiti lijepi film, vratit ću se po tebe i više se nikada nećemo odvajati.“ Becky je tada brutalno izmanipulirala vlastito dijete kada joj je prigovorila da će „biti tužna“ ako se ne složi s time da ode u Meksiko, što samo dokazuje koliko je bila ambiciozna, narcisoidna i sebična. Početna scena filma koja prikazuje odraslu Rebecu u zračnoj luci gdje čeka Becky otkriva „tragičnu istinu“ da se Becky nije vratila do toga trenutka. Judith Butler napominje da je „djevojka/žena subjekt nastao na temelju zabrane odnosa s majkom kao objektom žudnje, ali taj objekt postaje dijelom ega i subjektove identifikacije“ (Butler, 1997: 136). Prije nego žensko dijete svoju žudnju prema ocu usmjeri na očevu „zamjenu“, prvo mora „odreći se žudnje i ljubavi prema majci tako da se poništi kategorija objekta i žudnje“ (Butler, 1997: 137). E. A. Kaplan govori o odnosu djeteta i dobre, odnosno loše majke te ističe da su se majke uvijek držale odgovornima za psihičko stanje svoje djece ili pojave njihova poremećaja te su kao takve „velika nevolja“ bilo da napuštaju dom zbog svoje karijere ili posvećuju više pažnje svojim potrebama nego potrebama djece. Almodóvarov film smješten je unutar dihotomije „dobre i loše majke“, identifikacije i žudnje te kontinuiranog isticanja neuobičajenog odnosa majke i kćeri: „homoseksualne žudnje za ljubavlju/imitiranjem/postajanjem istospolnog roditelja (u ovom slučaju majke) umjesto heteroseksualne žudnje za drugim roditeljem (ocem)“ (Smith, 2000: 123). Young objašnjava

da „iz razrješenja Edipova kompleksa proizlazi savjest ili Nad-ja jer djeca nauče ne djelovati na temelju agresivnih nagona i poštivati pravila civilizacije, kulturne i društvene konvencije" što se kod Rebece nije dogodilo jer petnaest godina nakon majčina odlaska još uvijek osjeća „nedostatak" upisan u granice njezina identiteta (Young, 2006: 8).

Acevedo-Muñoz ističe da se Edipovski elementi[300] očituju u nekoliko ključnih trenutaka: Rebeca je kao djevojčica „uništila očevu figuru (Alberto), udala se za drugu (Manuel, Beckyn bivši ljubavnik) i projicirala je seksualnu žudnju za majkom" u liku transvestita Femme Letala koji ju uspješno oponaša otkrivajući pritom incestuozni potencijal odnosa majke i kćeri (Acevedo-Muñoz, 2008: 140). Time je izmijenjeno tradicionalno psihoanalitičko tumačenje Edipova kompleksa utemeljenog na odnosu majka-sin, a Almodóvar ga je smjestio u odnos narcisoidne majke Becky i traumatizirane kćeri Rebece (sličnost imena također je znakovita) koja Edipov kompleks nije uspješno razriješila. Prema Lacanu kći se mora osloboditi prividnog jedinstva sa svojom majkom i ući u simbolički poredak, omogućavajući muškarcu da zauzme majčino mjesto. Rebeca pronalazi simbolički prikaz njihova odnosa u primjeru filma *Jesenja sonata* Ingmara Bergmana napominjući da je provela cio život trudeći se oponašati majku, ali u tome nije uspjela. Jedini put kada je to uspjela jest udaja za Manuela, no Becky joj ni to nije dopustila jer je, po dolasku u Madrid, ponovno započela ljubavnu vezu s njim pa ju Rebeca optužuje da je to učinila samo da bi joj dokazala koliko je jača i uspješnija od nje. Simboličko razrješenje tog sukoba događa se na kraju filma kada Becky, bolesna i na samrti, pristaje biti optužena za ubojstvo koje je Rebeca počinila da bi spasila kćer i donekle joj nadoknadila sve propuštene prilike koje joj nije pružila. Prizor visokih potpetica kroz podrumski prozor vraća Rebecu u djetinjstvo – kada je bila djevojčica i živjela s majkom, nije mogla zaspati dok nije čula zvuk njezinih potpetica u hodniku. U toj završnoj sceni „stvarnog" i projicirarnog djetinjstva majka i kćer napokon su sjedinjeni – Rebeca liježe u majčinu samrtnu postelju i zauzima položaj fetusa te njezina višegodišnja čežnja za majčinom blizinom kulminira u tom jednom trenutku. „S jedne strane, Rebecina jedina želja jest obnoviti obitelj i ponovno se sjediniti s majkom koju je izgubila zbog njezine narcisoidnosti i ambicioznosti, a s druge strane, Rebeca uspijeva obnoviti obitelj stupivši u ljubavnu vezu s Letalom" (Acevedo-Muñoz, 2008: 152). Julija Kristeva govori da se zabranjena incestuozna ljubav između majke i kćeri jedino može razriješiti identifikacijom

[300] Williams napominje da se odnos Becky i Rebecce može tumačiti kao „negativan Edipov kompleks" u kojem djevojčica želi „osvojiti majku samo za sebe" i riješiti se oca (Williams, 2009: 172).

s majkom i procesom postajanja majkom. Rebeca je trudna i Letal je otac djeteta te se čini da je barem prividno uspjela postići svoj životni cilj obnove obitelji i sjedinjenja s majkom.

Među zapaženije likove Almodóvarovih filmova kojima se problematizira rodni identitet, performativnost i heteronormativnost svakako valja ubrojiti lik Femme Letala (ime slično sintagmi *femme fatale*[301]) u *Visokim potpeticama*. On je transvestit koji oponaša jednu od glavnih protagonistica Becky iz vremena 1970-ih kada je stekla slavu kao „pop zvijezda". Nakon povratka u Madrid, Becky nailazi na brojne plakate koji oglašavaju nastupe „Femme Letal: Stvarna Becky" pri čemu se i sama retorički zapita „Nisam li ja prava Becky?". Upravo je tom scenom najavljen jedan od ključnih problema koji će se prikazati u filmu, a to je identitet čija se kompleknost otkriva razvojem filmske fabule, pri čemu svaki pojedinac proživljava unutarnje borbe i identitetne krize. Femme Letal policijski je inspektor Eduardo Domínguez koji neprestano doživljava promjene identiteta: dok nastupa, predstavlja se kao transvestit Femme Letal (nosi vlasulju, ogrlice i narukvice, uske haljine i visoke potpetice); iza pozornice Rebeci se predstavlja kao tajni agent Hugo koji istražuje ubojstvo transvestita; u stvarnom je životu policijski inspektor Eduardo Domínguez koji živi s majkom (i njoj se lažno predstavlja svakodnevno noseći bradu i brkove koji prikrivaju njegov stvarni izgled) i budući je otac Rebecina djeteta.

Marsha Kinder takvu parodiju identiteta naziva „maskeradom" u kojoj je „imitator muškarac, popularna zvijezda Miguel Bosé, koji imitira običnog muškarca (Eduarda) koji imitira detektiva (Hugo) koji imitira ženu (Becky) koja sjedi u publici sa svojom kćeri, Rebecom, koja imitira svoju majku cijeli život. Tri anonimne gledateljice pjevaju zajedno s Letalom oponašajući svaki njegov pokret i uživajući u oponašanju imitatora" (Kinder, 1995: 150-151). D'Lugo zaključuje da mnogostruki Letalovi identiteti „ističu osnovnu hibridnost kulturološkog trenutka u kojem se elementi patrijarhalnog društva (...) postupno eliminiraju ili se ironiziraju" te prikazuju trenutak u kojem se individualna pretpostavka vlastitog identiteta i uloga ponovno oblikuju prihvaćajući na sebe nova kulturološka obilježja (D'Lugo, 2006: 79). Takvim kompleksnim identitetom potvrđuju se sve češće antiesencijalističke teorijske postavke o fluidnosti identiteta, prije svega rodnog, koji se iznova oblikuje ili

[301] *Femme fatale* prema pojedinim autorima predstavlja ženu koja je neodoljiva i privlačna, koja uzrokuje muškarčevo izlaganje opasnosti ili njegovu propast, ona je istovremeno „zloćudna, opasna, dekonstruktivna i fascinantna" (Bade, 1979). U suvremenoj feminističkoj kritici ona je tumačena kao „simptom muškarčeva straha od feminizma" (Doane, 1991). Vidjeti više u: L. C. M. Anderson, *The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears* (1995). Almodóvar opisuje *femme fatale* kao „ženu koja je svjesna svoje moći da nekoga zavede, hladnokrvna je što znači da se olako ne predaje; beskrupulozna je, za nju seks ne predstavlja užitak, već sredstvo kojim nanosi drugima bol" (D'Lugo, 2006: 124).

narušava. Kao ilustracija tomu može poslužiti Letalov razgovor s Manuelom, Rebecinim mužem:

> Manuel: *Koje je tvoje pravo ime?*
> Letal: *Kako pjesma kaže „onaj sam kako me zoveš“. Moji me prijatelji zovu Letal.*
> Manuel: *Je li Letal muško ili žensko?*
> Letal: *Ovisi. Za tebe sam muško.*

Letal slično govori i Rebeci kada joj kaže da se može „pretvoriti u koga kod želi“ ili se „može pretvoriti u muškarca“ kakvi joj se najviše sviđaju, a takav Letalov zaključak dokazuje da biti autentičan u patrijarhalnom društvu za transvestita ili transeksualca predstavlja težnju za samoovjeravanjem i legitimitetom dok im istovremeno omogućuje oblikovanje višestrukog identiteta. Znakovita je i scena u kojoj Letal zamoli Becky da mu/joj pokloni nešto osobno, primjerice svoje naušnice, a zauzvrat daje Becky umjetnu dojku čime dokazuje, kako Isolina Ballersteros navodi, „odvojivost rodnog identiteta“ što će kasnije biti mnogo kompleksnije prikazano likom Lole u filmu *Sve o mojoj majci*.

Letal na pozornici predstavlja snažnu ženstvenost naglašenu „popularnom glazbom, kostimima, bojama, kičem i *camp* estetikom“ dok u stvarnom životu kao Eduardo Domínguez utjelovljuje društvene parametre muževnosti noseći bradu, sunčane naočale „avijatičarskog stila“ (modni kôd muškarca prepoznatljiv u hollywoodskim filmovima) i skladna odijela te predstavlja tipičnog heteroseksualnog muškarca (Piganiol, 2009: 87) Paul Julian Smith ističe da je Letal „utjelovljenje *drag queena* koji ne želi biti žena, ali im parodijom odaje počast“ pa njegov/njezin rodni identitet tako postaje subverzivan, on je obilježen udvostručenjem i oponašanjem čija se „originalnost“ izvođenjem i metamorfozama iskrivljuje. Istovremeno Letala opisuje kao simbol tvrdoglavosti i slobode subjekta da se ne svrstava ni na jednu stranu tradicionalne spolne podjele. Postao je sredstvo kojim se uspješno destabilizira heteropatrijarhalni sustav jer „pomiče granice hegemonijskog oblikovanja muškog i ženskog identiteta: čin preoblačenja ne samo da mu dopušta transgresiju heteroseksualne normativnosti već dopušta križanje drugih diskurza poput rase, klasne podjele i politike“. (Subero, 2008: 159).

Judith Butler tvrdi da preoblačenje ne mora nužno značiti nešto subverzivno jer kod transvestita dolazi do pretjeranog oponašanja suprotnog spola (Letal nosi perike, umjetne grudi, kratke haljine, šminku, rukavice i visoke potpetice) pa može predstavljati oblik rodovske melankolije, tj. nesvjesnom žalošću za gubitkom osobe istog spola (o Letalu se jedino saznaje da živi s majkom, sudbina oca je nepoznata) i „odricanjem mogućnosti

homoseksualnosti“. Kada Rebeca u svlačionici pomaže Letalu skinuti odjeću u kojoj je nastupao oponašajući Becky te se potom upuštaju u seksualnu avanturu, gledatelji svjedoče jednoj paradoksalnoj situaciji u kojoj Letal simbolično ne predstavlja ni muškarca ni ženu. On je lik kojemu oponašanje i mijenjanje identiteta predstavlja iznimno zadovoljstvo, a zapravo time, kako Acevedo-Muñoz ističe, proživljava krizu identiteta (čak ni vlastita majka ne poznaje njegov pravi identitet) jer „oblikovanjem i preoblikovanjem svoje prošlosti i sadašnjosti zapravo teži stvoriti vlastitu obitelj“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 152). Da bi u tome uspio, Letal/Hugo/Eduardo priznaje Rebeci pravu istinu o sebi, a naposljetku ju u razgovoru pita hoće li se udati za njega što Rebecu razljuti: „Za tebe? Koga? Huga, Letala, Eduarda?“, na što Eduardo odgovara „Za nas trojicu.“ (...) Želim ti biti više od majke.“. Činjenica da je Rebeca trudna s Letalom potaknut će Eduarda priznati joj istinu čime se ponovno potvrđuje da je stvaranje obitelji, iako na neobičan način, i dalje jedan od ključnih motiva Almodóvarovih filmova.

7.9. KIKA

U *Kiki* se portretira dva ženska lika – Kika i Andrea Caracortada. Kika je nevina djevojka koja se ne boji riskirati u životu, optimistična je i bez predrasuda, vrlo osjećajna, uvijek moderna i suvremena. Kika utjelovljuje ženu koja u feminističkom diskurzu predstavlja dekonstrukciju patrijarhalne ideologije, ona ovisi o muškarcu, ali istovremeno mu se suprotstavlja i negira njegov identitet. Turković ju opisuje kao ženu čija je naivnost „na rubu fascinantne iritantnosti, ali uskoro očituje iskrenost, izravnost, ključnu plemenitost, i ponajvažnije: vitalistički prigodnu 'prizemnost', tj. spremnost da prihvati dane prilike, ma koliko bile obeshrabrujuće, da iz prilika izvlači etički najbolje što se da“ (Turković, 1999: 193). Andrea Caracotada izlazi iz okvira spolne i rodne dihotomije, patrijarhalnog diskurza i feminističkih pretpostavki o oblikovanju ženskog identiteta te se predstavlja „više kao robot nego spolno i rodno biće“. Smith tumači da je Almodóvar Andrejom „tehnologizirao ženski rod“ gdje „iskonska žena postaje objekt“ čiji je identitet instrumentaliziran lažnim obrvama, futurističkom odjećom i pridruženom videoopremom. Time je subjektu tehnologijom dopušteno prisvojiti rodna obilježja, no njegova funkcija nije beznačajna jer predstavlja identitet koji svojim postupcima zapravo „pospješuje patrijarhalni diskurz iako je utjelovljen u liku ženskog roda“ (Smith, 1996: 49-50). Andrea je voditeljica *reality* emisije *Najgore u*

danu u kojoj izvještava o svim oblicima nasilja, ubojstava i nesreća koje se svakodnevno događaju u gradu. Činjenica da u emisiji objavljuje videosnimke mnogih nasilja nad ženama, Andrea predstavlja svojevrsnu parodiju „najgore od žene“ jer njihov položaj u društvu dodatno umanjuje i ponižava objavljivanjem snimki koje žene predstavljaju kao žrtve.

Nasilje nad ženama ponovno je postalo aktualno u Almodóvarovoj filmografiji nakon što je u *Matadoru* i *Veži me!* žene učinio subverzivnim subjektima čiji je identitet podložan volji muškaraca. Kika je žrtva silovanja nasilnika Paula Batha zbog čega je stavljena u položaj nemoćne žene, iskorištene samo u svrhu zadovoljavanja muškarčevih potreba. Batho je „simptomatični proizvod tehnologiziranog društva u kojem egzistira kao seksualni nasilnik“ i svoj imaginarni svijet (nekada je bio porno glumac) projicira u stvarnost (D'Lugo, 2006: 84). Problem silovanja destruktivan je za ženski identitet i integritet i zbog činjenice da je cijelo vrijeme sniman, a videosnimka objavljena je u redovitom televizijskom programu i Andrejinoj emisiji. Kika je ponižena i osramoćena, nasilje nad ženom napustilo je okvire privatnosti te je postalo nacionalna pojava i medijska zabava. Scena silovanja ima i komične osobitosti očite u Kikinoj praktičnosti i racionalnosti čime joj se dala mogućnost za spas tako što je razgovarala s Paulom tijekom silovanja i nagovarala ga da joj dopusti pomoći mu riješiti probleme. „Time se ne pokazuje bilo kakav oblik užitka, već njezin optimizam. Pokazuje se ženina snaga koja se očituje u teškim trenutcima“ (Strauss, 2006: 130). D'Lugo ističe da je scena silovanja povezana s nasiljem i sklonošću voajerizmu jer „stiliziran postmoderni prostor i raznolike tehnologije predstavljaju uljeze u životima pojedinaca koji će u obliku slika i prizora ovladati njegovim životom“ (D'Lugo, 2006: 81). Koliko je sklonost voajerizmu ovladala likovima dokazuje i paradoks spolnog odnosa Kike i Ramóna – dok vode ljubav Ramón fotografira Kiku i njihove spolne organe dajući joj upute što treba raditi da bi fotografija bila uspješna. Time se potvrđuje činjenica da je takav postupak Ramónu jedini mogući oblik seksualnog zadovoljenja budući da ne doživljava orgazam tijekom odnosa, ali ga uzbuđuju fotografije i njihov sadržaj.[302]

Kika se nalazila u položaju „objekta žudnje“ ili subjekta „zavisnog o penisu“ zbog čega se njezin identitet raslojavao na brojne kategorije – od snažne i samosvjesne žene do statusa ponižena i omalovažavanog objekta. Njezina je sramota i osobna tragedija zbog

[302] Motiv voajerizma najavljen je već početnim scenama u filmu kada se upoznaje Ramón kao fotograf ženskih modela. Sveprisutnost objektiva i isticanje njegovih uputa koji položaj zauzeti da bi fotografije bile uspješne indirektno upućuju da je žena objekt koji se promatra, a muškarac iza objektiva upravlja njezinim životom, pa čak i kada ona toga nije svjesna.

silovanja dodatno pogoršana činjenicom da je snimku priredio njezin ljubavnik Ramón, a Andrea Caracortada objavljuje ju u svojoj emisiji čime je linč i dekonstrukcija ženskog identiteta zapravo postala legitiman čin. Za Almodóvara to predstavlja „udvostručenje zločina“ jer je silovanje prije svega „fizički zločin“, a drugi je počinjen „prisutnošću komunikacijskih medija“ (Troyano, 2003: 102). Kao i u brojnim slučajevima do sada ženski identitet nije kategorički odbačen niti osuđen na propast koliko god se u narativnom zapletu činilo da je dekonstruiran. U završnim scenama filma, nakon svih nepovoljnih okolnosti koje je doživjela, Kiki susreće mladića s kojim napušta grad i odlazi u nepoznato dajući mu do znanja „da će mu ona pokazati pravi put“. Kika ponovno zadobiva integritet i priliku dokazati se u društvu koje ju je odbacilo i etiketiralo kao žrtvu i objekt vrijedan prijezira jer joj je dopušteno dokazati se muškarcu (simbolu patrijarhata) kao subjekt koji zna kako živjeti.

Kika također tematizira psihoanalitički diskurz utemeljen na odnosima Kike, Ramóna i Nicholasa. Nicholas je ubojica Ramónove majke čiji gubitak Ramón teško proživljava. U filmu je evidentno da Ramón gaji majčinske osjećaje prema Kiki pa kada ju zaprosi, ona ga odmah upućuje na razliku u godinama iako se Ramón brani tvrdnjom da je „oduvijek volio starije žene“. Problem Edipova kompleksa već je najavljen u događajima otprije tri godine kada je Kika vratila Ramóna iz kliničke smrti simbolički mu „dajući život“ (to je ponovno učinila na kraju filma), a on se sada i simbolički želi povezati s njom dajući joj majčin prsten. Kika ga voli i brine se o njemu kao o djetetu pripremajući mu jelo ili ga podsjećajući na lijekove koje mora popiti, no njihov se odnos prije svega predstavlja kao odnos majke i sina, a ne ljubavnika. Izglednost postojanja Edipova kompleksa očita je i u Ramónovu pokušaju da „objektom žudnje“, Lacanov *objet petit a*, (naglašen njegovim voajeristički sklonostima) želi razriješiti traumu gubitka majke, ali isto tako i u činjenici da odbacuje Nicholasa koji je predstavljao čvrstu očinsku figuru u njegovu životu. Kulminacija njihova sukoba, susret s traumama prošlosti i Ramónovi propali pokušaji da u sadašnjosti stvori uvjete za skladan život događa se na kraju filmu u Ramónovoj kući iz djetinjstva gdje saznaje da je Nicholas ubio njegovu majku. Trenutak kojim bi se Edipov kompleks mogao razriješiti postaje trenutak „njegova produženja“ jer Ramón ne doživljava, kao što je to doživjela Rebeca u *Visokim potpeticama*, oslobođenje vlastite traumatiziranosti i destruktivnosti – Nicholas je ubijen (preminuo je bez priznanja odgovornosti za smrt Ramónove majke), on ostaje smješten u prostoru „vječne žudnje i težnje za oslobođenjem krize identieta“ jer prema Lacanu žudnja ne može biti konačno zadovoljena budući da ne postoji krajnji označitelj ili objekt koji bi zamijenio onaj izgubljeni. Kika shvati da su joj Nicholas i Ramón uzrokovali

samo bol i patnju od koje želi pobjeći. Napusti Ramóna zauvijek i odlazi s nepoznatim mladićem čime se simbolički sugerira „njegov ponovni gubitak majke“ i „povratak“ u okvire traumatizirane prošlosti utemeljene na krizi identiteta. (Acevedo-Muñoz, 2008:219)

Lezbijstvu Almodóvar nikada nije posvetio mnogo pažnje, tek se može reći da je u *Mračnim navikama* otvorio pitanje ženske homoseksualnosti upućujući na ljubavnu vezu između Yolande i predstojnice samostana Julije, ali u većini slučajeva Almodóvar tematizira mušku homoseksualnost i njezinu recepciju u društvu. U filmu *Kika* identitet lezbijke Juane, Kikine sluškinje, povezan je sa svim drugim kategorijama seksualnosti (sodomija, silovanje, pornografija, voajerizam, incest) o kojima Almodóvar progovara u filmu. Zadirkujući ju da nije ženstvena, Kika ispituje Juanu zašto joj ne dopusti našminkati ju i ukloniti joj brkove ne bi li postigla izazovan izgled. Juana, potpuna suprotnost lepršavoj i zavodljivoj Kiki, odgovara da brkovi ne moraju biti „samo privilegija muškaraca“ i zaključuje (iako Almodóvar ne objašnjava na temelju čega Juana donosi tako sigurne zaključke) da su „muškarci s brkovima homoseksualci ili fašisti ili oboje“. Time se Juana pridružuje galeriji svih Almodóvarovih likova koji predstavljaju bilo koji oblik odstupanja od heteronormativnosti te se ponovno poigrava rodnom problematikom dopuštajući likovima egzistirati u društvu unatoč tome što se ne uklapaju u rodne stereotipe. Kada joj Kika dotjera lice, komentira da bi mogla postati model, no Juana odbija takav prijedlog zaključivši da bi radije bila čuvarica zatvora jer bi tako mogla promatrati žene cijeli dan. Juana je osviještena lezbijka koja ne doživljava brojna seksualna iskustva sa ženama niti se prema prikazanom može zaključiti da ih je ikada imala.

Juana je interpretirana kao ženu čiji su postupci motivirani žudnjom i nedoživljenom strašću što se očituje i u sceni kada požudno promatra Kiku i priznaje joj da se trenutno uzbudila gledajući ju (ironizirana je njezina žudnja i doživljen „ljubavni poraz“ tako što se Juana polijeva vodom da bi „ohladila“ svoje strasti). Kika se kratko osvrne na njezin komentar ne dajući joj mnogo prostora za daljnje izjave te nastavi razgovor o Juaninim seksualnim iskustvima saznajući da nije nikada spavala ni s jednim muškarcem osim sa svojim bratom. Bio je psihički poremećen, kao dječak je prakticirao sodomiju, silovao je sve žene u susjedstvu, a da bi spriječila bratovo daljnje nasilje nad ženama, pristaje biti njegova „stalna žrtva“. Kika sa zgražanjem zaključi da je sigurno traumatizirana zbog tih događaja, no Juana se ne osjeća loše sve dok su oko nje žene.

Incestuoznim odnosom Juane i njezina brata te njezinim „plemenitim“ postupkom da na svoju štetu zaštiti druge žene zapravo je degradiran muški rod (posebice heteroseksualci) kojima Almodóvar nikada ne daje dovoljno prostora u svojim filmovima, a žena, iako lezbijka, postaje odgovorni društveni akter, demarginalizirana je i izdvojena iz patrijarhalnog diskurza. Homoseksualnost je likom Juane predstavljena kao „problem drugih“, nikako kao njezin osobni problem, jer Juana, unatoč činjenici da je u prošlosti bila žrtva seksualnog nasilja, zaključuje da ne osjeća nikakve posljedice tih događaja, već da je, naprotiv, vrlo „autentična“. Tom autentičnošću uspostavlja svoj identitet i njime se razlikuje od svih drugih likova u filmu iako podsjeća na već viđene Almodóvarove likove – Tinu u *Zakonu žudnje* ili Agrado u *Sve o mojoj majci* (Acevedo-Muñoz, 2008: 209). Iako bi mnogi potvrdili da je Juanina, uvjetno rečeno, mizandrija uzročno povezana s iskustvom nasilja kojem je bila izložena, nikako se ne želi potvrditi da je diskurz u kojem Juana oblikuje identitet (bratova žrtva, neostvaren odnos s drugim muškarcima, o roditeljskom odgoju ništa se ne saznaje) isključivo odgovoran za njezinu homoseksualnost i privrženost ženama, već naprotiv, dokazuje se da joj je takvo iskustvo pomoglo „biti autentičan“ u društvu koje još uvijek dovoljno ne cijeni različitosti.

7.10. CVIJET MOJE TAJNE

Cvijet moje tajne portretira ženu Leo čiji je život sveden na čekanje supruga Paca iz vojnog zapovjedništva u Bruxellesu ili pak na iščekivanje njegova telefonskog poziva. Zaljubljena i osamljena, Leo je prepuštena sama sebi, a vrijeme do susreta sa suprugom krati pišući ljubavne romane. Situacija je paradoksalna: dok je u stvarnom životu zahvaćena emocionalnom krizom, „na rubu živčanog sloma“ i želi život okončati samoubojstvom, u romanima opisuje klasične ljubavne probleme koji uvijek sretno završavaju. Leo je svjesna površnosti i idealiziranosti romana, govoreći da „piše fikciju koju ne treba miješati s literarnim stvaralaštvom, a kada kaže 'fikciju', misli na to da piše laži“, no u stvarnom životu nije svjesna osobnih problema zbog čega postaje autodestruktivna, ignorirajući sve znakove krize identiteta koje doživljava. Ona je histerična i anksiozna (pije tablete za smirenje), njezin ženski identitet nemoguće je odvojiti od patrijarhalne ideologije koju, čini se, dobrovoljno

prihvaća i o njoj ovisi.[303] Leo prisvaja dva pseudonima – Amanda Gris, spisateljica i autorica uspješnih ljubavnih romana, te Paz Sufrategui, književna kritičarka i kolumnistica u časopisu *El Pais*. Oba pseudonima opravdana su Leinom životnom situacijom i položajem ranjive žene čija je sudbina svedena na odluke muškaraca s kojima je povezana. „Bijeg od realnosti“ bit će „uspješniji“ ako stvori identitet koji neće ni u čemu biti sličan njoj samoj. S druge pak strane identitet književne kritičarke Paz Sufrategui ambivalentno se odnosi prema identitetu Amande Gris jer njezina je svrha kritizirati fikciju koju je Amanda stvorila jer time prividno idealizira ljudsku sudbinu i život koji je daleko od trivijalnih okolnosti u kojima egzistiraju likovi njezinih romana. Takva raslojenost ženskog lika ukazuje na duboku krizu koja je zahvatila Leo pa je identitet Paz, iako nedovoljno naglašen, zapravo njezin unutarnji glas koji ju upućuje na psihičke i emocionalne promjene koje će doživjeti.

Dvostruki identitet (realiziran uzimanjem pseudonima) glavnih protagonista u Almodóvarovim filmovima može se povezati s konceptom performativnosti i tvrdnjama da je identitet nestabilan i podložan subjektovom individualnom odabiru njegove „izvedbe“. Taj je odabir dvostrukih identiteta često uzrokovan okolnostima u kojima se likovi nalaze (bijeg od neprijatelja, karijera, ljubavni zapleti, bijeg od prošlosti), no ponekad predstavlja cijeli „novi svijet“ ili život koji su stvorili. Takve su odluke o promjeni imena ili korištenju pseudonima često obilježene i promjenama vanjskog izgleda ili prerušavanjem, zbog čega se čini da je Almodóvar u narativnu strukturu zapravo uveo novi lik. Mogućnost da se identitet promijeni bilo prerušavanjem ili drugim imenom dokazuje teorijske tvrdnje da subjekti nisu vezani uz isključivo jedan identitet, već ih mogu prisvojiti mnogo više.

Kada Paco dolazi kući na kratak dopust, Leo ga preklinje da provedu vrijeme zajedno i razgovaraju o braku i problemima, no Paco je već odlučio da će napustiti Leo. Ona ga krivi da su vojska i ratovi na Balkanu u kojima sudjeluje odgovorni za kraj njihova braka jer odlazeći u rat da bi spasio druge „pobjegao je od rata“ koji imaju između sebe. Dramatičnost filma postignuta je u trenutku razgovora Paca i Leo:

- *Rat se ponovo rasplamsava.*
- *To je ono što ti kažeš!*

[303] Metaforičnost njezine psihičke rastrojenosti vidljiva je u situaciji kada Leo obuče čizme koje joj je Paco poklonio i koje imaju veliku sentimentalnu važnost za nju. Budući da su joj bile tijesne, nije ih mogla skinuti pa je zamolila mladića na ulici da to učini. Nije uspio i Leo odlazi kod prijateljice Alicije koja uspijeva skinuti čizme, ali ju prvo kritiziriza zbog njezina emocionalnog stanja i problema do kojih se dovela. Ta je epizoda simbolična jer metaforički prkazuje da se Leo teško može pomiriti s činjenicom da ju Paco ostavlja, a jedini tko će joj pomoći prebroditi emocionalnu krizu jesu prijatelji na koje može računati.

- *Leo, ne ponašaj se kao dijete. Ja sam vojnik, zar ti moram objašnjavati svoje dužnosti?*
- *Također si i moj muž! (...) Ne možeš me ostaviti da trunem čekajući te! Tvoja putovanja važnija su od svega drugog.*
- *Trudim se spasiti živote mnogih ljudi!*
- *Zašto ne spasiš moj život?*
- *Leo, govorim o nedužnim ljudima, koji nemaju što jesti, koje ubijaju zbog kore kruha, koji nemaju struju, lijekove… Koji nemaju nadu.*
- *Pričaš o meni.*
- *Tvoja sebičnost prelazi sve granice! Možeš li bar na trenutak prestati misliti samo na sebe?*
- *Pridružio si se mirovnim snagama da bi pobjegao od rata koji ti i ja imamo ovdje. Jedina žrtva tog rata sam ja. (...) Kad bih samo mogla mrziti te zauvijek, našla bih snage nastaviti sa životom! (...) Prije nego što odeš, reci mi na čemu smo.*
- *Ne znam.*
- *Ti bi trebao biti stručnjak za sukobe.*
- *Da, ali nijedan rat ne može se uporediti s tobom.*

Njegovim odlaskom Leo doživljava potpuni psihički i emocionalni slom, odluči popiti tablete za smirenje i počiniti samoubojstvo. Njezina rezigniranost i apatičnost dosegnula je vrhunac te je postala potpuna suprotnost junakinjama svojih romana koji su joj priskrbili profesionalni uspjeh. Čini se da je Almodóvar u Leo projicirao lik Margo Channing iz filma *Sve o Evi,* koji će kasnije tematski uklopiti u film *Sve o mojoj majci*.[304] Leo svoj ženski identitet degradira činjenicom da ju Paco napušta, ali isto tako neizravno kritizira Pacov čin jer se opravdava da ju napušta zbog dužnosti kojima služi. „Ne biti žena“ bez muškarca za Almodóvara jednako je „ne biti uz ženu“ kada si joj potreban.

Iako emocionalno vrlo dubok, izraženih psihičkih osobina i njegove krize identiteta, lik Leo u *Cvijetu moje tajne* predstavlja najranjiviji ženski lik u cijeloj Almodóvarovoj filmografiji, čak ni Pepa u *Ženama na rubu živčanog sloma*, koja se našla u sličnoj situaciji, nije portretirana s tolikom emocionalnom kompleksnošću. No i u takvoj situaciju pronalazi „izlazak iz mraka“ i destrukcije ženskog identiteta uključivši „majčin glas“ koji Leo budi iz stanja letargije i potiče ju krenuti dalje sa životom. Odluči otići s majkom u njezino rodno selo i ondje boraviti neko vrijeme da bi se emocionalno oporavila. Priznaje majci da se boji da će poludjeti kao i njezina teta i baka, no majka ubrzo shvaća koji je njezin glavni problem

[304] Eva u filmu navodi da je karijera žene čudna stvar. „Odrekneš se puno toga da bi brže napredovala. Zaboraviš da će ti to zatrebati kad ponovo postaneš žena. Jedna karijera zajednička je svim ženama, svidjelo se to nama ili ne, a to je biti žena. Prije ili kasnije, moramo poraditi na tome. Bez obzira na to koliko smo drugih karijera imali ili željeli, prema konačnoj analizi, ništa nije dobro ako ne možeš podignuti pogled za večerom, okrenuti se u krevetu, a da on ne bude tu. Bez toga nisi žena. *Nešto* si s velikim uredom ili mapom s objavljenim tekstovima, ali nisi žena.“

pa joj napominje da „žena, kada ju suprug napusti, treba otići u svoje rodno selo, u mjesto gdje su joj korijeni i povezati se s prošlošću i ženama u tom mjestu“. Almodóvar slikovito predočava majčin savjet prikazujući scenu u kojoj lokalne žene zajedno provode poslijepodne baveći se ručnim radom i pletenjem, čime „simbolizira ženski svijet, vrhunac matrijarhata bez prisutnosti muškaraca i patnje koju uzrokuju“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 167). Žene se međusobno savjetuju i odgovaraju na svako Leino pitanje te se čini da im je ostanak u ruralnoj sredini, izvan civilizacijskih promjena, omogućio miran i lagodan život kakav Leo nije uspjela ostvariti. Naposljetku, Leo se vraća u Madrid te je spremna nastaviti život bez Paca. Upoznaje Ángela s kojim započinje ljubavnu vezu i, bez obzira na to što je žrtva patrijarhalne hegemonije koja ju je dovela do psihičkog ruba i skore smrti, Leo ipak postaje svjesna da emocionalni svijet i odnos s muškarcem čine važan dio njezina života.

7.11. ŽIVO MESO

Naslov filma *Živo meso* upućuje na „priču o ljudskom/spolnom tijelu“ koja se od izvornika spisateljice Ruth Rendell razlikuje po tome što Almodóvar u narativni zaplet unosi brojne erotske konotacije i tematizira ljubavni trokut između Davida, Víctora i Helene. (D'Lugo, 2006:96) Víctor i David su muškarci koji se po mnogočemu razlikuju – David je uspješan detektiv, sportaš, društveno priznat i heteroseksualac oženjen za Elenu, ženu u koju je Víctor zaljubljen. Víctor je siroče kojemu je majka bila prostitutka, umrla na porodu te se cio život pokušava afirmirati u društvu koje mu ne pruža dovoljno prostora za osobni razvoj, boravi u zatvoru optužen da je uzrokovao Davidovu invalidnost, a jedino po čemu ga ljudi pamte jest činjenica da je prvo dijete koje je rođeno u javnom prijevozu. Víctor nema mnogo seksualnih iskustva sa ženama zbog čega pristaje biti Clarin „učenik“ koja će mu pokazati kako postati „najbolji ljubavnik na svijetu“. Elenina izjava da se ne sjeća trenutka kada je vodila ljubav s Víctorom jedne noći u klubu dodatno ga je potaknula da razmišlja kako postići skladan seksualni život (slično je pokušavao i Ángel u *Zakonu žudnje* silujući susjedu Evu). Boravak u zatvoru (ponovno pristunost represivnog aparata) učinilo ga je marljivim i vrijednim muškarcem, omogućio mu je planirati životne ciljeve te pronaći načine kojima će se ponovno integrirati u društvo.

Helena nesretnim okolnostima postaje razlog sukoba Davida i Víctora i kroz film predstavljena je kao moderna i odlučna žena koja uspješno rješava probleme na koje nailazi. Njezin ženski identitet nije u tolikoj mjeri naglašen kao što je to bio s Glorijom u *Čime sam to zaslužila?* ili Rebecom u *Visokim potpeticama*, no važan je utoliko jer metaforički predstavlja „modernu Španjolsku“ i ženu 21. stoljeća, ženu koja je u feminističkom diskurzu idealizirana kao potpuna opreka patrijarhalnoj ideologiji. Helena pokreće vlastiti posao, voditeljica je dječjeg vrtića, uspješna mlada žena koja nije ovisna o muškarcu, ali se ugodno osjeća u njegovu društvu jer joj je podrška u svemu što radi. Živi s Davidom i voli ga, ali isto tako prihvaća Víctora kao ljubavnika zbog čega odluči prekinuti dugogodišnju vezu s Davidom i pružiti si novu priliku s drugim muškarcem. Čak i u trenutcima kada treba priznati Davidu da voli drugoga, Helena ne pokazuje slabost, već mu otvoreno, pomalo hladnokrvno, govori da je „cijelu noć vodila ljubav s drugim“. Njezino joj visoko samopouzdanje daje posebno mjesto u galeriji Almodóvarovih ženskih likova budući da se ističe po tome što je prvi njegov ženski lik koji svoje traume, anksioznosti i psihološke nestabilnosti ne doživljava zbog drugoga (prije svega muškarca), već je za njih sama odgovorna.

S druge pak strane lik Clare potpuna je suprotnost Heleni – ona je Sanchova žena odgojena u tradicionaloj Španjolskoj prema idealima da je ženina funkcija biti dobra supuga i majka te je podložna Sanchovu šovinističkom mentalitetu. Ona simbolizira „sudbinu žene zatočenu u okvirima posesivnog nasilja svojeg konformističkog supruga“ (Evans, 2009: 107). Sanchov lik policajca simbolizira represivni aparat kojemu se Clara treba pokoravati, no i sama je svjesna da u njihovu braku postoji samo nesreća i mržnja prema agresivnom suprugu. Sancho predstavlja „konformistički promašaj u postfrankovskoj Španjolskoj ne prihvaćajući modele po kojima se mijenja odnos između spolova; čini se da je vođen hegemonijskim definicijama muževnosti, on je žrtva psiholoških i društvenih konvencija“ (Evans, 2009: 107). Clara je opisana kao „tužna žena“ koja u životu nema sretnih trenutaka, ona je kao „lik iz tragedije“ (Strauss, 2006: 175). Pri upitu zašto se ne razvedu i zašto svatko ne započne svoj život, Sancho udara Claru i kaže joj da to više ne spominje. Tada još nesigurna odgovara da će „jednog dana prestati bojati ga se, a vjeruje da je taj dan vrlo blizu“. Clara vrlo brzo postaje aktivna u svojim odlukama te napušta Sancha, prijeti mu oružjem i puca mu u nogu. Njezin nasilni čin ne može se opravdavati položajem koji je imala u braku sa Sanchom, ali itekako označava transformaciju ženskog subjekta koji je spreman vratiti istom mjerom da bi stekao poštovanje koje zaslužuje. Clara i Sancho bili su osuđeni jedno na drugo zbog čega se, iako s potencijalom da svoj ženski identitet razvije poput Helene, međusobno ubiju

ostavljajući dojam tragične ljubavne priče slične Diegu i Mariji u *Matadoru*. I sam Almodóvar priznaje da je tim filmom htio posvetiti pažnju muškarcima i muškom identitetu zbog čega su žene „obilježene patetikom“ i ponašaju se „poput siročadi“ u odnosu na muškarce (Strauss, 2006: 176).

Kao i u mnogim primjerima do sada, i u *Živom mesu* portretiran je lik čiji se identitet gradi na traumama u prošlosti te prolazi proces identifikacije u svojim zrelim godinama. U odnosu mladića Víctora i žene Clare na prvi pogled postaje jasno da se ponovno želi ilustrirati „neprirodan odnos“ majke i sina utemeljenog na seksualnom kontaktu. Izgubivši majku, nepoznata podrijetla (za oca nikada nije saznao), boraveći u zatvoru i bez kvalitetnog seksualnog iskustva, Víctor predstavlja „kastriranog muškarca“ koji u odnosu sa ženama doživljava potpunu dekonstrukciju sebe kao kao muškarca. Helena mu je govorila da nije „nikada imala lošiji spolni odnos“ te da ne posjeduje muškost dostojnu ijedne žene. Acevedo-Muñoz zaključuje da Víctor prolazi kroz „traumatičan i bolan proces da bi izliječio traume i izgradio identitet“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 182). Majčina smrt, seksualna nesposobnost i frustriranost zbog nedostatka kvalitetnog spolnog odnosa te ugroženost od onih koji posjeduju moć (David i Sancho) Víctora natjeraju da se suprotstavi neprijateljima i „prebrodi traume“ ako se želi osloboditi prošlosti koja ga sprečava rekonstruirati identitet nužan za egzistenciju u budućnosti. Upoznaje Claru, simbolički na majčinom grobu, s kojom započinje istraživati vlastitu seksualnost i razvijati sposobnost u odnosu sa ženama želeći postići „psihološko izlječenje“ osjećaja kastriranosti. Na tom se mjestu ponovno tematizira problem Edipova kompleksa jer se Clari, ženi srednjih godina, dopušta postići tjelesni i emocionalni kontakt s mladićem prema kojem pokazuje majčinske osjećaje (obraća mu se s „dijete moje“). Pri njihovu prvom spolnom odnosu Víctor sa zanimanjem i oduševljenjem proučava Clarine genitalije govoreći da „takvo nešto nije nikada vidio“ što Acevedo-Muñoz komentira da želi „ponovno postati dio majčine utrobe koja će ga zaštititi“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 176). Njegov nedostatak seksualnog iskustva, djetinjasto ponašanje, razlika u godinama u odnosu na Claru predstavljaju ga kao nedorasli i infantilni karakter, lik čiji je identitet zahvaćen krizom i nemogućnošću opstanka u okruženju u kojem se nalazi. Uz Clarine „majčinske“ upute i savjete Víctor će uspjeti osloboditi se psihičke frustriranosti, doživjeti seksualnu preobrazbu i postati sposoban budućnost izgraditi uz voljenu ženu.

7.12. SVE O MOJOJ MAJCI

Kako naslov i upućuje, u filmu *Sve o mojoj majci* Almodóvar veliča majčinstvo u „klasičnim kulturološkim okvirima rađanja i njegovanja“ djeteta (D'Lugo, 2006: 102). Uzevši kao polazište film *Sve o Evi* i dramu *Tramvaj zvan čežnja*, Almodóvar otvara narativni prostor radnje ženama „koje su majke, žele biti majke, (...) svim ženama“. Identitet majke odmah se prepoznaje u liku Manuele i predstavlja se ideja „što znači roditi dijete i preuzeti ulogu majke“, često bez očeve pomoći i podrške okoline (Strauss, 2006: 185). Na početku filma predstavlja se majka u najbolnijem trenutku – Manuela glumi majku koja razgovara s liječnicima i saznaje da je njezin sin poginuo te bi trebala razmisliti o donaciji njegovih organa. Svrha projekcije takvih razgovora jest pomoći liječnicima uvježbati razgovor sa stvarnim osobama koje se nađu u sličnim situacijama. U Manuelinu će se životu dramatično ponoviti prikazana simulacija jer će vrlo brzo ona biti ta majka koja će donirati organe svojeg sina.[305]

Identitet majke u filmu je sveprisutan: Manuela je Estébanova majka, no nakon njegove pogibije odlazi u Barcelonu gdje se brine o bolesnoj Rosi i kasnije usvaja njezino dijete; Rosa i njezina majka odnos temelje na površnoj emocionaloj razini i potpunoj dekonstrukciji identiteta majke i kćeri; Rosa je trudna i treba postati majka, no umire od teške bolesti; čak i lezbijski odnos Hume i Nine simbolizira majčinski odnos jer je Huma starija žena koja se upustila u ljubavnu avanturu s mlađom djevojkom prema kojoj gaji majčinske instinkte. Lik Manule obilježen je performativnošću, od početne scene u kojoj glumi shrvanu majku, profesionalne prošlosti kada je bila glumica i izvodila predstavu *Tramvaj zvan čežnja*, do dvostruke uloge/izvedbe surogat-majke Rosi i njezinu djetetu. Njezina odluka kojom prihvaća majčinstvo može se tumačiti, kako Allinson navodi, kao „primjer performativnosti: radije 'obavlja' majčinstvo nego što uistinu 'jest' majka“ (Allinson, 2009: 151). „Ženska“ inačica predstave *Tramvaj zvan čežnja*, u kojem Stella napušta supruga nasilnika da bi podržala sestru Blanche, neizravno govori o Manuelinoj solidarnosti sa svim ženama i majkama u filmu uspostavljajući bliski odnos s Humom, časnom sestrom Rosom i transeksualcem Agrado. Almodóvarov svijet u *Sve o mojoj majci* odražava postfeministički diskurz i u potpunosti poriče postojanje patrijarhata – „svijet postaje ženski“, čak i biološki otac, muškarac, Estéban stariji postaje transseksualac. Muški je svijet zanijekan i sveden u

[305] Gotovo identična scena s likom medicinke sestre Manuele javlja se u filmu *Cvijet moje tajne*.

okvir dramatičnog zapleta oko kojeg se oblikuje „ženski svijet“, on „ne predstavlja uzrok ženskoj patnji, ali ni ne nudi rješenje za njihove probleme“ (Allinson, 2009: 146). *Sve o mojoj majci* ima sretan završetak, pri čemu majčinstvo i prijateljstvo među ženama zamjenjuju konvencionalnu patrijarhalnu obitelj.

Mnogi se kritičari slažu da je Almodóvar filmom *Sve o mojoj majci* dosegnuo potpunu zrelost umjetničkog izražavanja[306] dokazujući da je melodrama žanr kojim se ponajbolje uspijeva prikazati obitelji, društvene odnose i konvencije te čovjekov identitet i seksualnost. Rečeno je da je najveći doseg viđenja rodne problematike i identiteta Almodóvar „utjelovio“ u liku transseksualca Agrado koji bi u nekim ranijim filmovima (poput *Zakona žudnje*) „možda bio prikazan kao 'čudovište' ili posljedica krize identiteta“, no u filmu *Sve o mojoj majci* Agrado se „definira kao racionalan, 'autentičan' lik koji postupno rješava svoje traume iz prošlosti“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 220). Agrado cijelo vrijeme „izvodi“ ženstvenost, ona je prostitutka i transseksualac koji ima grudi, ali i muške genitalije, a svoju „autentičnost“ potvrđuje nizom komentara i monologa iskazujući, primjerice, vrlo jasno stav o transvestitima i *drag queen,* objašnjavajući da joj ne smeta njihovo preoblačenje u ženu već čin obmanjivanja i priroda takvog identiteta. Naziva ih grotesknima i smiješnima jer su ulice Barcelone pretvorili u potpuni kaos, od transvestizma su napravili lakrdiju, posebice svojom „groznom mimikom“ budući da oponašaju žene koju „čine njezina kosa i nokti“ i, povrh svega, žene nisu ćelave, no transvestiti ju, prema zaključku Agrado, upravo takvu predstavljaju. Problem transvestizma ne vidi se u dekonstrukciji klasičnog sustava rodnog identiteta, već u činjenici da svojom „predstavom“ obmanjuju sebe i okolinu sugerirajući time da je ona kao transseksualac mnogo autentičnija i sigurnija u sebe jer svoj prijašnji spol više ne doživljava kao dio sebe. Monolog u kazalištu u kojem objašnjava kako je „postala“ Agrado koja je „uvijek ljudima činila život podnošljivim“ dokaz je da je svoj identitet učinila „potpunim i legitimnim“ te da gledatelji svjedoče „prepoznavanju identiteta koji se temelji na nestabilnosti promjene, na prihvaćanju, svjedoci su autentičnosti utemeljenoj na preoblikovanju u ono 'o čemu je oduvijek sanjala'“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 236).

Svi su prikazani transseksualci u Almodóvarovim filmovima, počevši od Tine u *Zakonu žudnje*, likovi koji se usuđuju pokazati svoje žensko tijelo i u tome zaista uživaju. Ta njihova pretpostavljena ženstvenost, u kombinaciji sa spolnom ambivalentnošću njihova karaktera, svakako upotpunjuje erotsku dimenziju likova, jer transeksualci nisu samo

[306] Često se u tu „zrelu“, „plavu“ (Paul Julian Smith, 2000) fazu ubrajaju filmovi *Cvijet moje tajne, Živo meso* i *Sve o mojoj majci.*

sveprisutni identiteti u radnji filma, već predstavljaju utjelovljenje putenosti kojoj je cilj pobuditi žudnju. Tome svjedoče većinom pozitivne reakcije kazališne publike na Agradov monolog, posebice kada vrlo detaljno progovara o svojoj fizičkoj promjeni. Njezino tijelo postaje mjesto obnavljanja i ponovnog stvaranja, mjesto u/na kojem traži stabilnost svojeg identiteta potvrđujući time argumente Judith Butler o performativnosti roda. Butler tvrdi da rod ima „performativno značenje“ i tom kategorijom ne obuhvaća samo transeksualce ili transvestite, već i žene koje također mogu „prirodno izvoditi“ rod žene. Almodóvar je odlučio dokazati te tvrdnje odabirom nekonvencionalnog identiteta dodijelivši ga liku Agrado koji u svojem govoru svjesno zaključuje da *drag* može poništiti ideju o stvarnom rodu. Judith Butler je pokušavala odgovoriti na pitanje je li ‘tijelo’ ili ‘spolno tijelo’ čvrst temelj na kojemu djeluju rod i sustavi prisilne seksualnosti ili samo ‘tijelo’ „oblikuju političke sile čiji su strateški interesi da to tijelo vezuju i konstituiraju obilježja spola” (Butler, 2000: 130)? Zaključuje da je ono tvorevina na koju se „upisuju” određene kulturalne i društvene kategorije koje „nastanjuju” tijelo te ih ono nosi kao dio svoje vlastite egzistencije.

Osim Agrado, kao sporedan lik u filmu javlja se i transvestit Lola[307] koji je nekada bio Manuelin suprug (dok je živio kao muškarac i zvao se Esteban) s kojom ima sina istoga imena. Lola, iako odsutna gotovo cijeli film, zapravo je motiv pokretač njegove radnje budući da je Esteban oduvijek želio saznati „sve o svojem ocu“ kojeg nikada nije upoznao pa je nakon sinove pogibije Manuela odlučila ispuniti simbolički njegovu želju. Lola se pojavljuje u trenutku „koji ga najbolje opisuje, a to je Rosina smrt“ (Lola boluje od AIDS-a) i susreće se s Manuelom (ona odlučuje brinuti se o Rosinu i Lolinu djetetu Estebanu III.) što označava konačan kraj njezina traganja za prošlosti, čime se gledateljima pruža uvid u Manuelinu reinstitucionalizaciju razorene obitelji koja se prividno može „obnoviti“ u potpuno normalnim uvjetima. Kako navodi, nije htio „potaknuti ljude na toleranciju, već želi da na to gledaju kao nešto posve normalno. Lola, Manuela i Esteban čine novu obitelj“. Manuela je tvrdila da je Lola „primila najgore osobine muškarca i žene“ te je operacijom grudi, da bi učinio svoj život ljepšim, uvelike promijenio njezin život istovremeno čudeći se da netko

[307] Almodóvar je objasnio što ga je nadahnulo stvoriti lik Lole: „...upoznao sam mnogo ljudi koji su živjeli u Parizu, ondje si napravili grudi, a zatim su došli raditi u Barcelonu. Lik Lole nadahnut je transvestitom koji je imao klub na plaži La Barceloneta. Živio se sa svojom ženom i nikada joj ne bi dopuštao nositi kratke suknje iako je on hodao u kupaćem kostimu. Kada sam čuo tu priču, odmah sam bio oduševljen tom savršenom ilustracijom potpuno iracionalne prirode i mačizma. (...) Upoznao sam i transvestita starog 45 godina koji je imao sina nepunih 20 godina, također transvestita. Za njegov su mu rođendan otac i majka platiti operaciju grudi“ (Strauss, 2006: 183). Sličnu priču Manuela govori Rosi govori u njihovom razgovoru u bolnici, no prepričava ga kao da se sve dogodilo njezinoj prijateljici.

može biti „mačo s takvim grudima“, no ipak ga je prihvatila takvog „jer su žene spremne na sve da ne budu same“, ali imaju i nešto što ih čini lezbijkama.

Prizor u kojem je Lola obučena kao žena, a Manuela mu se obraća u ženskom rodu, iako je još uvijek transvestit, ponovno povlači mnoga pitanja o rodnom identitetu koja su se pokušala objasniti jer biti muško u ženskom obličju ili obrnuto, u suvremenoj je teoriji identiteta roda prihvatljiva kategorija budući da se rod ne temelji na zadanim i nepromjenjivim obilježjima, već se iznova izgrađuje i oblikuje. Elizabeth Grosz tvrdi da je „stabilnost iskazana prizorom tijela“, tj. izgledom, čak i kod subjekta „normativnih spolnih i rodnih obilježja uvijek neizvjesna“ jer ono „ne može biti prihvaćeno kao gotovo jer mora uvijek biti obnovljeno i ponavljano“ (Grosz, 1994: 43-44). Lola posjeduje istovremeno muška i ženska obilježja – imala je intimne odnose i veze s dvjema ženama s kojima ima i djecu, a istovremeno se identificira kao žena koja je „otac“ pri čemu predstavlja problem u identificiranju unutar zadane spolne/rodne dihotomije jer je očit primjer „fluidnosti roda“. Spomenuti prizor susreta Lole i Manuele predstavlja važan trenutak u kulturnom i društvenom diskurzu budući da služi kao dokaz velikom broju obitelji koje odstupaju od tradicionalnog poimanja obitelji, a koje na kraju XX. stoljeća čine osobe različitih bioloških, kulturoloških, psihičkih i drugih obilježja. Ballesteros tvrdi da je Lolina odluka o operaciji grudi daleko od pokušaja da se tim postupkom oblikuje novi identitet. To je „prilagodba starog identiteta i početak shvaćanja kompleksnosti prijelaznih subjekata koji se ne mogu pomiriti s društvenom lakomislenošću ili nepravednom patnjom, stoga stječu nasilne osobine“, što je kod Lole naglašeno time da ne donosi „oslobođenje, već očaj i smrt“. Almodóvar mu/joj daje ulogu „prijestupnika, prijelaznog subjekta koji je istovremeno agresor i žrtva: Lola širi HIV na druge, ali kad se pojavljuje na Rosinom pokopu, slaba je, osamljena i odbačena“ (Ballesteros, 2009: 93).

Za razliku od dosadašnjih implikacija psihoanalitičkog diskurza u kojima su majke ključne osobe u razvoju identiteta subjekta, Almodóvar u filmu *Sve o mojoj majci* „potragu za ocem“ smješta u okvire subjektovih mogućnosti za postizanjem stabilnosti osobnog identiteta. Temelj narativnosti čini Estebánova želja da sazna „sve o svojem ocu“ i „pronađe drugu polovicu koja mu nedostaje u životu“ bez obzira na to „tko je i kako se ponašao“ jer, koliko god bio sretan s majkom, svjestan je da nikada nije imao oca niti je imao prilike saznati što se s njim dogodilo. Neki kritičari tvrde da lik Manuelina sina Estebana u sebi nosi obilježja homoseksualnosti koja nije ni „potvrđena ni zanijekana, već je potisnutna i

ignorirana“ (Bersani, 2009: 243). Ta se njegova homoseksualnost isključivo implicitno otkriva u njegovoj senzibiliziranosti prema umjetnosti, očevoj odsutnosti, velikoj ljubavi i privrženosti prema majci te estetskom i umjetničkom ukusu – Esteban čita djela Trumana Capotea (deklariranog homoseksualca) i veliki je obožavatelj filmova Bette Davis (*gay* ikone). Međutim, Estéban samo želi saznati tko je njegov otac da bi „upotpunio drugu polovicu svojeg života“ koja se krije u Loli pa se može činiti ironičnom Almodóvarova posveta na kraju filma kada kaže da film „posvećuje svim muškarcima koji glume žene“ pritom ne omogućivši Estebanu da napokon sazna tko mu je pravi otac.

Iako Estéban tragično pogiba u prometnoj nesreći, majka Manuela odlazi u Barcelonu pronaći Estébana starijeg da bi barem prividno postigla „pomirenje s ocem“ koje je njezin sin želio. Sličan se proces može uočiti i u odnosu Rose sa svojim roditeljima gdje je „majka vrlo hladna žena, nedovoljno posvećena kćeri i ogorčena njezinom odlukom da ih napusti“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 228). Otac je senilan starac koji više ne prepoznaje svoju kćer, bespomoćan je i imun na bilo koji oblik boli ili čežnje zbog kćerina odlaska. Njime se u potpunosti dekonstruira osjećaj očinske odgovornosti prema vlastitom djetetu iako je doživljaj „napuštenosti djeteta“ (za razliku od Estébanova oca) ovdje u potpunosti nenamjeno provociran. Rosa voli svojeg oca, ali nije sposobna emocionalno se povezati s njim. U nekoliko prizora očita je njezina „žudnja za ocem“ koju ne uspijeva neutralizirati sviješću da je oca zapravo u potpunosti izgubila, njihova prošlost je „nestala, zaboravljena, možda i svladana“, ali je i odlučna u tome da se takvo nešto ne dogodi njezinu djetetu (Acevedo-Muñoz, 2008: 236). Time se ponovno projicira obiteljski paradoks – otac Rosina djeteta je Estéban, sada transseksualac Lola, koji je obolio od side i proživljava posljednje trenutke života. Rosa vrlo brzo umire, ali Manuela omogući Estébanu/Loli provesti vrijeme sa svojim sinom priznavši mu/joj da je i s njim/njom imala sina koji je poginuo, ali je najviše od svega htio saznati „sve o svojem ocu“. Lola čita Estébanov dnevnik, gleda njegovu sliku i u naručju drži Rosino dijete proživljavajući trenutak u kojem se metaforički postiže pomirenje oca i vlastite djece te razrješava „krizu očinstva“ evidentnu na početku filma.

Homoseksualnost u filmu *Sve o mojoj majci* problematizira se i u lezbijskom odnosu glumica Hume Rojo i njezine partnernice Nine koji je više podsjećao na odnos majke i kćeri nego na odnos ljubavnog para. Već je rečeno da Almodóvar nije dopuštao da lezbijski odnos evoluira u kategoriju koja utječe na oblikovanje subjektova identiteta pa je i u *Sve o mojoj majci* ostao marginaliziran, predstavljen kao dio Humine performativnosti unutar kazališta.

Huma je priznala da je izvedba jedina stvar koju zna raditi jer u svojim „različitim ulogama i izvedbama postaje 'stvarna'". Kada ne izvodi svoje uloge, Huma i dalje predstavlja „maskeradu", ostarjelu lezbijku „lažnog imena, kose ekspresivne boje, ekscesivnog ruža i šminke i permanentnog ponavljanja rečenica iz naučenih dijaloga", otkrivajući krizu osobnog identiteta (Acevedo-Muñoz, 2008: 230). Huma je senzibilna, majčinski naklonjena Nini, glumici, čija se egzistencija jedino svodi na uzimanje droga. Time se parodira patrijarhalni diskurz u kojem muškarac u većini slučajeva svoje osjećaje ne otkriva ženi, ali je ona „žrtva vlastite emocionalne propasti", svedena na položaj pasivnog subjekta, nesposobna donositi odluke bez muškarčeve pomoći. E. A. Kaplan ističe da u lezbijskom odnosu žene zauzimaju oba položaja, podjednako uživajući u dominaciji nad drugom ženom ili prihvaćajući položaj objekta kojim druga žena upravlja.[308] U lezbijskom odnosu Hume i Nine, Nina je ta koja projicira matricu patrijarhata držeći Humu svojim „objektom" i stvarajući odnos u kojem je kategorija iskustva (Huma je starija) u potpunosti svedena na simbol.

7.13. PRIČAJ S NJOM

Problematiziranje identiteta te položaja žena i muškaraca u društvu vidljivi su već u početnim prizorima filma *Pričaj s njom*. Performans *Caffe Müller* prikazuje dvije žene u spavaćicama koje se kreću po pozornici i nailaze na brojne prepreke sudarajući se sa stolicama. Muškarac dolazi iz tame, pokušava ukloniti prepreke, a performans završava padom dviju žena koje ostavljaju dojam bolesti i prepuštenosti sudbini. Takvu uvertiru u Almodóvarov film Mark Allinson opisuje kao „distopijski svijet bolesti i prepreka", metaforičnost radnje filma u kojem dvije žene predstavljaju neku vrstu ludila, djeluju kao da su bez kontrole, a svoj život provode u tišini pa se značenje takve metaforike gledateljima tek treba otkriti. Na površinskoj razini lako se uočava da je time Almodóvar htio gledateljima najaviti jedan od ključnih problema u filmu, a to je prigušeni ženski glas koji polako nestaje. U dotadašnjoj njegovoj filmografiji ženski je glas itekako bio prisutan, no u *Pričaj s njom* Alicia i Lydia, iako protagonistice filma, zapravo leže u komi čime im je uskraćen bilo kakav utjecaj na vanjska zbivanja. Promotri li se kompleksnije značenje izvedenog performansa,

[308] Vidjeti više u: E. A. Kaplan, *Is the gaze male?*, u: *Women and Film* (New York: Routledge, 2000): 23 – 35.

može se zaključiti da obje žene predstavljaju položaj ženskog roda u patrijarhalnom društvu u kojem zauzimaju položaj odsutnoga, marginaliziranoga i pasivnog subjekta.

Možda bi se, prema Mulvey, kategorija subjekta trebala zamijeniti kategorijom objekta jer žena u „patrijarhalnom društvu označava muško *drugo*, ona je prigušena u simboličkom poretku koji muškarcima dopušta živjeti svoje fantazije i opsesije, a nju predstavlja kao nijemi lik još uvijek vezan za svoje značenje koje nije u stanju oblikovati sama“ (Mulvey, 1999: 834). Uloga je žene oduvijek bila nedovoljno istaknuta, podrazumijevala je šutnju i poslušnost, a može se reći da je katkada bila „opterećena“ ulogom majke, supruge i voditeljice kućanstva jer su sve njezine djelatnosti bile vezane uz kuću i obitelj, pri čemu je vrlo lako bila izložena kontroli i nadgledanju muškarca. Almodóvarov performans upravo tematizira rodnu i spolnu neravnopravnost jer su žene prikazane kao nemoćne, nepokretne, „slijepe“ i nijeme dok muškarac predstavlja pokretljivost i snalažljivost, on jedini može odrediti smjer kojim će se žene kretati. To može dovesti do zaključka da je žena cijenjena samo ako je „pasivna“ i „utišana“, ako egzistira u svijetu poput uspavane ljepotice koju treba „spašavati“.[309]

Nestabilnost rodnog identiteta u filmu nadalje se očituje u rušenju stereotipa da su određeni poslovi i društvene djelatnosti namijenjene isključivo muškarcima, odnosno ženama. Benigno je po zanimanju medicinski brat (zanimanje medicinske sestre tradicionalno je namijenjeno ženama), a saznaje se da je završio tečaj za kozmetičara, vizažista i frizera dok je Lydia toreadorica, tj. borac s bikovima (tradicionalno muško zanimanje u Španjolskoj). Takva promjena rodnih uloga i dekonstrukcija stereotipa predstavlja za D'Luga „kulturološku modernizaciju i mobilnost tradicionalnih rodnih zanimanja“ (D'Lugo, 2006:109). Lydia je odgajana kao da je muškarac jer je otac htio da postane toreador budući da taj san za sebe nikada nije mogao ostvariti. Lydia živi u nemilosrdnom „muškom svijetu“ – u jednom televizijskom intervjuu komentira da joj je svejedno boriti se s jednim, dva ili šest bikova jer to joj je posao iako mnogi muškarci toreadori odbijaju boriti se zajedno s njom jer je žena, a voditeljica zaključuje da je „svijet toreadora prepun šovinista“. Ona redovito nastupa u koridi i već vanjskim izgledom lako može navesti na pomisao da se radi o muškarcu: obučena je u tradicionalnu španjolsku toreadorsku odjeću, kosa joj je uređena da je

[309] Mnogi su autori pisali o elementima uspavane ljepotice poznatima u mnogim narodnim i umjetničkim bajkama. Vidjeti više u: J. Tsang, *Open Windows*; J. Burke, *Body, Performance, and Control in Pedro Almodóvar's* Hable con ella; P. Aytemiz, *Men on the Verge of Nervous Breakdown: Gender Ambiguity in Almodóvar's* Talk to Her.

gotovo neprimjetna, ima oštre crte lica, snažno tijelo, visoka je i tamnoputa zbog čega sugerira da se u takvoj „izvedbi identiteta“ mogu pronaći elementi transvestizma.

Nasuprot ženstvenoj Aliciji, koja je bila balerina, Lydia pomiče granice rodnog identiteta isključivo svojim performansima. Almodóvar joj permanentno pridaje muške i ženske osobine pa ju izvan koride, u stvarnom životu, prikazuje vrlo privlačnom i ženstvenom osobom koja je krhka i emocionalno povrijeđena. Dokaz je to da se rod lako može oblikovati izvedbom (performativnošću) prema tvrdnjama Judith Butler jer tijelo je prostor za manipulaciju i preoblikovanje tradicionalnih tumačenja roda, a ako „rodni identitet podrazumijeva stilizirano ponavljanje istih činova u vremenu (...) tada njegove mogućnosti transformacije treba tražiti u proizvoljnim odnosima među činovima, u mogućnostima različitog oblika ponavljanja“ (Butler, 1997: 402). To se dodatno potvrđuje kratkom digresijom Alicijine učiteljice baleta Katerine kada prepričava predstavu koju trenutno priprema: „To je balet u kojem, kada vojnik umre, njegovo tijelo rađa novu dušu. Ono postaje balerina (...), iz smrti nastaje život. Od muškarca se rađa žena.“ Činjenica da tijelo vojnika (utjelovljenje prave muževnosti) rađa ženu potvrđuje nestabilnost rodnog identiteta i popularizira ideju da rod treba shvaćati kao nesigurnu, klizeću i promjenjivu kategoriju: rodovi se mogu mijenjati i pretvarati u onaj drugi.

Benigno je medicinski brat čiji je rodni identitet na granici između muškog i ženskog – brine se o bolesnoj Aliciji tako što obavlja mnoge uobičajene „feminizirane“ poslove: kupa ju, oblači ju, pravi joj frizure i sređuje kosu, čak prati i njezin menstrualni ciklus. U filmu su prisutne insinuacije da je Benigno homoseksualac, posebice o tome promišlja Alicijin otac psihijatar Roncero kada Benigno dolazi kod njega na razgovor. Govori mu da se 15 godina brinuo o nepokretnoj majci, da s ocem nije u kontaktu te da nikada nije imao seksualni odnos sa ženom ni muškarcem. Roncero zaključuje da je Benigno proživio intezivan adolescentski period i uvjeren je da je Benigno homoseksualac što ga je jednom prilikom i pitao, ali Benigno mu laže da je to istina. Njegova seksualnost prikazana je dvosmisleno (permanentno su mu zadane muške i ženske osobine) jer, iako se gledateljima može činiti da je Benigno zaista homoseksualac, otkriva se da je zaljubljen u Aliciju koja mu predstavlja oslobađanje vlastitih seksualnih strahova uzrokovanih odvojenošću od majke te mu „pruža mogućnost da tu odvojenost prevlada kao i gubitak ženskog tijela i zajedništva na koju je navikao“[310]

[310] Takav se odnos može tumačiti iz perspektive psihoanalitičke teorije o čemu se govori u poglavlju o Almodóvaru i suvremenim teorijama identiteta.

(Novoa, 2005: 234). Kada Benigno ispriča svojoj kolegici Rosi što ga je gospodin Roncero pitao, ona kratko odgovara da se takve stvari nikoga ne trebaju ispitivati. Time se otkriva vrlo jasan stav prema homoseksualcima – svoje likove rijetko izravno predstavlja kao homoseksualce, heteroseksualce, biseksualce ili transeksualce, već kao osobe koje slobodno egzistiraju u društvu pri čemu se jedino ističe njihov marginaliziran položaj.

Prema svim osobinama u Benignu je oblikovan identitet i lik feminiziranog muškarca za kojeg bi se, sudeći prema stereotipima, nedvojbeno pomislilo da je homoseksualac. Za razliku od ranijih filmova (*Matador, Zakon žudnje*) u kojima je represivnost roditelja, obično majke, prema žudnji sina bila transparentna, u *Pričaj s njom* majka nije prisutna niti je potrebna, ali sugerira se njezina odgovornost za psihičke probleme svojeg sina. Ona je nepokretna, „u pozadini“, ali upravlja Benignovim životom. U razgovoru sa psihijatrom otkriva da je imao „neobičan život“ bez oca, ali obilježen kaznama i strogošću majke koja „posjeduje sva obilježja kastracijskog subjekta“. Njezina represija Benignova „društvenog i seksualnog razvoja vodila je k njegovoj dvosmislenoj seksualnosti, hermetičnoj osobnosti i neobičnoj privrženosti prema nepokretnoj pacijentici“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 250). S majkom je naučio kako ju treba uređivati, prati kosu, oblačiti ju i prati zbog čega je kasnije odlučio baviti se zanimanjem koje će mu omogućiti brinuti se o bolesnima i nepokretnima. Napominje da majka „nije bila bolesna“ niti „luda“, samo je bila „lijena“. U komentaru Almodóvarovih filmova Bou ističe da, prema Freudovoj terminologiji, ono što je ostalo potisnuto ili neotkriveno u podsvjesti (*unheimlich*)[311] je moguće pronaći u svakodnevnom životu i poprimiti obilježja nedoraslosti ili nedovoljno razvijene svijesti i seksualnosti zbog čega dobiva obilježje „oživljavanja ili povratka potisnutog“ (Bou, 2011: 55). O Benignovoj se seksualnosti vode rasprave (čak u jednom trenutku Benigno priznaje da je homoseksualac da bi se oslobodio ljudske znatiželje), no zapravo je zaljubljen u Aliciju („objekt žudnje“) koja leži u komi. Iako odstupa od kategorije tradicionalnog muškarca, Benigno itekako razmišlja o tome kako osigurati svoju egzistenciju unutar zadanih normi patrijarhalnog društva – želi se oženiti Alicijom, osnovati s njom obitelj i biti otac njezinoj djeci.

Benigno utjelovljuje ambivalentan identitet muškarca koji od nježnog, feminiziranog muškarca postaje silovatelj, prijestupnik zaključivši da samo silom i kršenjem društvenih, ljudskih i moralnih zakona može postići cilj. Taj se Benignov postupak može opisati kao čin brutalnosti i agresije nad nemoćnom ženom u komi, no, paradoksalno, označava i perverzni

[311] Terminom *unheimlich* Freud objašnjava sve što pojedinac proživljava u odrasloj dobi, a podsjeća ga na prethodna psihička stanja, aspektira nesvjesno stanje ili prvotna ljudska iskustva.

čin ljubavi koji će Aliciju probuditi iz kome i omogućiti joj normalan život. Benigno predstavlja „Alicijinu mogućnost za ponovnim rođenjem, a istovremeno nudi Benignu razrješenje seksualne anksioznosti nastalu odvajanjem od majke. Alicia mu pruža mogućnost poricanja vremena odvojenosti, trauma uzrokovanih gubitkom ženskog tijela i ponovnog integriranja svojeg identiteta“ (Novoa, 2005: 234). Acevedo-Muñoz ističe da Benigno s Alicijom konstruira i održava žudnju za vraćanjem majčinoj podčinjenosti jer njegov čin silovanja „nije zločin ni iskazivanje ljubavi, već čin podčinjavanja“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 254). Silovanje nije prikazano, već je, prema Freudovoj terminologiji, projicirano u Benignovoj mašti zbog čega djeluje kao epizoda iz snova pomoću koje su identifikacija i žudnja stvarnih likova iz filma projicirane kroz nestvarne likove nijemog filma *Ljubavnik koji nestaje*. Burke u višeminutnom filmu o likovima Alfreda i Amparo pronalazi elemente psihoanalitičkog diskurza tumačeći da Alfredo napušta Amparo da bi otišao živjeti s majkom, „okrutnom ženom koja priziva utjelovljenje Freudove kastracijske majke“, no Amparo ga pronalazi i spašava iz represivnog obiteljskog aparata (Burke, 2012: 119). Amparo ostvaruje blizak odnos s Alfredom razvijajući sve veći majčinski pristup u njihovoj vezi davanjem prekomjerne pažnje, čuvajući ga i štiteći od vanjskih utjecaja. Alfredo, sveden na ulogu figure, odluči okončati život ondje gdje je i započeo – ulazi kroz Amparine genitalije u utrobu i tako metaforički ilustrira obrnuti proces rađanja u kojem „Amparina utroba postaje Alfredova grobnica“ (Burke, 2012: 119). Alfredova penetracija zapravo prikriva Benignovu žudnju za Alicijom i njegovo silovanje koje se odvija u trenutku u kojem gledatelji prate nijemi film. Zbog svojeg čina Benigno je zatvoren, a institucijski nadzor učinilo ga je podčinjenim subjektom budući da se morao prilagoditi situaciji u kojoj se našao – posao koji mu je pružao slobodu, fizički kontakt s drugim osobama i komunikacija zamijenjeni su boravkom u zatvoru, izolacijom, osamljenošću i nemogućnošću bilo kakvog kontakta. Drugim riječima, zatvor ga je od feminiziranog muškarca učinio muškarcem čija obilježja počivaju na normativnim i tradicijskim načelima.

Benigno ostvaruje blizak odnos i s Marcom (koji također odstupa od tradicionalne slike muškarca jer u nekoliko scena filma plače[312]) čime se Benignova seksualna orijentacija ponovno preispituje, no iako pri jednom razgovoru u zatvoru Benigno upita Marca bi li mu smetalo ako ga predstavi kao svojeg dečka budući da će tako dobiti više vremena za

[312] Almodóvar je nekoliko puta istaknuo da je film htio nazvati *Muškarac koji je plakao* jer ga je želio posvetiti Marcu koji predstavlja lik netipičnog *macho* muškarca.

razgovor, tim se odnosom ne sugerira eksplicitna homoseksualnost, ali se očituje duboka emocionalna povezanost muških likova kojom se stječe osjećaj međusobnog razumijevanja. Njihovi životi postaju isprepleteni unatoč mnogim svjetonazorskim i moralnim razlikama te će Marcova šutljivost i nemogućnost izražavanja vlastitih osjećaja biti nadoknađena Benignovom pretjeranom „ženstvenom“ ekspresivnošću. Čini se da su oba muškaraca sigurni u svoju seksualnost i ne pokazuju negativne reakcije ako ju netko krivo interpretira ili propituje te „prihvaćaju činjenicu da društvo mnogo očekuje kada se radi o muževnom ili ženstvenom ponašanju (...), ali ne popuštaju tim društvenim utjecajima da ih definiraju kao pojedince“ (Burke, 2012: 123). Koliko je u filmu teško uspostaviti odnos sa ženom (Alicia i Lydia su u komi), toliko je Almodóvar dopustio da se između muških likova razvije bliska veza koja „teoretski može završiti kao homoseksualna, no zbog pritiska društvenog sustava, tu istinu ne mogu priznati ni sami sebi“ (Aytemiz, 2004: 16).

Čini se da se Alicijin rodni identitet jedini uklapa u tradicionalnu normu identiteta žene koja je bila balerina, posjeduje ženstven vanjski izgled, a u filmu je prikazana kao objekt koji je „fetišiziran“ i „pokoravan“. Stanje kome, odsutnost i nemogućnost izražavanja opisuju „njezinu subjektivnost kao vrlo blisku patrijarhalnom shvaćanju uloge žene“ pri čemu je podložna autoritetu i moći (Aytemiz, 2004: 8). Cixous komentira da žena u tradicionalnom patrijarhalnom društvu zauzima položaj „uspavane ljepotice“ jer „ona spava, pasivna je, vječna i potpuno bespomoćna. Muškarac ju promatra kao da nesumnjivo iščekuje cijeli život“ (Cixous, 1986: 66). Alicijina prisutnost ima samo jednu svrhu – biti tijelo koje je objekt Benignove žudnje što se lako može tumačiti Mulveyinim riječima da „muški pogled prema ženi“ ženama ne dopušta uživati u vlastitom gledanju jer ona postoji samo da bi ju se promatralo. Motiv njezina silovanja Almodóvar vješto prikriva epizodom filma *Ljubavnik koji nestaje* i problematizira Benignov identitet „kroz oči gledatelja koji zaključuje da je silovatelj ujedno i pripovjedač“ (D'Lugo, 2006: 113). Alicijin je ženski identitet, poput Eve u *Matadoru* i Kike u *Kiki*, dekonstruiran jer je svedena na kategoriju objekta u svijetu kojim upravljaju muškarci. Tek na kraju filma gledatelji shvaćaju da je nehumani i ponižavajući zločin Aliciji omogućio novu priliku za život, a Almodóvar iznova ponavlja „da tijelo može ozdraviti koliko god bilo izloženo boli ili traumama. Jednom kada je obnovljeno, postaje simbol ozdravljenja i obnavljanja“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 263).

Imena četiriju protagonista u filmu *Pričaj s njom* simbolički su povezani s vlastitim identitetom koji oblikuju unutar narativnosti filma. Butler tvrdi da je „imenovanje jedno od

prvih u nizu performativa kojima se tvori subjekt. (..) Rod je izvedba koja se ne događa jednom i za sva vremena u trenutku kada se rodimo, nego se konstituira nizom činova – među kojima je imenovanje jedan od ključnih – što se ponavljaju" (Peternai Andrić, 2012: 144). Benigno (lat. *benigan* – bezopasan, dobroćudan, prolazan), utjelovljuje komunikativnu i prijateljski raspoloženu osobu, posjeduje blage osobine feminiziranosti zbog čega su se često otvarala pitanja o njegovoj seksualnosti. Almodóvar se poigrava njegovim imenom: od bezopasnog i dobroćudnog mladića Benigno postaje osoba narušenih moralnih vrijednosti regulirana društvenim aparatima i autodestruktivna identiteta. Benigno je zaljubljen u Aliciju, djevojku u komi, stanju kojim se sugerira „postojanje vlastitog, mističnog svijeta" poput onoga u bajci *Alice u Zemlji Čudesa*. Ona je isključena iz interakcije s drugim protagonistima, egzistira u „svijetu" kojem nitko nema pristupa (Burke, 2012: 118). Novoa ističe da Alicia simbolizira „uspavanu ljepoticu" koja omogućuje dvojici muških protagonista (Benigno i Marco) razviti prijateljstvo, a tradicionalan motiv poljupca koji će probuditi „uspavanu ljepoticu" ovdje će biti zamijenjen seksualnim činom.[313] Toreadorica Lydia nosi ime simboličkog značenja izvedeno iz riječi *lidiar* što podrazumijeva sinonim za toreadora, odnosno borbu s bikovima. Ime je u tom slučaju uvjetovalo Lydijinu odluku da se bavi opasnim sportom zbog kojeg, kao i Alicia, leži u komi, beživotna i pasivna, s dijagnozom „smrti mozga", isušene kože i nepokretnog tijela prizivajući time okrutnost sporta kojim se bavila, dokazujući da pojedinac vrlo lako može postati autodestruktivan ako dopusti da emocionalno (ljubav prema rizičnom sportu) nadvlada racionalno (mogućnost izbora). Marcova karijera pisca turističkih vodiča i njegova česta putovanja po svijetu „upućuju na ime Marka Pola, putnika i istraživača", koji je tijekom XIII. i XIV. st. obilazio mnoge krajeve putujući za Indiju i ostavljajući u baštinu glasoviti putopis *Čuda svijeta* (Burke, 2012: 118).

Lydijino i Alicijino stanje omogući Benignu i Marcu razviti prijateljstvo zasnovano na činu govora, komunikacije i jezične interakcije. Burke zaključuje da motivi komunikacije u filmu zapravo upućuju na temu osamljenosti jer svi likovi nailaze na „psihičke prepreke koje ih sprečavaju ostvariti vezu s drugom osobom koju žele. Njihova disfunkcionalna potraga za drugim ljudskim bićem prisiljava ih na činove ljubavi, izdaje, očaja i transgresivnosti, a isto tako odbacuju predstavljati tradicionalne dihotomije muško/žensko, snažno/slabo, moralno/nemoralno" (Burke, 2012: 125).

[313] Vidjeti više u: A. Novoa, *Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in* Talk to Her (2005): 224-248.

7.14. LOŠ ODGOJ

Almodóvar se *Lošim odgojem* vraća pričama i idejama koje su obilježile njegovu karijeru pa tako ponovno problematizira seksualno zlostavljanje djece (prije je to učinio u *Zakonu žudnje*, *Kiki* i *Labirintu strasti*), ironizira Crkvu i svećenike (*Mračne navike*), prikazuje transformaciju čovjekova tijela (*Zakon žudnje, Labirint strasti, Kika, Sve o mojoj majci*) te (de)konstruira identitete likova koji doživljavaju tešku krizu ili korjenitu promjenu. Vrlo neobičnom tehnikom filma unutar filma Almodóvar je u središte fabule smjestio nekoliko ključnih likova: redatelja homoseksualca Enriquea Godeda, heteroseksualca/homoseksualca/transvestita Juana/Ángela/Ignacija/Zaharu, svećenika homoseksualca/pedofila Manola/Manuela Berenguera te transseksualca Ignacija. Životi četiriju likova povezani su zajedničkom prošlošću, svi doživljavaju „kolaps vlastita identiteta“, a susret u sadašnjosti pomoći će im da prevladaju doživljene krize i preoblikuju svoj identitet. Dekonstrukcija identiteta tako će postati ključni problem u filmu, a to dokazuje i njegovo umnožavanje među likovima. Kinder napominje da je u *Lošem odgoju* Almodóvar „udvostručavao identitete likova kao ni u jednom filmu do sada. Jedan glumac tumači četiri identiteta: Juana, Ángela, Zaharu i Ignacija. Drugi lik, Enrique, tumači tri identiteta: dijete, redatelja i motociklista, a svakog od njih utjelovio je drugi glumac koristeći se istim imenom. Treći lik tumači dva identiteta, a to je otac Manolo i gospodin Berenguer koji su načelno različiti, osim njihove žudnje prema dječacima i mladim muškarcima“ (Kinder, 2009: 289).

Najkompleksniji je lik Juan, ujedno i glavni protagonist filma. Osim što „preuzima“ identitet svojeg brata Ignacija, predstavlja se kao homoseksualac, prisvaja umjetničko ime (pseudonim) Ángel te doživljava transgresivnost rodnog identiteta utjelovljenog u liku transvestita Zahare. Almodóvar je vrlo slikovito opisao lik Juana navodeći da predstavlja „muškarca koji ne odustaje od namjere da ostvari svoje ambicije. Sposoban je ubiti ako se za to ukaže potreba, spreman je zavoditi i podjednako imati seksualne odnose s muškarcima i ženama ovisno o pogodnosti situacije. Njegova beskrupuloznost daje mu neobičnu snagu i čini ga hodajućom prijetnjom. Ako mu ne priječite put k ostvarenju ambicija, Juan je normalan muškarac koji se izvrsno uklapa u društvo i ne otkriva potencijanu prijetnju koju predstavlja za njega. (...) Predstavlja tipičan lik *femme fatale* (u ovom slučaju 'enfant terrible') jer uzrokuje propast svih likova koji su s njim u kontaktu“ (D'Lugo, 2006: 143). Da bi stekao slavu poznatog glumca, Juan dolazi poznatom redatelju Enriqueu Godedu, predstavlja mu se

kao Ignacio, njegova simpatija iz djetinjstva te predlaže da ekraniziraju priču *Posjet* koja opisuje njihovo djetinjstvo i odrastanje u katoličkoj školi. Ballesteros ga naziva „zlobnom snagom predstavljanja“ jer mnogostrukim utjelovljenim identitetima predstavlja osobu koja ubija vlastitog brata, izdaje svoje prijatelje i ljubavnike da bi postigao uspjeh u karijeri. Juan/Ángel ne prikazuje nužno destabilizaciju identiteta, već je prije svega karijerist: prisvaja bratov identitet seksualno zlostavljanog ovisnika da bi postao zvijezda filma *Posjet*; održava ljubavnu vezu s bratovim zlostavljačem Manuelom i bratovom simpatijom iz djetinjstva Enriqueom stvarajući oko sebe i obojice muškarca mrežu obmane i nasilja.

Juanova se pojava dodatno komplicira likom Zahare koju gledatelji prepoznaju kao žensko utjelovljenje istog glumca (Gael Garcia Bernal) koji tumači lik Juana, Ángela i Ignacija. Budući da je Almodóvar tehnikom filma unutar filma istovremeno prikazao događaje koji pripadaju „stvarnosti“ likova filma *Loš odgoj* i događaje koji su dio snimljenog filma *Posjet*, Zahara pripada filmu *Posjet*, a predstavlja Ignacija koji je tijekom godine 1977. bio član skupine transvestita *La Bomba*. Zahara transvestit, obučena je u stilu španjolske popularne zvijezde Sare Montíel te tijekom nastupa zavodi muškarca za kojeg kasnije saznaje da je njegova simpatija iz djetinjstva Enrique (za gledatelje je to fiktivna verzija „stvarnog“ Enriquea). Kompleksnost njegova identiteta muškarac/transvestit/homoseksualac može se tumačiti činjenicom da mnogi „transseksualci i transvestiti, tijekom procesa utvrđivanja ženstvenosti svojeg identiteta, dožive seksualne aktivnosti s drugim muškarcima. Dok se takvo iskustvo može opisati kao isključivo homoseksualno, ti ga pojedinci, društveno kategorizirani kao ženski rod, doživljavaju kao heteroseksualno“ (Gagné, 1997: 482). Ignacio će prvo proživjeti proces definiranja svojeg rodnog identiteta da bi naposljetku postao transseksualac i time potpuno ovjerio svoj identitet žene.

Nakon što su proveli noć zajedno, Zahara/Ignacio odlazi u vjersku školu koju je nekada pohađala te se susreće sa svojim zlostavljačem, svećenikom Manolom, prijeteći mu da će otkriti što je činio dječacima ako mu ne plati određenu svotu novca. Zaharino utjelovljenje Sare Montíel D'Lugu predstavlja važan melodramatski trenutak za glavne protagoniste: Zahara ju preobražava u detektiva koji želi kazniti svećenika Manola za zločin pedofilije, a istovremeno pruža „primamljivu sliku nepovratne prošlosti“ koju likovi filma žele razriješiti (D'Lugo, 2009: 361). Almodóvar Zahari pridružuje prijatelja/prijateljicu Paca/Paquitu, također transvestita i, prema nekim postupcima, deklariranog homoseksualca. Andy Medhurst napominje da je likom Paca/Paquite Almodóvar narativnoj strukturi filma

dodao „dozu humora i ženstvenosti“ kojim se prikazuje mogućnost izvedbe i „prikrivanja“ dihotomije rodnog identiteta te ju posebno naglasio činom preoblačenja u ženu i nanošenjem šminke (Medhurst, 2009: 122). Budući da je Almodóvar svojim dosadašnjim prikazom rodnih identiteta dokazao da prihvaća postavke suvremenih teorija da spol ne određuje rod jer muškarca ništa ne sprečava „izvoditi“ muževnost ili ženstvenost ako to poželi (koncept performativnosti Judith Butler), smješta Juana/Ángela u klub u kojem nastupa transvestit Sandra da bi se bolje pripremio za ulogu Zahare u filmu *Posjet*. Sandra također utjelovljuje španjolsku zvijezdu Saru Montíel, a to Almodóvarovo naglašeno „fetišiziranje tijela“ Sare Montíel podjednako upućuje na fluidnost osobne povijesti, ali i identiteta jer učestalim pojavljivanjem u narativnosti filma, kako D'Lugo ističe, postiže se raskidanje veza između iluzije i stvarnosti. Juanova/Ángelova želja da ga Sandra „nauči“ biti uvjerljiva žena prikaz je da se „biti žena“ zaista može naučiti ili „postati“ kako je Simone de Beauvoir isticala u *Drugom spolu*. Onako kako djevojčice započinju svoj proces oblikovanja ženskog roda ponavljanjem istih radnji kojima „postaju“ žene, tako je i muškarcima omogućeno prolaziti taj isti proces da bi mogli utjeloviti ženu. S druge pak strane, susretom Juana/Ángela i Sandre Almodóvar također potvrđuje da nije nužno biti feminiziran muškarac da bi se uspješno utjelovilo lik žene jer Juan/Ángel u svojoj svakodnevici ni po čemu ne otkriva bilo kakve elemente ženskog identiteta kojima bi se posumnjalo u njegovu „nevolju s rodom“.

Juanov brat Ignacio (identitet koji Juan preuzima da bi dobio ulogu u filmu) bio je homoseksualac zaljubljen tijekom djetinjstva u Enriquea. Kao žrtva seksualnog zlostavljanja maloljetnika, napustivši vjersku školu, postaje transvestit koji zarađuje nastupajući u klubovima oponašajući Saru Montíel. Iako gledatelji tomu izravno ne svjedoče, saznaje se da je Ignacio tijekom godina doživio brojne estetske operacije te je postao transseksualac i narkoman. Njegova promjena rodnog identiteta za Almodóvara nije predstavljala razrješenje proživljenih kriza identiteta, već se čini da je poslužila kao opravdanje Juanova čina koji će uslijediti. Naime, u dogovoru s Berenguerom (nekada svećenik Manolo) Juan odluči ubiti svojeg brata budući da je Ignacijev život homoseksualca i transeksualca itekako utjecao i na njegov jer je bilo teško živjeti s „takvim bratom u njihovom malenom selu“. Motiv bratova ubojstva i preuzimanje Ignacijeva identiteta Almodóvar objašnjava činjenicom da je Juan još od djetinjstva bio ljubomoran na Ignacija jer je uvijek bio bolji od njega. Ta je ljubomora među djecom, posebice braćom i sestrama, često prisutna, no Juan je s njome odrastao – obojica su htjeli postati umjetnici, a Ignacio je sve činio „prirodno“: bio je dobar pjevač, plesač, pisac, glumac i oponašatelj. Sve što je Juan htio činiti, u njegovim je očima Ignacio to

uvijek činio bolje. Juan ga je zbog toga prezirao, no taj je osjećaj dobro skrivao sve dok mu Ignacio zaista nije dao povoda da tu mržnju i javno pokaže: Ignacio je počeo eksperimentirati sa svojom homoseksualnošću, oblačio se kao žena, postao je narkoman. Obiteljski život u selu postao je pakao: majka, srčana bolesnica, teško je podnosila nastalu situaciju, a otac, ne mogavši se nositi sa sramotom, postaje alkoholičar i vrlo brzo umire.[314] Ignacio tako (p)ostaje obiteljska nevolja čiji je život obilježen mnogim tragedijama i krizama vlastitog identiteta: žrtva je seksualnog zlostavljanja, odrasta u svijetu koji ga ne prihvaća, pokušava živjeti slobodnim životom identificirajući se kao transseksualac, postaje narkoman i žrtva bratove ljubomore. Iako Juan svojedobno nije mogao prihvatiti činjenicu da mu je brat homoseksualac s kojim je „teško živjeti u malenom selu“, a istovremeno želeći dokazati da može biti jednako uspješan kao Ignacio, Juan također doživljava brojna homoseksualna iskustva, i to s oba Ignacijeva muškarca – Berenguerom (Manolo) i Enriqueom. No ne može se tvrditi da je njegova homoseksualnost jednaka Ignacijevoj jer je kod Juana ona motivirana postizanjem cilja – ubiti brata (u čemu mu pomaže Berenguer) i postati slavan glumac (u čemu mu treba pomoći Enrique).

7.15. VRAĆAM SE

Prošlost, ženski identitet, obitelj, majčinstvo ubojstvo i incest samo su neki od motiva u filmu *Vraćam se*. Nakon filmova *Pričaj s njom* i *Loš odgoj* u kojima je izražen muški identitet, Almodóvar se „vraća“ tematici ženskoga svijeta i predstavlja kompleksne odnose generacije žena povezane zajedničkom prošlošću. Početnom scenom čišćenja grobova koje obavljaju isključivo žene Almodóvar sugerira da će one dominirati filmom. Razgovor protagonistica da je „u selu mnogo udovica“ i da „žene žive dulje od muškaraca“ upućuje na pretpostavku da Almodóvar ženama omogućuje novu sferu njihova značenja unutar regulacijskih odnosa patrijarhalnog društva.[315] Filmom dominira lik Raimunde suočene s egzistencijalnim problemima, problemima odnosa majka-kći, ali i traumom prošlosti koja ujedinjuje ženske likove u zajedničkoj ideji da je „ženski svijet moguće oblikovati bez muškaraca“ koji su se pokazali jedino kao agresivni, represivni i pogubni za ženski identitet.

[314] Vidjeti više: M. Kinder, *All about the Brothers*, u: *All about Almodóvar – a Passion for Cinema*, ur. B. Epps, D. Kakoudaki (2009): 288.

[315] Vidjeti više u: G. Wardrop, *Redefining Gender in Twenty-First Century Spanish Cinema: The films of Pedro Almodóvavar* (2011).

Tradiconalno portretiranje tipičnih karakteristika patrijarhalnog diskurza sugerira se scenom u kojem Raimunda, dolaskom kući, počinje pripremati večeru i spremati kuću, iako još nije ni raspakirala svoje stvari, dok njezin suprug Paco sjedi u dnevnom boravku, pije pivo i gleda utakmicu.

Irene, Raimunda, Sole, Paula i Agustina čine galeriju likova čiji su identiteti u neprestanom nastajanju, obilježeni su procesom afirmacije svojih postupaka i činova u prošlosti na kojima trebaju graditi budućnost. Kao temeljni motiv koji pokreće radnju jest seksualni čin i iskorištavanje žena kao objekta da bi se zadovoljila muškarčeva žudnja. Seksualni čin u filmu nije prikazan, no o njemu se saznaje iz dijaloga ženskih likova (Raimunde, Irene i Paule) koje su žrtve seksualnog nasilja svojih očeva i čiji su identiteti mnogo puta dekonstruirani, postali su podložni patrijarhalnoj ideologiji i represivnom aparatu, da bi društvenim mijenama i osobnim napretkom istovremeno stekli uvjete za njegovo ponovno oblikovanje. Raimunda svoj ženski identitet konstruira kroz odnos sa svojom kćeri Paulom (koja joj je istovremeno i sestra) pokušavajući nadoknaditi i izbjeći sudbinu odnosa sa svojom majkom Irenom, od koje se udaljila jer ju je optuživala da je kriva što je bila očeva žrtva. Iako se saznaje da Irena nije znala što njezin suprug čini njihovoj kćeri, Raimunda je uvjerena da je majčina rezigniranost i zavaravanje jedini razlog zbog kojeg nije spriječila zločin silovanja.[316]

Kada Paula doživi istu sudbinu, Raimunda „zaštitnički postupa prema svojoj kćeri“ i odluči pobrinuti se za Pacovo tijelo stavljajući ga u hladnjaču i čisteći mrlje od krvi (Acevedo-Muñoz, 2008: 189). Raimunda je svjesna proživljene traume svoje kćeri, odbacuje mogućnost prijave nadležnim organima te uvjerava kćer da „ona nije ništa kriva“. Žene u *Vraćam se* sklone su odbacivanju nadležnosti „ideoloških i društvenih aparata“ da bi si osigurale vlastitu egzistenciju – Raimunda se rješava Pacova tijela zakopavši ga kraj jezera udaljenog od grada, iznajmljuje susjedov restoran da bi nezakonito osigurala novac, njezina sestra Sole ima frizerski salon i stalne klijente u svojem stanu, Raimundina susjeda Regina je ilegalna imigrantica koja se bavi prostitucijom, Sole svoju majku Irene klijentima predstavlja kao Ruskinju koju je zaposlila da bi joj pomagala u poslu. Sve nezakonite radnje žena predstavljaju primjer sive ekonomije u kojoj „nelicenciran rad i neplaćanje poreza kultivira nedopuštene strategije potrebne za preživljavanje“ (Marsh, 2009: 345). Žene su svjesne da

[316] U njihovom razgovoru Irene govori: „Bila sam slijepa. Saznala sam onoga dana kada se dogodio požar. (...) Ne mogu vjerovati kako nisam primijetila kakva se monstruoznost događa pred mojim očima. Kada sam saznala, bila sam spremna iskopati mu oči!“

ilegalnim radnjama štete društvu i njegovom zakonodavnom ustrojstvu, no ustrajne su u proizvodnji učinka svoje djelatnosti koja je dio njihova identiteta.

Za razliku od čestog ilustriranja problematičnog odnosa majke i sina, u filmu *Vraćam se* Almodóvar se „vraća“ liku oca (*Labirint strasti, Zakon žudnje*) koji predstavlja „subjekt isključen iz ženskog svijeta“, a da bi „povratio svoj aktivni položaj u obitelji“ postaje agresivan i nasilan (Acevedo-Muñoz, 2008: 187). U Freudovoj terminologiji psihoanalitički se subjekt identificira tek kada razriješi svoj odnos s roditeljem suprotna spola jer „iz razrješenja Edipovog kompleksa proizlazi savjest ili nad-ja kojim djeca nauče ne djelovati na temelju agresivnih nagona i poštivati pravila civilizacije, kulturne i društvene konvencije, od kojih je osnovna tabu incesta” (Young, 2006: 8). U filmu je naglašen odnos Paule i Paca, a retrospektivno se saznaje da je i Raimunda u djetinjstvu imala incestuozan odnos sa svojim ocem. Paco je Raimundin suprug i očuh njezinoj kćeri Pauli, a predstavlja depersonaliziranu muškost patrijarhalnog društva – frustriran je jer nema posao, Raimunda je ta koja donosi novčane prihode kućanstvu, dane provodi pred televizijom opijajući se, nesposoban je postići kvalitetnu emocionalnu i tjelesnu vezu sa svojom ženom pri čemu iz očaja pokuša silovati svoju pokćerku. Njegov čin silovanja identičan je činu Raimundina oca koji ju je silovao kao djevojku pri čemu je ostala trudna pa gledatelji naknadno saznaju da je Paula zapravo dijete Raimundina oca – ona joj je majka i sestra, a Raimundin otac djed i otac.

Iako su oba muškarca marginalizirana u narativnom tijeku filma, njihove sudbine itekako su povezane sa sudbinom glavnih protagonistica. Oba su muškarca doživjela sličnu sudbinu – ubile su ih žene, članice njihove obitelji tijekom nedopuštena seksualnog čina (Paula je ubila Paca, Raimundin otac poginuo je u požaru tijekom odnosa s ljubavnicom). Dok se o činu Raimundina oca saznaje iz razgovora Raimunde i njezine majke, gledatelji izravno svjedoče Pacovom fetišističkom pogledu na Paulu („objekt žudnje“). Ona postaje „primatelj muške žudnje, pasivni primatelj njegova pogleda“ (Kaplan, 2000: 125-126) što Almodóvar potvrđuje krupnim planom Paulinih bedara prikazanih iz kuta Pacova pogleda. Paco žudi za Paulom, želi ju pokoriti i učiniti svojim seksualnim objektom (slična scena se ponavlja kada Paco poput voajera promatra Paulu kako se presvlači u sobi), a vrhunac te žudnje potvrdit će se neuspjelim spolnim odnosom između Paca i Raimunde te Pacovim masturbiranjem. Iz njegova će čina postati jasno da seksualna želja koju želi zadovoljiti zapravo nema uporište u žudnji za Raimundom, već postaje jasno da u tom trenutku želi biti s Paulom. Negativan aspekt potčinjavanja ženskog tijela muškarčevom pogledu očituje se u Pacovom pokušaju silovanja „kćeri“ (ne zna da joj nije pravi otac“) i njegovim ubojstvom, no

Almodóvar čini i pozitivan obrat kojim osnažuje odnos majke i kćeri – Raimunde i Paule, ali i Raimunde i njezine majke Irene. Majka je ta koja razrješava krizu odnosa oca i kćeri postajući tako odgovornom za identifikaciju subjekta.

Majčinstvo je utoliko postalo važan dio ženina identiteta koji joj pomaže pronaći način kako ga stabilizirati i upotpuniti. Nancy Chodorow nekoliko je puta isticala važnost pozitivnih i negativnih aspekata majčinstva u oblikovanju ženskog identiteta. Rafolt napominje da su feminističke teorije majčinstva kritizirale i podrazumijevale „ideju svemoćne majke koja je kriva za sve nedostatke, mane i propuste u odgoju vlastita djeteta, od njegovih ograničenja do osjećaja straha i tjeskobe, prije svega zbog toga što je potpuno za to odgovorna“[317] (Rafolt, 2011: 170). Odnos majka-kćer neprestano se analizira kroz psihoanalitički diskurz, no postati žena unutar dihotomije takva odnosa podjednako je ključan dio procesa identifikacije subjekta. Raimundi je omogućeno stabilizirati svoj identitet obnovom odnosa s majkom koju je odbacila i na kraju izgubila. Scena u kojoj pjeva pjesmu *Vraćam se* Raimunda na trenutak ugleda lik majke u daljini iako svjesna da je umrla, a Almodóvar time iskazuje melodramatičan trenutak čežnje za majkom i prošlošću dok Acevedo-Muñoz zaključuje da je to trenutak u kojem Raimunda „konačno oslobađa vlastiti identitet i integritet od represije i osamljenosti“ prihvativši činjenicu da Paca više nema (Acevedo-Muñoz, 2008: 194). Motiv duha Irene, koja se vraća da bi razriješila neizrečene probleme između nje i Raimunde, predstavlja retroaktivno „restabiliziranje“ osobnog identiteta koji je nekada (tijekom života s Raimundinim ocem) bio marginaliziran, „utišan“ i neiskazan. I sama žrtva njegove represije, ponižavanja i preljuba, Irene želi ponovno proživjeti proces identifikacije da bi u činu ispovijedi i Raimundina oprosta pokušala rekonstruirati identitet destabiliziran patrijarhalnom hegemonijom.[318]

Sličan proces doživljava i Agustina želeći pronaći svoju izgubljenu majku uvjerena da je majka napustila selo i otišla „proživjeti zadnje godine života. Marsh ju opisuje kao „najkomičniji i najtragičniji lik u filmu“ koji izgledom redovnika zapravo priziva službu

[317] Rafolt nudi četiri osnovna problema u feminističkim spekulacijama o majčinstvu: 1) krivnja koja se nameće majčinstvu (majke su svemoćne, savršene ili razorne, krive) proizvodi dvije fantazije majčinstva (generiranje savšenog svijeta i njegovo razaranje); 2) majčinstvo je moguće koncipirati kao neseksualno ili romantizirajuće seksualno; 3) takvo poimanje majčinstva generira oznaku agresivnosti; 4) majka i dijete izolirani su entiteti. Više u: L. Rafolt, *Priučen na čitanje* (2011): 170.

[318] Vidjeti više: Mendelsohn, D., *The Women of Pedro Almodóvar*, tekst dostupan na mrežnoj stranici http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/mar/01/the-women-of-pedro-almodovar/?pagination=false , stranica posjećena 15. studenog 2013. god.

poziva na „traganje svoje prošlosti“ i majke (Marsh, 2009: 343). Ona ne prihvaća konvencije i institucionalizirani moral, aktivno preuzima posao zakonodavnih tijela te svojevoljno traži majku, a isto tako korištenjem marihuane, da bi ublažila boli zbog tumor odbacuje „ideološke aparate“ i „društvene regulacijske prakse“ koje uređuju što je pravilno, a što loše. Tumor predstavlja destruktivno „strano tijelo“ kojim Agustina postupno gubi vlastiti identitet žene pretvarajući se u tijelo osuđeno na smrt, a s druge pak strane bolest ju motivira u nakani da pronađe majku. Ona je jedini lik koji je istovremeno geografski smješten (ne napušta selo) i pravi kozmopolit (majka joj je bila *hippy*), poštuje tradiciju, ali je i moderna (puši marihuanu, gostuje u televizijskoj emisiji) napominjujući da je njezina majka (jedina mogućnost stabilizacije) bila „nomadski tip i često je nestajala“. Bolest koja potpuno ovlada tijelom kulminira njezinim „pomirenjem“ s osobnom prošlošću (saznaje majčinu sudbinu) i vlastitim identitetom vrativši se iz bolnice u rodnu kuću gdje Irene pristaje skrbiti o njoj dok ne nastupi smrt. Irene tako preuzima ulogu zamjenske majke budući da je Agustini majka nastradala požaru u trenutku preljuba s Ireninim suprugom. Ona je utjelovljenje žene koja dokazuje da je obitelj moguće imati čak i u odsutnosti muškaraca, a istovremeno „postaje majka“ (poput Manuele u *Sve o mojoj majci*) ženama izgubljenih identiteta i dekonstruirane prošlosti.

7.16. SLOMLJENI ZAGRLJAJI

Poput *Vraćam se* i film *Slomljeni zagrljaji* problematizira povratak prošlosti u kojem likovi dijele i otkrivaju zaboravljene tajne da bi pronašli smisao u sadašnjosti i preoblikovali svoj identitet. Glavni protagonist je Mateo Blanco/Harry Caine koji pripovijeda prošle događaje te se otkriva da je bio Lenin ljubavnik sve do njezine smrti u prometnoj nesreći. Lena je bila supruga bogatog španjolskog poduzetnika Ernesta Martela za kojeg je radila kao tajnica. Zbližili su se u traumatičnim okolnostima bolesti njezina oca za kojeg se nije mogla brinuti, a liječenje je bilo skupo da bi mu ga omogućila. Ernesto ponudi pomoć u plaćanju troškova liječenja što će Leni biti dovoljan razlog da pristane biti njegova ljubavnica i supruga. Lena je ilustrirana kao naizgled besperspektivna, socijalno ugrožena, ali snažna žena koja se trudi „preživjeti“ (tijekom dana radi kao tajnica, noću pruža seksualne usluge bogatim klijentima). Iako je njezinom nemoralnom djelatnošću žena u potpunosti degradirana i svedena na funkciju zadovoljavanja muškarčevih seksualnih ambicija, Lena odbacuje konstruirati svoj identitet na temeljima patrijarhalne hegemonije da žene uspijevaju isključivo

ako su ovisne o muškarcima. Postavši Ernestova supruga, Lena naizgled preuzima obilježja fatalne žene (*femme fatale*) – posjeduje zagonetnu ljepotu, skriva iza sebe skromnu prošlost i probleme svoje obitelji, dovoljno je inteligentna da se ne prepusti društvenim normama i preuzima sve rizike da bi opstala i sačuvala vlastiti integriret. Tek kada se zaljubi u Matea i napusti Ernesta, shvaća se da su strast i ljubav „njezina tragedija zbog koje Lena nije *femme fatale*, već žena osuđena na propast“.[319]

Ernesto simbolizira represivni patrijarhalni aparat koji patološki želi nadzirati svoju ženu i upravljati njezinim životom. Govori joj što da radi, teško prihvaća njezinu odluku da se bavi glumom, svojem sinu zapovijeda da prati Lenu i snima ju amaterskom kamerom da bi mogao znati sve što radi dok nije s njim. Njegova ambicija kontroliranja Leninih osjećaja i egzistencije zapravo metaforički predstavlja muškarčevu impotentnost i nesigurnost u ženinoj okolini. Prividni dokaz svoje sile i represije Ernesto pokazuje u trenutku Lenine odluke da ga zauvijek napusti kada ju gura niz stube sugerirajući time svoju ulogu ženina gospodara i nasilnika zaslijepljenog ljubomorom i anksioznošću da bi ga ponovno mogla zauvijek napustiti (od prve supruge je razveden). Život s takvim muškarcem za Lenu je bio rizičan i destruktivan – nadzirana, ograničavana i iskorištavana bila je žrtva muškarčeve posesivne potrebe da njome upravlja. Kadrovi koje Almodóvar iskorištava iz kolekcije Ernestovih snimaka Lenine odsutnosti iz kuće gledatelje stavlja u položaj voajera i izravnog sudionika prikazanih događaja, a žena se time opet smješta u okvire, prema Mulvey i Kaplan, „promatranog objekta“ i „muškog pogleda“ čija je jedina funkcija pružiti gledatelju zadovoljstvo. Mulvey ističe da je ženin položaj objekta rezultat triju oblika muškarčeva pogleda: to je pogled kamere u trenutku snimanja; muškarčev pogled unutar narativnosti koji je strukturiran da bi ženu učinio „objektom njegova pogleda“; pogled muškog gledatelja koji imitira prethodna dva pogleda.[320] Lena je glumica izložena dvostrukom pogledu – snima film, ali je istovremeno praćena „iza kulise“ Ernestovom kamerom zbog čega zauzima položaj objekta pri čemu Ernesto predstavlja sva tri oblika koje navodi Mulvey. Nesreća u kojoj Lena smrtno strada zaokružuje njezinu nesretnu sudbinu u kojoj iz prilike da izgradi identitet samosvjesne i samostalne žene postaje žrtva vlastite propasti, propusta i nesretne okolnosti da je svoj život morala podrediti opsesivnom muškarcu.

---

[319] Vidjeti više: http://www.sonyclassics.com/brokenembraces/brokenembraces_presskit.pdf , stranica posjećena 24. siječnja 2014. god.

[320] Vidjeti više u: L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, u: *Film Theory and Criticism – Introductory Readings* (1999): 833-844.

Potpuno drukčiji portret žene utjelovljuje lik Judit, Mateove suradnice i filmske agentice, koja od početka filma otkriva karakteristike snažne žene. Samohrana je majka i uspješna u svojem poslu, a Almodóvar joj daje funkciju savjetnika i predstavnika redatelja Matea u profesionalnim krugovima jer je on slijep. Muškarčev hendikep i ženina sposobnost da ga ravnopravno predstavlja u svim prilikama dokazuju da je Almodóvar odnos prema ženinu identitetu u *Slomljenim zagrljajima* ambivalentan – dok je Lena onemogućena prosperirati zbog opsesivnosti muškarca, Judit je dopušteno organizirati život prema vlastitim načelima. Ženski je identitet izgradila i preuzimanjem majčinske uloge, no odnos Judit i njezina sina Diega ne podliježe Almodóvarovoj čestoj praksi da majku i sina smjesti u okvire psihoanalitičkog diskurza tematizirajući Edipov kompleks, žudnju i kastraciju. Diego je Mateov sin, no nijedan ne zna pravu istinu jer je Judit svjesno zatajila „ime oca“[321] iako Diego i Mateo svakodnevno provode vrijeme zajedno i razvijaju međusobni odnos na načelima otac-sin. Zbog te naizgled normalne obiteljske situacije Diego „propušta“ priliku saznati „sve o svojem ocu“ (poput Estébanove želje u *Sve o mojoj majci*), a Judit je „pravog oca“ zamijenila prijateljem koji zapravo jest njegov otac. Drugim riječima, dolazi do relativizacije očinske figure ili identiteta oca. Iako je Juditina i Mateova veza okončana davno, njezina žudnja za Mateom nije prestala zbog čega je izravno uključena u odnos Matea i Lene preuzimajući dio odgovornosti za njezinu smrt. Moglo bi se reći da je Judit postala „žensko utjelovljenje“ Ernesta Martela zaslijepljeno osobnom strašću i emocijama, no motiviranost njezinih postupaka nije bila isključivo negativna jer je živjela prema načelu da „žena treba učiniti sve da bi njezina obitelj bila sretna“.

Udvostručenost imena glavnih protagonista također dokazuje čin „proizvodnje“ svojih identiteta. Leslie Boyes, govoreći o identitetu u Almodóvarovim filmovima[322], navodi da „postoji razlika između našeg identiteta i našeg bića koja nam pomaže manipulirati ili kontrolirati identitet sredstvima promjene u našem performativnom diskurzu“ (Boyles, 2010: 2). Drugim riječima, svakom je subjektu omogućeno mijenjati identitet i napustiti obrasce stereotipa ili zadanih identiteta koje je proizveo patrijarhalni diskurz ili čak manipulacijom

[321] Lacanova sintagma koja podrazumijeva prepoznavanje simboličke funkcije koja „identificira njegovu osobu s figurom zakona“, njime objašnjava kulturno porijeklo zakona, „utjelovljeni mit o ocu kao zakonskoj figuri. 'Ime oca' postaje temeljni označitelj koji dopušta označavanje i iz kojeg proizlazi normativnost; '/t/aj temeljni označitelj ujedno daje identitet subjektu (imenuje ga, pozicionira ga unutar simboličkog poretka) i označava Edipovsku zabranu, 'ne' tabuu incesta.“ Vidjeti više u: K. Peternai Andrić, *Ime i identitet* (2012).

[322] Rad je dostupan na mrežnoj stranici http://www.csun.edu/inverso/documents/Broyles.pdf , stranica posjećena 12. studenog 2013. god.

realizirati svoje žudnje i potrebe. Imena Matea Blanca/Harryja Cainea objašnjavaju se tvrdnjama da „Mateo Blanco i Harry Caine dijele isto tijelo“, no njihov se identitet promijenio. Želeći pobjeći od prošlosti i zaboraviti gubitak voljene osobe, Mateo postaje Harry te sada slijep (još jedna posljedica tragedije) i tako preoblikuje svoj dosadašnji identitet, „proizvodi“ novi koji će mu pomoći prilagoditi se nastaloj situaciji i kojim će pokušati zadovoljiti svoje potrebe i želje. To dokazuje i kratka uvodna epizoda u filmu kada gledatelji saznaju da je Mateo/Harry kući doveo mladu djevojku koja mu je pomogla prijeći preko ceste. Iako je izgovor za njezin dolazak bio pomoć pri čitanju dnevnih novina, gledateljima postaje jasno da je Mateo/Harry zapravo želio ostvariti spolni odnos s ugodnom, mladom i ljubaznom djevojkom. Glavna protagonistica Lena također prisvaja pseudonim Severine da bi prikrila svoj pravi identitet u djelatnosti prostitucije. Naime, Lena tijekom dana obavlja posao tajnice bogatašu i uspješnom poduzetniku Ernestu Martelu, no tijekom noći, da bi dodatno zaradila i pomogla ocu u liječenju, uključena je u lanac prostitucije te se oglašava kao Severine koja muškarcima pruža zadovoljstvo.[323]

Nadalje, treći lik, Ernesto Martel ml., svoj će identitet homoseksualca odraslog u homofobnom okruženju i odgajanog prema normama patrijarhata dodatno „presložiti“ preuzevši pseudonim Ray X da bi se predstavio kao filmaš. Koliko je Ernesto prikazan kao feminiziran muškarac, homoseksualac koji se katkad ponaša „poput vile“, toliko Ray X utjelovljuje sliku *macho* muškarca, odlučnog u ideji da snimi film o nerazumnom i bešćutnom ocu koji odbacuje svog sina homoseksualca. Almodóvar se prvi put dotiče problema homofobije i društvenog izoliranja manjinske ljudske seksualnosti iako su u do sad prikazanim sredinama svi likovi homoseksualci nesmetano egzistirali u društvu. Ray X žrtva je očeve neosvještenosti, neznanja i društvenog pritiska heteronormativnosti koji priznaje da ne zna što učiniti sa sinom koji se voli oblačiti u žensku odjeću niti želi biti dijelom njegova odgoja. Otac se priklanja društvenoj praksi „šutnje“, ignoriranja drukčijeg identiteta, kojom je lakše odbaciti homoseksualnost nego ju prihvatiti, pa čak i kada je žrtva te „šutnje“ vlastito dijete.

Ernestovo je odrastanje obilježeno teškim krizama vlastitog identiteta uzrokovanih očevim odbijanjem prihvaćanja njegove seksualnosti (otac je uvjeren da se njegov identitet može „ispraviti“), neobuzdanom željom da pridobije očevu pažnju, teškom afirmacijom u

[323] Taj se podatak filma može povezati s Buñuelovom *Ljepoticom dana* (*Belle de Jour*, 1967), film u kojem Séverine, žena iz građanske obitelji, „traži posao u bordelu i vodi paralelan život i doživljava vizije prožete sadističkim erotizmom.“ Vidjeti više u: *Filmski leksikon* (2003): 357.

društvu koje je homofobno i netolerantno zbog čega je prisiljen oženiti se i imati dijete sa suprugom iako nije heteroseksualac. Ernesto stariji optuživao je bivšu suprugu da je odgovorna što im je sin homoseksualac zbog čega on postaje žrtva vlastite seksualnosti i krize neprihvaćenog identiteta u okruženju koje ga ne razumije ili mu nameće društvene norme kojima se treba prikloniti. Da bi se oslobodio višegodišnjeg bijesa, nezadovoljstva i nepravednosti koja mu je učinjena, Ernesto ml. se obraća filmskom redatelju Mateu Blancu/Harryju Caineu da mu pomogne napisati scenarij o sinu koji se želi osvetiti ocu jer mu je uništio život. Već iz njihova početna razgovora očito je da bi scenarij bio utemeljen na Ernestovu životu, a scena kamere koja prati Ernestov pogled na Mateovo tijelo samo prefigurira odsutnost Ernestova oca iz njegova života i ponovno otkriva motiv žudnje prema starijim muškarcima kao što je Almodóvar prikazao u filmu *Čime sam to zaslužila?*. Saznaje se da se Ernesto i Mateo odavna poznaju te da je Ernesto oduvijek osjećao privlačnost prema njemu iako je znao da voli žene. Tu neostvarenu žudnju Almodóvar poništava prikazom trenutka Ernestove ljubavne avanture s mladićem istovremenim razgovorom s bivšom ženom koja je ogorčena saznanjem da joj je suprug homoseksualac. Nesposobnost ostvarenja skladnoga obiteljskog života za Ernesta predstavlja velik teret, ali je primjetno da tijekom godina doživljava promjenu u shvaćanju osobnog identiteta koja mu pomaže prebroditi krize: u mladosti je bio feminiziran muškarac koji se preoblačio u ženu, oduvijek se nalazio na tankoj granici između „izvođenja“ muškog i ženskog roda; u sadašnjosti je Ernesto naočit muškarac koji na prvi pogled ne otkriva seksualne sklonosti niti bilo čime predstavlja nesigurnost svojeg rodnog identiteta. Takva transformacija lika homosekualca do sada nije bila prisutna u Almodóvarovim filmovima jer su svi opisani homoseksualci bili obilježeni različitim modelima identiteta: transvestiti, transseksualci ili pak „obični“ muškarci čija se geneza seksualnosti ne otkriva.

7. 17. KOŽA U KOJOJ ŽIVIM

Filmom *Koža u kojoj živim* Almodóvar je dosegnuo vrhunac prikazivanja rodne, seksualne i identitetne problematike. Smještajući u središte radnje protagonisticu Veru koja doživljava potpuno raščinjavanje spolnoga i rodnog identiteta, čija je priča posljedica odluka samo jednog čovjeka, dr. Roberta Ledgarda, Almodóvar proučava i prikazuje polimorfnost njihovih identiteta, seksualnosti, žudnje i roda, pri čemu pomiče granice odstupanja od

normativnosti i gledateljima pruža uvid u neviđene mogućnosti procesa transgeneze i transrodnosti. Ljudska koža postat će jedan od ključnih motiva pomoću kojeg će se navedene kategorije realizirati, a Almodóvar komentira da je koža svakog čovjeka fizička granica tijela koja ga odvaja od drugih ljudi, ona određuje i potvrđuje rasu kojoj pojedinac pripada, odražava njegove osjećaje i biološke korijene te nerijetko prikazuje stanje njegove duše. Za Veru će koža biti simbol njezina dosadašnjeg života koji je prisiljena zaboraviti i započeti novi, ona je ishod/proizvod plastične kirurgije i transgeneze te je rezultat prijenosa kloniranoga genetskog materijala s jedne jedinke na drugu.

Vera, nekada mladić Vicente, kolateralna je žrtva koju plastični kirurg Robert na raskošnom, pomalo gotičkom imanju, opremljenom ordinacijom i laboratorijem za obavljanje kirurških zahvata, podvrgava promjeni spola. Retrospekcijom se saznaje da je Vicente na jednoj zabavi upoznao Robertovu kćer Normu te je pokušao s njom ostvariti spolni odnos, no njezina psihička neuravnoteženost i traumatični ispad to su onemogućili. Norma je uvjerena da ju je Vicente silovao te postaje iznimno osjetljiva na prisutnost muškaraca u svojoj blizini što ju kasnije potakne da počini samoubojstvo. Robert, misleći da je Vicenteov čin uzrok Normina samoubojstva, otima ga i započinje, iz osvete i profesionalnih pobuda, brutalni eksperiment kojim želi proizvesti besprijekornu i snažnu ljudsku kožu otpornu na brojne vanjske utjecaje. Robert već desetljećima pokušava napraviti takvu kožu budući da mu je supruga Gal svojedobno stradala u požaru, izgubila je gotovo svu kožu te je zbog toga također počinila samoubojstvo.

Robert tako postaje Almodóvarova travestija dr. Frankensteina[324] koji iskorištava medicinu kao znanost da bi postigao do tada nezamisliv cilj. Svoj profesionalni razvoj nužno povezuje s privatnim životom pa novom medicinskom otkriću daje ime Gal, prema pokojnoj supruzi, a u toj karijerističkoj fantazmi Vicente postaje pasivni objekt i Robertov projekt kojim želi „oživjeti“ Gal. Naime, Vicente je zarobljen u Robertovoj kući i tijekom godina postaje žena Vera, naizgled posve identična Robertovoj supruzi Gal, ali potpuno različitog identiteta – Vera je rođena da preživi, razlikuje se po pokretima i psihički je stabilnija – Vera nije Gal i Robert toga postaje vrlo brzo svjestan. Almodóvar ironizira mit o Galateji i dopušta

[324] Almodóvar objašnjava da Robertov medicinski pothvat u mnogočemu podsjeća na lik dr. Frankensteina koji u djelu Mary Shelly spajanjem dijelova ljudskog mesa okrutno prišivenih u novu jedinku oblikuje biće oživivši ga pomoću struje. Robert Ledgard Vincenta drži na svojem kirurškom stolu i označenim šavovima dijeli cijelu površinu njegova tijela da bi lakše mogao prekriti ga novom kožom. Vidjeti više: http://www.sonyclassics.com/theskinilivein/SPC_THE%20SKIN%20I%20LIVE%20IN_notes%20-12192011_final.pdf , stranica posjećena 10. listopada 2014. god.

Robertu da se zaljubi u svoje „djelo“ pritom vrlo brzo zaboravivši pokojnu suprugu. Iako Vera dopušta Robertu da joj se približi, nakon godina zatočeništva postaju i intimni, zbog čega mnogi kritičari spominju Almodóvarovu ponovnu interpretaciju štokholmskog sindroma (prikazan u filmu *Veži me!* kada se Marina zaljubi u svojeg otmičara), Vera ipak lažno predstavlja svoje osjećaje Robertu jer jedino želi preživjeti i spasiti se. Ona je žrtva transgeneze, savršen je rezultat Robertova neetičkoga i neprofesionalnog pomicanja granica morala i nasilja nad normativnošću te je kao takva postala permanentni objekt žudnje ovisan isključivo o Robertu.

Vera je postala transseksualac koji je prisilno izgubio identitet muškarca, u sadašnjosti egzistira isključivo kao žena naučenog ponašanja (prilagodba na žensku odjeću, privikavanje na ženske spolne organe). Teško prihvaća ženski spolni identitet (odbija nanositi šminku, uništava žensku odjeću koju joj Robert poklanja), ne može prihvatiti činjenicu da je zatočenica pa spas nalazi u vježbanju joge tražeći „mjesto koje svi imamo u sebi, jedino mjesto u kojem se možemo osjećati slobodnima“ (Almodóvar, 2011: 13). Butler napominje da je spol idealna konstrukcija koja se s vremenom prisilino materijalizira procesom u kojem ga regulativne norme materijalizuju i dovršavaju materijalizaciju prinudnim ponavljanjem. Važnost je tog neprestanog ponavljanja u tome što proces materijalizacije nikad nije sasvim završena, tijela se nikad potpuno ne prepuštaju normama koje su ih materijalizirale.[325]

Uvježbavajući transcendentalno meditiranje, Vera je svjesna da ne može pobjeći iz „ženskog svijeta“ u kojem se našla, ali si može olakšati sadašnjost u kojoj živi. Unatoč njezinoj postupnoj prilagodbi ženskom identitetu, očito je da Vera nikako nije u potpunosti ostala bez nekadašnjeg identiteta Vicenta.[326] U filmu su prisutna dva trenutka u kojima se Vera „susreće“ s Vicentom – trenutak u kojem Vera spava i započinje sanjati večer kada je kao Vicente upoznala Robertovu kćer Normu te prizor u kojem Vera odlazi po svoju torbu u Robertov ured i ondje nalazi otvorene novine i članak o nestalim osobama. Vera uoči Vincenteovu (svoju) fotografiju snimljenu prije šest godina pri čemu gledatelji svjedoče trenutku u kojem se susreću „dva lica, dva tijela, dva spola, ali isti identitet“ (Almodóvar, 2011: 11).

[325] Vidjeti više u: J. Butler, *Tela koja nešto znače – o diskurzivnim granicama 'pola'* (2001).

[326] O nasilju nad identitetom, koje Ledgard postiže plastičnom kirurgijom i zatočeništvom, govori u svojem radu *La piel que habito: A story of Imposed Gender and the Struggle for Identity* Francisco Zurian te ističe da kirurški nož i medicina mogu promijeniti ljudsko tijelo i intervenirati u promjenu identiteta, ali ne mogu izbrisati subjektovo sjećanje koje je također dio tog identiteta.

Kod prijašnjih Almodóvarovih likova transseksualca (Tina u *Zakonu žudnje*, Agrado u *Sve o mojoj majci*) uočena je djelomična promjena spola (operacija grudi, zadržavanje prirođenih genitalija), no s Verom Almodóvar potpuno transformira ljudski spol, od muškarca učinivši ženu. Već poznate teorijske rasprave o identitetu i odnosu spola i roda koji ne moraju biti kompatibilni u slučaju Vicentea/Vere dobivaju reverzibilni karakter. Vicente je bio mladić jednakog spola i roda (bio je muškarac heteroseksualac koji je volio motore) te ni po čemu nije odstupao od pravila heterosekusalne normativnosti. Nasilno odveden i podvrgnut kirurškom zahvatu doživljava promjenu identiteta koji će zapravo tek tada postati matrica za buduće egzistencijalne probleme. Većina se transseksualaca tijekom života neugodno osjeća u svojem tijelu jer su svjesni da se njihove spolne i rodne karakteristike ne podudaraju. Kod Vicenta/Vere svjedoči se borbi s činjenicom da se svako jutro budi svjestan da je muškarac, a tijelo i „koža u kojoj živi“ upućuju da je žena. Lacan je podjelom na organizam i subjekt priznavao kontinuitet tjelesnog i psihičkog, no ona „uklanja potrebu za ovisnošću o biološkom određivanju roda, koji uvijek pretpostavlja muževnost i ženstvenost izvedene iz stvarnog tijela. Stvaranje takve pretpostavke znači priznavanje onih subjekata koji vjeruju da njihovo tijelo ne odgovara spolnom identitetu njihova izbora” (Wright, 2001:31). Vera/Vicente ponovno ulazi u proces identifikacije i priznavanja svojeg roda i spola jer diskontinuitet tjelesnoga i psihičkog dovode ga u kategoriju onih koji trpe „nevolje s rodom”.

Vera u *Koži u kojoj živim* primjer je žene koja je, poput Lene u *Slomljenim zagrljajima*, smještena u položaj objekta i muškarčeva pogleda. Obilježena dekonstrukcijom prirodnoga muškog identiteta, „postajući žena“ prema spolnim obilježjima, ali egzistirajući kroz rodnu kategoriju muškarca, Vera se susreće s brojnim situacijama koje će narušiti njezin integritet – oteta je, zatvorena i silovana. Izloženost Robertovom pogledu kroz televizijski ekran potvrđuje položaj muškarca kao aktivnog subjekta i žene kao pasivnog objekta. Mulvey ističe da muški pogled „projicira svoju fantaziju na ženski lik koji je oblikovan prema njegovoj zamisli. U njihovoj tradicionalnoj ulozi žene su istovremeno izložene i promatrane prisvajajući snažne erotske elemente i konotacije“ (Mulvey, 1999: 837). Vera je smještena u prostoriji s nadzornim kamerama pomoću kojih ju Robert svakodnevno promatra, istovremeno ju držeći u pritvoru i uživajući u pogledu na njezino tijelo za kojim žudi. U jednoj sceni Robert leži ispred ekrana i uvećava sliku da bi približio Verino lice gledajući ju dok čita. Vera, svjesna da ju promatra, iznenada pogleda u kameru pa se dobiva dojam da je Robert postao promatrani objekt. No za Roberta „žensko tijelo zauzima dominantan položaj i

oslanja se na gledateljsko ekshibicionističko i skopofilijsko-voajersko uživanje u prikazivanju (gledanju) naglašeno kodirane tjelesnosti i seksualnosti“ (Kosanović, 2009: 199). Verin je identitet, nakon promjene spola, sveden na objektiv kamere i organizaciju života unutar njezina okvira. Foucault je u *Nadzoru i kazni* isticao da proces subjektivacije *(assujetissement)* označava dvostruki proces – subjekt postaje ono što jest, a istovremeno zauzima mjesto „podčinjenog“ subjekta. Taj se proces odvija preko tijela koje nije samo tijelo zabrane, kazne ili krivnje, već je oblikovano prema „diskurzivnoj matrici pravnog subjekta”. Za Foucaluta vanjski odnos moći nije jedina kategorija koja upravlja zatvorenikom/potčinjenim subjektom, već pojedinac identitet oblikuje ili preoblikuje na temelju diskurzivno oblikovanog identiteta zatvorenika. Subjekt je potčinjavanjem uključen u proces oblikovanja gdje potčinjavanje ne podrazumijeva samo jednostranu dominaciju koja djeluje na njega, već ga istovremeno aktivira u taj proces. Subjektivacija potčinjenog pojedinca nije nikada završena ni konačna, ona se regulira ponavljanjem i u stalnom je nastajanju, restrukturiranju i preoblikovanju. Najlakši je put nadziranju provoditi ga izravno, fizički, poslužiti se snagom protiv snage, usmjeriti ga na materijalne elemente, ali ipak ostati u okvirima nenasilja.

Nadalje, ono može biti organizirano, tehnički promišljeno, prepredeno i ne posizati ni za oružjem ni za zastrašivanjem, ali ipak ostati u okvirima fizičkoga. „To će reći da može postojati 'znanje' o tijelu koje ne znači baš znanstveno poznavanje njegova funkcioniranja te ovladavanje njegovim snagama koje znači više od sposobnosti da se one pobijede: to znanje i to ovladavanje sačinjavaju ono što bi se moglo nazvati političkom tehnologijom tijela. Na neki je način tu posrijedi neka mikrofizika moći koju u igru uvode aparati i institucije, ali čije se područje valjanosti na neki način nalazi između tih velikih funkcioniranja i samih tijela s njihovom materijalnošću i njihovim snagama“ (Foucault 1994: 25). Tijelo se, postavši metom novih mehanizama moći, izlaže novim oblicima znanja, ono pripada djelovanju, njime manipulira autoritet, podvrgnuto je korisnoj dresuri, a ne racionalnoj mehanici i u njemu će biti naviješten veliki broj prirodnih zahtjeva i funkcionalnih prisila. Ono više nije slobodno samostalno odlučivati, kazneni i nadzorni aparat postavljeni su iznad njega, njegova je uloga poslušno izvršavati zadane naredbe i obveze u svrhu poboljšanja vlastitog identiteta. Vera je tijekom svojeg zatočeništva u nadziranoj prostoriji proživljavala proces reidentifikacije identiteta – postajala je žena, njezin je spolni identitet postao neartikuliran u odnosu na rodni te je bila podvrgnuta Robertovoj regulacijskoj moći kojom je prinudno morala „naučiti” kako

postati žena. Butler komentira Foucaultove tvrdnje da „režim moći formira subjekt i ulaže u njega seksualnost.” Ako sam proces oblikovanja subjekta zahtijeva prethodno uklanjanje seksualnosti, subjekt je oblikovan zabranom seksualnosti koja istovremeno formira tu seksualnost – kao i subjekt koji poseduje.[327]

Problem odnosa spola, roda i seksualnosti dodatno je zamršen činjenicom da je Robert heteroseksualac koji uživa promatrati Veru kao ženu, ostvaruje s njom spolne odnose iako je svjestan da je Vera transseksualac. Almodóvar je oblikovao lik transeksualca (paradoks je veći time što ga tumači žena) koji promjenom identiteta nije doživio „oslobođenje“ okova svojeg prirođenog identiteta u kojem se pojedinac nije snalazio, već Vicente postaje žena prema svim spolnim obilježjima, ne razlikuje se ni po čemu od drugih žena, ali njegov rod ostaje lebdeća kategorija bez mogućnosti da se razvije. Paul Julian Smith ističe da problem transrodnosti u filmu nije rezultat slobodnog izbora, već tragične nametljivosti.[328] Vera/Vicente tako postaje simbol tvrdoglavosti i upornosti karaktera koji se odupire različitim psihološkim pritiscima: operacijom je odstranjeno sve po čemu se Vicente mogao identificirati kao muškarac, žrtva je Robertova psihičkog nasilja i predstavljen je kao njegov „objekt žudnje“, postao je fizički objekt pretrpjevši brutalno silovanje Robertova brata Zece, no bez obzira na rastvaranje njegova identiteta, Vicente je uspio zadržati esenciju pravog identiteta koji će mu pomoći pobjeći.

To dokazuju posljednje scene filma kada Vera ulazi u majčinu radnju i napokon postaje svjesna da i dalje posjeduje Vicentove osobine, da je ona zapravo mladić koji je prije šest godina napustio tu radnju i nikada se nije vratio. Almodóvar slikovito prikazuje taj trenutak: „Ženske haljine različitih boja i iz različitog razdoblja vise na zidu i sa stropa. Zbog posebne rasvjete djeluju kao ženski duhovi. Događa se trenutak kada duh njezine ženstvenosti [Verine] nestaje. Čim je ušla u majčinu radnju, osjeća da je ona Vicente.“ (Almodóvar, 2011: 11). U stražnjoj prostoriji ugleda majku i njezinu pomoćnicu Cristinu u koju je bio zaljubljen, ali nikada nisu mogli biti zajedno jer je ona lezbijka. Pri pogledu na Cristinu Vera osjeti da još uvijek žudi za njom baš kao što je žudjela i kada je bila Vicente, a može se uočiti da Cristina prvi put osjeća isto kada ugleda Veru iako još uvijek ne zna da je

[327] Vidjeti više u: Butler, J., *Tela koja nešto znače – o diskurzivnim granicama 'pola'* (2001).

[328] Vidjeti više u: P. J Smith, *Escape Artistry: Debating „The skin I live in*, u: Film Quarterly (2011). Tekst je dostupan na mrežnoj stranici http://www.filmquarterly.org/2011/10/escape-artistry-debating-the-skin-i-live-in/ Stranica posjećena 10. siječnja 2014.

to zapravo Vicente.[329] Zaključiti je da će se Vicente/Vera tek morati suočiti s „nevoljama s rodom“ jer ono što ne može učiniti nijedan liječnik, nijedan kirurški zahvat, nijedna ljudska zamisao jest promijeniti subjektovu svijest o sebi samome.

*

Rodna problematika ostala je najzamjećeniji diskurz zastupljen u filmografiji Pedra Almodóvara. U svim analiziranim filmovima iznova dokazuje tvrdnje da identitet u sebi podrazumijeva brojna značenja koja se neprestano oblikuju i mijenjaju. Iako je uočeno da je identitete likova moguće tumačiti kroz psihoanalitički diskurz ili, primjerice, na tragu Foucaultova tumačenja odnosa nadzora i kazne, spol, rod i ljudska seksualnost postali su temelj za konstruiranje identiteta brojnih likova. Bez obzira je li riječ o transvestitu, transeksualcu, *drag queenu*, homoseksualcu ili lezbijki, Almodóvar odbija njihovo kategoriziranje i deklarativno određenje, pri čemu su seksualnost, spol i rod ovisni, ali ne i konačni dio nečijeg identiteta.

Napomenuti je da se pri analizi filmskoga korpusa nije težilo kategorizirati likove prema istim ili sličnim obilježjima koja bi proizvela određenu tipologiju likova. Kao što se moglo uočiti, svaki je lik obilježen kompleksnim identitetom koji u sebi nosi mnoge kategorije pa, primjerice, žena mijenja identitet postajući muškarac i obrnuto; homoseksualci u sebi nose tragove prividne heteroseksualnosti dok heteroseksualci izvode identitet homoseksualca da bi opravdali svoje postupke. Drugim riječima, slojevitost identiteta pojedinog lika ne dopušta da se taj isti lik kategorizira kao jednoznačan čime je zapravo nastala zamršena galerija različitih likova i identiteta koji u sebi nose više značenja. Almodóvar je kroz identitete likova dokazao da je svakom subjektu ponuđena mogućnost osobnog izbora temeljnih identitetskih kategorija kojima će egzistirati u društvu.

[329] Tu se može spomenuti anegdota Vicentea i Cristine: jednom je Vicente ponudio Cristini da joj kupi haljinu koja bi joj vrlo lijepo pristajala i on bi volio vidjeti kako joj stoji. Cristina je to odbila riječima: „Ako ti se toliko sviđa, zašto ju ti ne obučeš?“. Ubrzo je Vicente nestao i vraća se majci i Cristini nakon šest godina kao Vera noseći upravo tu haljinu. Ta je haljina sada jedan od elementa kojim Vicente/Vera tvori svoj novi identitet, a u filmu će poslužiti i kao dokaz Cristini i majci da je Vera zapravo Vicente.

8) ZAKLJUČAK

Propitivanje oblikovanja identiteta teško će se svesti na konačan odgovor, no svaki doprinos toj problematici itekako može rasvijetliti zamršenu sliku čovjekove prirode. Kroz rad se proteže tvrdnja da se identitet ne može promatrati kao homogena kategorija i izvan konteksta u kojem se javlja, već da je društveno uvjetovan, nestalan i neprestano se mijenja. Takve promjene mogu uzrokovati i njegovu krizu koje se javljaju već u najranijoj čovjekovoj dobi, a svakako su najizraženije tijekom puberteta i zrelih godina. Također je prikazano da se filmska umjetnost i postmoderni identitet subjekta sve više prožimaju čime suvremena teorija identiteta stječe novi legitimitet jer vizualni mediji zapravo „utjelovljuju“ ono što je u teoriji zapisano.

Rad je pošao od pretpostavke da je identitet društveno oblikovan, da je pojedinac dijelom nesvjestan načina kojima ga uspostavljeni sustav vrijednosti podvrgava poželjnim oblicima ponašanja te se zbog toga pokušava oduprijeti društveno korektnim obrascima i identitet oblikovati u otklonu od njih zbog čega njegov identitet raslojen u više uloga. Hall je zaključio da identitete, „zbog toga što su konstruirani unutar, a ne izvan diskurza, trebamo razumjeti kao proizvode specifičnih strategija iskazivanja u specifičnim historijskim i institucionalnim mjestima” (Hall, 1996: 5). Identitet se oblikuje kroz utvrđene razlike u odnosu s *drugim* prisvajajući ono što on nije, ono što mu nedostaje. Upravo u prvom dijelu rada objašnjena su stajališta brojnih teoretičara o pitanju identiteta i utvrđeno je da većina teoretičara prihvaća antiesencijalističko stajalište o njegovu nastajanju. Identitet pojedinca raslojen je u više uloga te se drži da se njime postiže tek „privremena stabilizacija značenja” zbog čega se ne može govoriti o konačnom dovršenju procesa izgradnje identiteta, već se uvijek determinira kroz proces *postajanja*.

Uvidjelo se da psihoanalitički diskurz uspostavu subjektova identiteta tumači kroz odnos unutar obitelji. Iako Freud nije upotrebljavao termin identitet, već proces identifikacije, njegova je interpretacija subjektova identificiranja važna za pokušaj definiranja sebstva, posebice u kategoriji spolnog identiteta i seksualnosti. Ističući Edipov kompleks, kao i Lacanov „zrcalni stadij” te prelazak iz područja imaginarnoga u simboličko, važnim trenutakom u kojem se dijete identificira s *drugim*, uspostavljajući odnos različitosti prema izvanjskome, psihoanaliza i domena nesvjesnog sugeriraju da se identitetom subjekt nalazi u procesu artikulacije, neprestanog *prošivanja* i težnji k postizanju stabilizacije.

Simone de Beauvoir izjavom „Ženom se ne rađamo, nego postajemo“ među prvima je pitanje identiteta otvorila u okvirima feminizma, tvrdeći da je biti žena skup značenja što se preuzima ili prihvaća u kulturalnom polju te da se nitko ne rađa s rodom nego se rod stječe. Nema čovjeka bez spola, no spol ne uzrokuje rod. Spol je uvijek činjeničan, a rod stečen, spol se ne može mijenjati (isključuju se, dakako, mogućnosti suvremene medicine), rod je promjenjiva kulturalna konstrukcija spola. Drugim riječima, *žena* ne mora biti kulturalna konstrukcija ženskoga tijela, a *muškarac* muškoga tijela. Spolna tijela mogu biti podloga za niz različitih rodova te se rod ne mora svoditi na uobičajena dva. Slijedom takvih stajališta Judith Butler dovela je feminističku teoriju u sam vrh suvremene književne teorije, propitujući identitet kroz svoje različite ostvaraje. Za nju se učinak roda stvara kao „društvena privremenost“, i to kroz stilizirano ponavljanje (performativnost) konkretnih tjelesnih činova, gesta i pokreta. Čovjek se ne ponaša na određeni način zbog rodnog identiteta već do toga identiteta dolazi u interakciji s drugima slijedeći obrasce ponašanja koji odražavaju norme roda. Uz to se veže *queer* teorija koja raspravlja o različitim odnosima spola i roda i raščlanjuje temu istospolne želje u književnosti, filmu, glazbi, slikarstvu, zatim analizira društvene i političke odnose moći u seksualnosti, a uključuje i studije transseksualnih i transrodnih identiteta.

Od 1990, kad je J. Butler objavila knjigu *Nevolje s rodom*, do danas razlikovanje biološkog roda (spol) i kulturnog roda (*gender*) postalo je sastavni dio teorijskog pojmovnika kojim se pokrivaju mnogobrojne inačice identitetâ, a njezina su istraživanja – koja mnogo toga duguju Jacquesu Lacanu, Michelu Foucaultu i Juliji Kristevoj – potaknula slična istraživanja interdisciplinarna karaktera. Njezina teza o patrijarhalnim strukturama koje prisiljavaju pojedinca da se iskazuje i ponaša u skladu s vladajućim konstruktima – tobože univerzalnim – duboko je subverzivna i transgresivna budući da, među ostalim, teži razobličiti načine kako „sjedišta moći“ podčinjavaju pojedinca, namećući mu određeni fond identiteta. Riječ je o tzv. „pripitomljavanju Drugoga“ kojega se prisiljava da prihvati društveno korektnu fikciju simbolično svedenu u frazu „žensko je žensko, muško je muško“.

Rodna problematika najzamjećeniji je diskurz u filmografiji španjolskog redatelja Pedra Almodóvara. Njegova tridesetogodišnja karijera s gotovo dvadeset filmova, iznova dokazuje tvrdnje da identitet u sebi podrazumijeva brojna značenja koja se neprestano oblikuju i mijenjaju. Iako je uočeno da je identitete likova moguće tumačiti kroz psihoanalitički diskurz ili, primjerice, na tragu Foucaultova tumačenja odnosa nadzora i

kazne, spol, rod i ljudska seksualnost postali su temelj za konstruiranje identiteta brojnih likova. Almodóvar je dokazao da se svakom subjektu ostavlja mogućnost osobnog izbora identitetskih kategorija kojim će egzistirati u društvu. Ako će se suditi prema Lacanovu definiranju procesa seksuacije kojim se odabire način kako biti ženstven ili muževan te njegovim eliminiranjem izraza „spolna razlika“, koji ne postoji ni u Freudovu ni u Lacanovu teorijskom rječniku, tada je logično da su subjektu ostavljene otvorene mogućnosti u dobivanju mjesta u društvu kao spolno i rodno određenog entiteta. Postavke feminističkog diskurza o rodu kao nestabilnoj kategoriji u Almodóvarovim su filmovima dobile svoj legitimitet. Almodóvar već trideset godina ponavlja temeljna pitanja o čovjekovu identitetu, dekonstruira ga, preslaguje i ponovno oblikuje; priklonjen je konceptu performativnosti, nestabilnosti i višesmislenosti identiteta. U filmovima redovito daje mogućnost marginaliziranim grupama (osobama različite seksualnosti, ženama, osobama neujednačena spola i roda) izreći potrebe i strahove te im dopušta oblikovati svoj svijet prožet osobnim opsesijama, ali i zajedničkom stvarnosti.

Almodóvar teži prikazati koncept novoga ženskog identiteta, žene koja je slobodna, samouvjerena, oslobođena šutnje, odsutnosti i marginaliziranosti patrijarhalnog društva. Oblikovanjem slojevitih ženskih likova Almodóvar je raskinuo tradiciju stereotipa ne prikazujući ženu isključivo kao majku, suprugu i domaćicu, već joj je omogućio profesionalni i individualni napredak, ona je subjekt ravnopravan muškarcu. Time je rodni identitet postao neograničen i oslobođen stereotipa društva u kojemu egzistira na temeljima binarne opozicije i dihotomije.

Plastičnost i nestabilnost identiteta, mogućnost njegove dekonstrukcije i rekonstrukcije kakvu zastupa Almodóvar vrlo je bliska i stajalištu *queer teorije*, gdje *queer* postaje „otvoreni diskurz o *drugome*“ (Teresa de Lauretis), a Almodóvar slijedi suvremena promišljanja o čovjekovu identitetu, rodu i seksualnosti, otvoreno prikazujući narativne strukture obilježene seksualnim konotacijama i omogućujući ženama, homoseksualcima ili transvestitima da izađu iz domene marginaliziranih subjekata/objekata te dobiju zaslužno mjesto aktivnih subjekata u društevnom poretku. Bez obzira je li riječ o transvestitu, transeksualcu, *drag queenu*, homoseksualcu ili lezbijki, Almodóvar odbija njihovo kategoriziranje i deklarativno određenje, pri čemu su seksualnost, spol i rod ovisni, ali ne i konačni dio nečijeg identiteta. Svaki pojedinac može mijenjati spol, rod i seksualnost tijekom života, pa čak istovremeno i „izvoditi“ oba roda i spola. Dekonstrukcijom dihotomije i

predrasuda o rodnom identitetu, ideja Almodóvarovih filmova očituje se u težnji da identitet svakog lika predstavi mnogo više nego što to otkrivaju spol, rod ili seksualnost. Identitet je mnogostruk, promjenjiv i kompleksan, on nije urođen niti u sebi „nosi“ bilo što prirodno.

Na tragu toga zaključno se može reći da su ciljevi i doprinosi ovoga rada opći i posebni. Opći doprinos tiče se načelnih pitanja o oblikovanju identiteta kao promjenjivoj i kulturno uvjetovanoj kategoriji na koju – izravno ili neizravno – utječe društvo u kojem pojedinac egzistira. U radu su izloženi zaključci suvremenih teoretičara o pitanju identiteta čime se ponudio jedan od mogućih oblika ususlavljivanja identitetne problematike u humanističkim znanostima i detaljnije se analizirao psihoanalitički i rodni identitet. Posebni doprinos rada vezan je uz poetiku Pedra Almodóvara, izbor tema i likova filmova kojima je oblikovao predmetnotematski svijet, ali se istovremeno govorilo i o suvremenim promišljanjima identiteta kao promjenjivoj kategoriji prisutnima u njegovim filmovima. Almodóvarovi filmovi samo su na fabularnoj razini vezani uz španjolsku kulturu, no po tretiranju čovjekova identiteta, kao turbulentne i neprekidno klizeće kategorije, bave se pitanjima koja vremenski i prostorno nisu ekskluzivna, već pripadaju univerzalnim pitanjima čovjekova života gdje god i kad god živio. Polazeći od teorijske pretpostavke da je identitet mobilna kategorija i da se ostvaruje u kontekstu koji nizom stereotipa uvjetuje identitetske izbore, analizom filmova prikazali su se mehanizmi kojima se provodi tzv. *sistemsko nasilje* nad pojedincem čime je on uključen ili isključen iz zajednice i time utvrdili kako vlastiti unutarnji impulsi pojedinca utječu na odnos prema zakonima društva kojemu želi pripadati. Važan doprinos rada nalazi se i u činjenici da se njime pruža prvi sveobuhvatniji prikaz Almodóvarove filmografije u literaturi što će zacijelo pridonijeti daljnjem proučavanju autora koji je, pripovijedajući o likovima umnoženih identiteta, vrlo angažiran u kritici etičkih standarda modernog društva.

9) LITERATURA

Acevedo-Muñoz, Ernesto. 2004. *The Body and Spain: Pedro Almodóvar's All About My Mother*. U: *Quarterly Review of Film and Video,* 21, str. 25 – 38

Acevedo-Muñoz, Ernesto. 2008. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute

Adamović, Mirjana. 2010. *Antifeminizam i kultura*. U: *Kultura, drugi, žene,* ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo

Adamović, Mirjana. 2011. *Žene i društvena moć*. Zagreb: Plejada – Institut za društvena istraživanja u Zagrebu

Adamović, Mirjana, Maskala, A. 2011. *Tijelo, identitet i tjelesne modifikacije*. U: *Sociologija i prostor*, 49, 189 (1)

Allinson, Mark. 2000. *The Construction of Youth in Spain in the 1980s and 1990s*. U: *Contemporary Spanish Cultural Studies*, ur. Barry Jordan,Rikky Morgan-Tamosunas, str. 268-269. London: Arnold

Allinson, Mark. 2009. *Mimesis and Diegesis: Almodóvar and the Limits of Melodrama*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 141-165. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Almodóvar, Pedro. 2005. *Patty Diphusa i drugi tekstovi*. Zagreb: Konzor

Almodóvar, Pedro. 2009. Volver*: A Filmmaker's Diary*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 446-463. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York – London: Monthly Review Press

Anderson, Lesley Cecile Marie. 1995. *The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears*. Vancouver: The University of British Columbia

Armstrong, E. A., S. M. Crage. 2006. *Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth*, u: *American Sociological Review*, vol. 71, str. 724-751

Auge, Mark. 2002. *Bliski drugi*, u: *Drugi i sličan – Pogledi na etnologiju suvremenih društava*, ur. Martine Segalen. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Aytemiz, Pelin. 2004. *Men on the Verge of Nervous Breakdown: Gender Ambiguity in Almodóvar's* Talk to Her http://www.academia.edu/899020/Men_on_the_Verge_of_Nervous_Breakdown_Gender_Ambiguity_in_Almodovars_Talk_to_Her

Bahtin, Mihail. 1981. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press

Ballesteros, Isolina. 2009. *Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar: Thirty Years of Reinvention*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 71-100. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Baudillard, J.. 2001. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Jesenski & Turk

Bauer, J. Edgar. 2006. *Rod i nemesis prirode: o dekonstrukciji binarne podjele spola i konceptu „ljudskih seksualnih prava" Magnusa Hirschfelda*. U: *Transgresija roda: spolna/rodna ravnopravnost znači više od binarnosti*. Zagreb: Ženska soba – Centar za prevenciju, istraživanje i suzbijanje seksualnog nasilja i žensku seksualnost

Bauman, Zygmunt. 2009. *Identitet – razgovori s Benedettom Vecchijem*. Zagreb: Naklada Pelago

Bećirbašić, Belma. 2011. *Tijelo, ženskost i moć – upisivanje patrijarhalnog diskursa u tijelo*, Zagreb-Sarajevo: Synopsis, Zagreb-Sarajevo

Beker, Miroslav. 1986. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber Zagreb

Beker, Miroslav. 1988. *Tekst/Intertekst*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, str. 9-20. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Benhabib, Seyla. 1992. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Conteporary Ethics*. Cambridge, Mass.

Bennet, Tony. 2005. *Kultura – znanost reformatora*. Zagreb: Golden marketing

Bersani, Leo, Ulysse Dutoit. 2009. *Almodóvar's Girls*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 241-266. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska

Blagojević, Jelisaveta. 2010. *Kulture koje dolaze – drugi i kultura*. U: *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo

Bordo, Susan. 1999. *Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda*. U: *Feminizam/postfeminizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Centar za ženske studije

Borossa, Julia. 2003. *Histerija*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Bosanac, Gordana. 2010a. *Visoko čelo – ogled o humanističkim perspektivama feminizma*. Zagreb: Centar za ženske studije

Bosanac, Gordana. 2010b. *Metafizika Drugoga u horizontu rodno/spolne nejednakosti*. U: Kultura, drugi, žene, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo

Bou, Enric. 2011. *On Almodóvar's World: The Endless Film*. U: *Hispanic Literatures and the Question of a Liberal Education*. Hispanic Issues On Line 8

Božilović, Nikola. 2006. *Identitet i značenje stila u potkulturi*. u: *Filozofija i društvo* 2/2006. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju

Bromberger Christian, Pierre Centlivres i Gerard Collomb. 2002. *Između lokalnog i globalnog: figure identiteta*, u: *Drugi i sličan – Pogledi na etnologiju suvremenih društava*, ur. Martine Segalen. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Budgeon, Shelley. 2003. *Identity as an Embodied Event*. *Body Society*, 35, SAGE Productions.http://www.gesctm.unal.edu.co/CMS/Docentes/Adjuntos/_20080916_195746_Budgeon-Identityasa embodiedevent.pdf

Bullough, Vern L., Bonnie Bullough. 2011. *Seksualni stavovi – mitovi i činjenice*. Zagreb: Naklada Ljevak

Burke, Jessica. 2012. *Body, Performance, and Control in Pedro Almodóar's* Hable con ella. U: *L'Erudit Franco-Espagnol*, vol. 2

Butler, Judith. 1997a. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press

Butler, Judith. 1997b. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. U: *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ur. Katie Conboy, Nadia Medina, Sarag Stanbury, str. 401-417. New York: Columbia University Press

Butler, Judith. 1999. *Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs*. U: *Feminizam/postmodernizam*, ur: *Linda J. Nicholson*, Zagreb: Centar za ženske studije.

Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom – feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.

Butler, Judith. 2001. Tela koja nešto znače – o diskurzivnim granicama „pola". Beograd: Samizdat B92

Butler, Judith, Ernesto Laclau i Slavoj Žižek. 2007. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost: suvremene rasprave na ljevici.* Zagreb: Jesenski & Turk

Castells, Manuel. 2002. *Moć identiteta*, prev. Maja Bulović, Željka Markić. Zagreb: Golden marketing

Chomsky, Noam. 2002. *Mediji, propaganda i sistem*. Zagreb: Biblioteka Što čitaš?

Cixous, Hélène. 1986. *Sorties: Out and Out – Attacks/Ways Out/Forays*. U: *The Newly Born Woman*, str. 63-135. University of Minnesota

Clarke, Simon. 2008. *Culture and Identity*. http://www.sagepub.com/healeyregc6e/study/chapter/encycarticles/ch01/CLARKE~1.PDF

Craig, Linda. 2010. *From National to Transnational in Pedro Almodóvar's All About My Mother*. Transnational Cinemas, 1.2, 2010, str. 161-174

Culler, Jonathan. 1982. *O dekonstrukciji – teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus

Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM.

Čačinović, Nadežda. 2000. *U ženskom ključu – ogledi u teoriji kulture*. Zagreb: Centar za ženske studije

Čegir, Tomislav. 2003. *Pedro Almodóvar – u povodu filma* Pričaj s njom. U: *Vijenac*, 234, 20. veljače, 2003., http://www.matica.hr/Vijenac/Vij234.nsf/AllWebDocs/portredtlj

De Beauvior, Simone. 1982. *Drugi pol, 2 sveska*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod

D'Augelli, Anthony R. 1999. *Razvoj homoseksualnih osoba – prilozi analizi života homoseksualnih osoba*. U: *Psihologija ženske i muške homoseksualnosti - teorija, znanstvena istraživanja i kliničke primjene.* Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

D'Lugo, Marvin. 2006. *Pedro Almodóvar*. Chicago: University of Illionis Press

D'Lugo, Marvin. 2008. *Volver o la contra-memoria*. U: *Secuencias: Revista de Historia de Cine*, 28, str. 77-93

D'Lugo, Marvin. 2009. *Postnostalgia in* Bad Education*: Writen on the Body of Sara Montiel*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 357-385. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: "Veselin Masleša"

Derrida, Jacques. 1999. *Drugi smjer*. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar

Derrida, Jacques. 2005. *Writing and Difference*. London: Taylor & Francis Group. http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/anderzon/materias/materiales/Writing_and_Difference__Routledge_Classics_.pdf

Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija* (izvornik objavljen u Oxfordu 1983.). Zagreb: SNL (Sveučilišna naklada Liber).

Eagleton, Terry. 2002. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Edwards, Gwynne. 2001. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. London: Peter Owen

Epps, Brad, Despina Kakoudaki. 2009a. *Approaching Almodóvar: Thirty Years of Reinvention*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 1-34. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Epps, Brad. 2009. *Blind Shots and Backward Glances: Reviewing* Matador *and* Labyrinth of Passion. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 295-338. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Erikson, Erik H. 1976. *Omladina, kriza, identifikacija*. Titograd: Pobjeda

Evangelia, Sempou.2012. *Representation of masculinity and male sexuality in Pedro Almodóvar's film Law of Desire*, http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2012/08/sempouerpaper.pdf

Evans, Dylan. 2003. *Dictionary of Psychoanalytic Theory*. New York: Brunner-Routledge

Evans, Peter W. 1996. *Women on the Verge of the Breakdown*. London: BFI Publishing

Evans, Peter W. 2009. *Act of Violence in Almodóvar*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 101-117. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Feminism as Critique: Esseys on the Politics on Gender in Late-Capitalist Society. 1987. ur. Benhabib, S./Cornell, D. Cambridge, Mass.

Feminizam/postmodernizam. 1999. ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Centar za ženske studije

Filmski leksikon. 2003. ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Fink, Bruce. 2009. *Lakanovski subjekt: između jezika i jouissance*. Zagreb: KruZak

Fioravante, Karina Eugenia. 2012. *Spaces of Transgression and Normativity in Pedro Almodóvar's Filmography*. U: *Geographical Imaginations*, ur. Ana Francisca de Azevedo, Ricardo Nogueira Martins, Mónica Santos, Marta Rodrigues. Guimarães: UMDGEO - Department of Geography of University of Minho

Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Metheun

Flax, Jane. 1999. *Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji*. U: *Feminizam/postfeminizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Centar za ženske studije

Foucault, Michel. 1994. *Nadzor i kazna - rađanje zatvora*. Zagreb: informator, Fakultet političkih znanosti.

Foucault, Michel. 1996. *O drugim prostorima*. U: *Glasje* 6, 8-14, Zadar.

Foucault, Michel. 1994. *Znanje i moć*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, Filozofski fakultet u Zagrebu.

Fraser, Nancy, Linda J. Nicholson. 1999. *Društvena kritika bez filozofije: susret feminizma i postmodernizma*. U: *Feminizam/postfeminizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Centar za ženske studije

Freud, Sigmund. 1976. *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska

Freud, Sigmund. 1987. *Pronađena psihoanaliza.* Zagreb: Naprijed

Freud, Sigmund. 2003. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Zagreb: Stari grad

Freud, Sigmund. 2005. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari Grad

Fuentes, Víctor. 2009. Bad Education*: Fictional Autobiography and Meta-Film Noir*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 1-34. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Gagné, Patricia, Richard Tewksbury, Deanna McGaughey.1997. *Coming out and crossing over – Identity formation and Proclamation in a Transgender Community*, Gender&Society, 11/4,

Galić, Branka. 2002. *Moć i rod*. U: *Revija za sociologiju*, god. 33., br. 3-4, str. 225-238

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests – Literature in the second degree*. University of Nebraska Press

Gilić, Nikica. 2003. *Filmološki formalizam i velike teorije (Prilog polemici o kulturalnim studijima)*. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 35. (IX). str. 32-39. i 197-8.

Gilić, Nikica. 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM

Golden, Carla. 1999. *Naša politika i naši odabiri – feministički pokret i seksualna orijentacija*. U: *Psihologija ženske i muške homoseksualnosti - teorija, znanstvena istraživanja i kliničke primjene.* Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Golubović, Zagorka. 2011. *An Anthropological Conceptualisation od Identity*. U: *Synthesis Philosophica*, 51, 1/2011., str. 25 – 43

Green, Beverly. 1999. *„Ženska i muška homoseksualna orijentacija“ - implikacije u kliničkoj edukaciji, praksi i znanstvenom radu.* U: *Psihologija ženske i muške homoseksualnosti - teorija, znanstvena istraživanja i kliničke primjene.* Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Grosz, Elizabeth. 1994.*Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism.* London*:* Routledge

Grozdanić, J. 2012. *Patologija ljubavi i seksualnosti*. Članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac466.nsf/AllWebDocs/Patologija_ljubavi_i_seksualnosti .

Hall, Stuart. 2006. *Kome treba identitet?* u: *Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ur. Dean Duda. Zagreb: Disput

Hall, Stuart. 1996. *Who needs identity?* u: *Questions of Cultural Identity*, ur. Stuart Hall, Paul du Gay. London: SAGE Publications

Hasnaš, Snježan. 2005. *Rod u filozofiji – jedno od suvremenih mjesta rastakanja tradicionalnog filozofskog subjekta*. u: *Filozofija i rod*, ur. Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić, Jasenka Kodrnja, str. 66.-78. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Hearn, Jeff, David Collinson. 1998. *Theorizing Unities and Differences Between Men and Between Masculinities*. U: *Theorizing Masculinities*, ur. Harry Brod, Michael Kauffman, str. 97-118. California: Sage Publications

Hodžić, Amir, Nataša Bijelić i Sanja Cesar. 2003. *Spol i rod pod povećalom – priručnik o identitetima, seksuaalnosti i procesu socijalizacije*. Zagreb: CESI

Intertekstualnost & autoreferencijalnost. 1993. ur. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Irigaray, Luce. 1999. *Ja, ti, mi – za kulturu razlike*. Zagreb: Ženska infoteka

Kakoudaki, Despina. 2009. *Intimate Strangers: Melodrama and Coincidence*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 193-238. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Kalanj, Rade. 2003. *Zov identiteta kao prijeporno znanstveno pitanje*, u: *Socijalna ekologija*, časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline, vol. 12, No. 1-2, str. 47 – 68

Kalanj, Rade. 2010. *Identitet i politika identiteta (politički identitet)*. u: *Hrvatski nacionalni identitet u globarizirajućem svijetu*, ur. Neven Budak, Vjeran Katunarić. Zagreb: Centar za demokraciju i pravo Miko Tripalo, Pravni fakultet

Kaplan, E. Ann. 2000. *Is the gaze male?* U: *Women and Film*, str. 23 – 35. New York: Routledge

Kaufmann, Jean-Claude. 2006. *Iznalaženje sebe – jedna teorija identiteta*. Zagreb: Antibarbarus

Kinder, Marsha. 1993. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain.* Berkley: University of California Press

Kinder, Marsha. 2004 (1987). *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 40-57. Jackson: University Press of Mississippi

Kinder, Marsha. 2009. *All about the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 267-294. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Kite, Mary E. 1999. Susret percepcije sa stvarnošću - individualne razlike u reakcijama na homoseksualne osobe. U: *Psihologija ženske i muške homoseksualnosti - teorija, znanstvena istraživanja i kliničke primjene.* Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Kristeva, Julia. 1975. *From One Identity to an Other*. https://portfolio.du.edu/portfolio/getportfoliofile?fiuid=9353

Krivak, Marijan. 2008. *Michel Foucault: Rođenje biopolitike*. U: *Filozofska istraživanja*, god. 28, sv. 2, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Krivak, Marijan. 2010. *Dvije srodne poetike u dva različita filma:* Taj mračni predmet žudnje *Luisa Buñuela i* Labirint strasti *Pedra Almodóvara.* U: *Hrvatski filmski ljetopis*, 64/2010, str. 91-94.

Labus, Mladen. 2010. *Filozofske primjedbe multikulturalizmu*. U: Kultura, drugi, žene, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo.

Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed

Lakan, Žak. 1983. *Spisi*. Beograd: Prosveta

Lenić, E. 2005. *Hibrid socijalne drame i crne komedije*. članak dostupan na mrežnoj stranici http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac294.nsf/AllWebDocs/almoi

LLauradó, Anna,. 2004. *Interview with Pedro Almodóvar: Dark Habits*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 17-25. Jackson: University Press of Mississippi

Leader, Darian. 2007. *Zašto žene pišu više pisama nego što ih šalju?*. Zagreb: Arkzin

Levi-Strauss, Claude. 1977. *L'identité*. Paris: Presses Universitaires de France

Lorber, Judith. 1994. "*Night to His Day": The social Construction of Gender*. U: *Paradoxes of Gender*, str. 13-36. Yale University Press

Maddison, Stephen. 2000. *Pedro Almodóvar and Woman on the Verge of the Breakdown: The heterosocial specator and misoginy*. U: *Fags, Hags and Queer Sisters: Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*. London: Macmillan Press LTD

Marsh, Steven. 2009. *Missing a Beat: Syncopated Rhythms and Subterranean Subjects in the Spectral Economy of* Volver. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 339-356. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Mašina, Dina. 2013. *Almodóvarova subverzija normativnosti*. U: *Zarez*, br. 361

Matijašević, Željka. 2005. *Lacan – ustrajnost dijalektike*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo

Matijašević, Željka. 2006. *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*. Zagreb: AGM,

Matijašević, Željka. 2011. *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hayde*. Zagreb: Leykam international d.o.o

Mead, George H. 2003. *Um, osoba i društvo sa stajališta socijalnog biheviorista*, Zagreb: Naklada Jesenski & Turk – Hrvatsko sociološko društvo

Medhurst, Andy. 2009. *Heart of Farce: Almodóvar's Comic Complexities*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 118-138. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Mira, Alberto. 2000. '*Laws of Silence: homosexual identity and visibility in contemporary Spanish culture'.* U: *Contemporary Spanish Cultural Studies*,ur. Barry Jordan, Rikki Morgan-Tamosunas, str. 241-250. London: Arnold

Mira, Alberto. 2004. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales

Miskolci, Jozef. 2006. *Uvijek između dvoje: dijalektike igre između muškoga i ženskoga/ s muškim i ženskim*. U: *Transgresija roda – spolna i rodna ravnopravnost znači više od binarnosti*, ur. Jelena Poštić, Amir Hodžić . Zagreb: Ženska soba – Centar za prevenciju, istraživanje i suzbijanje seksualnog nasilja i žensku seksualnost

Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika – feministička književna teorija*. Zagreb: AGM

Moj prvi film. 2006. ur. Stephen Lowenstein. Zagreb: Biblioteka Zagreb Film Festival

Mulvey, Laura. 1999. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. U: *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, ur. Leo Braudy, Marshall Cohen, str. 833-844. New York: Oxford University Press

Nenadić, Diana. 2006. *Vjera s pokrićem*. U: *Vijenac*, br. 327

Novoa, Adriana. 2005. *Whose Talk Is it? Almodóvar and the Fairy Tale in Talk to Her*. U: *Journal of Fairy-Talle Studies*, vol. 19, 2, str. 224-248

Oliva, Ignacio. 2009. *Inside Almodóvar*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 389-407. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Oraić-Tolić, Dubravka. 1988. *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*. u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, str. 121-156. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Oraić-Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Owen, D. 1997. *The Postmodern Challenge of Sociology*. U: *Sociology after Postmodernism*. London, New Delhi: SAGE Publications

Pacini-Hernández, Deborah. 1993. *A View from the South: Spanish Caribean Perspectives on World Beat*. U: *The World of Music* 35, 1993, str. 48-69

Paić, Žarko.2005. *Politika identiteta – kultura kao nova ideologija*. Zagreb: Antibarbarus

Paić, Žarko. 2007. *Vrtoglavica u modi*. Zagreb: altaGama

Paić, Žarko. 2009. *Zaokret*. Zagreb: Litteris

Pajaczkowska, Claire. 2006. *Perverzija – ideje u psihoanalizi*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Pally, Marcia. 2004. *The Politics of Passion: Pedro Almodóvar and the Camp Esthetic*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 81-91. Jackson: University Press of Mississippi

Pavličić, Pavao. 1988. *Intertekstualnost i intermedijalnost*, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, str. 157-189. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Peterlić, Ante. 1988. *Prilog proučavanju filmskog citata*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, str. 197-207, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Peterlić, Ante. 2001. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Peterlić, Ante. 2010. *Filmska čitanka*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Peternai, Kristina. 2005. *Učinci književnosti*. Zagreb: Disput

Peternai Andrić, Kristina. 2010. *Opreka krinki ili o Lévinasovom konceptu golog lica*. U: *Književna revija*, ur. Ivan Trojan, god. 50, br.1.

Peternai Andrić, Kristina. 2012. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Antibarbarus

Petrović, Duško. 2006. *Anatomija identiteta – teorijsko problematiziranje identiteta*. U: Etnološka istraživanja, vol. 1., br. 11

Piganiol, Marie. 2009. *Trangenderism and Transsexuality in Almodóar's Movies*. U: *Amsterdam Social Science*, vol. 1(2), str. 79-95

Polić, Milan. 2005. *Rod u dekonstrukciji i rekonstrukciji spola*, u: *Filozofija i rod*, ur. Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić, Jasenka Kodrnja, str. 195.-211., Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Poštić, Jelena. 2005. *Transgresija roda*. u: *Filozofija i rod*, ur. Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić, Jasenka Kodrnja, str. 225.-231. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Presecan, Oana. 2008. *Women on the Verge of a Breakdown – an interpretation*. U: *Ekphrasis, Visual Antropology Research and the Cinema of Reality*, 1, str. 109 – 115

Prijatelj, Erika. 2012. *Identities of Human Self – from the Standpoint of Guindon's Personal Identity formation approach*. U: *Synthesis philosophica*, god. 26, br. 2, str. 267-281

Rafolt, Leo. 2011. *Priučen na čitanje*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola

Russo, Vito. 2004. *Pedro Almodóvar on the Verge… Man of La Mania*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 62-69. Jackson: University Press of Mississippi

Scoot, A. O. 2004. *The Track of a Teardrop, a Filmmaker's Path*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 162-167. Jackson: University Press of Mississippi

Showalter, Elaine. 1998. Feministički kriticizam u divljini. U: Kultura, povijest, politika, ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Svjetla grada d.o.o.

Skledar, Nikola. 2010. *Pojedinac, kultura, identitet*. U: *Kultura, drugi, žene*, ur. Jasenka Kodrnja, Svenka Savić, Svetlana Slapšak. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo.

Smith, Paul Julian. 1992. *Pedro Almodóvar's Cinema of Desire*. U: L*aws od Desire – Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. Oxford: Oxford University Press

Smith, Paul Julian. 1996. *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba 1983-1993*. London: Verso

Smith, Paul Julian. 2000. *Desire Unlimited – The Cinema of Pedro Almodóvar*. London – New York: Verso

Smith, Paul Julian. 2009. *Almodóvar on Television: Industry and Thematics*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 37-50. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Smith, Paul Julian. 2013. *Almodóvar's Self-Fashioning – The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography*. U: *The Companion to Pedro Almodóvar*, ur. Vernon, Kathleen M., Marvin D'Lugo. Southern Gate, Chichester West Sussex: Wiley-Blackwell

Sotinel, Thomas. 2010. *Masters of Cinema: Pedro Almodovar*. Paris:Cahiers du cinéma Sarl

Spargo, Tamsin. 2001. *Foucault i queer teorija*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Stamenković, Barbara. 2005. *Ženski nered – od legitimirajuće preko subverzivne etikete do dekonstrukcije*. u: *Filozofija i rod*, ur. Gordana Bosanac, Hrvoje Jurić, Jasenka Kodrnja, str. 79.-91. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Pearson/Prentice Hall

Strauss, Frédéric. 2006. *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber and Faber, Inc.

Subero, Gustavo. 2008. *Fear of the Trannies – on filmic phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema*. Latin American Research Review, 43/2, str. 159 – 179. Latin American Studies Association

Thompson, David. 1992. *Tacones lejanos (High Heels).* U: *Sight and Sound*, str. 61-62

Tirard, Laurent.2011. Filmske lekcije. Zagreb: Meandarmedia

Tóibin, Colm. 2001. *Pedro Almodóvar. The Laws of Desire*. U: *Love in a Dark Time,* str. 229-240. New York: Simon and Schuster

Troyano, Ela. 2004. *Interwies with Pedro Almodóvar: KIka*. U: *Pedro Almodóvar – Interviews*, ur. Paula Willoquet-Maricondi, str. 102-109. Jackson: University Press of Mississippi

Turković, Hrvoje. 1988. *Je li scenarij književno djelo.* U: Intertekstualnost & intermedijalnost, str. 231-240, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Turković, Hrvoje.1999. Suvremeni film. Zagreb: Znanje

Uvanović, Željko. 2008. *Književnost i film*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek

Vidal, Nuria. 1988. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino

Vernon, Kathleen M. 1995. *Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's What have I done to deserve this?*. U: *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, ur. Kathleen M. Vernon, Barbara Morris, str. 59-72. Westport, Conn: Greenwood Press

Vernon, Kathleen M. 2009. *Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 51-70. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Vernon, Kathleen M. 2013. *Almodóvar's Global Musical Marketplace*. U: *The Companion to Pedro Almodóvar*, ur. Vernon, Kathleen M., Marvin D'Lugo. Southern Gate, Chichester West Sussex: Wiley-Blackwell

Vujanović, Ana. 2005. *Derridin potpis na performativu savremenog performansa.* U: *Žak Derida – glas i pismo u odjecima.* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju

Vuković, Tvrtko. 2009. *Ljubi Žižeka svoga*. Zagreb: MeandarmediaWallach Scott, Joan. 2003. *Rod i politika povijesti*. Zagreb: Ženska infoteka

Weaver, Mikaila. 2012. *The films of Pedro Almodóvar*.

http://aladinrc.wrlc.org/bitstream/handle/1961/10715/Weaver,%20Mikaila%20Spring%2012.pdf?sequence=1

Whitehead, Stephen M., Frank J. Barret. 2001. *The Sociology of Masculinity*. U: *The Masculinities Reader*. ur. Stephen M. Whitehead, Frank J. Barret, str. 1-29. Cambridge: Polity Press Cambridge

Williams, Linda. 2009. *Melancholy Melodrama: Almodóvarian Grief and Lost Homosexual Attachments*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 166-192. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Williams, Raymond. 1976. *Keywords: a vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Paperbacks

Wittig, Monique. 1998. *Žensko spisateljstvo i ženski jezik*. U: *Književnost, povijest, politika*, ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Svjetla grada d.o.o.

Wittig, Monique. 2010. '*Hetero' um i drugi eseji*. Zagreb: Lezbijska grupa Kontra

Wright, Elizabeth. 2001. Lacan i postfeminizam. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Yarza, Alejandro. 1999. *Un canibal en Madrid. La sensibilidad campa y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Edicioned Libertarias

Young, Iris Marion. 2005. *Pravednost i politika razlike*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Young, Robert M. 2006. Edipov kompleks – ideje u psihoanalizi. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk

Yuval-Davis, Nira. 2004. *Rod i nacija*. Zagreb: Ženska infoteka

Zaharijević, Adriana. 2005. *Deregulacija temelja*. U: Filozofska istraživanja, 25/4, str. 815 – 827. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo

Zeman, Zdenko. 2007. *Identitetske strategije – u potrazi za smislom*. U: *Društvena istraživanja* (16/2007), br.6 (92), str. 1015-1029

Zgrabljić Rotar, Nada.2005. *Mediji – medijska pismenost, medijski sadržaji i medijski utjecaji*, u: *Medijska pismenost i civilno društvo*. Sarajevo: Media centar

Zurián, Francisco A. 2009. *Pepi, Patty, and Beyond: Cinema and Literature in Almodóvar*. U: *All About Almodóvar*, ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki, str. 408-428. Minneapolis – London: University of Minnesota Press

Žižek, Slavoj. 2002. *Sublimni objekt ideologije*, prev. N. Jovanović, D. Kršić, I. Molek. Zagreb: Arkzin

Žižek, Slavoj. 2006. *Škakljivi subjekt – odsutno središte političke ontologije*, prev. Dinko Telećan. Sarajevo: Šahinpašić

Župan, Dinko. 2009. *Foucaultova teorija moći i kritika pojma rod*. U: *Časopis za suvremenu povijest*, god. 41, br. 1, str. 7-24

10) SUMMARY

The introduction will be based on the achievements in contemporary literary theories acording to the identity of the subject and its formation, and will be considered from the perspective of different disciplines such as feminism, psychoanalysis, anthropology and others . The identity still attracts great attention to contemporary theorists who often represent the conflicting opinions about what actually influences the formation and shaping the identity of the subject – is it acquired by birth as something inherent to the subject or is it socially conditioned and unstabile due to changes different circumstances or during the long period. The main part will analyze movies and characters in films of Spanish director Pedro Almodóvar. It will be displayed different types of identities and it will be discussed the ways they are formed as it is discussed in contemporary literary theory. The final section concludes themes and possible directions for further research. The end gives abstract and list of references.

11) PRILOZI

Prilog 1. – Tematika Almodóvarovih filmova

Pedro Almodóvar od 1982. godine do 2012. godine snimio je sedamnaest (17) dugometražnih filmova:

1) *Laberinto de pasiones* – Labirint strasti (1982.)

2) *Entre tinieblas* – Mračne navike (1983.)

3) *Qué he hecho yo para merecer esto?!* – Čime sam to zaslužila? (1984.)

4) *Matador* (1986.)

5) *La ley de deseo* – Zakon žudnje (1987.)

6) *Mujeres al borde de un ataque de nervios* – Žene na rubu živčanog sloma (1988.)

7) *¡Atame!* – Veži me! (1989.)

8) *Tacones lejanos* – Visoke pete (1991.)

9) *Kika* (1993.)

10) *La flor de mi secreto* – Cvijet moje tajne (1995.)

11) *Carne tremula* – Živo meso (1997.)

12) *Todo sobre mi madre* – Sve o mojoj majci (1999.)

13) *Hable con ella* – Pričaj s njom (2002.)

14) *La mala educacion* – Loš odgoj (2004.)

15) *Volver* – Vraćam se (2006.)

16) *Los abrazos rotos* – Slomljeni zagrljaji (2009.)

17) *La piel que habito* – Koža u kojoj živim (2011.)

Tijekom 2013. god. i pisanja ovoga rada objavljen je najnoviji film *Putnici ljubavnici* (*Los amantes pasajeros*), no njegov sadržaj i problematika ovdje se neće detaljno razmatrati.

Pedro Almodóvar javlja se sa svojim filmovima kao svojevrsna reakcija na stanje u španjolskom društvu do i tijekom sedamdesetih godina XX. st., točnije do smrti diktatora Francisca Franca. Neki drže da su Almodóvarovi filmovi moguća paradigma postmoderne Španjolske koja se očituje u melodramatskom prikazu i uporabi parodije. Provocirajući i kritizirajući patrijarhalni diskurz, filmovima želi prikazati odraz društvenih vrijednosti, ideala i promjena te kao takav postaje vodeći umjetnik u razvoju španjolske društvene scene.[330] Budući da prestankom fašističkog režima stanje u Španjolskoj nikako nije moglo biti promijenjeno preko noći, već je za to potreban duži period k razvoju demokracije, Almodóvar je okarakteriziran kao važan subjekt u tom procesu koji će demokratske promjene i društvene mijene provoditi na kulturološkom planu. Da bi se lakše shvatilo po čemu su njegovi filmovi tada bili velika novost, a danas još uvijek izazivaju kontroverze i oprečna stajališta, nužno je predstaviti tematiku i sadržaj njegovih filmova. Boljem upoznavanju najbolje će poslužiti sljedeći navod: „Frenetični, živahni, divlji, zaneseni, također su tvrdoglavi, promišljeni i samosvjesni. Usmjeravaju se na razvodnjavanje, naglašavaju marginaliziranost i koncentriraju se na eksces. Izgledaju da su stvarani, gotovo sustavno, da bi izazvali skandal i nevolju; izgledaju usmjereni, gotovo opsesivno, na prikaz seksualne želje. Naravno, uvelike otkrivaju feminizam i homoseksualnost, otkrivaju subjekt koji vode k, u Almodóvarovim očima, anksioznosto, emocionalnoj iscrpljenosti i histeriji" (Epps, 2009: 99).

Labirint strasti *(Laberinto de pasiones;* likovi: Sexilia, Riza Niro/Johnny, Sarah Toraya, Queti, Susana, Eusebio, Fabio) jedan je od prvih filmova u nizu dugometražinih (prije njega snimljen je *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe,* 1980.) i njegovom objavom Almodóvar započinje put komercijalnog uspjeha te vrlo brzo plijeni pažnju publike, ali i kritike. Složenim fabularnim linijama i kompleksnim likovima Almodóvar stvara zamršenu priču o odnosima nekolicine stanovnika Madrida tijekom osamdesetih godina te propituje mnoge probleme i tabu teme koje su u postfašističkoj Španjolskoj dotada bile nezamislive. U središtu je priče lik Sexilije, nimfomanke, kćeri specijalista za umjetnu

[330] O tome više govori C. Deleyto u svojem članku *Postmodernism and Parody in Pedro Almodóvar's* Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), Forum for Modern Language Studies XXXI. (1995) i K. M. Vernon *Melodrama Against Itself: Pedro Almodóvar's* What have I done to deserve this?, *Post Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar* (1995).

oplodnju i pacijentice psihoanalitičarke Susan te je zaljubljena u Johnnyja, sina bogatog kralja iz Tirana. Svoju vezu ostvaruju tek na kraju filma, a u međuvremenu prolaze kroz različite probleme od pokušaja Johnnyjeve otmice, sukoba s drugim likovima (muški glazbeni sastav *Them*, obožavateljica Queti, Johnnyjeva maćeha Toraya) do Sexilijinog vraćanja u prošlost u kojoj spoznaje istinitu ljubav, ali i ishodište svih svojih problema u sadašnjosti. Osim odnosa Johnnyja i Sexilije u radnju su uvedeni brojni drugi likovi koji ju dodatno razrješuju ili kompliciraju – tu su očevi silovatelji, aseksualni identiteti, homoseksualci, transvestiti, podvojeni identiteti i preljubnici. Svaki lik aktivno ili pasivno utječe na narativni tijek, a o njihovom dubljem značenju govorit će se u posebnom poglavlju. Ne čudi stoga jednostavan naslov *Labirint strasti* koji slikovito dočarava zamršenost identiteta i njihovih odnosa s *Drugim*, a istodobno progovara o mnogim aktualnim problemima kao što su umjetna oplodnja, psihoanaliza (odnos oca-kćeri), terorizam, kulturni život Madrida[331], homoseksualnost i (ne)odgovorno seksualno ponašanje.

Mračne navike (*Entre tinieblas*; Yolanda Bel, Julia, Lina, Estiércol, Perdida, Vibora, Rata de Callejón) objavljen je godinu dana nakon *Labirinta strasti* u kojem Almodóvar radnju smješta u crkvene krugove gdje u samostanu prikazuje život nekolicine časnih sestara koje prolaze kroz svoje osobne, ali i zajedničke krize. Svaka od njih[332] sa sobom nosi „križ“ u kojem podjednako uživa, ali mu se nastoji i oduprijeti te su svjesne da njime krše zakletvu Bogu o kreposnom, skromnom i pobožnom životu. Glavna među njima je sama predstojnica samostana Julija koja je lezbijka i narkomanka, lažljivica, beskrupulozni vođa koji se brine

[331] Madrid će za Almodóvara imati poseban značaj pri snimanju filmova. Gotovo sve njihove radnje smještene su u glavnom španjolskom gradu pri čemu se svakim novim filmom grad otkriva u svom novom svjetlu. „Madrid je neuhvatljiv poput ljudskog bića. I jednako tako proturječan i raznolik. Kao što se u svakom biću kriju tisuću lica (od kojih su mnoga međusobno potpuno suprotna), tako za mene ovaj grad skriva u sebi tisuću gradova“ (Almodóvar, 2005: 112). O važnosti Madrida za Almodóvara vidjeti više u: I. Oliva, *Inside Almódovar*, u: *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (2009): 389-407.

[332] Uočiti je i simboliku imena časnih sestara koja bi u prijevodu značila *gubitnica, prokleta, smeće, štakor*. Glavna predstojnica samostana kaže da je osnova njihove zajednice poniznost i mučenje samog sebe zbog čega svaka ima tako bizarno ime te zaključuje da „čovjek neće biti spašen dok ne shvati da je najodvratnije biće koje je ikad stvoreno.“ Takvim pristupom može se zaključiti da Almodóvarov stav prema Crkvi nimalo ne pokazuje poštovanje, a često je zbog toga bio i kritiziran. U *Autointervjuu* iz 1984. god. (objavljenom u knjizi *Patty Diphusa i drugi tekstovi*, 2005.) Almodóvar se osvrće na tematiku filma i objašnjava svoj stav prema Crkvi i vjeri „Nikada se pomoću filma nisam htio osvećivati. Za osvetu, nakon toliko vremena, treba imati mnogo uspomena i mnogo mržnje. A ja nemam ni jedno ni drugo. Što je šteta, jer u sjećanju i u mržnji leži velika snaga. Ali ja ih nemam. Živim u sadašnjosti, a po mojem mišljenju, sadašnjost mora biti oslobođena prošlosti. Moja su iskustva sa svećenicima bila grozna, ali ne osjećam da je to na meni ostavilo traga. Mnogo je duhovitije napraviti film o opaticama koji nije antiklerikalan. Mislim tako jer me pitanje religije više ne muči. Religija mi više nije neprijatelj protiv kojega se moram boriti. Više me se tiču razne gluposti koje izgovara Ivan Pavao II. Kolikogod se on trudio ponovno uvesti grijeh u modu, ja neću griješiti, jer je grijeh potpuno nestao iz moga života“ (Almodóvar, 2005: 123).

jedino o novcu, drogi i lijepim ženama. Svoj pravi identitet skriva pred drugim časnim sestrama, no one ju otkrivaju i zamjeraju takvo ponašanje. Sve bi to ostalo skriveno da se u život samostana nije umješala Yolanda, djevojka koja bježi od policije i postaje slučajna stanovnica samostana. Osim što je ostvarila i izgradila dobar odnos sa svakom časnom sestrom, Yolanda je i jedan od pokretača dekonstrukcije te zajednice koja će dovesti do njezine potpune propasti i raskrinkavanja likova. Almodóvar je istaknuo da se „paradoks filma nalazi u činjenici da su sve žene religiozne, no ta religioznost nije nadahnuta vjerom u Boga“ (D'Lugo, 2006: 32). Yolandu zanima sloboda i novac te isprovocirana nekonvencionalnim ponašanjem časnih sestara prvom prilikom napušta samostan, ali ostavlja iza sebe duboko povrijeđene časne sestre (prvenstveno Juliju) te započinje novi život dok na krhotinama staroga časne sestre tek trebaju spoznati istinsku vrijednost svog poziva koji su obečastili.

Čime sam to zaslužila? (*Qué he hecho yo para merecer esto?!*; likovi: Gloria, Antonio, Cristal, Juana, Vanessa, Toni, Miguel, Lucas, Polo) prikazuje Gloriju kao nesretnu suprugu i lošu majku ovisnu o tabletama za smirenje. Radnja filma usmjerena je na život Glorijine obitelji i susjedstva te njezin odnos sa sinovima, suprugom, svekrvom te susjedama Cristal i Juanom. Glorijina je obitelj besperspektivna i pred raspadom, a ona ne čini ništa da bi ju spasila – jedino joj je važno imati tablete za smirenje i pristojan posao koji će joj donijeti zaradu. Jedan joj je sin narkoman, drugog se, uvjetno rečeno, odrekla i dopustila da mu skrbnik postane pedofil, supruga Antonija vara s drugim muškarcem te ga na kraju i nehotice ubija, a odnos sa svekrvom nikada nije u potpunosti zaživio. Almodóvar kaže da tim filmom mijenja okruženje i estetiku čime je nastao film „s najjače izraženom socijalnom crtom. (...) Tema je klasična: selidba jedne seoske obitelji u veliki grad i njihova borba za preživljavanje“ (Almodóvar, 2005: 140-141). S mnogo kontorverznih pitanja poput kontracepcije, pedofilije, preljuba, krivotvorenja, prostitucije i prevare Almodóvar je stvorio široku lepezu likova i jedan od prvih svojih kompleksnih ženskih likova s naglašenim psihičkim razvojem/raspadom te dekonstrukcijom madridske obitelji koja i u najtežim trenutcima ipak nalazi svijetlu točku u budućnosti. „Obitelj uvijek unosi u priču nevjerojatnu dramatičnost“, kaže Almodóvar i objašnjava kako je sve u filmu usmjerio na lik majke, „domaćice, gazdarice, dame i žrtve potrošačkog društva“ (Almodóvar, 2005: 141).

Matador (*Matador*; Maria Cardenal, Ángel, Diego Montez, Eva, Julia, istražitelj del Valle, Pilar) se pokazao kao najkontroverzniji film Almodóvarove rane faze stvaranja. Osim

što je tim filmom započeo stvarati filmove kriminalističkog žanra s elementima crne komedije, u njima propituje teška i laka životna pitanja koja zahtijevaju potragu za dodatnim objašnjenjima: progovara o nekrofiliji kao određenom psihičkom i seksualnom poremećaju, ubojstvima iz čistog užitka i žudnje, silovanju kao obliku mahnite želje za seksualnim zadovoljstvom, kritizira Crkvu prikazom lika koji je član organizacije Opus dei, problematizira pitanje braka i sve veći problem pojedinca opterećenih izgledom i umjetnom ljepotom kao idealom. Almodóvar ga naziva najapstraktnijim filmom „koji govori o nečemu savršeno konkretnom, o senzualnom užitku. To je istodobno nježan i grubi film, tragikomedija u kojoj je smrt dio seksualnog uzbuđenja“ (Almodóvar, 2005: 141). Prvi put Almodóvar uzima lik muškaraca (Angel i Diego) koji su protagonisti radnje, a nasuprot njima ističe lik fatalne žene Marije Cardinal. Film prikazuje neopisivu privlačnost dvoje ljubavnika Marije i Diega te njihovu neopisivu želju za ubijanjem svojih ljubavnika. Diego je nekada bio matador i volio je borbe s bikovima što simbolički dokazuje njegov poriv za ubijanjem žena (u razgovoru Diego savjetuje Mariju da nikada ne oklijeva ubiti nekoga jer je to zlatno pravilo borbe s bikovima). Maria je zaljubljena u njegov talent za borbu s bikovima, u adrenalin i zadovoljstvo koje joj pruža prisutnost smrti da u Diegu pronalazi srodnu dušu te na kraju film u ekstazi i sjedinjenju ubijaju jedno drugo. Policijski inspektor komentira da nikada nije vidio nikoga tako sretnog i spokojnog. Lik Angela tu je vrlo važan budući da spaja Diega i Mariju jer je bio Diegov učenik (učio ga je vještinama dobrog matadora), a Maria mu je bila odvjetnica kada je bio optužen za silovanje. Angelo je dijete religijski nastrojene majke te izlođen takvim odgojem upada u velike probleme krivičnih djela koji ga predstavljaju kao psihički nestabilnog i seksualno ugroženog lika.

Zakon žudnje (*La ley de deseo*; likovi: Pablo Quintero, Tina Quintero, Antonio Benítez, Juan Bermúdez, Ada) još je jedan kriminalistički film s elementima komedije i drame. Glavni je lik Pablo Quintero, filmski redatelj, homoseksualac, brat jedne od protagonistice filma Tine te ljubavnik Juana i Antonija. Žudnja je temeljni motiv koji vodi likove u njihovim postupcima i nagoni ih na dopušteno ili nedopušteno ponašanje s ciljem da ju donekle ublaže ili zadovolje. Antonio je opsesivni mladić koji se fatalno zaljubljuje u Pabla te čini niz krivičnih djela ne bi li zadobio njegovu ljubav. Ubio je Pablova ljubavnika Juana opravdavajući svoj postupak jedinim mogućim načinom da Pablo i on budu sretni, no u Pablu je to potaknulo samo dodatnu patnju koja ga je natjerala da namjerno skrivi vlastitu prometnu nesreću. Tina je jedina Pablova svijetla točka u životu, sestra s kojom je u vrlo dobrim odnosima, a koja je pak bila žrtva obiteljskog nasilja jer ju je otac svojedobno

silovao. No Tina na to nije gledala kao veliki problem (poput njihove majke koja ih je napustila saznavši istinu), već je odlučila pobjeći s ocem i živjeti s njim u Maroku, ondje je promijenila spol, ali je otac našao novu ljubavnicu i napustio ju. Ta obiteljska prošlost o kojoj se retrospektivno saznaje vrlo je zamršena jer Almodóvar iznosi gotovo nezamislive činjenice jedne obitelji – otac koji prvotno ostvaruje duboko emotivni odnos sa svojim sinom koji postaje transseksualac Tina, Pabla koji je također homoseksualac, ali svoj identitet oblikuje tijekom kasnije dobi i majku koja jedino uspijeva napustiti obitelj kada saznaje za cijelu istinu bez da se pokuša ikako uhvatiti u koštac sa stvarnim problemima. Takvi zapleti potvrda su Almodórova talenta iskusnog filmaša budući da na njima stvara nezamislive veze i oblikuje identitete koji ni sami ponekad nisu svjesni koliko su kompleksni. U svojoj knjizi Almodóvar navodi da je u tom filmu nastojao izbjeći bilo kakvu metaforu i sve prikazati jasno iako je opisano okruženje izrazito zamršeno. „Upravo je to obilježje hiperrealizma: nazvati stvari njihovim pravim imenom. *Zakon želje* je hiperrealistična melodrama, ispunjena crnim humorom, užarenim strastima i znojem madridskog ljeta. Označava povratak na vječne teme: na romantiku i ljubav“ (Almodóvar, 2005: 105).

Žene na rubu živčanog sloma (*Mujeres al borde de un ataque de nervios,* likovi: Pepa, Carlos, Candela, Marisa, Lucía, Paulina Morales, Iván) film je kojim je Almodóvar stekao međunarodni uspjeh (bio je nominiran za mnoge prestižne filmske nagrade)[333] i stvorio svoj prepoznatljiv redateljski stil prikazujući živopisne prostore miješajući kič, pop-art i španjolsku kulturu istovremeno stvarajući lik žene protagonistice koja je neovisna i samosvjesna, a istovremeno nesretno zaljubljena. „Tipologiji ženskih likova film pridodaje vlastiti tip emancipirane, ali frustrirane i osamljene žene, koja ne vodi bitku samo s muškarcima, nego i s drugim ženama, vlastitim željama i iluzijama” (Nenadić, 2003: 778). Film prikazuje tri žene – Pepu, Candelu i Lucíju – koje se nalaze „na rubu živčanog sloma“ zbog muškarca kojeg vole, a izgubile su ga. Pepa pati za Ivánom i prekomjerno pije tablete za spavanje (iako očekuje njegovo dijete) ne bi li umanjila bol koju osjeća zbog njegova odlaska s drugom ženom. Candela je zaljubljena u mladića koji je počinio teroristički napad i policija ga traži, a ona se skriva jer ne želi biti optužena kao pomagačica teroristima te zbog nesreće koja ju je zatekla želi se ubiti i skočiti s balkona. Lucía je Ivánova prva supruga koja ga još uvijek nije prežalila iako ju je napustio prije nego je upoznao Pepu te je s vremenom psihički

[333] Film je bio nominiran za nagradu Američke filmske akademije (Oscar) kao najbolji strani film, a dobitnik je nagrade za najbolji „mladi“ film Europske filmske akademije 1988. god.

oboljela zbog čega ju na kraju odvode u psihijatrijsku bolnicu. Cijela naizgled bezizlazna situacija na kraju nosi univerzalnu scarlettovsku poruku[334] „Sutra je novi dan“ koja i najcrniji životni scenarij mijenja u svijetlu nadu za bolje sutra. Bizarnim i smiješnim dijalozima, ponekad dovedenima na razinu apsurda, te emancipiranim likovima žena Almodóvar si je priskrbio naziv najinovativnijeg europskog redatelja kraja osamdesetih godina.

Veži me! (*¡Atame!*; likovi: Marina Osorio, Ricky, Lola, Alma, Máximo) film je kojim je Almodóvar nastavio provocirati gledatelje, ali i kritiku stavivši u središte radnje pornoglumicu Marinu i psihički nestabilnog Rickyja koji napušta psihijatrijsku ustanovu i odluči pronaći Marinu ne bi li joj iskazao svoje osjećaje i započeo zajednički život s njom. Marina se ne sjeća da su nekada jednom proveli noć zajedno te ga odbija što Rickyja razljuti te ju zaveže za krevet u njezinom vlastitom stanu govoreći joj da ju voli i da trebaju provesti život zajedno. Marina ga odbija, ljuta je zbog njegova nasilnog ponašanja, no istovremeno se ne može oduprijeti njegovoj pažnji, ljubavi i skrbi koju joj pruža te se zaljubi u njega. Takav apsurd doveden je do krajnjih granica ljudskog svjetonazora jer ljubav psihičkog bolesnika (otmičara) i pornoglumice najmanje je što se može očekivati iz toga odnosa. Film je bogat vizualnim izričajem poput prethodnih, dijalozi su obojeni tragikomičnim elementima, samo je osjetna tematska ozbiljnost budući da je veći naglasak stavljen na odnos glavnih likova, bez mnogobrojnih sporednih epizoda koje bogate, ali i kompliciraju radnju te zamršenih veza s drugim likovima.

Visoke potpetice (*Tacones lejanos*; likovi: Rebeca Giner, Becky del Páramo, Manuel, Hugo/Letal/Dominguez) ponovno ističe lik žena, no ovaj put i majku Becky i kćer Rebecu koje su u jednom trenutku izgubile kontakt te se nakon 15 godina ponovno susreći ne bi li nadoknadili propušteno vrijeme. Ono što nisu nijedna očekivale jest da će ih još više povezati Manuel, muškarac koji je davno bio Beckyn ljubavnik, a sada je oženjen njezinom kćeri. Manuel je misteriozno ubijen te su obje za to optužene, no majčinska ljubav ipak prevladava sve prepreke i u želji da jednom u životu učini nešto dobro za svoju kćer (prikazani su retrospektivni dijelovi djevojčice Rebece koja je zapostavljena u vlastitoj obitelji te odrasta

[334] Oblikovanju takva lika i završetka filma sigurno je odraz Almodóvarove „zaljubljenosti“ u film *Zameo ih vjetar* (1939) i kompleksni lik Scarlett O'Hare. „Varaju se oni koji misle da je *Zakon želje* moj autobiografski film. Film koji govori o meni snimljen je još mnogo ranije. To je film *Zameo ih vjetar*. Tamo nisam prikazan u liku Mummy, kako bi zlonamjerni mogli pomisliti, nego u liku Scarlett, osobe koja se uvijek dočeka na četiri noge. Ako malo razmislite (što je vrlo teško, jer je film toliko nabijen osjećajima da ga možete gledati jedino srcem), odmah ćete shvatiti da je Scarlett zapravo muški lik kojeg glumi žena. (...) Da nije rođena u Atlanti, Scarlett bi bila prava djevojka iz La Manche. Njezin odnos prema zemlji jedino sam još vidio kod svojih sunarodnjaka“ (Almodóvar, 2005: 108-109).

bez majčine pažnje) priznaje da je ona ubojica. Osim odnosa kćeri i majke, film problematizira muško-ženske odnose i patrijarhalni diskurz, ubojstvo supružnika, prikazuje marginalizirane identitete poput transvestita, narkomana i zatvorenika, a ponovno naglašava snagu i emancipaciju žene kao jedine koja može prevladati sve bure života.

Kika (*Kika*; likovi: Kika, Ramón, Nicholas, Andrea Caracortada, Juana, Pablo, Amparo) crna je komedija s elementima kriminalističke drame u kojoj se prikazuje lik kozmetičarke Kike i njezin odnos s Ramónom i njegovim očuhom Nicholasom. Kika je vesela, razigrana žena koja je nesretno zaljubljena, silovana i javno osramoćena, no koliko god bezizlazno djelovala njezina životna situacija, Kika će pronaći način kako da iz tragičnih trenutaka svojeg života izvuče najbolje. Njezin poletni duh i životna energija dali su joj dovoljno snage da pretrpi smrt svojeg ljubavnika i da sreću potraži u zagrljaju drugoga jer se vodi filozofijom da se životu treba predati i u njemu uživati. Ta njezina naizgled bešćutna odluka kojom umrlog ljubavnika zamjenjuje drugim ne shvaća se kao odlika zle osobe, već potez očajne žene koja ne želi dopustiti tragediji da joj obilježi ionako prolazni život. Osim Kikinih problema u filmu se može uočiti i neprijateljski odnos posinka i očuha, saznaje se za incestuozni odnos sestre Juane i brata Pabla, voajerističke porive Ramóna, temtizira se silovanje te se otkrivaju Nicholasovi zločinački grijesi budući da je otkriveno da je ubojica žena. Sve zamršene odnose prati televizijska voditeljica Andrea koja zna u svakom trenutku što se događa među likovima te gledateljima dodatno pojašnjava nastalu situaciju. *Kika* je tako još jedan u nizu Almodóvarovih filmova koji svojim kičem, glazbenim elementima i pitkim dijalozima svaku tragediju čini podnošljivom i kratkotrajnom.

Cvijet moje tajne (*La flor de mi secreto*; likovi: Leo Macías/Amanda Gris, Paco, Ángel, Manuela, Rosa, Betty) možda je i najzreliji Almodóvarov film snimljen do 1995. god. Iako je ostao relativno nezapažen te nije dosegnuo uspjeh filma *Žene na rubu živčanog sloma*, *Cvijet moje tajne* itekako je dokaz Almodóvarove sposobnosti da ljudsku sudbinu slikovito prenese na filmsko platno. Činjenica da se glavni lik žene Leo Macías skriva iza pseudonima Amanda Gris dovoljno govori o tome koliko je njezin život kompliciran. Ona je spisateljica koju zahvaća stvaralačka praznina, kriza srednjih godina i koja bolno proživljava propast braka s Pacom zbog njegove prevare s prijateljicom Betty. Leo je na rubu živčanog sloma i ne može si priznati činjenicu da ostaje sama, predaje se alkoholu, saznaje da joj je psihologinja ljubavnica njezina uskoro bivšeg muža, majka i sestra ne pokazuju razumijevanje za bol koju osjeća jer su opterećene međusobnim svađama tako da ostaje

potpuno prepuštena vlastitoj tuzi. Da ne bi doživjela potpuni slom, pomaže joj izdavač Ángel koji je potajno zaljubljen u nju i koji joj na kraju jedini pruža utjehu kada se čini da su ju svi napustili. Film je snimljen bez pretjeranih ekscentričnosti i prepoznatljivog Almodóvarovskog izričaja, čak ne unosi ni previše seksualnih elemenata, ali kroz konvencionalnu priču o ljudskoj potrazi za vlastitom srećom koja se krije u mnogim malim, ali važnim stvarima ipak prikazuje i aktualne društvene probleme kao što su alkoholizam, doniranje organa, transplatacija te se dotiče rata u Bosni i Hercegovini kao jednog iz španjolske perspektive perifernog, ali nimalo nevažnog problema.

Živo meso (*Carne trémula*; likovi: David, Helena, Victor Plaza, Isabel Plaza Caballero, Sancho, Clara) snimljen je prema kriminalističkom romanu Ruth Rendell *Živo meso* iz 1986. godine, a donosi isprepletene sudbine nekoliko ljubavnika koje dijelom završavaju i tragično, ali i sretno. Radnja se odvija u dva ljubava trokuta kojima je zajednički lik Victor Plaza. Victor je zaljubljen u kćer španjolskog diplomata Helenu, ali ga ona odbija te se udaje za detektiva Davida. S obzirom na to da je Victor svoju ljubav htio ostvariti pod svaku cijenu, u jednom je trenutku došlo do sukoba Victora, Helene i Davida u kojem je David ranjen te je ostao doživotni invalid. Victor je bio optužen za taj čin te je boraveći u zatvoru jedino smišljao osvetu za oboje. Druga se fabularna linija odvija između Victora, Sancha i njegove supruge Clare s kojom Victor također ostvaruje ljubavni odnos po izlasku iz zatvora, ali Sancho (također policijski istražitelj, Davidov partner) za to saznaje i sukobljava se sa ženom. Ljubavni zaplet završava tragičnom smrću Sancha i Clare, ali i mogućnošću za Victora i Helenu koja je u međuvremenu postala njegova ljubavnica te je s njim zatrudnjela. Tako se ovaj kriminalistički i ljubavni triler pretvara u neprekidnu ljudsku potragu za vlastitom srećom i ljubavi koju je moguće ostvariti i onda kada se čini da se sve oko nas raspada.

Sve o mojoj majci[335] (*Todo sobre mi madre*; likovi: Manuela, Huma Rojo, Esteban, Rosa, Nina, Lola, Agrada) vjerojatno je najpoznatiji Almodóvarov film[336] te ga je, kako je sam rekao, posvetio "svim glumicama koje su glumile glumice, svim muškarcima koji su glumili žene i svim ljudima koji žude za majčinstvom". Posveta dovoljno sažima tri ključna

[335] Naslov filma očito upućuje na filmski klasik *Sve o Evi* (1950.) redatelja J. L. Mankiewicza s Bette Davis u glavnoj ulozi, a koji se intertekstualno javlja i u Almodórovom filmu.

[336] Dokaz je tomu i međunarodni uspjeh te brojna priznanja svih filmskih umjetnika i kritičara. Osvojio je prestižne filmske nagrade kao što su Oscar, Zlatni globus, Cesar, Goya, BAFTA, Zlatna palma i priznanje Europske filmske akademije.

problema u filmu: majčinstvo, slava, identitet. O svakom elementu detaljno će se govoriti u nastavku, potrebno je upoznati se sa sadržajem filma čija je radnja smještena u Madridu i Barceloni, a prati Manuelu, bolničarku koja izgubi sina Estebana u prometnoj nesreći te se odlučuje otići u Barcelonu potražiti njegova oca Lolu (transvestit) budući da je to bila najveća Estebanova želja. Ondje upoznaje trudnu Rosu, nesuđenu časnu sestru oboljelu od HIV-a te susreće i poznatu glumicu Humu Rojo koju je Esteban volio (one večeri kada je poginuo trčao je prema Humi ne bi li dobio njezin autogram). Manuela se ondje upliće u tuđe sudbine te usvaja Rosinog sina (kojem je otac isto Lola, a daju mu ime Esteban) te postaje aktivistica za liječenje HIV-a. Film „humorno, suosjećajno i subverzivno predstavlja galeriju ženskih figura suočenih sa smrću, bolešću i odbačenošću" (Nenadić, 2003: 661) te kao takav postaje/ostaje Almodóvarov nenadmašan redateljski uradak.

Pričaj s njom (*Hable con ella*; likovi: Benigno Martin, Marco Zuluaga, Alicia, Lydia Gonzáez, Katerina Bilova) humoreskna je melodrama koja prikazuje prijateljstvo dvaju muškaraca – Benigna i Marca. Benigno je bolničar zaljubljen u pacijenticu, nekadašnju balerinu, Aliciju koja je u komi, a Marco voli toreadoricu Lydiju koja doživi nesreću i padne u komu. Obojica provode vrijeme sa ženama te Benigno savjetuje Marca da priča s njom jer je ženski mozak misteriozan i sigurno će pomoći da se u jednom trenutku probudi. Tragične sudbine dviju žena spajaju Benigna i Marca te između njih stvaraju neraskidivo prijateljstvo, a filmom se protežu i drugi problemi poput muško-ženskih odnosa, radne neetičnosti, prevara i laži, silovanja, osamljenosti i motiva žudnje. Ključan je trenutak filma kada se doznaje bizarna istina da je Alicia, iako već četiri godine leži u komi, trudna, a Benigno je jedini osumnjičeni.[337] Njegova neprofesionalnost, na granici s pomračenošću uma i slijepa

[337] U jednom autointervjuu objavljenom uoči izlaska filma *Pričaj s njom* Almodóvar otkriva u kojim je događajima pronašao inspiraciju za radnju svojeg filma: „Jedna Amerikanka se probudila nakon šesnaest godina kome. Prema liječnicima, njeno je stanje bilo nepovratno. Silno me se dojmila fotografija te žene koju sam vidio u El Paisu. Stajala je između dvije bolničarke, ponovno je učila hodati. Njeno buđenje bilo je u suprotnosti sa svim što je znanost rekla na tu temu. U Rumunjskoj, u jednoj mrtvačnici, jedan mladi noćni čuvar osjetio je privlačnost prema jednoj mrtvoj djevojci. Samoća smrti, plus samoća noći, jednako - višak samoće! I tako je mladi čuvar popustio svojim porivima i bacio se na lijepu mrtvu djevojku. Ono što se zatim dogodilo izgleda kao pravo čudo ljudske prirode koje se papi sigurno neće svidjeti... Nakon ostvarenja čuvarevih snova, mrtva djevojka je oživjela... Djevojka je navodno patila od neke vrste katalepsije, tako da je njena smrt bila samo prividna. (Nisam ja jedini koji je zapazio taj događaj. Prije dvije godine, u Francuskoj je snimljen film nadahnut tim događajem.) Premda je djevojčina obitelj bila zahvalna silovatelju, nisu mogli spriječiti njegovo uhićenje. Obitelj ga je posjećivala u zatvoru, nosili su mu pakete s hranom. Čak su mu pronašli i odvjetnika. Situacija je bila tako neobična da je provocirala neobičnu dilemu. U očima pravde, mladić je bio obični silovatelj, ali za obitelj djevojke on je oživio njihovu kćer. Nisam izostavio ni jedan detalj, sve to me inspiriralo, uključujući tu i takvu "moralnu dilemu" o kojoj se također radi i u *Pričaj s njom*. U New Yorku, otkrili su da je djevojka koja je provela devet godina u komi ostala trudna (i rodila je bez da je izišla iz kome). Nekoliko dana kasnije otkrilo se kako je krivac jedan od bolničara s klinike. Pitanje: kako klinički mrtvo tijelo (mozak je taj koji određuje smrt) može začeti život? Mislim da je Cocteau bio taj koji je rekao kako ljepota može biti bolna. Čini mi se da je

zaljubljenost učinila su ga omraženim likom kojemu Marco ostaje jedini prijatelj. Ne znajući da je Aliciji podario novu nadu i drugu životnu priliku jer se probudila iz kome te misleći da je umrla zbog njegova čina, Benigno se ubija u zatvoru, a Marco i Alicia simbolično se susreću u kazalištu smiješeći se jedno drugome čime završava jedna životna predstava, jedna teška epizoda kojoj slijedi svijetao i pozitivan nastavak s nadom u bolju budućnost. „Istančane fotografske kompozicije, topli 'zemljani' tonovi dekora (…) pridonose psihol(oškoj) produbljenosti i humorno-sjetnom ozračju filma" (Nenadić, 2003: 540).

Loš odgoj (*La mala educacíon*; likovi: Ángel/Juan/Zahara, Enrique Goded, Padre Manolo, Ignacio Rodriguez) dosad je najkompleksniji Almodóvarov film koji oduševljava ne toliko zbog tematike koja više nimalo ne iznenađuje, već svoje narativne slojevitosti. Iako bez široke lepeze likova, radnja je dodatno zamršena pseudonimima, podvojenim ličnostima i isprepletanjima njihovih sudbina pa se događaje prati kroz nekoliko desetljeća čime Almodóvar izvrsno spaja elemente Francove Španjolske i postfrankističkog doba. U središtu su fabule homoseksualci Ignacio i Enrique koji se prisjećaju vremena školovanja i profesora (svećenika) Manola koji je bio zaljubljen u Ignacija. Tragična priča iz djetinjstva sada treba postati scenarij za film koji će Enrique snimiti, no povratak u prošlost ni za jednog nije laka, a dodatno šokira činjenica da Ignacio zapravo nije on, već njegov brat Juan koji želi postati glumac. Ponovno provocirajući javnost i gledatelje Almodóvar se susreo i s oštrim napadima Crkve zbog očitog prikaza pedofilije unutar same institucije, a u središte prikaza postavio je homoseksualce, transvestite i narkomane čime je dodatno raspirio konzervativne duhove, a liberalnijim gledateljima pružio izvrsnu dramu prepunu mladenačke boli, sjećanja i nesretnih ljubavi.

Vraćam se (*Volvér*; likovi: Raimunda, Sole, Augustina, Paula, Irene, Paco) za Pedra Almdoóvara ima poseban simboličan značaj. Nakon iznimno teške tematike u posljednja dva filma te isticanju muških likova kao dominantnih, filmom *Vraćam se* označio je povratak svojim redateljskim korijenima i umjetničkom izričaju. Kako je u jednom intervjuu sam objasnio, film „*Volver* (*Vraćam se*) znači mnogo stvari. Vratio sam se komediji. Zatim sam ponovno u ženskom univerzumu, ponovno u La Manchi (jezik, običaji, fasade kuća, ulice).

---

govorio o ljepoti ljudi. Vjerujem da trenuci snažne i neobične ljepote mogu, uz pomoć emocija, dovesti do suza. To su suze bola, a ne zadovoljstva. Suze koje u našim očima zauzimaju mjesta onih koji nisu prisutni. Otkako sam vidio *Đavolove lutke* i *Čovjeka koji se smanjuje*, sanjam da napravim film o sićušnom biću, u kojem bi noge pokućstva i topografija poda bile glavni motiv. Već sam i napisao nešto malo jedne priče tog tipa. Svi ti događaji, kao i uspomena na jednu uništenu ali još živu ljubav su me nadahnuli da napišem scenarij za *Pričaj s njom*" (Almodóvar, 2002).

Ponovno radim s Carmen Maurom, Penelope Cruz, Lolom Duenas i Chus Lampreave. Vratio sam se temi majčinstva kao praporijeklu svega, života i fikcije. Također, povratak La Manchi je povratak u naručje moje majke".[338] Uistinu je Almodóvar tim filmom učinio mnogo: djelovao je kao da je na vrhuncu svoga stvaranja, dosegnuo je razinu kreativne savršenosti te ponovio uspjeh filma *Sve o mojoj majci*. Čini se da kritičari i obožavatelji najviše cijene izričaj u kojem se pokazao vrlo sposoban: prikaz žene kao majke, sestre, kćeri, prijateljice koja prolazi različite životne okolnosti ne bi li se pomirila s duhovima prošlosti i konačno stekla uvjete za uspješnu budućnost kojoj teži. Kritičari se slažu da je stvoren film karijere koji prati život članica triju generacija – majke, kćeri i unuke. Glavni je lik Raimunda koja živi s kćeri Paulom i mužem Pacom. Sestra Sole je razvedena, živi sama i radi kao frizerka. Na selu su im živjeli roditelji koji su davno poginuli u požaru, a u kući je ostala tetka Paula. Kada tetka umre, sestre se vraćaju u roditeljsku kuću i ondje otkrivaju mračne tajne vlastite obitelji, a dožive i šok kada se sazna da je davno preminula majka Irene zapravo živa. Lakoća kojom Almodóvar priča tmurnu obiteljsku prošlost zapravo je fascinantna, a svemu tome pridonosi živopisna scenografija i glazba koje film *Vraćam se* uistinu čine vrhunskim redateljskim, dapače umjetničkim djelom.

Slomljeni zagrljaji (*Los abrazos rotos*, likovi: Lena/Magdalena Rivero, Harry Caine/Matteo Blanco, Judit Garcia, Ernesto Martel) dokaz je da se Almodóvar voli poigravati s prošlošću u kojoj traži uzroke i opravdanja za život likova u sadašnjosti. Film prikazuje slijepog Mattea Blanca (sa pseudonimom Harry Caine[339]), propalog filmskog redatelja koji se naracijom vraća u vrijeme kada je bio na vrhuncu karijere i zaljublje u Magdalenu, svoju filmsku muzu koja je tragično poginula u automobilskoj nesreći. Nesreću je skrivio Magdalenin muž Ernesto budući da je saznao da ga vara s Matteom. Matteo nakon nesreće mijenja ime u Harry, taj potez objašnjava kao simbolični kraj jednog dijela života koji je umro zajedno s Magdalenom. U spomen na svoju ljubav odlučuje ponovno montirati, iako slijep, posljednji film koji je snimao s Magdalenom i barem na trenutak oživjeti nezaboravne trenutke svoje umrle prošlosti. „Filmovi se moraju završiti, pa makar i naslijepo.", zaključuje

[338] Prijevod citata iz priređenog izdanja Roya Stafforda o filmu *Vraćam se*, preuzet s mrežne stranice http://languagesresources.co.uk/Resources/SPANISH/Sp%20A%20Level/Culture/Film/VOLVER.pdf. Stranica posjećena 31. svibnja 2013. god.

[339] Pseudonim Harry Caine svojedobno je bio osmišljen za samog Almodóvara jer je htio snimiti filmove pod drugim imenom. Želja za tim javila se iz potrebe da ponovno, kako redatelj objašnjava, uhvati „onu vrstu nevinosti, onu vrstu slobode koju sam imao na početku" (Almodóvar, 2006: 332).

Matteo, a to je dokaz da je Almodóvaru itekako važno stvoriti film koji će mu ponovno pružiti veliko zadovoljstvo stvaranja poput prethodnih filmova. Iako su, nakon *Vraćam se*, *Slomljeni zagrljaji* slabije prihvaćeni te se Almodóvaru zamjerila pretjerana kompliciranost i gubitak strasti za filmsku priču te već nebrojeno puta prikazano stvaranje filma unutar filma koji se ovdje gotovo nameće preuzeti glavni tijek filma, djelo nije izgubilo na snazi i dojmljivosti likova. „*Slomljeni zagrljaji* govore o trajnim temama neuzvraćene ljubavi, prijevare, odricanja i patnje. Kaže se da je Almodóvar uvijek jednak, ali drugačiji, jer svemu pristupa na posebno ljudski i topao način, pri čemu duge introspekcije, razgovori i 'flashbackovi' unutar 'flashbackova' poprimaju oblik finog pripovijedanja, a ne filmskog eksperimenta."[340] Ponovno je gledateljima pružio širolike identitete koji su jedinstveni na svoj poseban način, a melodramatskim ugođajem i slojevitom fabulom postigao je da film ipak nikoga ne može ostaviti ravnodušnim.

Koža u kojoj živim (*La piel que habito*; likovi: Roberto Ledgard, Vicente/Vera Cruz, Marilia, Norma Ledgard, Cristina, Zeca) bizaran je film nastao prema romanu *Tarantula* Thierryja Jonqueta kojem je Almodóvar pristupio na vrlo neobičan način. Primjetan je i utjecaj filma *Oči bez lica* Georgesa Franjua iz 1960. god. pa iako se ni ovaj film ne drži njegovim najboljim ostvarenjem, ponovno je uspio šokirati i iznenaditi različitim spojem melodrame, horora i znanstvene fantastike. Radnja prati liječnika, estetskog kirurga, Roberta Ledgarda u njegovim znanstvenim istraživanjima vezanima za transplataciju kože te se otkriva da u svojoj kući drži zatočenu Veru Cruz koja treba postati njegov dokaz javnosti da transplatiranje kože danas ni u kojem slučaju nije nemoguće. No ta njegova strast za israživanjem samo je površinska jer se u filmu retrospekcijom saznaje što je Robertu pravi motiv pa se dubina problema otkriva tek u prošlosti. Vera Cruz nekada je bio mladić Vicente koji je pokušao silovati Robertovu pokojnu kćer Normu pa saznavši za njegov identet Roberto se koristiti svim svojim znanjima i vještinama da se osveti Vicentu za njegov skoro počinjen zločin, ali i da pokuša „oživjeti" svoju preminulu suprugu Gal tako što će Vicenta učiniti ženom koja će sličiti Gal. Takav bizaran zaplet, pomalo podsjećajući na film *Veži me!* s početka devedesetih godina XX. st., dodatno pojačan i nesređenim obiteljskim odnosima Roberta, njegove majke i brata, ponovno je izazvao kritičare da proniknu u Almodóvarov svijet te iako je film osiromašen kičem i slojevitošću boje, a naglašen je minimalizam i širina prostora, recepcija ipak prihvaća film koji je dodatno obogaćen izvrsnim izvedbama likova.

[340] Citat preuzet s mrežne stranice http://www.dnevnikulturni.info/recenzije/film/2612/slomljeni_zagrljaji_-_pedro_almod%C3%B3var/ . Stranica posjećena 31. svibnja 2013. god.