

Даница М. Савић  
Универзитет у Београду – Филолошки факултет  
danica.m.savic@gmail.com

## ПРОСТОР ИНТИМЕ И ПРОСТОР СВЕТА У ФИЛМУ ЉУДСКИ ГЛАС ПЕДРА АЛМОДОВАРА<sup>1</sup>

**Апстракт:** *Рад се бави краткометражним филмом Људски глас (La voz humana / The Human Voice, 2020) Педра Алмодовара заснованог на истоименој једночинки Жана Коктоа (La Voix humaine, 1930). Поређење са драмским предлошком доприноси идентификовању елемената стваралачког поступка Педра Алмодовара који се препознају у декору, колористици, избору глумице. Простор и време, као примарне карактеристике света, посматрају се у светлу Лотманове семиотике филма. У филмској уметности која тежи да у највећој мери презентује стварност, простор поседује антропофилну вредност, односно простор је интелектуално-емоционални конструкт чији израз предочава важна егзистенцијална питања. Семантика филмског простора – куће, терасе, прага – као и предмети који га испуњавају, својом иконографијом употпуњују филмску нарацију.*

**Кључне речи:** *поетика Педра Алмодовара, филм Људски глас, Коктоова једночинка Људски глас, семиотика филма, простор интима, простор света.*

**Abstract:** *This paper deals with the short film The Human Voice (La Voix humaine, 2020) by Pedro Almodovar, which is based on the one-act play with the same name by Jean Cocteau (1930). The comparison with the theatric template contributes to the identification of the elements of Pedro Almodovar's creative process which are recognized in the decoration, coloristics and choice of the actress. Space and time, as primary characteristics of the world are observed through the prism of Lotman's film semiotics. In the film, as a form of art, there is a great tendency to present reality, a space with anthropophilic value, that is, a space as an intellectual and emotional construct whose expression presents important existential questions. The semantics of the film space – house, terrace, doorstep – as well as the items filling it, fulfill the movie narration through their iconography.*

**Keywords:** *poetics of Pedro Almodovar, film The Human Voice, Cocto's one-act play The Human Voice, semiotics of film, space of intimacy, space of the world.*

---

<sup>1</sup> Треба напоменути да у тренутку настанка овог рада нисмо наишли на претходне сличне радове који проблематизују однос Коктоове драме и Алмодоваровог филма или се баве овим филмским остварењем. Стога се надамо да ће овај рад допринети будућим истраживањима у вези са односом позоришне и филмске уметности, као и Алмодоваровог опуса.

## Увод

Дејство филмске уметности се огледа у концентрисаности информација које преноси, тј. у целовитости структура које носе интелектуалну и емоционалну вредност. Разумевање ових структура представља суштински задатак семиотичког приступа филму. „Филмско значење је значење изражено средствима филмског језика и немогуће је изван њега. Филмско значење настаје на рачун својеврсног, само филму својеврсног спајања семиотичких елемената.”<sup>2</sup> Као и свако друго приповедање, филмско приповедање подразумева редослед иконичких знакова. Иконизму сликовних уметности на филму се придружује вербална и музичка нарација чинећи органску целину. Истовремено, разноврсне вантекстуалне референце којима филм обилује утичу на то да се доживљава као приповедање на вишем нивоу јер дозвољава уплив различитих културних модела. „Према томе, осећање стварности, осећање сличности са животом, без којих нема филмске уметности, није нешто елементарно, нешто што је дато непосредним осећајем. Представљајући саставни део сложене уметничке целине, оно је посредовано многобројним везама са уметничким и културним искуством колектива.”<sup>3</sup>

За разумевање филмског наратива, неопходно је препознавање кодова културе који су уписани у његов дискурс. Педро Алмодовар (Pedro Almodóvar) отворено говори о неоригиналности својих филмских остварења, при чему појам неоригиналности не треба схватати дословно, већ у контексту постмодернистичке парадигме која подразумева интертекстуалност<sup>4</sup>. Са друге стране, за разумевање филмских остварења овог аутора, поред уплива интертекстуалних кодова који се препознају у већој или у мањој мери, неопходно је излистати и стваралачке поступке који његов филмски израз чине аутентичним.

Поникао на предлошку Коктоове (Jean Cocteau) једночинке, краткометражни филм *Људски глас* (*La voz humana / The human voice*, 2020) носи у себи црте својствене поетичком изразу Педра Алмодовара<sup>5</sup>. Поред женске фигуре, својствене Алмодоваровом избору протагонисте, костими и филмски простор су предочени богатом колористиком. Специфичност радње самог оригинала – радња се ишчитава из монолога који имитира дијалог – наметнула је посебан однос према простору. Стога је семантичко тежиште филмске нарације усмерено на метафизику простора. „Филмски простор је интелектуално-емоционална конструкција, одговор осећања и имагинације

<sup>2</sup> Јури Лотман, *Семиотика филма*, Београд, Институт за филм, 1976, стр. 41.

<sup>3</sup> *Исто*, 23.

<sup>4</sup> Више о томе у: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Нови Сад, Светови, 1996.

<sup>5</sup> У разумевању стваралачких поступака Жана Коктоа руководили смо се закључцима које износи Радослав Јоксимовић у књизи *Поетика Жана Коктоа*, док је у осветљавању поетичких начела Педра Алмодовара од значаја била књига Саше Маркуш *Поетика Педра Алмодовара*.

на потребе човека. За разлику од стварног простора, филмски заобилази свакодневну логику и представља израз и симбол важних људских питања.”<sup>6</sup> Као антропофилна вредност, простор се мери не/присуством човека у њему, својим границама и присуством предмета као траговима човекове интима. Стога, поетика простора у великој мери доприноси свеукупном изразу филмске нарације.

### Обележја поетике Педра Алмодовара

Педро Алмодовар данас представља етаблирано име како европске тако и светске кинематографије. Препознатљивост овог филмског ствараоца изникла је на естетичким кодовима поп арта, кенпа, надреализма, француског ноар филма, који су код Алмодовара постали манир кроз чију естетику се прелама култ филмске традиције. „Реч је о једном од најартифицијелнијих режисера данашњице, чија су дела директно и декларативно инспирисана стотинама других филмова, радом модернистичких сликара, савремених модних креатора, аутора стрипова, телевизијом као медијем...”<sup>7</sup> На трагу закључака Саше Маркуш уочава се да Алмодовар користи парадигму постмодернизма у начину представљања фикционалне стварности у својим филмовима. Начело интертекстуалности препознаје се као доминанта филмског наратива чији је дискурс неретко провокативан и шокантан у представљању хетерогености света који приказује.

У погледу жанра Алмодоварови филмови нису монолитни, већ су у питању жанровски пастиши. Као константа поетике овог шпанског уметника запажа се мелодрамски заплет који преузима из класичних холивудских остварења.

Мотиви којима барата Алмодовар не јављају се у класичним мелодрамама – чак би се, посматрано из позиције аксиологије овог жанра, морали сматрати опсценима. Јер, управо је мелодрама, у одређеним историјским раздобљима, истовремено успостављала и репрезентовала обрасце класичног грађанског морала. [...] овај аутор, заправо ‘присваја’ жанр – замењујући код који намеће друштво својим властитим кодом. Таква промена тачке ослоњања је и легитимна и субверзивна – с једне стране, реч је о генерализацији Алмодоваровог погледа на свет, с друге, у питању је интервенција која осавременује и обогаћује клише.<sup>8</sup>

Заплет мелодраме, односно уметнички преиначена архетипска ситуација, имплицира неку врсту устаљеног разрешења. Хепиенд код Алмодовара неретко одступа од клишеизираних матрица – Алмодоварово финале,

---

<sup>6</sup> Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, кинестетичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 116.

<sup>7</sup> Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 9.

<sup>8</sup> Исто, стр. 34.

запажамо да има одлике одложеног хепиенда<sup>9</sup>, односно хепиенда чија је реализација ван оквира приказаног. Филмски наратив се завршава позитивним исходом који представља почетак онога што је ван филмске нарације, а што треба да води ка остварењу парадигме устаљеног завршетка који подразумева срећан крај.

Још једна важна одлика поезике Педра Алмодовара јесте *одсуство сензационалистичке дистанце*<sup>10</sup>. „Режирајући бизарне, провокативне, неконвенционалне призоре, Алмодовар (попут Ворхола) не показује дистанцу, нити инсистира на изградњи издвојене ауре којом би били обележени. [...] То је приступ који код гледаоца ствара необичан утисак – он осећа сугестију да је збивање потпуно природно.”<sup>11</sup> Наиме, ситуације или ликови нису представљени дводимензионално – одсуство поларизације на добро и лоше управо је алмодоваровска константа због које се, неретко, провокативне или бизарне ситуације и ликови перципирају као природна датост. Одатле се Алмодоварови јунаци доживљавају као консеквентни<sup>12</sup>, а самим тим и блиски реалности, јер се њихово делање одвија унутар граница *вероватности и нужности*. Пратећи аристотеловски кључ у погледу изградње драмских ликова, сем доследности делања, јунаци Алмодоварових филмова су *слични нама*, представљају модел *човека по средини*, па самим тим изазивају емпатију код гледалаца.

У свом опусу Алмодовар тематизује љубав и смрт, питање сексуалности, скривене или опсесивне људске страсти, и уопште сваки вид друштвено не/прихватљивог алтеритета. У фокусу стваралачког интересовања Педра Алмодовара налази се жена као протагониста. Женске фигуре његових филмова препознатљиве су као носиоци одређених патолошких стања – траума, перверзија или су стављене у граничне егзистенцијалне ситуације. У сваком случају, женски ликови су сликани богатим колоритом који се временом наметнуо као базични део поезике овог аутора. О комплексности женске психе и свом интересовању за њу Алмодовар износи следеће:

<sup>9</sup> Као илустративни пример одгођеног хепиенда наводимо филм *Кожа у којој живим (La piel que habito, 2011)* у коме главни јунак Винсент, после отмице и насилне промене пола, успева да побегне отмичару и да се врати мајци. У мајчином бутику ће се поново срести са девојком која му се свиђала, али га је раније одбила због свог хомосексуалног опредељења. Крај филма се може тумачити као одгођени хепиенд који одступа од очекиваног клишеа хепиенда дајући импулс за његову накнадну реализацију која остаје на нивоу логичке претпоставке – да ће се поновни сусрет, сада две жене, окончати романсом – јер је сам филм не приказује.

<sup>10</sup> Више о томе у: Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998.

<sup>11</sup> Саша Маркуш, *Поетика Педра Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 31.

<sup>12</sup> „Четврта ствар је да карактери буду доследни (консеквентни). Јер ако је баш и недоследно неко лице које песнику даје градиво за подражавање, и које представља одређен образац таквог карактера, опет оно треба да буде доследно у својој недоследности.”, Аристотел, *О песничком умећу*, превео Милош Н. Ђурић, Београд, Дерета, 2002, стр. 81.

Жене треба посматрати и слушати. Моја радозналост потиче из раног дјетињства, сјећам се мајке, баке и тетака, чији су ме разговори одувјек фасцинирали. Женски разговори су прави извор фикције и живота, схватио сам да у њиховом најобичнијем разговору има прича које треба запамтити. Трудно сам се да будем близу и да прислушкујем, тако сам се забављао и уживао све док ме не би примјетиле, страхујући од шамара. Занимали су ме и кућни женски разговори, али и они потпуно непознатих жена, на улици. Одувијек сам покушавао да проникнем у женску психу, сматрам да су жене забавније, посједују природну способност за глуму, имају више тајни, знају вас изненадити. И бестидне су, пријатељицама чак повјеравају пикантне детаље из своје брачне постеле. Реагују на спектакуларан, скоро филмски начин. А мушкарци? Па, некако ми се чини да су мушкарци састављени од мање дијелова него жене.<sup>13</sup>

Као омиљена тема у Алмодоваровом опусу, жена и женска психа приказани су у свом тоталитету – од опседнутости танатофилним еросом у филму *Матадор* (*Matador*, 1986), преко матрице бајке о уснулој лепотици у филму *Причај са њом* (*Habla con ella*, 2002), или архетипа мајке који је присутан у филмовима *Високе потпетице* (*Tacones Lejanos*, 1991), *Све о мојој мајци* (*Todo sobre mi madre*, 1999), *Врати се* (*Volver*, 2006) или *Хулијета* (*Julieta*, 2016), до архетипа остављене жене на који наилазимо у филмовима *Жене на ивици нервног слома* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), *Цвет моје тајне* (*La flor de mi secreto*, 1995) или *Људски глас*.

### **Људски глас у алмодоваровском руху**

Драма *Људски глас* (*La Voix humaine*, 1930) Жана Коктоа најпре се у Алмодоваровом опусу појављује као сценско извођење у филму *Закон пожуде* (*La Ley del deseo*, 1987). Тада се и јавила идеја о екранизацији ове Коктоове једночинке коју је Алмодовар најпре реализовао као филмски сценарио. Међутим, уместо *Људског гласа*, снимео је филм *Жене на ивици нервног слома* у коме је фабуларна окосница истоветна – напуштена жена чека позив свог бившег љубавника. Исту тему ће варирати и у филму *Цвет моје тајне* у коме се приказује психолошка драма жене која, мучена ишчекивањем мужевљевог повратка, не жели да прихвати крах брачне заједнице. Тек после три деценије од писања сценарија, Алмодовар ће екранизовати *Људски глас*. „Зашто је Алмодовара та прича прогонила толико дуго? ‘То је мистерија. То је драматична ситуација која ми се допада. Више пута сам користио ту идеју о остављеној жени која стоји на ивици амбиса. То уноси извесну динамику у оно што следи, јер је изгубила сву контролу’, рекао је Алмодовар новинару ‘Гардијана’ Рајану Гилбију...”<sup>14</sup> Губитак контроле је

<sup>13</sup> „Педро Алмодовар: Жене треба посматрати и слушати”, приредила Снежана Црквењаш (<https://gracija.me/pedro-almodovar-zene-treba-posmatrati-i-slusati/>), приступљено: 05.01.2022)

<sup>14</sup> <https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/> (приступљено: 05.01.2022)

животна ситуација која представља опште место услед позиције чекања и патње, истовремено је иницијално језгро за развој драмског заплета. У свом „Предговору” *Људском гласу*, Кокто истиче: „Аутор воли искуство. Више побуда га је навело да напише ову једночинку: [...] сећање на један разговор ухваћен на телефону, озбиљна необичност гласова, бесконачно трајање ћутања.”<sup>15</sup> Животност ситуације у којој се јунакиња *Људског гласа* налази сведочи њену универзалност имплицирајући емпатију и катарзу, јер јунакиња је *човек по средини*. Отуда могући одговор на Алмодоварову вишедеценијску окупираност Коктоовом једночинком.

Универзалност приказане радње или, прецизније, одсуства радње доприносе да *Људски глас* минимумом изражајних средстава постиже максимум експресивности. Како примећује Радослав Јосимовић:

*Људски глас* је солистичка вокална поезија, где свака реч има своју унутарњу драматичну музику, где свака реченица стално мења свој тембр и где се цела драма претвара у партитуру, у вербални ламенто за једном љубављу која се никад неће вратити. *Људски глас* је такође имагинарни дијалог, дат монолошки са синкопама и крајње загрцнутим цензурама и гласовима крицима који у тренуцима личе на неки кафкијански унутарњи монолог. У њима је музика готово четвртонска, нарочито када је интерпретира уметник са сјајним гласовним волуменом и смислом за нијансе душевних унутарњих вибрација. Јер мелодија *Људског гласа* је полифона у својој хомофонији и полихрому у својој моноромији.<sup>16</sup>

Као један од најзначајнијих француских уметника, Жан Кокто је подстакао експерименте новог, авангардног позоришта. За Коктоа је поезија неодвојива од позоришта, па је стога аудитивност значајна компонента његовог стваралаштва. Чак и људске баналности се акцентују под светлима позоришних рефлектора или, како сам Кокто изриче – „ја преоблачим опште место”<sup>17</sup> – предмети и осећања, односно суштина самих ствари морају се брзо и нагло оголити да буду једва препознатљиви. Мотиве који припадају корпусу традиције Кокто преобликује на нов начин уносећи тако у општа места митских прича свежину коју даје несвакидашњи угао посматрања. У приказивању обичног и свакодневног уметников захтев је откривање важности, наизглед, неважног, јер у његовом позоришту није све апсурд нити је све маска. Императив је предочити људско у свему, јер „и најстрашнија ствар мора показати своје људско лице”<sup>18</sup>. Дајући примат поезији или гесту, Коктоова намера је била да створи позориште или филм који би био музич-

<sup>15</sup> Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 143.

<sup>16</sup> Радослав Јосимовић, *Поетика Жана Коктоа*, Београд, Слово љубве, 1973, стр. 146.

<sup>17</sup> *Исто*, стр. 149.

<sup>18</sup> *Исто*, стр. 150.

ко-поетска еманација у којој минимум театарских средстава постиже врхунску лепоту у једноставности израза. Одбацујући позоришну машинерију, Кокто у први план ставља глумца који на сцени оваплоћује *подземне токове људске свести*. Отуда је у *Људском гласу* мизансцен крајње симплификован: „Било је важно, дакле, изабрати најједноставнији пут: један чин, једна соба, једна личност, љубав и банални реквизит модерних соба – телефон. [...] Требало је насликати жену која седи, не неку одређену жену, интелигентну или глупу, већ једну безимену жену, и избећи брио, брзометни дијалог...”<sup>19</sup>

Насупрот Коктовој драми, Алмодоваров филм поседује богат мизансцен који својом иконичношћу приповеда паралелно са глумичиним монологом, можемо слободно закључити да га и употпуњује. Драма напуштања приказује време заустављено ишчекивањем позива или доласка бившег љубавника:

Па тако у филму *Људски глас*, жена посматра како пролази време поред кофера бившег љубавника, који би требало да дође по њих, али никада не долази, и немирног пса који не разуме да га је господар напустио. Два бића суочена са напуштањем. Током три дана чекања, она само једном изађе на улицу, да купи секиру и канистер бензина. Пролази кроз свакаква расположења, од немоћи до очаја и губитка контроле. Шминка се, облачи се као да иде на забаву, размишља да се баци са балкона, све док њен бивши љубавник не назове телефоном, али је у несвести јер је узела комбинацију тринаест таблета и не може да одговори на позив.<sup>20</sup>

Коктоов „Предговор” и „Декор”, као увод у драмски текст, драгоцени су у контексту уптстава и дидаскалија којима пружају могућност за поређење са Алмодоваровом екранизацијом. Коктова је намера била да *напише комад који се не може читати*<sup>21</sup>, односно да читав мизансцен буде *изговор за глумицу*<sup>22</sup>, јер у његовом позоришту глумац треба да замени читав позоришни оркестраријум: „Дело би било засењено њеном игром, јер јој драма пружа могућност да игра две улоге: једну када глумица говори, другу када се изражава ћутањем, када слуша и одређује карактер невидљиве особе.”<sup>23</sup> У филму је овај есенцијални захтев Жана Коктоа и више него остварен како режијом тако и избором глумице. Наиме, Алмодовар је познат по томе што

<sup>19</sup> Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 143.

<sup>20</sup> Драгана Данчић, „Алмодоваров *Људски глас* или ко уме и 30 минута му је довољно” (<https://lookerweekly.com/najavljujem0/almodovarov-ljudski-glas-ili-ko-ume-i-30-minuta-mu-je-dovoljno/>), приступљено: 05.01.2022)

<sup>21</sup> Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 144.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

за своје филмове бира глумце<sup>24</sup> особене естетике што доприноси аутентичности његовог филмског израза. За разлику од позоришта, глумац на филму се појављује кроз релацију суштине коју представља и репрезентацију себе као филмског мита.<sup>25</sup> Избором Тилде Свинтон (Tilda Swinton) за свој први филм на енглеском језику, Педро Алмодовар потврђује естетику глумца као императив естетике својих филмова. Тилда Свинтон је упечатљива како по квалитету глуме и разноврсним улогама у којима се појављивала тако и по свом ексцентричном изгледу. Не само што се специфична естетика протагонисткиње уклапа у ауру Алмодоварових филмова, већ је и глумичин филмски мит<sup>26</sup> интензивира.

Коктоова препорука глумици је да не оставља утисак огорчења: „Личност је осредња жртва, до краја прожета љубављу [...] Писац је хтео да глумица остави утисак да крвари, да губи своју крв, као осакаћена животиња, и да једночинку заврши у соби препуној крви.”<sup>27</sup> Па ипак је финале Коктоове једночинке у свом патосу на граници патетике. У својој обради, Алмодовар проналази другачије решење које је не само уобичајеније његовом изразу већ је и прихватљивије садашњем тренутку: „Када сам га сада читао, чинило ми се да се женски лик сувише покорава. Осетио сам да савремене жене не би са тим могле да се поистовете. То се једноставно сада не дешава, зар не? Покушао сам да Тилдином лику дам више аутономности. Чак сам променио и крај да то што уради постане више чин освете, изјава о независности”, каже редитељ.<sup>28</sup> Сем измењеног краја и текста који сисаоно остаје у оквирима свог драмског предлошка, Алмодоварова обрада *Људског гласа* одступа од Коктоових упутстава и када су костим и декор у питању. Насупрот Коктоовом минималистичком захтеву да све буде бело<sup>29</sup>,

<sup>24</sup> Нпр., за филм *Матадор* Алмодовар није желео глумце који подсећају на обичне људе, већ је желео да изгледају као да су сишли са божанског пиједестала. Са друге стране, од глумице специфичне естетике Роси Де Палме, коју популарно називају живом Пикасовом сликом, Алмодовар је створио светски познато име. Нестандардна лепота глумца који дефиљује кроз његове филмове истовремено се уклапа у нестандартне заплете филмског наратива, али га и допуњује чињећи Алмодоварову естетику препознатљивом.

<sup>25</sup> Више о томе у поглављу „Проблем филмског глумца” у: Јури Лотман, *Семиотика филма*.

<sup>26</sup> Према Лотмановом схватању, филмски мит представља семиотички ореол глумца који, заједно са спољашношћу и карактером глуме, редитељ узима у обзир при расподели улога. Као пример филмске митологизације наводимо пример Хичкоковог жаљења што је на захтев студија изменио крај филма *Сумња*, јер је претпоставка била да публика неће позитивно прихватити филм у коме је Кери Грант у улози хладнокрвног убице.

<sup>27</sup> Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 147–148.

<sup>28</sup> Матија Јовандић, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан” (<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022)

<sup>29</sup> „Кућна хаљина, спаваћица, таваница, врата, наслоњача, навлаке на намештају, абажур, све бело.”, Жан Кокто, *Тома варалица / Људски глас*, превела Драгица Петровић-Цекић, Београд, Култура, 1962, стр. 147.



што се може разумети и оправдати захтевима позоришне сцене, Алмодоварова филмска интерпретација већ на први поглед оставља утисак типичног алмодоваровског рука. Попут Хичкоковог (Alfred Hitchcock) мизансцена у филму *Позови М ради убиства* (*Dial M for Murder*, 1954)<sup>30</sup> где је тежиште радње засновано на дијалогу, и Алмодовар настоји да прикаже ограничени простор који ће властитом поетиком интимности приповедати кроз оно што симболизује или кроз живописну колористику. Наиме, интензивна црвена боја<sup>31</sup> препознатљиво је обележје Алмодоваровог филмског органа где се симболика ове боје разлистава у укупности својих значења – живот, смрт, крв, љубав, страст. Сценографија и костим средство су за предочавање напетости ситуације или особина и расположења Алмодоварових јунака. Од богате колористике није изузет ни *Људски глас* – ентеријер и костими су не само колоритно и дизајнерски упечатљиви чиме се наслањају на већ осведочену алмодоваровску традицију, већ сопственом естетиком употпуњују филмску нарацију. У прилог становишту да је од свих представљачких уметности филм у највећој мери близак стварности иде и чињеница да је за овај филм брижљиво сакупљан намештај из свих великих градова света. Неке комаде намештаја, за потребе мизансцена, Алмодовар је донео из свога стана, као и за свој претходни филм *Бол и слава* (*Dolor y gloria*, 2019). Овај податак интензивира становиште о филму као уметности која је најближа стварном животу, док са друге стране на својеврсни начин утиче на филмску публику. Запажамо да лични предмети имају компензаторску улогу и да преиначено опонашају манир појављивања у властитим филмовима својствен Алфреду Хичкоку као једном од Алмодоварових филмских узора.

### Простор интима

Готовао читава радња филма *Људски глас* одиграва се у простору куће чија симболика презентује митопоетски модел света заснован на разликовању бинарних опозиција. Бинарна логика, у овом случају представљена хоризонталним устројством света, у својој антропоцентричности предочава опозитне релације: центар – периферија, своје – туђе, унутрашње – спољашње и сл.<sup>32</sup> За разлику од вертикалног модела света, хоризонтални модел не познаје опозицију горе – доле, односно модел космичког стабла, већ се рај и пакао поимају у истој линији са светом смртника. У Алмодоваровом филму кућа је простор мизансцена смештеног у филмски студио, аналогно томе, зидови студија представљају границу јунакињиног света. Овакав

<sup>30</sup> Радња Хичкоковог филма *Позови М ради убиства* одиграва се у простору који наликује позоришној сцени.

<sup>31</sup> О препознатљивости колорита филмова Педра Алмодовара сведочи и податак да је у родној Ла Манчи добио трг интензивно црвене боје. (више о томе: <http://arhitekton.net/almodovarov-trg-u-srcu-la-mancha/>, приступљено: 08.01.2022)

<sup>32</sup> Више о томе у: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Београд, Полит, 1983.

поступак изградње просторне паратаксе<sup>33</sup> наликује подражавању простора позоришне сцене где ограничени простор игре тежиште експресивности преноси на глумце. Истовремено, замишљена линија између позорнице и публике, дели стварност од фикције, док на плану микрокосмоса може представљати осећај стешњености, метафизичке границе где човек одмерава властите снаге кроз самопревазилажење. „Алмодовару се од почетка свиђала идеја замишљеног простора, у стилу филмског сета, како би што боље дочарао управо ту помешаност стварности и фантазије.”<sup>34</sup>

Фикционални свет у свом хоризонталном моделу егзистира кроз недостатак интимних својстава и космичност куће какву познаје вертикално устројство света. По својим одликама, Алмодоваров мизансцен близак је симболици стана чији је однос са простором вештачки због своје истргнуто-сти из природе.<sup>35</sup> „Али транспозиција на људско уследи чим се кућа схвати као простор окрепљења и интимности, као простор који треба да згусне и брани интимност.”<sup>36</sup> Кућа симболизује човека, она је слика космоса, тј. микрокосмоса, али је и слика човека наспрам света. Башлар препознаје *материнство куће* као иницијални свемир, као колевку и локализацију интимности у свету, јер: „Живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен у крилу куће.”<sup>37</sup> Сlike интима читавају се у предметима који испуњавају простор куће. Предмети интима, такође, имају антропоморфна значења чија семантика употпуњује слику Алмодоварове протагонисткиње. „Организована и сублимирана форма филмског простора има моћ распо-ређивања акцената и диференцирања емоционалних температура различитих просторних аспеката (унутрашњи – спољни, блиско – далеко, горе – доле, испред – иза...), што нам омогућава њихово разумевање и преживљавање. Филм нам омогућује потпуни доживљај временопростора, а кроз њега целокупне људске стварности.”<sup>38</sup>

Приказана из горњег ракурса<sup>39</sup>, тј. удаљеним кадром одозго, као простор непокретности, кућа у великој мери подсећа на кућу за лутке. Илустрацију ове тврдње налазимо најпре у упечатљивом костиму, у жичаном моделу

<sup>33</sup> Више о томе у: Марко Јуван, „Простори текста, простори контекста”, у: *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 253.

<sup>34</sup> *Живели бисмо у новом филму Педра Алмодовара* (<https://buro247.rs/kultura/film-i-tv/iveli-bismo-u-novom-filmu-pedra-almodovara-ljudski-glas.html#>, приступљено: 05.01.2022.)

<sup>35</sup> Више о томе у: Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005.

<sup>36</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 63.

<sup>37</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 30.

<sup>38</sup> Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, Кинететичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 117.

<sup>39</sup> „Писао је и о томе како гледа филмове Брајана де Палме, коме одаје почаст у *Људским гласовима* у неколико кадрова из горњег ракурса на којим стан Тилде Свинтон, претворен у

кројачке лутке, у предметима и часописима из света моде који чине део декора. Напоследку и у пасивности јунакињиног чекања, где попут беживотне лутке ишчекује онога ко ће је покренути на акцију, јер непокретност простора аналогна је непокретности бића. Са друге стране, сама јунакиња ће рећи: „Нећеш веровати, али Фабијан, мој агент, каже да су жене мојих година поново у моди. Безвремена лепота, како он каже. Клијенти воле моје бледило. Ту мешавину лудила и меланхолије.”<sup>40</sup> Може се закључити да је протагонисткињина професија у вези са глумом или са моделингом што свакако упућује на пасивну позицију лутке: „Треба да стекнем нове навике, да њима заменим оне које сам усталила са тобом. Иако не желим ништа да радим. Иако све радим попут аутомата.”<sup>41</sup>

У првој сцени јунакиња се појављује у филмском студију у црвеној кринолини која подсећа на венчаницу, болним уздахом постигнута је промена кадра где се у крупном плану приказују њена стопала у несвакидашњој обући, а она у црној хаљини. „Дисање је симбол интеракције особе са оним изван ње, и оспољавање утисака или ‘живота’.”<sup>42</sup> Уздах и промена боје костима сведоче о нарушеној равнотежи интимног универзума. На овај начин се сигнално антиципира љубавна драма коју ће филмски наратив представити. Кроз предмете који су део њене интима интензивираће се утисак јунакињине напуштености и патње. Љубавникови кофери налазе се у углу крај врата, наспрам постеле која је сва у зеленој боји. Поново, по аналогону супротности или мањка, зелена боја<sup>43</sup> симболизује виталистички принцип, мајчинско уточиште, природу у свом ревиталистичком значењу. Кофери у углу упућују, кроз уприсутњену отсућност, на недостатак онога са ком се идентификују. „‘Доживљени’ угао на много начина одбија живот, скучава живот, сакрива живот. Угао је, према томе, једна негација Свемира.”<sup>44</sup> Није случајно што се изнад постеле налази слика женског акта са Еросом што имплицира некадашњи интимни склад и простор постеле и куће као место љубави и заштићене интимности. Исти случај нарушене микрокосмичке равнотеже, својом опозитношћу са ситуацијом у којој је јунакиња, илуструје и слика рађена у кубистичком маниру, на којој се налазе две загрљене фигуре. На

---

велики студио, изгледају као ископирани, примећује Гилби.”, у: Матија Јовандић, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан”.

(<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022).

<sup>40</sup> Реплика из филма *Људски глас* (све реплике из филма, ако другачије није назначено, превела Даница М. Савић).

<sup>41</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>42</sup> Ендру Т. Каминс, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новаковић, Београд, Народна књига-Алфа, 2004, стр. 279.

<sup>43</sup> Више о томе у: Жан Шевалије, Алан Гирбран, *Рјечник симбола*, одредница „Зелено” 783–786.

<sup>44</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 136.

овај начин простор интима је симболички рашчлањен – насупротив простора куће која је постала место напуштености, овичени простор слика егзистира као сећање на испуњен простор интима или жељу за њим. Просторна хипотакса<sup>45</sup> прави оштри контраст између јунакињиног стварног простора и простора за којим се чезне.

Као супститут за бившег љубавника, на постељу је положено његово одело. По магијском принципу *pars pro toto*, напуштена љубавница ће симболички убити свог љубавика секиром растргнувши његово одело управо да би му сачувала живот. У овом чину, који је близак ритуалу, истовремено је антиципиран и сублимиран јунакињин страх и жеља да може вољеног повредити:

Морам да идем. Да спасим и тебе и себе. Толико сам те волела. Бојала сам се да те не повредим. Зар ниси схватио да сам нервозна кад год бих у кухињи видела нож, одмах бих морала да га склоним. Плашила ме је помисао да бих га могла зарити у твоје груди. Да те убијем? Не, не, не, никада. Напротив. То је као... као са Мартом и њеном вртоглавицом. И најгора ствар са висином је да она постане привлачна када се суочи са празнином. То је зато што празнина привлачи попут магнета. Разумеш ли? То је као да је њен страх од висине присиљава да скочи. Иста се ствар мени дешава са ножевима. Страх да ће се нешто лоше десити теби. То ме натера да замислим своју руку како држи нож и како га зарива у тебе. Ја... престрављена сам од себе саме. Мислим, на тренутак сам замислила твоје рањено, крваво тело. Не можеш ни да замислиш како сам се осећала. Ја... престравила сам саму себе.<sup>46</sup>

У филмској нарацији кондензованост времена омогућава да се предоче најупечатљивији догађаји приче. Избор догађаја условљава *уметнички модел времена* које се увек перципира као *садашње*. „Ова способност за неравномерност, за произвољно скупљање и растезање, која представља услов настанка *уметничког времена*, која је немогућа у позоришту, постаје на филму нарочито испуњена значењем...”<sup>47</sup> Стога, у Алмодоваровом краткометражном остварењу феномен чекања приказан је трајањем времена без догађаја и јунакињиним кретањем кроз простор. Упечатљив је крупан кадар фиоке ноћног сточића испуњене бочицама лекова који осликава јунакињину жељу да скрати, односно да поништи време ишчекивања. Истовремено, овај кадар је и својеврсна антиципација онога што ће у телефонском разговору рећи свом љубавнику – узела је дозу лекова за коју зна да није смртоносна, јер је желела да је он пронађе, нашминкану и лепу – са друге стране, овај кадар открива јунакињину природу – јунакиња је жена слабих нерава која

<sup>45</sup> Више о томе у: Марко Јуван, „Простори текста, простори контекста”, у: *Наука о књижевности у реконструкцији*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 253.

<sup>46</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>47</sup> Јури Лотман, *Семиотика филма*, Београд, Институт за филм, 1976, стр. 76.

узима медикаменте и посећује психотерапеута. Слика садржаја отворене фиоке предочава читав интимни живот у малом, па је стога дата у крупном кадру чија дужина додатно истиче његово значење. „Ормар и његове полице, секретер и његове фиоке, ковчег и његово двоструко дно су први органи тајног психолошког живота. Да није тих ‘предмета’ и неких других, исто тако валоризованих, нашем би интимном животу недостајао модел интимности. То су мешовити предмети, предмети-субјекти. Они као и ми, помоћу нас, за нас, поседују извесну интимност.”<sup>48</sup> Као скровиште слике интимног, фиока је, као и сви предмети који се могу отворати, простор који поседује дијалектику спољашњег и унутрашњег. Управо на овој дијалектици темељи се јунакињин модел света – интимност која је затворена и која се крије супротстављена је отвореном, простору света. Желећи да прекрати време које је заустављено у агонији ишчекивања љубавниковог доласка, јунакиња ће узети тачно тринаест таблета што у симболичком коду представља „број самог времена, број који представља довршетак временског низа”<sup>49</sup>.

Мизансцен лишен дневног светла негира дан, односно ноћ као меру времена, интензивира утисак непрекидног трајања јунакињине агоније и њене заробљености у времену лишеном било каквог догађаја. „Осећај трајања је целовит тек када се веже са садржајем који поседује најочитији информациона и емоционални набој.”<sup>50</sup> Вештачка светлост лампе поништава дневни циклус времена стварајући илузију непрекинутог дана. „Лампа на прозору, то је око куће. Лампа се у царству имагинације никад не пали напољу. Она је затворена светлост која може само да се пробија напоље. [...] Лампа је знак великог чекања.”<sup>51</sup> Тек телефонски позив успоставља меру времена дневног циклуса усмеравајући кадар на сат који се налази крај узглавља љубавника који се ишчекује. Овај кадар упућује да је љубавниково одсуство мера јунакињиног субјективног доживљаја времена. Односно, као да од тог тренутка време почиње поново да тече, јунакиња да говори и дела.

Излазак до продавнице алата је једини догађај ван простора куће, па је немогуће одредити колико чекање траје. Њен унутрашњи монолог с почетка филма, а потом и телефонски разговор са бившим љубавником, у функцији су саопштења времена које је протекло у чекању – три дана чека да дође по своје кофере: „Ноћ је била наша и нека читава јутра. Било је и поподнева која су се, као магијом, претварала у ноћи. Увек си се враћао. До

<sup>48</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. стр. 88.

<sup>49</sup> Žan Ševalije, Alan Girbran, *Rječnik simbola*, Zagreb, Nakladni zavod Maticе hrvatske Zagreb, 1983 str. 714.

<sup>50</sup> Ноно Драговић, *Поетика филмске режије, Кинестетичка теорија филма*, Панчево, Мали Немо, 2006, стр. 169.

<sup>51</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 52.

пре три дана.”<sup>52</sup> Статичност времена приказана је крупним кадром којим је обухваћен сто на коме се налазе књиге и филмови, а у чијем првом плану су јунакињине руке које их слажу. Ово место у филму *Људски глас* не само што индиректно говори о јунакињи, већ је директно Алмодоварово реферирање на друга књижевна или филмска дела. Наиме, међу насловима се налазе остварења као што су Тарантинов (Quentin Tarantino) филм *Убити Била* (*Kill Bill*, 2003), *Све што небо допушта* (*All That Heaven Allows*, 1955) Дагласа Сирка (Douglas Sirk), Андерсонов (Paul Thomas Anderson) филм *Фантомска нит* (*Phantom Thread*, 2017), књига прича *Превелике среће* (*Too Much Happiness*, 2009) Алис Манро (Alice Munro), или Капотеова новела (Truman Capote) *Доручак код Тифанија* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958). Свим овим остварењима заједнички је мелодрамски заплет својствен самом Алмодовару. Истовремено, овакав поступак представља омаж ауторима који су утицали на формирање Алмодоваровог поетичког израза – Алис Манро, Даглас Сирк и др.

### Праг и простор света

Кућа, као затворен простор, простор заштићене интимности, супротстављена је отвореном простору, односно простору света. Бинарна логика топоса куће овде подразумева хоризонтална опозитна значења унутра и споља, своје и туђе, улазак и излазак и сл. Нарушена хармонија простора интима преобраћа овај простор у своју супротност – кућа постаје антикућа, место привремене смрти, или синоним за бескућништво као пут ка спознаји<sup>53</sup>. Осећај заједништва је нестао, своје се доживљава као туђе, простор заштите као простор претње јер поседује трагове присуства онога који се неће вратити. Створени су сви услови за *губитак контроле* који ће довести до метаморфозе јунакиње кроз „агресивност која чека”<sup>54</sup>. Символичко убиство љубавника увертира је за јунакињин излазак из простора куће и уласка у простор света који је само наизглед затворен њој познатим границама простора филмског сета.

Губитак контроле који јунакињу води ка метаморфози приказан је градацијски. Најпре је предочен симболичким убиством где избор оружја – секире – упућује на кажњавање „несвесне особе, која искључиво живи у свету чула”<sup>55</sup>. Овакав став подупире јунакињина реплика у којој свог некадашњег љубавника смирује речима да његово име ни пред ким није

<sup>52</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>53</sup> О простору антикуће, односно бескућништва на филму видети: Душица Тодоровић, „Нови Београд као лотмановски модел ексцентричног града (примери филмске нарације)”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIV, бр. 1 (2017): 65–102.

<sup>54</sup> Више о томе у: Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005.

<sup>55</sup> Ендру Т. Каминс, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новаковић, Београд, Народна књига-Алфа, 2004, стр. 270.

помињала: „Да, и прихватала сам ситуацију. Не кажем да сам уживала у томе да те делим, али с обзиром на околности, прихватила сам понижење. Иако сам патила попут животиње.”<sup>56</sup> Док наставља да говори о четири године патње и уживања у љубави, јунакиња се налази у крупном плану који кружи око ње доприносећи динамици изреченог. Време од четири године, техником хипотипозе<sup>57</sup>, сажето је у кратак монологу коме је циљ да кроз евокативност предочи љубавну историју која је довела до приказаних догађаја. У тренутку када јој љубавник саопшти да по своје ствари неће доћи следи други ступањ јунакињиног градацијског губитка контроле, односно, јунакињиног постизања слободе да проговори о томе како је заиста провела последња три дана:

Не! Мораш доћи! Договорили смо се да ћеш доћи! Нећеш се опростити телефонским позивом од жене коју волиш више од четири године! Чекам те три дана, практично везана за кревет не излазећи никуда из куће! [...] Да ли сам добро? Збиља ме то питаш? Не! Нисам! Ова последња три дана више него једном сам изгубила контролу! Када ниси дошао и ниси звао, напала сам кревет секиром! И онда сам узела гомилу таблета! Када си позвао била сам без свести! Тринаест таблета, пребројала сам их! [...] Признајем да сам размишљала да скочим са терасе.<sup>58</sup>

Кулминацијски губитак контроле иницираће прекинути разговор када ће јунакиња, најпре, за разлику од претходних монохроматских, обући дезенирану гардеробу, а затим кућу полити бензином. У тренутку када ватра почиње да захвата кућу, свом некадашњем љубавнику ће рећи: „Само те молим да одеш до прозора и погледаш ка месту где смо живели заједно. [...] Само погледај овамо и замисли ме. Да, неки дим. Да, неки пламен. Ја сам оно што гори, љубави моја.”<sup>59</sup>

Аналогно симболичном убиству вољеног, по логици законитости *pars pro toto*, Алмодоварова јунакиња спаљивањем куће, заправо, поништава себе пређашњу. Симболична смрт прочишћујућег је карактера и у себи повезује опозитна значења ватре – њен деструктивни и њен творачки принцип. Ватра у себи садржи идеју стварања, кретања, метаморфозе. „На основу метаморфозе гради се тип приказивања целине људског живота кроз његове основне, преломне, кризне моменте. Дају се различити, и то потпуно различити ликови истог човека, у њему сједињени као различите епохе, различите етапе његовог животног пута. Овде нема настајања у правом смислу, али

<sup>56</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>57</sup> О појму хипотипозе више у: Умберто Еко, „*Les sémaphores sous la pluie*”, у: *О књижевности*, Београд, Вулкан, 2015.

<sup>58</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>59</sup> Исто.

постоји криза и препород.”<sup>60</sup> Као вид предочавања индивидуалне људске судбине, метаморфоза обележава потоњи живот јунака после преломног момента. Сходно томе, важност темпоралне категорије сагледава се као неповратност која оставља неизбрисив траг. Кризни моменти које фикција приказује, насупрот митској матрици која је подразумевала јавног човека, према Бахтиновом становишту, предочавају приватног, изолованог човека. „Кривица, казна, очишћење и блаженство зато имају приватно-индивидуалан карактер: то је лична ствар појединца.”<sup>61</sup>

Напустити кућу значи закорачити у непознато, у свет, кренути путем индивидуације. Па ипак, док посматра кућу у пламену, Алмодоварова јунакиња је још увек у простору филмског сета. Финална сцена овог краткометражног Алмодоваровог остварења, јунакињу смешта у медијални простор – простор прага<sup>62</sup>. Као медијални простор, праг је граница између споља и унутра, оностраног и ононостраног, затвореног и отвореног простора, док је истовремено и део оба простора које дели. Према Бахтиновом мишљењу, праг се „може подударати и са мотивом сусрета, али његово суштинско испуњење је хронотоп кризе и животног преокрета”<sup>63</sup>. Као хронотоп кризе, у филму *Људски глас*, тераса представља место ишчекивања, исто као и у филму *Жене на ивици нервног слома*<sup>64</sup>, док са друге стране, тераса је место на коме се размишља о смрти. Као минијатурна литица, тераса је место могуће смрти. У оба поменута филма терасе су богате вегетацијом, представљају имитацију природе у малом. Као да у оба случаја ритуално понављају, за човека заувек изгубљени, простор еденског врта. У овом контексту, тераса употпуњује симболику куће као космоса. Нарушена хармонија понавља првобитно човеково изгнанство. Као медијални простор који дели природу од цивилизације, она је и место њиховог сусрета. Танатофилни порив да себи одузме живот скоком са терасе, Алмодоварова јунакиња одбацује цивилизацијским разлозима – такво самоубиство би било неуредно, препуно крви.

<sup>60</sup> Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, у: *О роману*, Београд, Нолит, 1989, стр. 229.

<sup>61</sup> Исто, 234.

<sup>62</sup> О простору прага као простору кризе видети: Душица Тодоровић, „Породични и друштвени сценарији у књижевности: Андрићев Зеко и модел Илијаде”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLV (2018), бр. 1 (2018), стр. 9–45.

<sup>63</sup> Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, у: *О роману*, Београд, Нолит, 1989, стр. 378.

<sup>64</sup> Имајући у виду филмове *Жене на ивици нервног слома*, *Цвет моје тајне* и *Закон пожуде* (јунакиња филма *Људски глас* ће у једном тренутку свом љубавнику одговорити – То је закон пожуде.), намеће се закључак о Алмодоваровој аутореференцијалности, односно, према Јувану, о поступку интертекстуалног преноса простора. У сва три поменута филма јунаци се боре са напуштањем од стране емотивних партнера. Интертекстуални пренос простора се у овом случају остварује кроз алузију или цитат чиме интензивира јунакињину ситуацију смештајући је у опус Алмодоварових мелодрамских заплета који су *Људском гласу* претходили и/или га на неки начин садржали.



Насупрот тераси као хронотопу кризе, простор прага егзистира као место животног преокрета. Последња сцена јунакиње са псом на изласку из филмског студија, док у њега улази ватрогасна екипа, предочава искорак у простор света, успостављање новог микрокосмичког поретка: „Хајде! Добар дечко. Деш, желим да разговарам са тобом. Сада сам ја твој господар. У реду? И мораћеш да се навикнеш на ту идеју да ћемо га заједно оплаквати. Шта мислиш о томе? Јесмо ли се договорили?”<sup>65</sup> Двоструко прекорачивши медијалне просторе прага – најпре праг куће, а затим и праг филмског сета – Алмодоварова јунакиња улази у простор неограниченог, отвореног, туђег. Простор света који се у последњој сцени открива, оивичен је вратима филмског студија, што доприноси утиску о свету као о бескрајном простору непознатих могућности. Око камере задржано је на простору прелаза у коме видимо јунакињу с леђа, тачка гледишта од унутра ка споља предочава како „једна дводимензионална физичка површина производи тродимензионалност као властити садржај, и где један сићушни делић простора који заузима израз може изразити велико пространство...”<sup>66</sup>. Уоквирени свет који се открива поседује карактеристике којих је јунакињин свет био лишен – дневну светлост, а самим тим и проток времена, стабло у даљини као одлику природе, звуке који упућују на присуство других људи. „Почетак путовања је излазак у свет, почетак који разбија сваку илузију да се може увек и за сва времена остати у затвореном митском простору куће која обезбеђује сигурност у односу на пут – комуникацију са спољним светом. Прекорачењем кућног прага који у митопоетском моделу визуелно и семантички конкретизује јасну границу између унутрашњег и спољашњег света, започиње и разбијање илузије да је постојећи свет затворен.”<sup>67</sup> Неизвесно и непознато у хронотопу сусрета са самим собом, искорак на улици одакле допиру звуци спољашњег света, у филмској нарацији представљено је сфумато техником у којој се губе обриси јунакиње и пса што, поред неименовања јунака, појачава утисак универзалности приче. Модел јунакињиног света се суштински мења – простор кризе се преобраћа у простор могућности, искорак у свет поседује ревитализујућу снагу метаморфозе која је раније наговештена јунакињиним речима: „У будућности ћу бити практична жена, за промену.”<sup>67</sup>

### Закључак

Заобилазећи логику свакодневног, филмски простор представља својеврсни регистар симболичког чија је сврха да проблематизује важна егзистенцијална питања. Простор у Алмодоваровом филму *Људски глас*

<sup>65</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

<sup>66</sup> Умберто Еко, „Les sépharotes sous la pluie”, у: *О књижевности*, Београд, Вулкан, 2015, стр. 182.

<sup>67</sup> Реплика из филма *Људски глас*.

употпуњује све оно што људским гласом није до краја изречено. Баш као и код Коктоа, на предлошку чије једночинке је филм настао, наизглед банална радња – чекање, посредством аудитивног елемента – људског гласа, открива драматичну егзистенцијалну ситуацију. Глас, односно монолог, замењује читав позоришни оркестраријум, каква је, уосталом, и била Коктоова намера. Поштујући предлошак, Педро Алмодовар осавременује, али и допуњује *Људски глас* – насупрот оскудном декору који је био пишчев захтев, Алмодоваров мизансцен својом иконографијом употпуњује филмску нарацију. Особености поетичког израза Педра Алмодовара, поред богате колористике и мелодрамског заплета, препознају се и у културним кодовима – филмовима и књигама чијим је ауторима на овај начин одата почаст и на које се сам Алмодовар угледао или чија је остварења екранизовао, затим, модним часописима и козметичким или одевним предметима познатих дизајнера што употпуњује став Саше Маркуш о Алмодовару као једном од најартифицијелнијих режисера данашњице.

У *Људском гласу* простор је двоструко затворен – границама куће и филмског сета што, уз одсуство дневног светла, појачава утисак егзистенцијалне стешњености јунакиње. Као иницијални свемир, кућа која траговима интиме уприсутује одсутност бившег љубавника, преображава се у простор негације виталистичког принципа. Па отуда доживљај заустављеног времена и јунакињина мисао о смрти. Поремећена хармонија микрокосмоса кроз губитак контроле јунакињу води ка рубном простору – простору прага, а самим тим и простору света. Финална сцена филма предочава јунакињину метаморфозу смештајући је у хронотоп животног преокрета. Пред њом се отвара простор света као простор ревитализације и могућности за остваривање хронотопа сусрета јунакиње са самом собом. Двоструко прекорачивши границе затвореног, Алмодоварова јунакиња поништава себе пређашњу, из пасивне позиције чекања прелази у активну позицију делања.

И у овом остварењу Алмодовар остаје веран свом поступку одложеног хепиенда. Наиме, типичног срећног краја нема, он је ван простора филмске нарације. Јунакиња је окончала једну тескобну животну ситуацију и у финалној сцени остаје на егзистенцијалној прекретници која треба да јој понуди или омогући поступке који би водили до њеног срећног завршетка.

## ЛИТЕРАТУРА

### Извори

Алмодовар, Педро, филм *Људски глас* (*La voz humana / The human voice*), El Deseo, 2020.

Kokto, Žan, *Toma varalica / Ljudski glas*, prevela Dragica Petrović-Cekić, Beograd, Kultura, 1962.

### Примарна литература

Јосимовић, Радослав, *Поетика Жана Коктоа*. Београд, Слово љубве, 1973,

Markuš, Saša, *Poetika Pedra Almodovara*, Београд, Stubovi kulture, 1998.

### Секундарна литература

Aristotel, *O pesničkom umeću*, preveo Miloš N. Đurić, Београд, Dereta, 2002,

Bahтин, Mihail, „Oblici vremena i hronotopa u romanu”, u: *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, Београд, Nolit, 1989, str. 193–388,

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevela sa francuskog Frida Filipović, Београд, Gradac, 2005,

Dragović, Nono, *Poetika filmske režije, kinestetička teorija filma*, Pančevo, Mali Nemo, 2006

Еко, Umberto, „Les sémaphores sous la pluie”, u: *O književnosti*, Београд, Vulkan, 2015, str. 177–199,

Juvan, Marko, „Prostori teksta, prostori konteksta”, u: *Nauka o književnosti i rekonstrukciji*, Београд, Službeni glasnik, 2011, str. 240–266,

Каминс, Ендру Т, *Све о симболима*, превела Хелена Ашковић-Новак-овић, Београд, Народна књига-Алфа, 2004.

Лазаревић, Слободан, „Кућа, пут, видокруг”, u: *Преиначење митског обрасца, стваралачко присуство мита у савременој српској литератури и уметности*, Рача, Центар за митолошке студије Србије, 2001, стр. 173–180,

Lotman, Juri, *Semiotika filma*, Београд, Institut za film, 1976,

Meletinski, E. M., *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Београд, Nolit, 1983.

Тодоровић, Душица, „Нови Београд као лотмановски модел ексцентричног града (примери филмске нарације)”, u: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIV, бр. 1 (2017), стр. 65–102.

Тодоровић, Душица, „Породични и друштвени сценарији у књижевности: Андрићев Зеко и модел Илијаде”, u: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLV (2018), бр. 1 (2018), стр. 9–45.

Chevalier, J, Gheerbrant, A, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, preveli Ana Buljan i dr, 2. prošireno izdanje, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Наџион, Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad, Svetovi, 1996.

## Интернет извори

„Almodovarov trg u srcu La Mancha” ( <http://arhitekton.net/almodovarov-trg-u-srcu-la-mancha/>, приступљено: 08.01.2022)

Dančić, Dragana, „Almodovarov *Ljudski glas* ili ko ume i 30 minuta mu je dovoljno” (<https://lookerweekly.com/najavljujem0/almodovarov-ljudski-glas-ili-ko-ume-i-30-minuta-mu-je-dovoljno/>, приступљено: 05.01.2022)

Јовандић, Матија, „Алмодовар: Људским гласовима сам остварио давнашњи сан” (<https://nova.rs/kultura/almodovar-ljudskim-glasovima-sam-ostvario-davnasnji-san/>, приступљено: 05.01.2022)

„Pedro Almodovar: Žene treba posmatrati i slušati”, priredila Snežana Crkvenjaš, u: *Gracija*, 40/2014 (<https://gracija.me/pedro-almodovar-zene-treba-posmatrati-i-slusati/>, приступљено: 05.01.2022)

Cvetanović, Jovan, „Живели бисмо у новом филму Педра Алмодовара” (<https://buro247.rs/kultura/film-i-tv/iveli-bismo-u-novom-filmu-pedra-almodovara-ljudski-glas.html#>, приступљено: 05.01.2022.)

Danica M. Savić

### SPACE OF INTIMACY AND SPACE OF THE WORLD IN THE SHORT FILM *THE HUMAN VOICE* BY PEDRO ALMODOVAR (Summary)

This paper deals with the short film *The Human Voice* (*La voz humana*, 2020) by Pedro Almodovar which is based on the one-act play with the same name by Jean Cocteau (*La Voix humaine*, 1930). The comparison with the theatric template contributes to the identification of the elements of Pedro Almodovar’s creative process which are recognized in the decoration, coloristics and choice of the actress. The universality of the presented action contributes to *The Human Voice* achieving the maximum of expressiveness with a minimum of means of expression. Space and time, as primary characteristics of the world are observed through the prism of Lotman’s film semiotics. In the film, as a form of art, there is a great tendency to present reality, a space with anthropophilic value, that is, a space as an intellectual and emotional construct whose expression presents important existential questions. Bypassing the logic of the everyday, film space represents a kind of register of the symbolic whose purpose is to problematize important existential issues. The space in Almodovar’s film *The Human Voice* completes everything that has not been fully uttered by the human voice. Just as with Cocteau, the seemingly banal action – waiting, through the auditory element – the human voice, reveals a dramatic existential situation.

The semantics of the film space – house, terrace, doorstep – as well as the items filling it, fulfill the movie narration through their iconography.

**Keywords:** poetics of Pedro Almodovar, film *The Human Voice*, Cocto’s one-act play *The Human Voice*, semiotics of film, space of intimacy, space of the world.

Примљено 23. фебруара 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.