

Даница М. Савић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

danica.m.savic@gmail.com

ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У ФИЛМОВИМА ПЕДРА АЛМОДОВАРА

Апстракт: Узимајући као теоријску основу закључке Џона Фиска о популарној култури, рад настоји да истакне присуство кодова популарне културе у филмографији Педро Алмодовара. Полазећи од бинарне категорије простора – простора света и простор интима, на темељу Баиларових схватања простора и Бахтинове теорије хронотопа – Мадрид, као филмска локација, схвата се као простор света, док затворен простор представља простор интима. Указује се на значај мадридске мовиде (алтернативни културни покрет који се формирао у Шпанији након смрти генерала Франка 1975. године, а који врхунац доживљава осамдесетих година прошлог века) у коју је Алмодовар интегрисан од самог њеног почетка и која представља друштвени хоризонт великог броја његових филмова. Мапирају се популарне мадридске локације као простори либерализације шпанског друштва након Франкове диктатуре (1938–1973). Унутар затвореног простора, препознају се кухиње и терасе као типично женски простори или хронотопи кризе (према Бахтиновој терминологији). Лоцирањем предмета културне индустрије – слике, фотографије, постери и сл. – лоцира се интима кроз њихову антрополошку вредност.

Кључне речи: Педро Алмодовар, мадридска мовида, Мадрид, популарна култура, хронотоп, простор и предмети интима.

Abstract: Taking John Fiske's conclusions on popular culture as a theoretical basis, this paper endeavors to point out the popular culture codes presented in the filmography of Pedro Almodóvar. Taking as a starting point the binary category of space – both public space and space of intimacy, based upon Bachelard's understanding of space and Bakhtin's chronotope theory – Madrid, as a film location, is considered as the public space, whereas an enclosed space represents the space of intimacy. The significance of *The Madrilenian Scene* (an alternative cultural movement which was formed in Spain after the death of General Franco in 1975, and which reached its peak in the 1980s) is presented as integral for Almodóvar's opus since its beginning, and as a societal horizon in the majority of his films. Popular locations in Madrid are mapped out as spaces of liberalization of the Spanish society in the aftermath of Franco's dictatorship (1938–1973). The enclosed spaces such as kitchens or terraces are represented as typically feminine or as the chronotopes of crisis (according to Bakhtin's terminology). By locating the objects of cultural industry – paintings, photographs, film posters – intimacy is located through their anthropophilic value.

Keywords: Pedro Almodóvar, *The Madrilenian Scene*, Madrid, popular culture, chronotope, objects and spaces of intimacy.

1. Увод

Препознатљивост филмског израза Педра Алмодовара (Pedro Almodóvar) налази се у еклектичности поетике овог филмског ствараоца. Сам Алмодовар ће у „Аутоинтервјуу” из 1984. године рећи: „Ја сам човек састављен из много делова...”¹. За разумевање поетичких начела Педра Алмодовара, поред узора које сам истиче или на које реферише у својим филмским остварењима – Алфреда Хичкока, Билија Вајлдера, Луиса Буњуела, и уопште на мелодраме класичног Холивуда, књижевна остварења Тенесија Вилијамса или Алис Манро – неопходно је и разумевање друштвеноисторијског, односно културног контекста у коме је овај уметник стасавао. Културни оквир Мадрида у коме се обрео седамдесетих година прошлог века, дају друштвени хоризонт његовом стваралаштву. Мадридска мовида или мадридски покрет (La Movida Madrileña) представља алтернативни културни покрет изнедрен културном и идеолошком трансформацијом Шпаније усмерене ка либерализацији после пада диктаторског режима.² После смрти генерала Франка (Francisco Franco) 1975. године, Шпанија, која постаје демократска земља, отвара се за уплив популарне културе са запада. Каснећи читаву деценију за успоном поп културе у САД-у, „ново” шпанско друштво, за веома кратко време, либерализује свој однос према сексуалним слободама, употреби дроге, ноћном животу и сл. Спонтано настао, термин мовида обједињује сва културна и уметничка дешавања на мадридској сцени крајем седамдесетих година. Такође, седамдесетих година, новине у културном животу бивају подржане и од стране политичких представника, првенствено од тадашњег градоначелника Мадрида, Енрикеа Тјерна Галвана (Enrique Tierno Galván). „Политичка подршка овој алтернативној култури имала је за циљ да покаже прекретницу између Франковог и новог демократског друштва. Ова слика ‘модерне’ Шпаније, или барем отворене за модерност, користила би се на међународном нивоу за борбу против негативне слике коју је земља стекла током четири деценије диктатуре.”³ Ових година започиње и стваралаштво Педра Алмодовара који ће постати један од иконичних представника мовиде. „Од самог почетка Алмодовар стално понавља да му је циљ да ‘избрише и само сећање на Франка’ креирајући свијетове у којима обесправљени имају шансу да буду господари и (посебно) љубавници властитих судбина.”⁴ Управо кроз ову тежњу да прикаже пркос обесправљених, Алмодовар

¹ Педро Алмодовар, „Аутоинтервју 1984”, у: *Пату Дифуса и друге ствари*, превод Славољуб Величковић, Београд, Нова, 1994, стр. 89.

² Дефиниција изведена према: La Movida Madrileña, <https://www.elpenta.com/movida-madrilena/> (приступљено 20. 1. 2023)

³ La Movida Madrileña, <https://www.elpenta.com/movida-madrilena/> (приступљено 20. 1. 2023)

⁴ Педро Алмодовар, „На рубу, разговор са Педром Алмодоваром”, у: *Синаест, филмски часопис*, бр. 90/91 (1991):14.

предочава стратегије популарне културе. „Популарна култура је дубоко контрадикторна у друштвима у којима је моћ неравномерно распоређена по основама класе, пола, расе и других категорија које користимо да бисмо осмислили друштвене разлике. Популарна култура је култура подређених и обезвлашћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство.”⁵ Како надаље тврди Фиск (John Fiske), чијим торијским претпоставкама ћемо се водити у овом раду, популарну културу креирају људи, а не индустрија културе, то је култура свакодневице, односно, свакодневног сналажењења са оним што нуди репертоар културне грађе. Отуда у филмовима Педра Алмодовара, поред граничних ситуација које представљају популарне стратегије којима се подривају силе доминације, и обиље предмета индустрије културе који чине део оркестраријума његовог филмског наратива. Са друге стране, одређени локалитети у вези са мадридским покретом или у оквиру контекста својих популарних значења у Алмодоваровом филмском опусу представљају својеврсну културну мапу Мадрида⁶.

2. Простор света или Мадрид као филмска локација

2.1. Долазак у Мадрид

Млади Алмодовар је прве слике о Мадриду, као граду из легенде, формирао на основу мајчиних прича. „Касније, када сам ушао у пубертет, Мадрид је за мене представљао место у коме су се приказивали филмови пре него било где, и такође град у коме свако живи свој живот. Све у свему, прави сан.”⁷ Упркос родитељској жељи да постане свештеник, Педро Алмодовар 1967. године одлази у Мадрид са намером да похађа Филмску школу. Међутим, репресивни режим генерала Франка, седамдесетих година протеклог века, забранио је рад једине филмске школе у Шпанији. „Мој је циљ био да приповедам у сликама. Тада сам желео да уђем у Филмску школу, али она је била затворена. Тако сам схватио да ми једино преостаје да радим сам. Нисам се много заносио жељом да се моји филмови приказују у

⁵ Дон Фиск, *Популарна култура*, превео са енглеског Зоран Пауновић, Београд, Клио, 2001, стр. 12.

⁶ Чланак „Посета Мадриду Педра Алмодовара: десет филмских локација” Стивена Фелана је приказ туристичког водича *Алмодоваров Мадрид* Сања Аскона који мапира мадридске локације као филмске локације Алмодоварових филмова. Овај приказ издваја десет значајних локација Алмодоваровог Мадрида – простор културног центра Conde-Duque, Трг Ђуека, ресторан „Виридијана”, Museo Chicote бар, фламенко бар Tablao Villa Rosa, Circulo de Bellas Artes, Краљевско предворје, Teatro Lara, мадридско гробље, бар Cock.

⁷ Педро Алмодовар, „Долазак у Мадрид”, у: *Пати Дифуса и друге ствари*, стр. 79.

комерцијалним биоскопима.”⁸ Прва Алмодоварова краткометражна⁹ филмска остварења, настала у периоду од 1974. до 1979. године, углавном су снимана камером супер 8 или, касније, 16–милиметарском камером. Самостално је писао сценарије, а ликове је прилагођавао глумцима који би се појавили на снимању. „Избегавао је, наравно, да снима на местима где би се могао сукобити с влашћу, а нарочито је волео кровове, паркове и покрај прозора, јер није имао новца за светла, а Шпанија је, воли да дода, срећом осунчана земља.”¹⁰ С обзиром на то да камера није имала звук, сâм Алмодовар је током пројекције импровизовао аудитивне ефекте и дијалоге, док је његов млађи брат Агустин (Agustín Almodóvar) пуштао пратећу музику. Пројекције ових филмова, које су попримале одлике перформанса, одвијале су се најпре у Алмодоваровој кући, да би се потом изместиле у галерије, дискотеке и др. места као што је кафе биоскопа „Алфавил” или пак Факултет информацио-них наука.

2.2. „Шпанија је одавно престала да се плаши”

За Алмодовара је Мадрид место, не само где снима, већ и место где смешта радњу већине својих филмова. „Градови имају периферију и загађење, буку и беду, али у тим несавршеностима лежи њихова величина. [...] Али Мадрид није био само та беда; такође сам открио један полудели град који се под диктатуром кришом забављао и који је био спреман за вртоглаву промену у оном тренутку када та ноћна мора престане.”¹¹ Алмодоварови филмови никада експлицитно не критикују период Франкове владавине, међутим, критика је углавном присутна кроз социјални хоризонт приче коју предочава. Друштвена транзиција или њене последице представљају оквир унутар кога се смешта интимна драма која је увек у првом плану. Почетак филма *Живо месо* (*Carne Tremula*, 1997) Алмодовар смешта у Мадрид 1970. године чиме директно причу временски лоцира као период Франковог доба. Празне улице Мадрида сведоче ванредно стање уведено од стране режима када млада проститутка у празном аутобусу рађа дете ипред Краљевског предворја. Једини сигнал побуне наметнутом поретку је графит чији централни део заузима реч *слобода* која се указује изнад аутобуса. Као контра-

⁸ „Педро Алмодовар”, у: Мигел Хуан Пајан, *Савремени шпански филм*, Београд, Клио, 2004, стр. 19.

⁹ Мигел Хуан Пајан у *Савременом шпанском филму* износи филмографију Алмодоварових краткометражних остварења: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974), *Film político* (1974), *La caída de Sodoma* (1975), *Homenaje* (1975), *El sueño/La estrella* (1975), *Blancor* (1975), форшпан за *Ko се боју Вирџиније Вулф?* (1976), *Sea caritativo* (1976), *Las tres ventajas de Ponte* (1977), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Complementos* (1977). Дугометражни филм *Folle, folle, folleme Tim* (1978), такође, снима камером супер 8.

¹⁰ Маргита Милановић, „Еволуција Педра Алмодовара”, <https://gayecho.com/news/evolucion-pedra-almodovara/> (приступљено 22. 01. 2023)

¹¹ Педро Алмодовар, „Долазак у Мадрид”, у: *Пати Дифуса и друге ствари*, стр. 80.

пункт уводним сценама филма, последње сцене филма *Живо месо*, кроз симболику рођења, указују на нови друштвени поредак Шпаније. Заглављен у саобраћајној гужви, 26 година касније, на путу ка породилишту, Виктор свом нерођеном сину говори: „Апсолутно знам како се осећаш. Пре 26 година и сам сам био у истој ситуацији. Рађао сам се. Али ти имаш више среће од мене. Не знаш како се све променило. Погледај плочник, пун је људи. Када сам се ја родио на улици није било живе душе. Људи су били затворени по кућама, преплашени. На твоју срећу, сине мој, Шпанија је одавно престала да се плаши.”¹² Експлицитно бављењем Франковом Шпанијом присутно је једино у филму *Паралелне мајке (Madres Paralelas, 2021)*. Откривање масовне гробнице представља тачку у којој се пресецају животи протагониста, односно представља нераскидиви однос између прошлости и будућности.

„Кључна ствар код Мовиде је та што је она разбуцала једно фашистичко, традиционално, квази морално и католичко друштво и отворило пут људским слободама на један готово анархистички и деструктиван начин. Била је то тотална трансформација која је подразумевала збацивање свих наметнутих окова и скок у загрљај свим врстама пожуде и страсти.”¹³

Нека од културних места мадридске мовиде заступљена су у филмовима Педра Алмодовара упућујући на контракултурни дух овог покрета. Међу овим локацијама које у филмском наративу представљају кодове мовиде свакако се издваја трг Чуека (Chueca) представљен у филму *Вежи ме (¡Átame!, 1989)* као место ноћног живота младих. Чуека је место где се лако може набавити дрога и где ће се Рики, због Марине, замерити уличним дилерима. Ноћни живот младих који је ослобођен било какве репресије представљен је јавним просторима шпанске претонице који су оличени концертним наступима или ноћним клубовима као што је то случај у филмовима *Пени, Луси, Бом и друге девојке са гомиле (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, 1980)* и *Лавиринт страсти (Laberinto de pasiones, 1982)* што свакако осликава ослобођени дух мовиде након вишедеценијске диктатуре. Дворишна журка која се дешава у филму *Пени, Луси, Бом...* предочава сексуалне слободе које стижу са културним препородом који носи либерализација друштва – такмичење у величини пениса, мушка проституција, победников избор жене и сексуалног задовољства које ће му пружити, прикривена хомосексуалност, воајеризам и сл. Ово је илустративни пример у коме оно што се дешава на отвореном простору представља јавне манифестације Алмодоварових ликова. Па ипак, ова журка се одвија ноћу и њен простор је ограничен дво-

¹² Реплика из филма *Живо месо* (све реплике из филмова, осим ако другачије није назначено, превела Даница М. Савић).

¹³ Драган Николић, „Кратак водич кроз Мадридску Мовиду Педра Алмодовара”, <https://www.aviatica.rs/kratak-vodic-kroz-madridsku-movidu-pedra-almodovara/> (приступљено: 12. 12. 2022)

риштем што указује на то да су овакве манифестације популарне културе неприхватљиве у дневном животу којим влада одређени поредак. Као једна од урбаних локација Мадрида која је овековечена у филму *Високе потпетице* (*Tacones lejanos*, 1991) свакако је фламенко клуб Вила Роса (Tablao Villa Rosa) у који ће Ребека одвести мајку на drag queen наступ. Поменута, данас већ култна сцена из филма *Високе потпетице*, сведочи у прилог Фисковом становишту о разноликости непокорности, која се у конкретном примеру јавља као манифестација карневалског. „Неки видови отпора могу бити активни и агресивни, други су склонији тврдоглавом одбацивању, док су трећи наглашеније склони избегавању, односно ономе што је карневалско и ослобађајуће.”¹⁴ У филму *Све о мојој мајци* (*Todo sobre mi madre*, 1998), трансвестит Аградо ће рећи: „Овде, на улици, сваким даном је све горе, сестро. И као да нам курве нису довољна конкуренција, дрегуље нас чисте. Мука ми је од тих дрегуља, карикатуре. Помешали су циркус са трансвестизмом.”¹⁵ Карневалско увек подразумева претеривање и демистификовање свега онога што у друштвеном поретку онемогућава стварање алтернативне колективности. Пратећи Фискове закључке, јасно је да популарна култура припада непокорнима – Сексилија у *Лавиринту страсти* не крије своју нинфоманију коју, на почетку филма, користећи се субјективном тачком гледишта, предочавају крупни кадрови мушких међуножја. Слично је и са Луси, која пристаје да се врати мужу тек након што је готово на смрт претуче. Њен ослобођени мазохизам подрива опресивну снагу патријархата: „Мрзи ме из дна душе и не може да ми опрости све што сам му учинила у последњих неколико месеци. Била бих луда да пропустим такву прилику.”¹⁶

2.3. Друго лице Мадрида

Насупрот локацијама културе, Алмодовар ће приказати и оне друге, мање лепе слике престонице као што су: „Беда кварта Концепсионс и море без дна, аутопут М-30 у филму *Шта сам учинила да бих то заслужила?* Вијадукт Вистиљас, Каса де Кампо и кланица у Легаспију у *Матадору*. Летња ноћ пуна зноја, терасе и писоари у *Закону пожуде*. И један тек нашминкани Мадрид, са телефонском компанијом и Гран Виом у дну (један од мојих нејомиљенијих пејзажа) у *Женама на ивици нервног слома*. *Вежи ме* се одиграва такође ту; разрушени Мадрид у сталној изградњи.”¹⁷ С обзиром на то да популарна култура своје упориште налази у подређености или непристајању на наметнути друштвени поредак, локације „ненашминканог” Мадрида су погодна места за приказивање непристајања јунака на положај у свету који их је задесио или који им је намењен. Кварт Концепсионс у који Алмодовар

¹⁴ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 194.

¹⁵ Реплика из филма *Све о мојој мајци*

¹⁶ Реплика из филма *Пети, Луси, Бом...*

¹⁷ Педро Алмодовар, „Долазак у Мадрид” у: *Пати Дифуса и друге ствари*, стр. 80–81.

смешта причу о радничкој породици у чијем средишту је домаћица „на ивици нервног слома” или сиромашно предграђе у коме се одвија радња филма *Врати се* (*Volver*, 2006) приказују културу свакодневице кроз тактику отпора. Простор којим се крећу јунаци предочава њихову животну ситуацију на коју не пристају – јунакиње оба филма скривају убиства својих мужава што представља реакцију на силу доминације патријархата. Слика порушеног мадридског кварта у филму *Живо месо* сугестивно предочава јунаков разорен живот услед жеље за осветом због затворске казне коју је служио. Видевши где Виктор живи, Клара изговара: „Боже, ово је као у Сарајеву!”¹⁸ Исто тако, ово је слика Мадрида који постоји кроз непрекидно рушење и изградњу где се град читује као манифестација свеколике трансформације. Вијадукт Вистиљас (*Viadukt Segoviја*) у четврти Ла Латина, локација познатих по суициду¹⁹, присутан је у три Алмодоварова филма – *Матадор* (*Matador*, 1986), *Прекинута загрљај* (*Abrazos Rotos*, 2009) и *Случајни љубавници* (*Los amantes pasajeros*, 2013). У *Случајнима љубавницима* Алмодовар активира популарно значење овог моста – то је место могуће смрти због неузвраћене љубави, док у *Матадору* представља хронотоп сусрета и препознавања скривених страсти. О смрти ће Алмодовар рећи: „Никада нисам схватао смрт, знам да постоји, али не успевам да се навикнем на њу. Пре са *Пену...* или *Лавиринтом...*, пошто сам већ аутор својих прича, одбацивао сам је, никада се није појављивала; сада, супротно томе, настојим да је убацујем да бих се навикао на њу. Осим тога, смрт је добар драматуршки мотив.”²⁰ Насупрот Мадриду као месту где се одвија урбани, убрзани живот, чија наличја су периферије, квартави са својим паралелним животом, на обронцима престонице простире се некропола забележена у филмовима *Високе потпетице*, *Кика* (*Kika*, 1993), *Живо месо*, *Врати се*. Призори мадридског гробља Ла Алмудена²¹ јављају се, с једне стране, као контапункт витализму Алмодоварових ликова, док са друге, представљају слике фолклорне културе, као што то предочава почетак филма *Врати се* где сцена на гробљу иконички упућује на неговање култа мртвих. Гробље као локација традиционалног, антиципира једну од тема филма, однос са мртвима – „преминула” мајка ће се врагити у животе својих ћерки где ће једној бити помоћница у нелегалном фризерском салону, а од друге ће тек „мртва” добити опроштај. „Популарна

¹⁸ Реплика из филма *Живо месо*.

¹⁹ „Наиме, мост је постао нарочито бизарна фигура у Мадриду деведесетих када је број самоубистава достигао врхунац, али то је био у цијелом двадесетом вијеку – сматра се да је приближан број покушаја у тих шездесетак година дошао на цифру преко 500. Ова пракса је прекинута када су локалне власти изградиле стаклену ограду како би онемогућиле кретање пјешака, па самим тим и трагичне покушаје.”, у: „Путопис – тура кроз Алмодоваров Мадрид”, <https://www.originalmagazin.com/original-i-servantes/putopis-tura-kroz-almodovarov-madrid/> (приступљено 16. 12. 2022)

²⁰ Педро Алмодовар, „Аутоинтервју 1984”, у: *Пати Дифуса и друге ствари*, стр. 89.

²¹ У питању је највеће гробље у читавој западној Европи.

култура, за разлику од фолк културе, непостојана је и пролазна. Њена непрестана потрага за новим, доказ је непрестано променљивих формација међу људима, и из њих проистекле потребе за непрестано променљивим извором грађе из кога би се популарне културе могле створити и репродуковати.”²² Насупрот локацији традиционалног, гробље Ла Алмудена у филму *Кика* бива лишено свог сакралног значења постајући једно од могућих места за снимање сензационалистичких прилога за емисију *Најгори у недељи*. Упорна да добије интервју, Андреа, лице са ожиљком, камером, коју носи на глави, бележи самоубиство мајке на ћеркином гробу. Овим чином, значења популарне културе, кроз представљање мадридског гробља, предочавају налиције друштва кроз одсуство емпатије и етичких начела. Туђи удес постаје роба која се пласира потрошачком друштву.

2.4. Мадрид као „родна земља”

Па ипак, урбани простор је више од сугестивних слика смрти. Ове призоре Мадрида Алмодовар употпуњује културним локацијама којима обликује ситуације и карактере својих ликова – производња културних значења транспонује се у производњу властите егзистенције. У филму *Причај са њом* (*Hable con ella*, 2001) Бенињо посећује мадридски биоскоп Cine Dore и гледа филмове који би се Алисији свидели и које јој касније поред болничког кревета препричава. Слично је и у филму *Све о мојој мајци* – представа *Трамвај звани жеља*, односно позориште Teatro Bellas Artes обележавају Мануелин живот на тај начин што постају симбол губитка сина. Естебанова погибија изазвана жељом да добије глумичин аутограм, иницираће Мануелин одлазак у Барселону у потрази за његовим оцем, као и познанство са глумицом Хумом Рохас која је наступала у представи *Трамвај звани жеља*. Неретко, услед егзистенцијалних потреса протагониста, Мадрид се јавља као хронотоп кризе²³, као место одакле треба побећи. У тавким случајевима, урбани простор остаје простор изван кадра, док га јунак замењује простором провинције. У оваквим примерима хронотоп пута подражава да „пут пролази кроз родну земљу а не кроз егзотичан туђи свет”²⁴. „Родна земља” или простор супротан урбаном у Алмодоваровим филмовима представља простор где се откривају породичне тајне, као што је то случај у филмовима *Врати се* или *Закон пожуде* (*La Ley del deseo*, 1987), то је место где се зацељује након

²² Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 195.

²³ „Споменућемо овде још један хронотоп прожет високим емоционално-вредносним интензитетом, то је *праг*; он се може подударати и са мотивом сусрета, али његово суштинско испуњење је хронотоп *кризе* и животног преокрета. Сама реч „праг” већ је у говорном језику (упоредо са правим значењем) добила метафорично значење и сјединила се са моментом преокрета у животу, кризе, одлуке која мења живот (или неодлучности, страха да се прекорачи праг).”, у: Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, у: *О роману*, превод Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 378.

²⁴ Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, стр. 374.

љубавног бродолома као у филму *Цвет моје тајне* (*La Flor de mi secreto*, 1995) или је пак место које открива тиранију историје у филму *Паралелне мајке*. У сваком случају, Алмодоварови јунаци морају напустити Мадрид да би му се промењени вратили²⁵. Током ишчекивања супруговог повратка и настојања да сачува брак, Лео је, током филма, приказана у гужви и сударању са људима на мадридским улицама. Тек након отклона од урбаног простора, Лео, промењена, може да му се врати, па отуда сцене празног Главног трга и њена изјава да мора научити живети без Пака. Мадрид постаје „туђи свет” услед неподношљивости ситуација у којима се јунаци налазе, али након унутрашње метаморфозе, Мадрид се преобраћа у „родну земљу”.

3. Лоцирање интимног

3.1. Хронотоп пута

У својој типолошкој анализи хронотопа, Бахтин се осврће на хронотоп сусрета и у вези са њим хронотоп пута где се пресецају „просторне и временске стазе различитих људи”²⁶. Хронотоп пута подразумева преплитање, конкретизацију и усложњавање живота јунака кроз судбоносне или случајне сусрете.

То је тачка заплета и место одвијања догађаја. Овде време као да се улива у простор и тече по њему (образујући путеве), одатле и потиче богата метафоризација пута: „животни пут, „ступити на нов пут”, „историјски пут” и др.: метафоризација пута разноврсна је и вишеплана...²⁷

Већи део радње својих филмова Алмодовар смешта у затворен простор (кућа, стан, тераса, авион, филмски сет, самостан нпр.) који, са малим бројем глумаца, подсећа на ограничен простор позоришне сцене. Када радња филма поприми димензију интимног, јавни простор се замењује заштићеним, простором интима. Са друге стране, затворен простор сигнализира тескобну стешњеност, па финале неких филмова предочава његово напуштање. У вези са одласком из заштићеног простора свакако је хронотоп пута као животне неизвесности који се јавља у филмовима *Кука*, *Кожа у којој живим* (*La piel que habito*, 2011) или *Људски глас* (*The human voice*, 2021). У три поменути филма искорак на пут представља алегорију метаморфозе јунака и потребу за новим почетком. Вера/Винсент напушта вилу доктора Ледгарда што у симболичкој равни упућује на одбацивање наметнуте коже/идентитета и

²⁵ У вези са хронотопом пута/путника, Слободан Лазаревић истиче да јунак мора напустити затворен простор куће како би закорачио у простор света у коме се путник, сазревањем личности, преобраћа у повратника.

²⁶ Михаил Бахтин, „Облици времена и хронотопа у роману”, стр. 373.

²⁷ *Исто*, стр. 373.

повратак властитом животу који оличава мајчина кројачка радња. Јунакиња краткометражног остварења *Људски глас* оставља своју кућу у пламену и закорачује у отворен простор света преобразена у жену која мора да научи да живи без свог некадашњег љубавника. За разлику од претходна два примера у којима се хронотоп пута јавља као тежња ка самоспознаји, Кика се не ослобађа дефинисања себе кроз одсуство мушкарца. Напуштајући љубавни троугао, у финалу филмске нарације, на путу среће странца: „То је оно што ми је потребно. Неко да ми покаже пут”²⁸. О овом филму Алмодовар износи следеће: „Желео сам да у свој свет и и филм поново унесем свеж дах комедије. Тако су се родили Кика-наслов и Кика-лик”²⁹. Кика-лик је популарни клише о женама као нежним, романтичним и окренутим мушкарцима представљен кроз призму претераности. „Претеривање обухвата елементе пародичног, а пародија нам омогућава да се ругамо конвенционалном, да избегнемо његов идеолошки утицај, да његове норме окренемо против њих самих.”³⁰ Отуда је присутно, као једна од Кикиних црта личности, лако заљубљивање и оптимизам. Њено схватање смрти, такође је пародијско – када је Николс позове да нашминка његовог пасторка Рамона, пре него што почне да се распада, Кика ће рећи: „Какав леп леш.”³¹ и умрлом почети да препричава своје љубавне проблеме. Исто тако, током сцене комичног и гротескног силовања, Кика ће све време разговарати са својим силоватељем, да би касније прокоментарисала да је то ствар која се женама свакодневно дешава и да је данас дошао ред на њу. У лику Кике, претераност измиче контроли, јер претераност најпре подражава владајућу идеологију коју потом превазилази и преображава у одупирањем или избегавањем исте. Кика је истовремено и пародирани клише, али и одупирање клишеу који потврђује њен искорак у отворени простор света.

3.2. Кућа/стан

С обзиром на то да су заплети у већем броју случајева смештени на урбане локације, Алмодоварови јунаци насељавају станове³² који су вештачки супститут куће. „Такво место претвора се у свакодневне просторе праксом становања: свака породица од куће или места ствара различите просторе, које конструише и поседује...”³³ За разлику од куће која поседује значење материнског како запажа Башлар, „стан нема ни простора око себе, ни вертикалности у себи. [...] Од улице до крова станови су наређани једни

²⁸ Реплика из филма *Кика*.

²⁹ „Педро Алмодовар”, у: Мигел Хуан Пајан., *Савремени шпански филм*, стр.18.

³⁰ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 133.

³¹ Реплика из филма *Кика*.

³² О значењима куће, односно стана, више у: Душица Тодоровић, „Нови Београд као лотмановски модел ексцентричног града (примери филмске нарације)”, у: *Филолошки преглед, часопис за страну филологију*, год. XLIV, бр. 1 (2017), стр. 65–102.

³³ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 174.

над другима, а цео град покривен је шатором неба без хоризонта.”³⁴ Стога се повратак кући може тумачити као повратак симболичкој мајци, односно првобитном језгру сигурности. Зато је кућа углавном смештена ван простора града и оличава породично и традиционално. „Кућа је збир слика које човеку дају основе и илузију стабилности.”³⁵ Кућа је заштићен простор у коме се јунак ревитализује, где прави дистанцу од властитога живота, како би могао да се врати урбаном простору из кога је себе протерао. Сем у филму *Кожа у којој живим*, где кућа призива значења утамничења, у филмовима *Врати се* или *Паралелне мајке* кућа је простор породичне историје или је пак скровиште након почињеног злочина као у *Закону пожуде*. У филму *Живо месо* кућа је представљена одсуством мајке, напуштена је и демолирана сред разрушеног кварта, њено обнављање је и симболичко обнављање Викторовог живота по изласку из затвора. Налик томе, у *Кики*, кућа је место мајчиног само/убиства које је покретач наративног заплета. У том контексту, простор куће у овом филму је простор у коме се циклично завршава и обелодањује низ Николасових злочина. У *Хулијети (Julieta)*, 2016), кућа је језгро породице, односно породичног живота, без обзира какав он био – било да су у питању мужевљево неверство и смрт који ће Хулијету одвојити од ћерке или пак околност са болесном мајком коју Хулијетин отац држи закључану у соби. Кућа се замењује станом као алегоријом одвајања од примарне породице, јер јунак мора ступити на пут индивидуализације. Наспрам куће, стан је, као њен супститут, „клица куће” јер „сваки ограничен простор у којем човек воли да се шћућури, да се повуче у себе – све је то за имагинацију једна самоћа, то је клица собе, клица куће”³⁶. Лишен непосредне везе са простором око себе, стан га надомешћује терасом као продужетком властите хоризонталности, тераса је простор који „поседује читаво небо”³⁷.

3.3. Тераса – хронотоп кризе

Тераса је амбивалентни простор – ограничен, затворен простор који је на отвореном, истовремено припада и простору интима и простору света – зато се јавља као хронотоп кризе. Најпознатија Алмодоварова тераса је она у филму *Жене на ивици нервног слома (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*, 1988). Истовремено, и простор интима и простор света, ова тераса за Пепу требало је да представља Нојеву барку: „Свет око мене се распадао. Желела сам да се спасим и њега да спасим. Осећала сам се као Ноје. У кавезу на тераси, желела сам да сачувам по пар животиња. Нисам успела да сачувам

³⁴ Гастон Башлар, *Поетика простора*, превела са француског Фрида Филиповић, Београд, Градац, 2005, стр. 46.

³⁵ *Исто*, стр. 38.

³⁶ *Исто*, стр. 135.

³⁷ *Исто*, стр. 67.

пар који ми је највише значио – свој.”³⁸ На истој тераси различите жене ће исповедати проблеме који их окупирају, тако да се тераса доживљава и као простор олакшања и као простор тескобе, она је у одређеном смислу међупростор где се свету показује део интимае. Поникао на истом драмском предлошку³⁹, филм *Људски глас*, такође терасу представља као простор кризе. Она је место могућег самоубиства, али и место са кога ће јунакиња позвати свог љубавника и рећи да њихов заједнички дом гори. Тераса је у Алмодоваровом опусу женски простор – на њој ће Хулијета чекати ћеркин повратак; на тераси ће непозната жена, након вођења љубави са Николасом, певати пре него што ће је он убити; Глорија ће изаћи на терасу притиснута самоћом и са исте терасе ће угледати сина који јој се враћа након што га је продала зубару педофилу; Елена ће се појавити на тераси пре него што добије Викторов позив који ће иницирати несрећу због које он одлази у затвор, а Давид бива прикован за инвалидска колица; такође, тераса као тамница, застакљена и са решеткама, постоји за Клару која трпи мужевљево малтретирање и патолошку љубомору. Обележје терасе као женског простора свакако је присуство вегетације. У *Женама на ивици нервног слома* обиље вегетације на тераси служи као контраст Пепином љубавном животу и постељи коју спаљује, ова тераса је алегорија рајског врта у малом и човековог прогона из њега. У *Пети, Луси, Бом...* управа Пепина тераса, на којој узгаја марихуану, привући ће пажњу полицајца из комшилука и бити покретач за потоње догађаје.

3.4. Кухиња

Кухиња⁴⁰, као типично женски простор, у Алмодоваровим филмовима заузима посебно место. Овде бисмо могли закључити да Алмодовар активира значења популарне дискриминације жене у оквиру патријархалног друштвеног поретка. Поредак почива на матрицама категорија алтеритета као што су класа, пол, раса, старост и сл. при чему свака категорија поседује властиту димензију моћи. Стога се популарно дефинише на основу супротстављености сили доминације. „Политика популарне културе политика је свакодневице. [...] Она се тиче свакодневних остваривања неравноправних односа моћи у структурама као што су породица, непосредно радно окружење и учионица. Њена прогресивност огледа се у прерасподели моћи уну-

³⁸ Реплика из филма *Жене на ивици нервног слома*.

³⁹ У питању је монодрама *Људски глас* Жана Коктоа која је, поред филма *Жене на ивици нервног слома*, инспирисала и филм *Закон појуде*, у коме се јавља као позоришни комад који протагониста режира са својом сестром у главној улози. Ову Коктоову монодраму Алмодовар ће адаптирати 2020. године као краткометражно остварење под истим насловом.

⁴⁰ О кухињама у Алмодоваровим филмовима, као савршеним местима за разговор, и важности предмета који се у њима налазе, видети: Nuria Vidal, „Almodovarian guide”, у: *The Films of Pedro Almodovar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales / Ministerio de Cultura, 1988, стр. 296–297.

тар тих структура у корист обесправљених...⁴¹ Управо у изразито мушкој култури Алмодоварове жене бивају гурнуте преко „ивице нервног слома” и испољавају непокорност. Феномен насиља које представља „елемент мушких популарних култура”⁴² у простору кухиње постаје женска стратегија отпора мушкој доминацији. Пепа, у жељи за осветом, припрема Иванов омиљени гаспаћо зачињен великом дозом пилула за спавање. Међутим, гаспаћо ће успавати све који се затекну у њеном стану и тако послужити као начин да се избегне полиција и, супротно Пепиној првобитној намери, Ивану и његовој новој девојци спасити живот. Нарушаваће опог простора, који представља и простор женске сигурности, „указује на мушкост употребе насиља као културне грађе из које се производе средства отпора подређености”⁴³. Паула у филму *Врати се* у кухињи убија свог очуха који је покушао да је силује, док убиство прикрива њена мајка Рајмунда држећи мужевљево тело у кухињи ресторана. Растрзана између различитих послова како би прехранила породицу, личног незадовољства и мужевљеве опсесије немачком певачицом, за Глорију је кухињи једини простор осаме који јој припада у скученом стану. Овде ће коском од шунке убити мужа и како би се решила „оружја”, од њега ће спремити ручак. Занимљиво је да Алмодоварове жене убице пролазе некажњено. Могли бисмо закључити да су ова убиства праведна и да стога избегавају законску казну. Слично је и са Ребеком у филму *Високе потпетице* – она пролази некажњено и за смрт очуха и за смрт мужа. Иако користи психолошке клише⁴⁴ у формирању ликова, како закључује Саша Маркуш, Алмодовар се служи одсуством сензационалистичке дистанце: „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.”⁴⁵ Из тог разлога барбика, прикачена на зид Аградине кухиње, не оставља утисак као да јој ту није место већ сигнализира лични печат јунакиње. Насупрот богатом колориту и декору кухиња у већини филмова, Хулијетина кухиња је празна, готово стерилна чиме се алудира на јунакињин осећај празнине и одбачености услед ћеркиног дистанцирања. Једини украси су магнети који представљају Сунчев систем, односно Хулијетин живот у чијем центру је ћерка. Сложили бисмо се са тврдњом Санчез-Аларкон да је једна од основних одлика Алмодоварове филмографије разградња слике традиционалне породице као једне од основних институција диктатуре.

⁴¹ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 68.

⁴² *Исто*, стр. 156.

⁴³ *Исто*, стр. 156.

⁴⁴ Ребека, Рики или Бенињо, као и протагонисти *Матадора*, само су неки од Алмодоварових ликова који, са становишта психологије, испољавају девијантне црте личности.

⁴⁵ Саша Маркуш, *Поетика Педро Алмодовара*, Београд, Стубови културе, 1998, стр. 31.

Маргита Милановић у тексту „Еволуција Педра Алмодовара” истиче да су овог уметника од самих почетака његовог стваралаштва „занимале патологија породичних односа и флуидност сексуалности – још боље, пресецање обеју.”⁴⁶ Фигура мајке, честа у његовим филмовима, неретко је осликана као равнодушна, кастрирајућа или репресивна мајка која спроводи начела патријархата. Представа традиционалне породице, као осовине Франковог режима, у Алмодоваровим филмовима бива разбијена најчешће траумом – смрт, убиство, одсуство блиске особе. Као једну од илустрација издвајамо филм *Матадор* и речи Евине мајке у полицији након напада на Еву: „Није најгоре што су те силовали већ сада мораш и да причаш о томе. Већ смо мале смо три покушаја силовања. Или је било четири?”⁴⁷

3.5. Медији и интима

Како истиче Сначез-Аларкон, значај телевизије, осамдесетих година протеклог века, огледа се у томе што шпанска омладина одраста и развија се путем овог медија – телевизија је у служби информисања и забаве за већину потрошача популарне културе. „Резултат је да је телевизијски пријемник већ део интима гледаоца за које Алмодовар почиње да режира филмове.”⁴⁸ Као култура која је отворена за све, мовида подразумева специфичну иконографију – „претварање биоскопа, трачева, стрипа или телевизије у уметничке објекте претпоставља раскид са културном панорамом типичном за франкизам”⁴⁹. Алмодоварова креативна употреба производа културне индустрије, као и присуство естетичких кодова попа, имају за циљ асимилацију са новинама којима тадашње друштво тежи у стварању културе која је доступна свима. Новински чланак Алмодовару служе као аутореференца којом започиње Лавиринт страсти – уводни кадар се приближава страницама интервјуа Пати Дифусе⁵⁰ која представља оличење модерног живота Шпаније. Уједно, Пати је сигнал којим Алмодовар антиципира свеколику потрагу за задовољствима кроз љубав и неспутану сексуалност коју ће представити потоњим заплетом филма. Место људи у култури свакодневице имплицира начин на који ће они интегрисати производе културне индустрије у свој живот, па стога Пепи на основу огласа у часопису одлучује да покре-

⁴⁶ Маргита Милановић, „Еволуција Педра Алмодовара”, <https://gayecho.com/news/evolucion-pedra-almodovara/> (приступљено 22. 01. 2023)

⁴⁷ Реплика из филма *Матадор*

⁴⁸ María Inmaculada Sánchez-Alarcón, „El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices en el de Pedro Almodóvar”, https://www.researchgate.net/profile/Inmaculada-Sanchez-Alarcon/publication/262755407_The_Color_of_Desire_that_Changes_Everything_Cinematographic_Codes_and_Cultural_Matrixes_in_Pedro_Almodovar's_Films/links/02e7e53bd4c2d7102f000000/The-Color-of-Desire-that-Changes-Everything-Cinematographic-Codes-and-Cultural-Matrixes-in-Pedro-Almodovars-Films.pdf (преузето: 18. 01. 2023)

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Пати Дифуса, интернационална порнозвезда, имагинарни је лик који је Педро Алмодовар створио пишући за часопис „Ла Луна”.

не рекламну агенцију, док Бенињо своју спаваћу собу опрема тако да буде идентична оној чија је слика у часопису о уређењу ентеријера. „Међутим, иако елементи ових часописа теже да се интегришу у поп иконографију, најкарактеристичнија медијска референца у Алмодоваровој филмографији је телевизија.”⁵¹ Отуда апсурдна реклама за детерцент – мајка серијског убице хвали учинковитост новог детерцента за веш, јер након прања на одећи њеног сина нема ни најмањег трага крви – проводи грађанске табуе. Саша Маркуш запажа Алмодоварово поигравање са формом телевизијске рекламе: „Њен једноставан шаблон овај аутор испуњава садржајем који је бизаран и неприхватљив”⁵². Илустративан пример овој тврдњи је реклама коју Пепа снима за доњи веш који је патентирала. У питању је женски доњи веш који је мултифункционалан, неутралише непријатне мирисе гасова, а такође, може служити и за мастурбацију. Телевизијски медиј, кроз различите форме, Алмодовар користи као средство за преношење информација које, како примећује Санчез-Аларкон, нису ни у каквој вези са уобичајеним информацијама које се преносе овом врстом медија. Наиме, у филму *Високе потпетице* Ребека у дневнику исповеда кривицу за мужевљево убиство чиме руши традиционалну слику водитеља – уместо на објективности, акценат је на интимном које се овим медијем трансформише у сензационалистичко. „Укратко, Алмодовар редефинише информативни жанр и оптерећује га субјективношћу како би га интегрисао у мешавину гротеске и емоционалне атмосфере коју доживљавају ликови у његовим филмовима.”⁵³ Сличан пример налазимо на почетку филма *Кика*, водитељка емисије у којој се појављује Николас, иначе Алмодоварова мајка, проговара о томе како јој син недостаје и како је дошла у Мадрид и пристала на снимање емисије, јер је то начин да више времена проведе са сином. Алмодоварова мајка ће се појавити и у филму *Жене на ивици нервног слома*, такође као водитељка вести. Оваквим поступком Алмодовар у потпуности разара клише о представи телевизијског водитеља као младе и привлачне особе, што је у реалности потрошачког друштва неприхватљиво. Са друге стране, Андреа, Лице са ожиљком, уз сву поп футуристичку естетику коју њени костими подразумевају, оличава сензационализам физичког дефекта и свеколико одсуство моралних скрупула телевизије. Емисија *Најгори у недељи* критика је ријалити програма који настоји да укине интиму. Негативну критику телевизије налазимо и филму *Врати се* где се Агустина појављује у емисији у замену за лечење у иностранству. Међутим, баш као и Лидија у филму *Причај са њом*, и она напушта емисију не желећи да говори о својој интими.

⁵¹ María Inmaculada Sánchez-Alarcón, „El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices en el de Pedro Almodóvar” (преузето: 18. 1. 2023)

⁵² Саша Маркуш, *Поетика Педро Алмодовара*, стр. 24.

⁵³ María Inmaculada Sánchez-Alarcón, „El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices en el de Pedro Almodóvar” (преузето: 18. 1. 2023)

3.6. Предмети интима

Простор куће/стана је простор насељен предметима интима. Ови предмети су, као производи популарне културе, интелектуално-емоционални кодови којима се употпуњује карактеризација ликова, јер „декор одражава личности у њиховој доминантној улози”⁵⁴. „То су мешовити предмети, предмети-субјекти. Они као и ми, помоћу нас, за нас, поседују извесну интимност.”⁵⁵ Поставши део простора интима, предмети популарне културе бивају активни носиоци значења, они „могу бити зидови тинејџерских соба, начин одевања, фризуре и шминка којима себе претварају у покретне показатеље властитих друштвених и културних припадности, учествувајући активно и продуктивно у друштвеном преношењу значења”⁵⁶. Постери, фотографије и слике препознају се као културни кодови у којима се укршта представљено и свакодневно. Отуда се у спаваћим собама у великом броју филмова налазе актови. Тинејџерска соба Глоријиних синова украшена је фотографијама глумаца док се на вратима налази постер Киса; простор у коме живе Луси и Бом са уметницима, обилује сликама које представљају традиционалу шпанску културу – ношња, фламенко, док са друге стране на зидовима су присутне слике нагих мушкараца или нагих транссексуалних особа. Аналогно томе, Бом, која је певачица панк бенда, у коси носи лепезу која је предмет који припада традиционалној култури. Постер за трећи део филма *Роки*, фотографија Бруса Лија, или Тавеле Варгас и Бет Дејвис, такође, налазе место као део простора интима. *Причај са њом* започиње изведбом Пине Бауш којој Бенињо присуствује и од које добија потписану фотографију за Алисију. С обзиром на то да је Алисија била балерина, јасно је присуство фотографија балета и фигура акробате у њеној соби. Плакат за филм *Метрополис* (*Metropolis*, 1927)⁵⁷ Фрица Ланга (Fritz Lang) сигнализира Алисијину љубав према немим филмовима постајући аналог за њено потоње стање – налик роботу, односно пасивно и под командом другог, Алисија проводи четири године у коми. Истовремено, присуство овог филмског постера, уколико се у обзир узму значења која *Метрополис* преноси, представља и скривену критику капиталистичког друштва. Постер Чудесне жене у Пепином стану, као и њено сакупљање картица са Суперменовим ликом, активирају значења борбе против зла, јер популарно искуство се формира унутар матрице доминације. Искуство силовања се читава као опресивна снага доминантне мушке културе којој се Пепа свети, најпре пребијањем силоватељевог брата близанца, а потом и присвајањем његове супруге као

⁵⁴ Башлар, *Поетика простора*, стр. 31.

⁵⁵ *Исто*, стр. 88.

⁵⁶ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 169.

⁵⁷ У питању је неми филм из 1927. године који се сматра првим дугометражним научно-фантастичним филмом. Овај филм је специфичан и по томе што се у њему први пут појављује жена-робот.

дела своје женске дружине. „Популарна значења и задовољства никада нису ослобођена сила које производе субординацију; њихова суштина заправо, почива на њиховој способности да се супротставе овим силама, да им се одупру, измакну им или им нанесу увреду.”⁵⁸ Са друге стране, Чудесна жена, као популарна феминистичка икона, у филму *Вежи ме* призива значења женске покорности управо кроз чин везивања којим је и стрип јунакињи у ланцима одузимања њена амазонска снага од стране мушкарца. Фигура ове стрип херојине коју наткриљује фигура Годзиле готово је неприметна на полици Маринине собе, а заправо чини семантичко језгро филма. Седећи положај фигуре, као и величина столице на коју је постављена, додатно је визуелно умањују наспрам фигуре Годзиле, алудирају на женску покорност и заробљеност, јер Марина постаје талац у властитом стану. Није случајно Годзила поред фигуре Чудесне жене – Рикијево појављивање на филмском сету копира сцену из овог јапанског филма⁵⁹. Наиме, попут чудовишта које се појављује, тек пуштен из менталне болнице Рики вреба Марину током снимања хорор филма. У овом контексту, Рики представља монструма који отима девојку, односно представља мушки принцип који потчињава и оробљава. „У тако изразитој мушкој популарној култури жене су по правилу представљене као жртве или курве – и то су две најзначајније метафоре којима се њихова подређеност мушкарцима може материјализовати на најпродуктивнији начин.”⁶⁰ На зиду Маринине собе налази се графика Бориса Ваљеха (Boris Vallejo) *Песма сирена (Siren song)*, који је иначе познат као аутор који у својим делима укршта фантазију и еротику, што је алузија на Маринину прошлост глумице порнографских филмова. Са друге стране, ова графика сублимира значење везивања које носи Чудесна жена и везивања Марине као објекта жудње. Наиме, *Песма сирена* је коришћена за једну од насловница еротских графичких романа *Гор (Gor)* Џона Нормана (John Norman) који заговара женску подређеност и поробљавање као природни поредак. Маринин бунт против оваквог поретка представљен је сценом у којој покушава да разбије светларник и не успевши у томе, она руши мастерс фигуре које јој, налик чуварима, онемогућавају бекство. Па ипак, овај Алмодоваров филм, иако има уписана популарна значења, није филм о подређености жена, већ је филм о љубави. Налик Чудесној жени која је емпата, Марина се заљубљује у Рикија оног тренутка када почне да саосећа са њим.

3.7. Религијска иконографија

Наспрам постера и слика популарне културе, посебно се издвајају колажи у филмовима *Кика* и *Мрачне навике (Entre tinieblas, 1983)*. Религијска иконографија, као врло присутни елемент Алмодоварове филмографије,

⁵⁸ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 153.

⁵⁹ Јапански филм *Годзила* из 1954. године.

⁶⁰ Џон Фиск, *Популарна култура*, стр. 156.

дата је кроз дијалектику са популарним које је десакрализује присуством профаног. Девеце у колажима изнад Рамоновог узглавља представљају прекомпоновање религијске грађе и свакодневне културе у стварање новог на основу већ постојећег. „У овим колажима, у којима се девеце појављују поред нагих жена, уочава се јасан синкретизам који је веома близак пракси народне побожности тако својственој Шпанији. Али, поред тога, важно је истаћи да и овај, као и други примери религиозне иконографије која се појављује у Алмодоваровим филмовима, показују значајну кич компоненту естетског утицаја попа.”⁶¹ Десакрализовање религијског, са друге стране, у Алмодоваровом опусу представља подривање цркве као једног од стубова франкистичког диктаторског режима. Исти образац укрштјаја светог и профаног представља и олтар у Тинином стану у филму „Закон пожде” где се уз слике светаца налази и фотографија Мерлин Монро. Кадар којим почиње филм *Вежи ме* у крупном плану представља Безгрешно срце Маријино где се ова религиозна представа лајтмотивски варира у филму. Најпре као слика изнад кревета за који је Марина везана, а затим и као бомбоњера коју Рики краде из радње. Као симбол духовног и емоционалног средишта човека, односно симбол љубави према Богу, у овом Алмодоваровом филму, срце је сведено на људску меру – његова материјализација је украдена бомбоњера којом Рики метафорично своје срце поклања Марини. У *Мрачним навикама* часне сестре, поред опијата које користе, имају опсесивно компулзивне поремећаје када је хигијена у питању, као кућног љубимца чувају тигра, креирају модерну гардеробу за статус светаца, пишу скандалозне љубавне романе под псеудонимом или посећују ноћни клуб *Црвени млин* како би упознале певачицу Јоланду, која ће касније постати њихова штићеница. Канцеларију настојнице краси колаж састављен од фотографија познатих жена, међу којима су Мерлин Монро или Брижит Бардо, за које она каже да су неке од највећих грешница столећа јер: „У несавршеним бићима види се колико је Бог велики. Исус није умро на крсту да би избавио свеце, већ да би искупио грешнике. Кад погледам те жене, врло сам им захвална. Због њих Бог умире и враћа се у живот сваки дан”⁶². Стога је мисија овог манастира искупити убице, зависнике, проститутке чак и против њихове воље. Подривање религијских тема у *Мрачним навикама* достиже кулминацију пародирањем приче о Торинском платну. Пореди се са Вероником, попут ње, настојница утискује Јоландин лик на платно. Желећи да представи репресивну моћ религије, у овом филму, Алмодовар је обесмишљава изједначавајући хероинску зависницу са Христом, јер за настојницу манастира, Јоланда јесте искушитељ кроз своју грешност, али и кроз хомосексуалну привлачност коју настојница гаји према њој. За разлику од ове мрачне комедије, кроз

⁶¹ María Inmaculada Sánchez-Alarcón, „El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices en el de Pedro Almodóvar” (преузето: 18. 1. 2023)

⁶² Реплика из филма *Мрачне навике*.

лик Берте у *Матадору* Алмодовар критикује наслеђе католицизма. Берта, као кастрирајућа мајка, предствља жену која својим религијским осећањем учествује у патријархалној моћи. Ипак, филм *Лоше образовање (La mala educación, 2004)* представља директну критику католицизма. Тематизујући одрастање у католичкој школи, у овом филму Алмодовар тематизује и феномен свештеничке педофилије који оличава отац Маноло.

4. Закључак

Стасавајући у диктаторској Шпанији, за Алмодоварово стваралаштво свакако је најзначајнији тренутак пад репресивног режима и либерализација друштва. Интегрисан у андерграунд кругове, Педро Алмодовар постаје икона мадридске мовиде седамдесетих година протеклог века. Ноћни живот, сексуалне слободе, употреба опијата, само су неки од видова испољавања новина у тадашњем друштву, који ће касније имати одјека у Алмодоваровим филмовима. У Алмодоваровом опусу издваја се слика Мадрида који доживљава као град у коме се стиче слобода. Као јавни простор, простор света, простор промене, Алмодовар у својим филмовима мапира културне локације Мадрида – трг Чуека, клуб Вила Роса, биоскоп Cine Dore, позориште Teatro Bellas Artes – насупрот којих поставља – квартал Концепсионс, вијадукт Вистиљас и гробље Ла Алмудена – нудећи слику Мадрида у свом тоталитету. Овај модел просторног лоцирања филмског наратива Алмодовару служи да филмским јунацима пружи друштвени оквир и уверљивост. Насупрот јавном простору, у Алмодоваровим филмовима су присутнији затворени, заштићени простори у којима се локализује интимност. У оном тренутку када се радња преобрати у личну драму субјекта, она се премешта у заштићене просторе интима. Насупрот урбаном простору, простори интима лоцирају се као кућа – простор традиционалног и породичног – и стан, њен урбани супститут. За простор интима нераскидиво је везана слика породице, чак и кроз њено одсуство. Алмодовар у својим филмовима тежи да разбије традиционалну слику породице као једне од осовина франкистичког режима. Отуда се породица јавља као сила доминације углавном у лику равнодушне или кастрирајуће мајке која спроводи начела патријархата. У вези са затвореним простором, односно простором стана, свакако су предмети који га насељавају и који чине трагове интима. Овај, заштићен простор, бива нарушен упливом медија – новине, часописи, телевизија – које Алмодовар користи као ауто/референце, као сигнале провоцирања грађанских табуа или као критику портошачког друштва. Са друге стране, кодови популарне културе који насељавају простор интима – слике, фотографије, постери, предмети културне индустрије – поседују антропофилну вредност и у служби су портретисања јунака. Стога је укрштај свакодневног и представљеног неретко у функцији антиципације радње коју предочава филмски наратив. Као врло присутна, религијска иконографија представљена је колажима у

којима се прожима сакрално и профано. Десакрализација религијског код Алмодовара представља подривање још једног темеља диктаторске власти да би се напослетку испојила као критика католичанства. Отуда се елементи популарне културе у Алмодоваровој филмографији уочавају у непристајању на наметнути поредак, у борби између доминације и подређености.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

Almodovar, Pedro, „Autointervju 1984”, u: *Pati Difusa i druge stvari*, prevod Slavoljub Veličković, Beograd, Nova, 1994, str. 85–90.

Almodovar, Pedro, „Dolazak u Madrid”, u: *Pati Difusa i druge stvari*, prevod Slavoljub Veličković, Beograd, Nova, 1994, str. 78–81.

Almodovar, Pedro, „Na rubu, razgovor sa Pedrom Almodovarom”, u: *Sinaest, filmski časopis*, br. 90/91 (1991), str. 12–19.

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

Pajan, Migel Huan, „Pedro Almodovar”, u: *Savremeni španski film*, Beograd, Klio, 2004, str. 13–27.

Vidal, Nuria, „Almodovarian Guide”, u: *The Films of Pedro Almodovar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales / Ministerio de Cultura, 1988, pp. 273–297.

Секундарна литература

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

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

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

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

Fisk, Džon, *Popularna kultura*, preveo sa engleskog Zoran Paunović, Beograd, Klio, 2001.

Интернет извори

La Movida Madrileña, <https://www.elpenta.com/movida-madrilena/> (приступљено 20. 1. 2023)

María Inmaculada Sánchez-Alarcón, „El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices en el de Pedro Almodóvar”, https://www.researchgate.net/profile/Inmaculada-Sanchez-Alarcon/publication/262755407_The_Color_of_Desire_that_Changes_Everything_Cinematographic_Codes_and_Cultural_Matrixes_in_Pedro_Almodovar's_Films/links/02e7e53bd4c2d7102f000000/The-Color-of-Desire-that-Changes-Everything-Cinematographic-Codes-and-Cultural-Matrixes-in-Pedro-Almodovars-Films.pdf (преузето: 18. 1. 2023)

Milanović, Margita, „Evolucija Pedra Almodovara”, <https://gayecho.com/news/evolucion-pedra-almodovara/> (приступљено 22. 1. 2023)

Nikolić, Dragan, „Kratak vodič kroz Madridsku movidu Pedra Almodovara”, <https://www.aviatica.rs/kratak-vodic-kroz-madridsku-movidu-pedra-almodovara/> (приступљено: 12. 12. 2022)

„Putopis – tura kroz Almodovarov Madrid”, <https://www.originalmagazin.com/original-i-servantes/putopis-tura-kroz-almodovarov-madrid/> (приступљено: 16. 12. 2022)

Felan, Stiven, „Poseta Madridu Pedra Almodovara: deset filmskih lokacija”, prevela sa engleskog Tamara Nikolić, <https://dizquediz.wordpress.com/2018/05/09/poseta-madridu-pedra-almodovara/> (приступљено: 20. 12. 2022)

Danica M. Savić

ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN PEDRO ALMODOVAR'S FILMS

(Summary)

Taking John Fiske's conclusions on popular culture as a theoretical basis, this paper endeavors to point out the popular culture codes presented in the filmography of Pedro Almodóvar. The significance of “The Madrilenian Scene”, an alternative cultural movement that was formed in Spain after the death of General Franco in 1975, is especially identified. Conceived spontaneously, the term The Madrilenian Scene has encompassed all cultural and artistic events in Madrid from the end of the seventies. This period also marks the beginning of Pedro Almodóvar's artistic opus, establishing him as one of the most iconic representatives of “The Madrilenian Scene”. Social transition and its consequences are the framework for personal drama which is always emphasized. This paper takes as a starting point the binary category of space – both public space and space of intimacy, based upon Bachelard's understanding of space and Bakhtin's chronotope theory – Madrid, as a film location, is considered as the public space, whereas an enclosed space represents the space of intimacy. In terms of public space, the space of the world, the space of change, Almodóvar maps out cultural landmarks of Madrid in his films – Plaza de Chueca, Villa Rosa Club, The Cine Dore cinema, Teatro Bellas Artes – juxtaposed by – The Concepción ward, the viaduct Las Vistillas, and La Almudena cemetery – offering the image of Madrid in all its totality. As a contrast, in Almodóvar's films there is a greater presence of enclosed, protected spaces where intimacy is localized – a house, the spaces of tradition and family, as well as an apartment, as an urban substitute for a house. The enclosed spaces such as kitchens or terraces are represented as typically feminine or as the chronotopes of crisis (according

to Bakhtin's terminology). By locating the objects of cultural industry – paintings, photographs, film posters – intimacy is located through their anthropophilic value.

Keywords: Pedro Almodóvar, The Madrilanian Scene, Madrid, popular culture, chronotope, objects and spaces of intimacy.

Примљено 17. маја 2023, прихваћено за објављивање 27. јуна 2023. године.