

БРАНКА ТОДОРОВИЋ

О МУШКАРЦИМА И ЖЕНАМА: ВИЛИЈАМС, АЛМОДОВАР, ВУДИ АЛЕН

САЖЕТАК: Рад представља компаративну анализу два савремена филмска остварења: *Све о мојој мајци* Педра Алмодовара и *Несрећна Цасмин* Вудија Алена, те анализу њиховог односа према изворном тексту, драми *Трамвај звани жеља* Тенесија Вилијамса. Рад има градивну структуру, односно, бави се споредном јунакињом у Вилијамсовом комаду, Стелом, и њеним трансформацијама у два филмска наратива. Износи се теза да упоредо са Стелиним постепеним осамостаљивањем, долази и до постепеног деградирања агресивног маскулинитета присутног код Вилијамса, а представљеног у лику Стенлија Ковалског. Разматрају се узроци и последице изласка из оквира родних улога карактеристичних за патријархално друштво.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: патријархално друштво, објекат жеље, сексуално задовољство, родне улоге, агресивни маскулинитет, пасивни феминитет, флуидни идентитет, фигура мајке, међузависност, Тенеси Вилијамс, *Трамвај звани жеља*, Педро Алмодовар, *Све о мојој мајци*, Вуди Ален, *Несрећна Цасмин*

Четири године након што је Тенеси Вилијамс написао своју драму *Трамвај звани жеља* (1947) снимљен је истоимени филм којег је режирао Елија Казан, а главне улоге су тумачили Вивијен Ли, Марлон Брандо, Карл Малден и Ким Хантер. Филм је доживио велики успјех, па је тако и данас једна од првих асоцијација на тзв. *златно доба Холивуда*. Казан се у великој мјери досљедно држао драмског текста, уз неколико значајних редатељских интервенција.¹

¹ Двије најзначајније измјене односе се на крај драме и на Бланшиног мужа. У драми Стела остаје са Стенлијем, док се филм завршава њеним одласком и изјавом да се никада више неће вратити. Кад је у питању Бланш, у драми је

Мало је оних који се неће сложити да се ради о истинском ремек-дјелу филмске умјетности. Баш из тог разлога, о овом филму је много писано у претходних седамдесет година. Зато се ми нећемо бавити најпознатијом филмском адаптацијом драмског текста Тенесија Вилијамса. Међутим, овај филм је отворио пут великом броју филмова заснованих на поменутој драми, а ми ћемо пажњу посветити једном савременом холивудском и једном европском филму. Ради се о филмовима *Несрећна Џасмин* (*Blue Jasmine*) Вудија Алена из 2013. године и *Све о мојој мајци* (*Todo sobre mi madre*) најзначајнијег шпанског режисера Педра Алмодовара из 1999. године. С разлогом нисмо навели филмове хронолошким редом. Наиме, циљ овог рада је да посматрамо како је Стела, споредна јунакиња у Вилијамсовој драми, представљена у филмовима Вудија Алена и Педра Алмодовара. Иако споредна јунакиња, она омогућава везу између главних јунака: Стелине сестре Бланш и Стелиног мужа Стенлија Ковалског. Њену позицију у односу на супруга и сестру посматраћемо кроз поменуте филмове и то тако што ћемо пратити развој Стелине самосталности у односу на Стенлија Ковалског. Из тог разлога, овај рад ће прије имати градивну, него хронолошку структуру. Прије него што се посветимо филмовима, неопходно је да се упознамо са основним текстом, односно Вилијамсовом драмом *Трамвај звани жеља* и начином на који су Стела и Стенли представљени у тексту.

Стела и Стенли Ковалски

Иако су у драми главни јунаци Стенли Ковалски и Бланш Дибоа, њихов однос не би био могућ без Стеле, Бланшине сестре и Стенлијеве супруге. Бланш долази у Њу Орлеанс код сестре и њеног мужа, а њен боравак ће унијети немир и раздор у до тада складан брак. Такав склад је за Бланш непојмљив, тачније, он и не постоји. Она на брак, љубав и поштовање гледа из перспективе која је потпуно супротна Стенлијевој и Стелиној перспективи. Бланш је представница свијета у нестајању. Она је *southern belle*² чији је живот организован у складу са јужњачким принципима поноса и култивисаности. С друге стране, иако је рођена на Југу, у имућној

јасно наглашено да је главни разлог свађе између ње и њеног мужа то што ју је он преварио са једним старијим мушкарцем, након чега се убио. У филму о неспоразуму између њих имамо само површне и нејасне информације. Поетска правда на крају филма и избјегавање теме хомосексуалности су нешто што је диктирао тадашњи Холивуд.

² Јужњачка љепотица из високе класе, префињених манира и истанчане интелигенције.

породици, Стела више не припада том свијету. Не само да живи у сиромашном кварту Њу Орлеанса, у стану који има свега двије просторије него је и у браку са мушкарцем који је у драми приказан као директан наследник праисторијског човјека. Већ на самом почетку драме Стенли доноси пакет свјежег мяса кући, гласно дозивајући Стелу како би јој добацио *илијен*. Колико су сестре различите, односно, колико су позиције из којих посматрају брак различите, најјасније се види након сцене насиља у којој ће Стенли, како би доказао своју доминацију над женама, разбити радио и ударити Стелу. Стела и Бланш бјеже код комшинице Јунис, а Стенлија пријатељи с којима је играо партију покера, покушавају да смире. Њих тројица су неопходна да се обузда његова животињска снага. Међутим, Стенли, након што се напад бијеса заврши, одлази да моли Стелу за опрост. Стојећи на дну степеница, посматра њу која је на врху и попут вука завија и дозива њено име. Стела се спушта низ степенице и одлази са њим.³ У Бланшиним очима, овакво нешто је недопустиво. Она страхује за живот своје сестре и спремна је да бјежи с њом. За то вријеме, Стела је задовољнија него икада, што Бланш не може да схвати. Стелина срећа произилази из сексуалног задовољства које је подстакнуто и интензивирано чином насиља којем је нетом прије присуствовала и које је преживјела. Из њене приче сазнајемо да се такве сцене дешавају често и да се проблем рјешава, или тачније потискује, по утврђеном распореду: Стенли, потпомогнут алкохолом, удара Стелу, она бјежи, он се извињава и спушта јој главу на крило и она му опрашта након чега слиједи ноћ испињена сексуалним задовољством. Већ првог дана брака Стенли је разбио све сијалице у кући, а видјећемо касније да ће разбити и тањир. Поставља се питање шта то онда Стелу задржава и зашто му опрашта. Одговор на то питање је жеља, односно чиста пожуда. Из те пожуде произилази и Стелина љубав према Стенлију, али и његова љубав према њој. Наспрам жеље, све остало је неважно, па чак и злостављање. Она каже: „Али постоје неке ствари између мушкарца и жене које се дешавају у мраку, које на неки начин чине да све остало изгледа... небитно”.⁴

Колико год сурово и плитко њихов однос изгледао у Бланшиним очима, не може се оспорити постојање љубави. Стела ће чак и отворено признати да воли Стенлија и да, уколико је одсутан неколико дана, она не може да издржи без њега. С друге стране,

³ Тенеси Вилијамс, *Трамвај звани жеља*, NNK International, Београд 2002, 42–45.

⁴ Исто, 53.

иако је, када је Стенли у питању, у првом плану његов агресивни и екстремни маскулитет, он нарушава своју мачо естетику јецањем и преклињањем Стеле да му се врати. Као што Стела не може да издржи Стенлијево одсуство, тако ни Стенли не може да поднесе да је Стела спрат изнад њега, а да није у његовим рукама. Њихова љубав, ма како била некултивисана и заснована на нагонима, постоји и толико је јака да баца сијенку на велике проблеме попут физичког и сексуалног насиља. Стела ће, вођена зависношћу према Стенлију и његовој екстремној мужевности, издати сестру и затворити очи пред силовањем које је Бланш доживјела од стране Стенлија. Стелино колебање, преиспитивање и изјава да, уколико повјерује у Бланшину причу, неће моћи више да буде са Стенлијем, потврђује да је у њеном животу Стенли, и то Стенли као неко ко јој пружа задовољство, на првом мјесту.

Ако је Бланш увијек зависила од љубазности незналица, онда Стела увијек и заувјек зависи од нељубазности Стенлија. У редакторским биљешкама за комад *Трамвај звани жеља* којег је Казан режирао прије истоименог филма, он наглашава како му је, док је присуствовао проби, Тенеси Вилијамс замјерио што је Стелу представио као сувише раздрагану. Вилијамс Стелу описује на сљедећи начин:

Стела је доста спора и индолентна. Бланш помиње њену кинеску филозофију – начин на који седи са рукама прекрштеним као херувим у хору, итд. Мислим да је њена природна пасивност један од разлога који чине њено прихватање Стенлија разумљивим. Она се природно предаје, прихвата, дозвољава да се ствари измакну, не напреже се много.⁵

Ма како парадоксално звучало, живот са Стенлијем за Стелу представља сигурност. Она наглашава да је морала да оде од куће како би се сама снашла. Бјежећи од породичних трагедија оличених у смрти и расипању имања, Стела је дошла до Стенлија. Стенли је њен вид сналажења. Зато се она одриче сестре. То што ће одбити да повјерује у њену причу о силовању и што ће је послати у болницу, без обзира на борбу са властитом савјешћу, за њу заиста представља поновно успостављање склада и брачне идиле. Бланш је деструктивни фактор у Стелином животу. Њен задатак је да је подсјети на прошлост, али и на садашњост у којој она не присуствује активно. Као што Казан наводи, Стела се дрогира у сексуалној

⁵ Елија Казан, „Трамвај звани жеља”, *Поља*, год. XXX, бр. 306/307, Нови Сад 1984, 343–345.

вези са Стенлијем⁶, а Бланш је та која је буди из полусна и подстиче на акцију, која њој није својствена. Из тога разлога, Бланш је у њеном животу непријатељ, неко ко нарушава устаљени поредак и сигурност.

Бланшино присуство угрожава и Стенлија. Не само да је његов брак упитан, него и његова мушкост, на којој његов и Стелин брак почива. Већ смо напоменули да је Стенли примјер агресивног и екстремног маскулинитета, таквог, како ће Бланш примјетити, да је ближи животињској, него људској природи. Стенли је описан на сљедећи начин:

Стенли одгурне врата од кухиње и уђе. Средње је висине, око 175–180 cm, снажно је грађен и набијен. У свим његовим покретима и ставу осећа се животноска радост његовог бића. Од најранијег момачког доба средиште његовог живота било је уживање са женама, узимање и пружање ужитка, не слабићко препуштање и зависност, већ снага и понос мужјака са раскошним перјем међу женкицама. Из овог потпуног и задовољавајућег средишта гранали су се сви помоћни канали његовог живота, као што је срдачност према мушкарцима, склоност ка грубим шалама, љубав према добром пићу храни и игри, његовим колима, његовом радију свему што је његово, што носи печат раскошног семеноше. Он гледа жене од главе до пете и сексуално их класификује, док му на ум падају вулгарне слике које одређују начин на који ће да им се насмеши.⁷

Стенлијев физички изглед, као и његово понашање, у потпуности се уклапају у традиционални идеал мушкостности. Његова снажна мускулатура, хедонистичка природа и наглашена сексуалност иду у прилог његовој доминацији над Стелом. Он је истински владар у њиховој породици. Он не пере суђе, не поспрема сто, не кува вечеру. Али зато набавља храну, распоређује новац, коцка се и пије виски. Вилијамс доводи до крајњих граница подјелу родних улога у породици Ковалски. Међутим, таква јасна подјела биће угрожена Бланшиним доласком. Она уноси сумњу у породицу Ковалски. Само њено присуство подсећа Стелу на славну прошлост њених предака и кућу из чијих бијелих стубова ју је Стенли извукао⁸. Поред тога, одударујући од свијета у који се привремено настанила и не прихватајући тај свијет, Бланш савјетује Стелу да напусти двособни стан и мужа насилника. Она преузима доми-

⁶ Исто.

⁷ Тенеси Вилијамс, Нав. дјело, 21.

⁸ Исто, 85.

нацију у кући. Стенлијев его и мушкост то не могу допустити и он мора да спусти Бланш на ниво испод себе, да је потчини као што је потчинио и Стелу. Једини начин за то је силовање. Из тог разлога је драма *Трамвај звани жеља*, драма о моћи и ауторитету.⁹ Пошто се Стенли осјећа угроженим, прије свега као мушкарац, он мора да брани своју територију. На крају ће, употребљавајући своју физичку, и од стране патријархалног друштва верификовану родну надмоћ, побиједити Бланш.

Видимо да у овој борби, у коју се укључује трећи члан, Стела представља колонизовану и окупирану територију. Она је плијен за који се боре Бланш и Стенли. Иако Бланш истински жели да помогне сестри, као и Стенли, и она јој намеће свој ауторитет. На почетку драме, она одмјерава њено тијело, говори јој како би требало да изгледа и на шта да пази. Осим тога, она толико прича да Стела не успјева да дође до ријечи:

БЛАНШ: Није? Заборавила сам како си ћутљива.

СТЕЛА: Никад ми ниси давала шансу да много причам, Бланш. То је само навика, да у твом присуству будем тиха.¹⁰

Иако Вилијамс наглашава Стелину природну пасивност, наведени дијалог показује да је Стела ипак спутавана. Осим тога, Стела бјежи од куће у потрази за властитим остварењем којег није могла да изгради у породици. Бланшин однос према свијету којем сада припада Стела, такође, показује да се она сматра надмоћном. Истина је да се Бланш, која се појављује у бијелој хаљини и рукавицама, не уклапа у средину у коју долази, али она ипак са висине посматра ту средину. Чак и према Стенлију она све вријеме задржава такав однос, константно га ословљавајући животињским називима, попут свиње и мајмуна.

Крај драме потврђује двије ствари: Стелину зависност и Стенлијеву побједу. Нагласили смо већ да Стела ипак остаје са Стенлијем, без обзира на силовање. Она се тако повинује Јунисиној изјави да „живот мора да иде даље”.¹¹ За Стелу живјети значи живјети са Стенлијем и захваљујући Стенлију. То је уједно и његова побједа, односно, то је побједа „вулгарности и јефтиног

⁹ Georges-Claude Guilbert „Queering and Dequeering the Text: Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*”, *Cercles*, 10, 2004. Преузето са: <http://www.cercles.com/page/page-32/>

Сви преводи страних извора и литературе (енглески, шпански) потичу од аутора рада.

¹⁰ Тенеси Вилијамс, Нав. дјело, 15.

¹¹ Исто, 102.

мачизма”.¹² Треба потцртати да Стела одбија да повјерује у Бланшину причу, а не да истински не вјерује. На тај начин она ћутећи одобрава насиље и стаје на Стенлијеву страну. Јасно, њен плач на крају одаје борбу коју води са властитом савјешћу, али она ипак чини оно што мора да би наставила живјети. Ријешивши се Бланш, она се рјешава сумње која се уселила у њен и Стенлијев дом. Иако би Бланшина удаја за Мича, Стенлијевог пријатеља, била боља и безболнија опција, Стела прихвата једино што јој преостаје како би спасила брак и продужила своју опијеност Стенлијем.

Џинџер и Оги/Чили

Филм *Несрећна Џасмин* представља модерну адаптацију Вилијамсовог драмског текста у којој, сем временске дистанце, постоје и друге битне разлике. У уводу смо нагласили да ће се овај рад бавити Стелиним осамостаљивањем, а да јунакиња која игра модерну Стелу, Џинџер, представља други степен самосталности или *корак напријед*, на чему се у филму потенцира. Кључно је већ на почетку уочити на који начин Вуди Ален представља Џинџер, као и савременог Стенлија. Прије свега, за разлику од Вилијамса код кога се заплет базира на сукобу између Стенлија и Бланш и то тако да је Стенли тај који односи побједу и осваја Стелу, код Вудија Алена акценат је на женским јунацима. Џасмин је савремена верзија Бланш. Она, као и њена претходница, долази код сестре усљед финансијских потешкоћа, а њен долазак уноси немир у живот њене млађе сестре Џинџер. Чини се да је у филму у првом плану, поред саме главне јунакиње, и однос између сестара. Мушки ликови сад заузимају споредну позицију. На снази је деконструкција доминантних мушких улога, а захваљујући томе и снажног и непобједивог маскулинитета присутног код Вилијамса. Наиме, у филму *Несрећна Џасмин* не постоји један Стенли већ је он подијељен на два јунака: Џинџериног бившег мужа Огија и Чилија, човјека с којим је тренутно у вези. Таква подјела доводи и до подјела особина које су припадале Стенлију. Оги задржава његову сумњичавост и окрутност, а Чили сексуални потенцијал и енергију, осјетљивост али и склоност ка насиљу. И један и други припадају радничкој класи, брутално су искрени и осјећају непријатељство према Џасмин.¹³ Тиме што је разорио јединство традиционално

¹² Georges-Claude Guilbert. Нав. текст. Orig: Vulgarity and cheap machismo win.

¹³ Verna A. Foster, *White Woods and „Blue Jasmine”*: Woody Allen Rewrites „A Streetcar named Desire”, *Literature/Film Quarterly*, Vol. 43, No. 3, 2015, 188–201.

пожељних мушких особина, Вуди Ален доводи у питање могућност постојања јединственог идеала маскулинитета какав је Стенли код Вилијамса. Рецимо, Огијев физички изглед је далеко од чврсте мускулатуре, а Чилијева преосјетљивост и склоност плакању битно се разликују од Стенлијевог вучјег завијања и преклињања Стеле да му се врати. Међутим, било би погрешно говорити о потпуној деконструкцији маскулинитета код Вудија Алена. Иако није на снази агресивни маскулинитет као у драмском тексту, мачо естетика је и те како присутна. Када је Оги у питању, то се огледа у његовом занимању грађевинца и несланим шалама које Џинцер сматра непримјереним у високом друштву. Чили је, с друге стране, и физички ближи лику Стенлија. Просјечне је висине и мишићав је, а Џинцер за њега каже да је „секси”.¹⁴ Све то има и Стенли. Оно што још иде у прилог Чилијевој мужевности су алкохол и спорт. Наиме, док Стенли игра покер као традиционално схваћену мушку игру, тако Чили и његови пријатељи на телевизији гледају бокс меч и пију пиво. Као и покер, и бокс припада корпусу интересовања која се сматрају примјереним за мушкарце. Чили неће пропустити, иако кроз шалу, да нагласи Џинцер да је он мушкарац у кући. Наиме, када остане посљедње парче пице, он ће рећи да посљење парче припада мушкарцу. Парче пице симболише мушку доминацију, односно ауторитет мушкарца.

Раније смо показали да је Стенлијева и Стелина љубав условљена сексуалном жељом. О томе можемо говорити и када је филм Вудија Алена у питању, али се на томе не смијемо задржати. Наиме, Џасмин врши притисак на Џинцер да остави Чилија јер је, како она каже, „губитник и друга верзија Огија”.¹⁵ Постоји разлика у стандарду који за примјер доброг брачног партнера узима Бланш и којег узима Џасмин. Видјели смо да Бланш жели првенствено да спаси сестру од насиља, али и новог свијета савремене Америке која се не уклапа у јужњачке идеале и представе о поносу, угледу и култивисаности. С друге стране, мјерило којим се води Џасмин су искључиво новац и повластице које он са собом доноси. Док је Бланш *southern belle*, Џасмин је *socialite*, а то значи неко ко припада високом друштву и ко је у високим круговима познат по посјећивању и организовању многобројних забава за високу класу. Несрећне околности у којима се она налази и јесу везане за новац и економски крах који су она и њен богати муж доживјели, након што га је она због преваре пријавила за неплаћање пореза. Једино поље на којем је она била остварена је поље финансија, а

¹⁴ Вуди Ален, *Blue Jasmine*. САД: Sony Pictures Classics, 2015.

¹⁵ Исто.

када се то урушило, она је доживјела нервни слом. Међутим, она и даље покушава да нађе пристојног мушкарца за себе, а то је, по њеним мјерилима, неко ко има доста новца и добар положај. То исто жели и за своју сестру Џинцер. Из тог разлога је Чили непријатељски расположен према њој. Као што смо раније напоменули, он припада радничкој класи, као и Џинцер. То за њих двоје не представља проблем, све док се не појави Џасмин. Они се чак и шале на рачун своје незавидне економске ситуације. Он каже Џинцер: „Опрости што не возим бентлија”.¹⁶ Међутим, Џасмин ће утицати на Џинцер и она ће учинити корак напријед, како и сама каже. Тај корак напријед је Ал, трећи мушкарац у њеном животу. Он поставља озвучење у куће богаташа који приређују забаве. Његов друштвени положај је виши од Чилијевог. Али та разлика је незнатна – он може да присуствује поменутима забавама, иако и даље није на истом класном нивоу као остали гости, нпр. адвокати и политичари. За Џинцер је то ипак велики напредак, јер, како ће јој сестра рећи, „свако је бољи од Чилија”.¹⁷ Иако је главни мотив финансијска стабилност коју би јој Ал могао пружити, Џинцер ће привући и нешто друго. Наиме, на забави на којој упознаје Ала, њих двоје ће плесати и то плесове које Ал сматра романтичним. Романтика, а то значи нешто више од сирове сексуалне жеље коју она осјећа према Чилију и Чили према њој, привући ће Џинцер. Она Ала карактерише као драгог и симпатичног. То је оно што га разликује од њеног бившег мужа и Чилија. Међутим, Ал је предатор. Све што он жели је секс, а романтична музика и плес су његова средства да то и добије. Када се испостави да је ожењен, Џинцер се враћа Чилију.

Нагласили смо раније да је Стела пасивна јунакиња која је зависна од супруга и његовог сексуалног потенцијала. Видимо да Џинцер, за разлику од Стеле, предузима нешто како би промијенила свој живот. Међутим, она жели прије свега да промијени свој економски статус. Чили није насилник као Стенли. Наравно, сцена у којој он разбија телефон подсећа на сцену у којој Стенли разбија радио. То открива његов потенцијал за насиље, али за разлику од Стенлија, Чили не туче Џинцер. Тај испад би се прије могао окарактерисати као снажан излив емоција којем је овај јунак склон. Његова осјетљива природа наглашена је у неколико наврата. Рецимо, када дође у продавницу у којој ради Џинцер да је моли да му се врати, он плаче. Осим тога, Џинцер неколико пута потенцира то да Чили често плаче, а на крају филма рећи ће како

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

„стално плаче”.¹⁸ Ова његова особина је у потпуности супротна од Стенлија, који емоције исказује само кад Стела побјегне код Јунис, а како смо и нагласили, то његово јецање је само један од устаљених корака који се понављају и који представљају неку врсту предигре за сексуални чин који слиједи. Несугласице које се јављају између Чилија и Џинџер нису нешто што се понавља. То је издвојени инцидент до кога долази усљед Џинџерине преваре за коју, макар посредно, и Џасмин сноси кривицу.

На крају филма, Чили и Џинџер ће се помирити. Превара је својеврстан излет у свијет какав са собом доноси Џасмин. У том смислу не можемо говорити о осамостаљивању Џинџер и бијегу од Чилија. Нити је она незадовољна својим животом, нити је Чили толико лош. Прије би се могло рећи да се Џинџер осамостаљује од сестре. Наиме, кроз читав филм сазнајемо да између двије јунакиње постоји раздор: Џинџер сматра да је Џасмин елегантна, талентована за моду, те да су је родитељи, иако нису билошки, више вољели. С друге стране, Џасмин на Џинџер и њен живот гледа са висине, са дозом гађења. Осим тога, Џинџер ће се коначно охрабрити да Џасмин каже да је она крива за њену лошу економску ситуацију, а не мушкарци које бира. Наиме, Џасмин и њен бивши муж проневерили су новац који су Оги и Џинџер добили на лутрији и који су планирали уложити у посао. Мушкарци с којима је Џинџер повезана су вриједни и радишни људи, за разлику од Џасминог мужа који је преварант. Однос Џинџер и Чилија бисмо могли посматрати прије као међузависност, а не као нешто једнострано. Истина је да су и Стенли и Стела зависни једно од другог, али спона која њих повезује је искључиво сексуална жеља. С друге стране, однос Чилија и Џинџер обухвата и друге сегменте живота, поред сексуалне привлачности. Џинџер ће нагласити да је Чили поштен човјек и да га њени синови воле, као и он њих. Такође, то што Чили опрашта превару иде у прилог томе да је он воли. Он ће рећи: „Скоро сам те изгубио”, на шта Џинџер одговара: „Ниси ме изгубио, ја сам замало изгубила тебе”.¹⁹ Овај дијалог потврђује њихову повезаност и међузависност. У том смислу, Боби Канавале, глумач који игра Чилија, сматра да је Чили заштитник²⁰, а ако узмемо у обзир Џинџерину зависност од сестре и могућност да се њоме лако манипулише, управо је заштита оно што она треба од њега, а то и јесте оно што он може и да јој пружи.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

²⁰ Преузето са: https://www.sonyclassics.com/bluejasmine/bluejasmine_press-kit.pdf

Још од свог првог дугометражног филма *Пеџи, Луси, Бом и групе гјевојке* (*Pepe, Luci, Bom y otras chicas de monton*) из 1980. године, Педро Алмодовар је у први план свог стваралаштва ставио женске ликове. Мушки ликови су у његовим филмовима најчешће у другом, споредном плану. Уколико су и присутни, ради се о ликовима који се не уклапају у стандарде доминантне мушкости на које смо навикли у филмовима из *златној доба Холивуда*, али и савремене америчке кинематографије која велича мушкараце хероје. Мушкарци код Педро Алмодовара су или негативци (убице, силоватељи, криминалци)²¹ или је њихова функција да подривају традиционалну подјелу родних улога и стереотипе патријархалног друштва. Они су хомосексуалци, трансвестити и транссексуалци.²² Дакле, Алмодовар се игра са родом и као што Дејан Варга примјећује, даје визуелни идентитет тезама о друштвеној условљености рода које је деведесетих година поставила Џудит Батлер.²³ Таква ситуација је и у филму *Све о мојој мајци*. Главна јунакиња је Мануела, а мрежу ликова чине прије свега жене које су с Мануелом у интеракцији. Мушкарци се појављују спорадично, и то, као што смо већ напоменули, у потпуно другачијем свјетлу од онога које освјетљава агресиван, па и умјерен маскулинитет. Алмодовар се користи техником позоришта у филму. Централни мотив у филму чини представа *Трамвај звани жеља*, која је обиљежила Мануелин живот. Мануела је у младости играла улогу Стеле у Вилијамсовом комаду, а њен муж, Естебан, улогу Стенлија Ковалског. Међутим, ова представа не остаје само успомена на дане заједничког живота са Естебаном већ она суштински прожима Мануелин живот. Важно је примјетити да, иако се ради о представи, крај комада више одговара филму Елије Казана, јер Стела напушта Стенлија. То је битна разлика јер се завршна сцена представе приказане у Алмодоваровом филму, пресликава на Мануелин живот: она напушта Барселону и супруга.

Раније смо видјели да је код Вилијамса Стела споредна јунакиња или објекат жеље и за Стенлија и за Бланш. У филму *Неспешна Цасмин*, Џинцер је споредна јунакиња само у односу на своју

²¹ Примјери: *Живо месо* (*Carne trémula*), *Вежи ме!* (*¡Átame!*), *Кука* (*Kika*), *Враћи се* (*Volver*) и др.

²² Примјери: *Закон њожуге* (*La ley del deseo*), *Све о мојој мајци* (*Todo sobre mi madre*), *Лоше васпитање* (*La mala educación*) и др.

²³ Дејан Варга, *Обликовање идентитета у филмовима Педро Алмодовара*, Свеучилиште Јосип Јурај Штросмајер, Филозофски факултет, Осиек 2015, 200. Преузето са: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:264371>

сестру Цасмин, али она преузима значај који је Стенли имао за Вилијамса. Код Алмодовара долази до потпуне замјене позиција. Мануела је главна јунакиња која условљава појављивање свих осталих личности. Бланш нема своју персонификацију у овом филму. Заправо, могли бисмо говорити о симболичкој фигури сестре, која се преклапа или са фигуром кћерке или са фигуром мајке, али не постоји једна улога која би одговарала улози Бланш или Цинцер. Симболичка сестра, која би уједно била и симболичка кћер, јесте часна сестра Роса. Мануела се брине за њу када сазна да је у другом стању и да је заражена ХИВ вирусом. Мануела ће Росу у два наврата представити као своју сестру: први пут када са њом оде код љекара, а други кад је буде упознавала са глумицом Умом. Међутим, она се може посматрати и као кћер, јер Роса има веома лош однос са својом биолошком мајком. Тачније, Роса ће рећи да је она за своју мајку увијек била странац. Мануела преузима све мајчинске дужности када је Роса у питању. Она се брине за њену трудноћу, болест, а касније и за дијете. Кључна ствар која повезује ове двије јунакиње јесте Естебан/Лола. Мануелин бивши муж и отац њеног сина Естебана II је такође и отац Росиног дјетата. Након Росине смрти, Мануела усваја њеног сина, Естебана III и на тај начин потврђује своју улогу мајке. Када је Ума у питању, она са Мануелом гради однос повјерења и сигурности који подсећа на сестрински однос. Али, њих двије не повезује никаква крвна веза, а ни веза са Естебаном/Лолом па у том смислу можемо говорити само о симболичком сестринском односу. Дакле, не постоји јединствена Бланш, као што код Вудија Алена није постојао јединствен Стенли. Ипак, разлика је у томе што Вуди Ален деконструира Стенлија као могућност постојања екстремног маскулинитета, а Алмодовар, стварајући мрежу женских ликова који су у релацији сестра–мајка–кћер, велича женску солидарност и пријатељство.

Још код Вудија Алена смо видјели да не постоји доминантан маскулинитет, ни у смислу идеала мушкости оличеном у Стенлију, ни на плану филма. Мушкарци имају споредне улоге. Код Алмодовара се мушкарци, барем мушкарци који подсећају на Стенлија, Огија и Чилија не јављају чак ни као споредне улоге. Међутим, Стенлијев насљедник ипак постоји. Он је дат у лику транссексулца Лоле. Дакле, Естебан, који је у младости заједно са Мануелом играо Стенлија Ковалског, мијења име у Лола и мијења пол. Али ни то није потпуна, већ дјелимична промјена. Наиме, он ће промијенити свој визуелни идентитет нпр. шминка се, има дугу косу и груди, али задржава мушке гениталије. Најбоља потврда за то је што је он отац Росиног дјетета. Дакле, не само да код Алмодовара долази до потпуне деконструкције маскулинитета већ и феминитет

добија алтернативу. Пред нама је флуидни идентитет, неко ко не припада ни једној ни другој или припада и једној и другој страни бинарне опозиције мушко/женско. Лоли, али и људима око ње, оваква је позиција донијела искључиво невоље. Роса и Мануела остају самохране мајке због ње, њихови синови никада не упознају оца, а Росин син не упознаје ни оца ни мајку јер и Роса и Лола умиру од сиде, коју је Лола добила или због проституције или због узимања дроге. Зато Лола спада у ред флуидних идентитета код Педро Алмодовара који су уједно, како Варга примјећује, и жртва и агресор.²⁴ Такав је, рецимо, и Игњасио у филму *Лоше васпитање* (*La mala educación*) из 2004. године. Као и Лола, и он се препушта наркоманији, а та зависност са собом повлачи и друге болести и криминалне радње попут изнуде новца. Али не смије се заборавити да он већ од дјетињства бива сексуално злостављан од стране оца Манола и спутаван у својој хомосексуалној љубави према Енрикеу.²⁵ Наравно, не може се говорити о томе да је судбина флуидних идентитета код Алмодовара увијек трагична. Као противтежа Лоли се у филму јавља Аградо. Она је, заједно са Лолом, отишла у Париз на операцију груди и заједно су се вратиле, како Мануела каже, „физички промијењене”.²⁶ Међутим, Аградо нема трагичну судбину као Лола. Она је задовољна својим животом, о чему и говори чувени монолог у позоришту. Али не само да је она задовољна него су и људи око ње задовољни. Она ће нагласити да се зове Аградо јер је увијек људима чинила живот пријатним.²⁷

Мануела ће, говорећи о Лоли, рећи да је „она задржала све најгоре и од мушкараца и од жена”.²⁸ То најгоре је, заправо, коријен и Лолине личне несреће и несналажења у животу, али је извор свих других трагичних судбина које она изазива. Најприје се то односи на Мануелу. Као што смо рекли, након повратка из Париза, Лола долази физички промијењена, али не и духовном смислу. Она наставља да прави љубоморне испаде, не дозвољавајући Мануели да носи купаће костиме и кратке сукње. За то вријеме, она „спава с ким стигне”.²⁹ Алмодовар на овај начин ипак говори и повлаштеној улози маскулинитета, чак и у ситуацији када су од тог маскулинитета остали само трагови. Ипак, рекло би се да су остали најважнији трагови за поредак ствари у коме је мушкарац тај

²⁴ Исто, 256.

²⁵ Педро Алмодовар, *La mala educación*. Шпанија: El Deseo, 2004.

²⁶ Педро Алмодовар, *Todo sobre mi madre*. Шпанија–Француска: El Deseo, 1999.

²⁷ Agrado на шпанском значи пријатно, љубазно.

²⁸ Педро Алмодовар, *Todo sobre mi madre*. Шпанија–Француска: El Deseo, 1999.

²⁹ Исто.

који одређује жени шта ће облачити, а то су мушке гениталије које Лола још увијек има. Мануела се пита: „Како може да буде мачо са таквим грудима”.³⁰ Дакле, чак и након физичке трансформације, Лола задржава особине хегемонијског маскулинитета. Међутим, како смо већ наговјестили, код Аломодовара маскулинитет не односи побједу. Док Стела остаје са Стенлијем, Џинџер само привремено напушта Чилија, Мануела се једина бори за своју самосталност. Она напушта Лолу и са дјететом у стомаку одлази из Барселоне у Мадрид. То се не дешава одмах након Лолиног повратка из Париза. Мануела неко вријеме прихвата Лолу у њеном новом физичком издању, „јер жена ће учинити било шта да не буде сама”.³¹ Али онога тренутка када Лолин хегемонијски маскулинитет превагне над њеним новим флуидним идентитетом тј. када њена потреба за наређивањем, психичким злостављањем и преваром дође до изражаја, Мануела диже свој глас и одлази. Њихова љубав није заснована на пукој сексуалности као Стелина и Стенлијева, иако и у овом случају сексуалност игра велику улогу. Чак и кад се Лола врати у новом издању из Париза, Мануели је она и даље привлачна, јер, како она каже, „ми жене смо помало лезбејке”.³² Али ипак, у њиховом односу постоје и бројни други фактори који показују сложенију везу од само сексуалне. Док Џинџер у Чилију види поштеног човјека којег њена дјеца воле, тако су Мануела и Лола повезане заједничким поријеклом³³, дугом везом, младалачком љубављу, заједничким послом, а у крајњем случају и Мануелиним безусловним прихватањем новог Естебана, односно, Лоле.

Поред свега набројаног, постоји и још један битан фактор који утиче на Мануелин одлазак. До сада смо само успутно спомињали мајчинство, и када је Вилијамс и када је Вуди Ален у питању. Разлог за то је што мајчинство није било у првом плану код ова два аутора. Алмодовар око мајке плете цијелу причу. Када је Вуди Ален у питању, улога мајчинства је наглашена у захтјеву који Џинџер ставља пред мушкарца с којим започиње нови живот: треба да буде добар према њеним синовима и да се њима свиди. Дакле, колико год она одлучивала о избору партнера, толико је важан и глас њене дјеце. У том смислу, њен животни избор је условљен мајчинством. Ако упоредимо Стелу и Мануелу, могли бисмо рећи да Стела остаје јер постаје мајка, а Мануела одлази јер постаје мајка. Наравно, Стела остаје, прије свега, због своје зависности од Стенлија, али *живој мора да иде даље*, а саставни дио њеног живота

³⁰ Исто.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ И Мануела и Лола из Аргентине долазе у Шпанију.

постаје њено и Стенлијево дијете. Дијете је веза која јача њену зависност према Стенлију. С друге стране, Мануела одлази јер са дјететом живот поред Лоле за њу није могућ. Она и симболички раскида сваку везу са Лолом тако што цијепа све фотографије на којима је она. Мануела свом сину Естебану никада неће испричати причу о оцу. Поставља се питање да ли је то права одлука. Из Мануелине перспективе јесте. Она је нашла мир у Мадриду. Али из перспективе њеног сина, та одлука ствара празнину у његовом животу. У свом дневнику он ће записати да баш та друга половина која недостаје на фотографијама, недостаје и у његовом животу. Долазимо до парадоксалне ситуације: желећи да заштити и сина и себе од Лоле и живота с њом, Мануела ствара празнину у животу свога сина, коју он по сваку цијену жели да испуни.

Њен син ће погинути. Мануела ће пронаћи његов дневник и тек на тај начин сазнаће да је он у свом животу осјећао велики недостатак. Мануела се из тог разлога враћа у Барселону, желећи, макар постхумно и симболички да испуни жељу свога сина. Она се враћа с циљем да види Лолу. Естебанова фотографија коју на крају филма даје Лоли је симболичко спајање оца и сина и помирење Мануеле и Лоле. На тај начин затвара се круг или читав низ трагедија изазваних прије свега Лолиним несналажењем у животу и у власти тој кожи. На крају филма се Лола и Мануела срећу на Росиној сахрани и воде дијалог који потврђује Лолину трагичну позицију, али и рушилачки нагон који од туђих живота ствара руину:

– Драго ми је да те видим. Штета што је баш овдје.

– Није ни могло да буде на другом мјесту. Ти ниси људско биће Лола. Ти си епидемија.

– Увијек сам била неумјерена.³⁴

Закључак

На овакав начин и овим редослиједом представљени филмови показују битну разлику у односу на изворни текст. Иако је у драми једна од Стенлијевих особина да не говори много, чини се да ипак његова улога долази у први план, без обзира на број изговорених реплика. Његова доминација на нивоу текста је у вези са његовом доминацијом када су у питању родне улоге и повлашћен положај мушкарца у патријархалном друштву, какво је несумњиво америчко друштво након Другог свјетског рата. Истина, велика

³⁴ Педро Алмодовар, *Todo sobre mi madre*. Шпанија–Француска: El Deseo, 1999.

пажња у драми посвећена је и Бланш, али Стела, као власништво у Стенлијевим рукама, остаје на нивоу објекта жеље и за мужа и за сестру. Савремени филмови о којима је било ријечи учиниће велико одступање у односу на изворни текст. Не само да Џинџер, а нарочито Мануела, долазе у први план већ је врло јасно приказан и протест против патријархалног друштва и мушке доминације. Специфична је ситуација у филму *Несрећна Цасмин*. Чини се да је у том филму, за разлику од друга два остварења, акценат на новцу. Новац са собом доноси моћ, али и изазове којим не одољева ни Џинџер. Више није главни мотив потенцијалног женског протеста борба за слободу у ужем смислу већ је акценат на економској сигурности. Џинџер сматра да заслужује нешто боље, а то боље је за степеницу виши друштвени положај. Када је Алмодоваров филм у питању, ситуација се додатно усложњава појавом новог родног идентитета, непознатог и за Вилијамса и за Вудија Алена. Мануела, а то значи Стела, приморана је сада да се бори против *ейџемије*, односно, најезде трагедија изазваних, прије свега, чудном симбиозом либералног и отвореног идентитета и остатака мушке доминације представљене у лику Лоле. Лола, као модерни Стенли, није главна улога у филму. Она се појављује тек на крају, али она покреће сва дешавања. У том смислу, маскулинитет није постављен у први план, али прожима везе створене међу женским ликовима и изазива њихове трагичне судбине. Промјена улоге маскулинитета, са собом носи и искорак из потпуно пасивне позиције у којој се споредни женски ликови налазе. Од потпуно пасивне позиције у којој се налази Стела, преко Џинџериног излета у другачији свијет, долазимо до Мануеле. Мануела представља активни принцип насупрот пасивизираности њених претходница. На тај начин, од споредне женске улоге, долазимо до главне улоге од које је зависна читава мрежа ликова.

Бранка Тодоровић
Филозофски факултет у Новом Саду
Одсек за компаративну књижевност са теоријом књижевности
brankat597@gmail.com