

Dejan VARGA

UDK 791.43.09 Almodóvar, P. 82.01

OŠ Ljudevita Gaja, Osijek
 Krstova 99, 31 000 Osijek
 dejanvarga@yahoo.com

Izvorni znanstveni članak
 Primljeno: 10. lipnja 2015.
 Prihvaćeno: 21. prosinca 2015.

INTERTEKSTUALNI I INTERMEDIJALNI ELEMENTI U TVORBI IDENTITETA LIKOVA ALMODÓVAROVA FILMA *VISOKE POTPETICE*

Sažetak

Kategorija identiteta temeljna je okosnica rada koji donosi kratak osvrt na teorijske postavke o čovjekovu identitetu i tumači mehanizme kojim ga se oblikuje, no u glavnom dijelu rada analiziraju se identiteti likova zastupljeni u filmu *Visoke potpetice* (1991) suvremenog španjolskog redatelja Pedra Almodóvara kojima se pruža vrlo jasan prikaz onoga što se u suvremenoj književnoj teoriji opisuje kao antiesencijalistički pristup tvorbi čovjekova identiteta. Almodóvar je za takav pristup problematici u svojim filmovima iskoristio brojne mehanizme, a u odabranom filmskom predlošku postupci intertekstualnosti i intermedijalnosti pokazali su se kao ključni trenutci kojima se naglašava da izgradnja čovjekova identiteta počiva na nužnoj interakciji s *drugim*.

Ključne riječi: identitet, oblikovanje, film, intertekstualnost, intermedijalnost

1.

Suvremeni španjolski redatelj Pedro Almodóvar¹ već desetljećima u svojim filmovima portretira identitete likova ponavljajući temeljna pitanja o čovjekovu identitetu i pokušavajući objasniti što ga čini, kako se identitet dekonstruira, preslaguje i ponovno oblikuje. Njegovi su filmovi samo na fabularnoj razini vezani uz španjolsku kulturu, no po tretiranju čovjekova identiteta, kao

¹ Pedro Almodóvar (rođ. 1951., a neki izvori navode 1949. god. kao godinu rođenja), španjolski je redatelj, pisac, glumac i skladatelj. Tijekom sedamdesetih godina pisao je tekstove za stripove, kratke priče, bavio se glazbom i glumom te je snimao svoje prve kratkometražne filmove. Prvi dugometražni film bio je *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke* u kojem opisuje postfrankističku Španjolsku te kojim najavljuje „trajne tematske preokupacije – polusvijetom, ženskim likovima, promjenjivim spolnim identitetima i nekonvencionalnim seksualnim opredjeljenjima – kao i žanrovski eklekticizam (najčešće spaja komediju, melodramu i kriminalistički film)” (Nenadić 2003: 8). Uslijedit će brojni filmovi u kojima će promovirati *camp*-stilizaciju i vizualni *pop-art* stil te će, osim mnogobrojnih nagrada i međunarodnih priznanja, dobiti naziv i „ženski redatelj”. Najpoznatiji filmovi: *Labirint strasti*, *Zakon žudnje*, *Žene na rubu živčanog sloma*, *Sve o mojoj majci*, *Pričaj s njom*, *Loš odgoj*, *Vraćam se* i dr.

turbulentne i neprekidno klizeće kategorije, Almodóvar se bavi pitanjima koja vremenski i prostorno nisu ekskluzivna, već pripadaju univerzalnim pitanjima čovjekova života gdje god i kad god živio. Almodóvar u svojoj bogatoj filmografiji redovito otvara prostor djelovanja određenim skupinama identiteta (osobama različite seksualnosti, ženama, osobama neujednačena spola i roda) i omogućuje im izreći njihove potrebe i strahove te im dopušta oblikovati svijet prožet osobnim opsesijama, ali i zajedničkom stvarnosti. Međutim osim tematskog okvira kojim se gledateljima pruža galerija takvih likova i njihovih interakcija s okolinom, a koji izravno utječu na oblikovanje njihova identiteta, treba uočiti da se Almodóvar koristi i drugim narativnim postupcima koji također postaju važni elementi konstruiranja identiteta, prije svega postupcima intertekstualnosti i intermedijalnosti. Kao materija za analizu takvog odnosa poslužit će film *Visoke potpetice* (*Tacones lejanos*, 1991) u kojem Almodóvar na melodramatičan, pomalo komičan način interpretira odnos majke i kćeri, služeći se različitim intertekstualnim i intermedijalnim elementima i nastojeći objasniti da identitet pojedinca gotovo uvijek ovisi o drugome. Polazeći od konkretnog filmskog predloška, rad pretendira doći do nekih važnijih zaključaka koji se ne tiču samo Almodóvara kao redatelja, nego žele biti prilog suvremenim kritičkim promišljanjima identiteta kao kategorije na kojoj se danas inzistira (ideja o čovjeku kao jedinstvenoj i neponovljivoj individui) premda se čini da različiti tipovi metanaracija i središta moći uvelike ograničavaju mogućnost izbora. Moderni se čovjek suočava s očiglednim paradoksom: uvjeren da aktivno sudjeluje u izborima, da se formira u skladu s osobnim željama i potrebama, u nekom se trenutku suočava sa spoznajom da se tek uklapa u poželjne stereotipe.

Na samom početku važno je objasniti termin identiteta koji se u suvremenoj književnoj teoriji (a i šire) sve teže može tumačiti kao jednoznačan pojam jer ga različiti teorijski pravci podrazumijevaju kao kategoriju koja u sebi objedinjuje elemente individualne i kolektivne kulture. Unutar humanističkih studija identitet je (u uporabi su još bliskoznačnice „osoba“, „sebstvo“, „jastvo“)² trenutačno najkompleksniji pojam proučavanja. Premda se pojmom identiteta barata u svakodnevnoj komunikaciji i njime se bave različite humanističke discipline (psihoanaliza, antropologija, teorija kulture, političke teorije itd.) – zbog čega se često govori o pojedinačnom identitetu, kulturnom identitetu, političkom identitetu, rodnom identitetu – identitet pripada među one pojmove koje je teško jednoznačno definirati. Što zapravo čini čovjekov

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

identitet? Je li on, kako navodi Biti (2000: 190), *uzrok* (pretpostavka) ili *posljedica* (učinak)? Često se postavlja pitanje je li uistinu moguće mijenjati identitet, odnosno može li subjekt biti onaj koji će stvoriti vlastiti identitet ili je možda taj isti subjekt „žrtva” nekog šireg konteksta. Stuart Hall (1996: 5)³ napominje da su identiteti stvoreni unutar, a ne izvan diskursa te ih kao takve treba i promatrati: „oni nastaju unutar igre specifičnih modaliteta moći, i time su više proizvodi označavanja razlika i isključivanja nego što su znak jednog identičnog, prirodno konstituiranog jedinstva, ‘identiteta’ u njegovu tradicionalnom značenju”. Zbog toga pitanje konstrukcije identiteta obuhvaća mnoštvo ključnih pojmova među kojima su najčešći pojedinac, *drugi*, društvo, moć i kultura i njihovo međusobno prožimanje, a sve pripada kontekstu koji uvjetuje identitetske izbore zbog čega se katkada pojedinac susreće s mehanizmima koji provode tzv. *sistemska nasilje* nad njim pokušavajući ga uključiti ili isključiti iz zajednice. Izložen takvim utjecajima, pojedinac vibrira između vlastitih unutarnjih impulsa i zakona na kojima počiva društvo kojemu želi pripadati, ali i razlikovati se od njegovih normi. Primjerice suvremena teorija razvojem poststrukturalističke misli naglašava konstrukcijsku prirodu seksualnog subjekta zbog čega se danas mnogo raspravlja o različitom poimanju spola i roda kao važnih dijelova čovjekova identiteta. Često se navodi da je rod pojam koji u sebi nosi podjednako psihološke i kulturne konotacije, a sadržaj rodni uloga razlikuje se od društva do društva. Mnogi danas tvrde⁴ da je rod naučeno ponašanje koje čini rodni identitet i uvjetuje rodne uloge, ono je društveno oblikovanje biološkog spola koje je određeno rođenjem (ljudi se rađaju kao muško ili žensko). Procesom socijalizacije omogućuje pojedincu učiti kako biti muškarac ili žena, koja su prikladna ponašanja za određeni rod, koje stavove i uloge treba zauzeti i kako se odnositi prema drugome, a sve u svrhu vlastite egzistencije u postojećem društvu. Rod tako postaje društveno konstruirana kategorija koju je moguće dekonstruirati i ponovno oblikovati jer je i društvo samo po sebi izloženo mijenama vremena i socioekonomskim prilikama.

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

3 Usp. također Hall (2006).

4 Za ključne teorijske postavke o rodnom identitetu i odnosu spola i roda u suvremenoj teoriji zaslužna je Judith Butler. Usp. Judith Butler: *Bodies that matter* (1993), *Nevolje s rodnom – feminizam i subverzija identiteta* (2000).

i kulturološke odrednice kao što su jezik, tradicija, religija, podrijetlo pojedinca i različiti kulturni obrasci.⁵ Drugim riječima, identitet je uvijek vezan uz osobu i oblikovanje njezine osobnosti i karaktera o čemu je kroz teoriju psihoanalize govorio Sigmund Freud na tragu kojega se danas često govori o psihoanalitičkom identitetu. Naime, prema njegovoj psihoanalizi subjekt i njegov identitet (iako ih svojedobno nije promatrao kao takve niti se služio pripadajućom terminologijom) nikada ne bivaju jedinstveni, već su proizvodi prožimanja različitih psihičkih i seksualnih mehanizama. Subjekt se transformira i identificira u odnosu na drugoga, on prihvaća jedan njegov vid i oblikuje se prema modelu koji mu drugi daje (otuda i Freudova teorija Edipova kompleksa gdje se dječak identificira sa svojim ocem i žudi za majkom). Promatrajući subjektive opažaje koji mu pružaju zadovoljstvo, Freud daje naslutiti postojanje identiteta u njegovoj teoriji jer ga se može povezati s logičkim relacijama koje podrazumijevaju identitete mišljenja i identitete opažanja (dakle isključivo gledan sa psihološkog stajališta) jer je mišljenje zapravo izvršitelj spomenutih opažaja kojima se stvara svojevrsna veza između objekata i predodžaba, tj. povezuju se „identične misli i opažaji“. Propitivanjem odnosa subjekta i *drugoga* moguće je tvrditi da se *drugi*⁶ može shvatiti dvojako – uže gledano, u kontekstu vlastitog identiteta, može se podrazumijevati kao pojedinac koji se u mnogočemu ističe od drugih pojedinaca. On pripada njihovom svijetu, ali istovremeno tvori svoj vlastiti svijet. Njegov je utjecaj očit jer je pojedinac u doticaju s njim, no ujedno i čuva integritet vlastitog identiteta. Šire gledano, *drugi* je pojedinac ili skupina koja je marginalizirana, podvrgnuta društvenim stereotipima, stigmatizirana, diskriminirana, pa čak i osporavana (oni koji su različitih svjetonazora, drukčije seksualne

5 Ta raslojenost identiteta izaziva i oprečna stajališta u znanstvenim krugovima koji se, jednostavno rečeno, mogu podijeliti na dvije „suprotstavljene“ strane: jednu skupinu čine znanstvenici koji identitet promatraju kao supstancu imanentnu subjektu, a koja je stabilna, nepromjenjiva i ne podliježe nikakvim vanjskim utjecajima. Pojedinac ili skupina na takav identitet nemaju nikakva utjecaja, identitet ne posjeduje karakteristike evolucije, već postoji kao univerzalan i gotov rezultat koji je dan osobama. On je esencijalan, jezgrovit pa se takav pristup zove esencijalistički pristup tvorbi identiteta. Fiksni je identitet onaj koji je jedini moguć, upisan je u genetski kod i u sebi sadrži konstitutivne elemente kulturnog i etničkog identiteta. Subjekt je prirodan i stalan. Drugi je pristup posve suprotan, antiesencijalistički, i identitet promatra kao kategoriju koja se mijenja, iznova oblikuje, kojoj nedostaje bilo kakav oblik nepromjenjive stabilnosti i čvrste jezgre. Njegova nestabilnost i promjena ovisna je o jezičnom značenju jer se oblikuje jezičnim opisima unutar zadanog diskursa, odnosno ovisan je o nekolicini kategorija koje uzrokuju njegovu promjenu (vrijeme, mjesto ili različite okolnosti u kojima se nalazi). Suvremena istraživanja više su okrenuta prema stavu antiesencijalista, a identitet uistinu postaje predmet koji plijeni pozornost sve većeg broja znanstvenika i ujedno im otvara „novi“ put k shvaćanju čovjekove i, općenito, ljudske prirode. Usp. Peternai Andrić (2012).

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

orijentacije, boje kože, vjerske pripadnosti ili političkog opredjeljenja). Hall tvrdi da se identiteti tako „konstruiraju kroz razlike, a ne izvan njih“ što za sobom „povlači radikalno uznemirujuću spoznaju da se ‘pozitivno’ značenje bilo kojeg termina – pa time i njegov ‘identitet’ – konstruira samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onome što ono nije, prema onome što mu nedostaje, prema onome što se naziva *konstitutivna izvanjskost*”⁷ (Hall 1996: 5). Priznavanje *drugoga* kao oblik mogućnosti i ostvarivanja daje identitetu vlastitu pretpostavku i smisao. Priznati *drugoga* znači priznati i samoga sebe, ono postaje temelj subjekta opstanka i ostvaraja svojeg identiteta te samim time *drugi* jest dio njegova identiteta. On postaje preduvjet za uspostavu vlastitog identiteta, a isključivanje *drugoga* dovelo bi do onemogućavanja vlastite biti i bitka. Identitet se očituje kroz dva istovjetna procesa – subjekt ga ostvaruje kao kategoriju koja je jedinstvena u shvaćanjima i vrijednostima, jest ono po čemu se razlikuje od drugih, ali istodobno je i proces koji se ostvaruje kroz pripadnost društvenim strukturama i načinu života. Na taj način identitet postaje dinamična i fleksibilna kategorija koja je otvorena promjenama i varijacijama, oblikovanju, ali i ponekim manipulacijama jer u novim okolnostima dobiva drukčije oblike, pa polje toga odnosa nikada nije razmrsivo do kraja. Identitet kao takav (razlomljen, umnožen, fragmentiran) otvara niz pitanja i mogućnosti koje se mogu povezati s tradicijom, kulturom, poviješću i jezikom. Terry Eagleton navodi da je paradoks identiteta „u tome da nam identitet treba kako bismo se oćutjeli slobodnima da ga se otarasimo. Jedina stvar koja je gora od posjedovanja identiteta jest njegovo neposjedovanje. Trošiti mnogo snage na dokazivanje svog identiteta bolje je od osjećaja da ga uopće nemamo, ali još je poželjnije izbjeći obje te situacije. Poput svih radikalnih politika, politika je identiteta samorazarajuća: slobodni smo kad si više ne moramo previše razbijati glavu oko toga tko smo” (Eagleton 2002: 84). Drugim riječima, identitet je neprestano izložen mijenama i strategijskim procesima pomoću kojih se mijenja, izgrađuje, ruši i ponovno konstruira, dokazujući da nije apsolutna, već relativna kategorija.

Kako suvremena književna teorija obuhvaća brojne tekstove o identitetu tako i filmska umjetnost sve više postaje okvir u kojemu identitetna problematika pronalazi svoj izričaj. Književnost je nekada bila ključna strategija i medij kojim se kritiziralo društvo i njegova stvarnost, kojom su se prokazivali različiti identiteti i njihovi procesi nastajanja, no danas su te granice pomaknute k drugim oblicima izričaja pa filmska umjetnost zauzima vrlo važno mjesto među medijima kojima se stvarnost prikazuje na posve nov, kreativan i utjecajan

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

način. Njemački redatelj Wim Wenders, snimajući dokumentarni film *Tokyo-Ga* 1985. godine o poznatom japanskom redatelju Yasujiro Ozuu, izjavljuje tvrdnju koja pobliže može ilustrirati potonje rečeno: „Za mene nikada prije i nikada više filmovi nisu bili toliko blizu svojoj biti i namjeni: predstaviti sliku pojedinca našeg stoljeća – upotrebljivu, istinitu i valjanu sliku u kojoj se pojedinac neće samo prepoznati već će iz nje nešto i naučiti o sebi.“ Drugim riječima, film je postao važan materijal za identifikacijski proces pojedinca, istovremeno zabavan i očaravajući, ali medij iznimne moći i snage kojim se može ojačati ili razoriti elemente identiteta gledatelja jer prateći identitete na filmu, uzročno-posljedičnom vezom identitet gledatelja prividno se oblikuje budući da ulazi u interakciju s prikazanima.

Tu je snagu filma prepoznao i Pedro Almodóvar koji svojim filmovima zadnjih trideset godina pomiče granice društvene stvarnosti i promiče prihvaćanje različitih identiteta koji su se do sada nalazili (ili se još uvijek nalaze) na društvenim marginama i kulturološki razdvojenim položajima. „Često nazivan gay redateljem koji voli žene, Pedro Almodóvar voli i žene koje glume kao i muškarce koji glume žene. Nedvojbeno poznat i provokativan, njegov je rad karakterističan po snažnom izričaju *mise-en-scène*,⁸ emotivnom izboru glazbe i, ono što je najuočljivije, po njegovim složenim scenarijima i likovima koji dekonstruiraju sve norme o rodu i seksualnosti.“ (Weaver 2012: 1) Film mu služi kao oblik vlastitog izražavanja, kao mjesto u koje može uklopiti sve svoje probleme i omogućiti drugima da ih vide. Križajući najčešće komediju, melodramu i kriminalistički film (zbog čega je skovan i termin *Almodrama*),⁹ tematizira pitanja identiteta i najčešće u središte filmske naracije dovodi ženske likove koji u interakciji s likovima *queer*-identiteta (homoseksualne i transseksualne osobe) razotkrivaju i preslaguju vlastiti identitet. Time se u središtu svojih narativnih postupaka poigrava rodnim identitetom, naglašava žensko prijateljstvo kao nadoknadu za neki drugi neostvariv odnos, kao nužnost životne okoline likova ili pak kao dio obiteljskih odnosa, dok se muški likovi javljaju kao sporedni, a tek u kasnijim filmovima profilira ih kao glavne protagoniste čime postaju povezani sa središnjim likovima (*Pričaj s njom*, *Loš odgoj* itd.). Bez obzira na to bili likovi muški ili ženski, Almodóvar ih izravno suprotstavlja i sučeljava s njihovim strahovima, željama i potrebama, a ti su obrati – nastali u trenutku kad se pojedinac sučeli s *drugim* – najčešće dramatični, pa likovi ne samo da pritom mijenjaju svoj dotadašnji vrijednosni sustav nego postaju svjesni da čovjek ne postoji isključivo sam po sebi, nego tek u relaciji spram *drugoga* koji je od njega različit. Izrazito je naglašen prikaz

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

9 Termin je osmislio kubanski kritičar Guillermo Cabrera Infante, označavajući Almodóvarovu indiferentnost da svoje filmove odredi jednim žanrom.

obiteljskog života u kojem su majke sveprisutne i igraju presudnu ulogu za bilo koji lik filma. Oslikavajući takav svijet, Almodóvar se često služi elementima popularne kulture: glazba (tradicionalne pjesme, popularne glazbene grupe, navođenje stihova iz poznatih pop-pjesama), moda, prisutnost likova koji karakteriziraju potrošačko društvo (kućanice, modeli, porno glumice, poznate ličnosti iz svijeta *show business*), intertekstualnost s klasičnim filmovima, knjigama i kazališnim predstavama, parodija hollywoodskih filmskih klasika, uporaba TV-reklama i televizije kao masovnog medija koji se pokazuju kao važni čimbenici za tijek radnje, korištenje postera, fotografija i časopisa kao važnog dijela scenografije, prikazivanje umjetničkog plesa te uvođenje filmskih redatelja i pisaca trivijalnih romana kao protagonista filmske naracije. Osim toga, postupkom uključivanja intertekstualnosti, intermedijalnosti i autoreferencijalnosti unutar narativne strukture filma dokazuje koliko mu takvi elementi pomažu ostati dosljednim u svojoj namjeri da se publici predstavi kao eklektičan autor i „majstor kiča“.

Prije analize filma potrebno je osvrnuti se i na spomenute termine intertekstualnosti i intermedijalnosti. Intertekstualnost (termin koji je u teoriju književnosti uvela Julija Kristeva) u književnosti uveden je kao termin koji označava suodnos dvaju neovisnih tekstova izgrađenih prema jednakim ili sličnim uvjetima.¹⁰ Kristeva tvrdi da je svaki tekst „sastavljen kao mozaik citata“ i da je tekst „asimilacija i transformacija nekog ranijeg teksta/djela“ (Beker 1988: 11–12). Ta se veza može očitovati u sinkronijskom ili dijakronijskom odnosu i gotovo uvijek treba biti uočljiva da bi se intertekstualnost mogla uspostaviti i ovjeriti. Dubravka Oraić-Tolić uz intertekstualnost veže termin citatnosti¹¹ koji objašnjava kao „svojestvo intertekstualne strukture“ i pojedinačni književni postupak, „šire ontološko i semiotičko načelo, karakteristično za pojedine tekstove, autorske idiolekte, umjetničke stilove i cijele kulture“ (Oraić-Tolić 1988: 123). Citatnošću se prvi počeo baviti Mihail Bahtin iznoseći tezu o „dijaloškim odnosima“ i „teoriji dvoglasne riječi“, pritom ne govoreći o širim međutekstovnim citatima, već dijalogizmu kao otvorenoj citatnoj mogućnosti unutar brojnih diskurzivnih praksi.¹² Bahtinov dijalogizam i intertekstualnost

10 Pavao Pavličić ističe tri važna uvjeta: 1) povezanost jednog teksta s drugim mora biti vidljiva (sličnosti među tekstovima, aluzija jednog teksta na drugi, međusobno citiranje); 2) da bi se ostvario intertekstualni odnos, potrebna su određena sredstva: stilski, kompozicijski i drugi postupci te komentiranje ili parafraziranje postupaka drugog; 3) veza među tekstovima mora biti značajnija: djelo koje prihvaća intertekstualne elemente njima mora zadobiti novu dimenziju i bez uočavanja tih dimenzija ono će biti nerazumljivo. Usp. Pavličić (1988).

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

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

Julije Kristeve utjecali su na rad teoretičara Gérarda Genettea koji u svojem djelu *Palimpsest* (1982) iznosi teoriju termina transtekstualnosti, označavajući njime „sve ono što povezuje jedan tekst, direktno ili indirektno, s drugim tekstovima“ te predlaže pet tipova transtekstualnih odnosa: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost. Tvrdio je da nema književnog djela koje se u nekoj mjeri ne referira na neko drugo djelo zbog čega ih je tumačio kao hipertekstualna.¹³

Ovdje se neće opširnije izlagati aspekti brojnih teoretičara, nego će se nastojati prikazati u kakvom su odnosu intertekstualnost kao teorijska kategorija i film kao vizualni medij, odnosno uočiti će se kako se Almodóvar služio citatnošću u filmu *Visoke potpetice*, pokušavajući njome objasniti proces oblikovanja identiteta likova. Važno je napomenuti da je Peterlić u svojem radu o filmskim citatima objasnio da se citiranjem uspostavlja međufilmski odnos koji prikazuje „onaj dio filma u kojem se ponavlja dio drugoga, dakako, već postojećeg filma, i to na doslovan način (naprimjer kopiranjem) ili perifrastičan, tj. nedoslovan način (imitiranjem dijelova drugog filma). U oba slučaja citiranje može biti naznačeno izričito (izričitim upućivanjem na citirano djelo) ili neizričito (bez jasnijih indikatora o ‘podrijetlu’ citiranoga)“ (Peterlić 1988: 198). Uočiti će se da se Almodóvar služio objema tehnikama citiranja, a osim toga često je prakticirao u jednom filmu tehnički i tekstualno „citirati samog sebe“, stvarajući pritom interfilmski autocitatni postupak (u teoriji književnosti ovjeren je termin autoreferencijalnost).¹⁴ Acevedo-Muñoz ističe da Almodóvar takvim postupcima izgrađuje vlastiti stil koji se stalno mijenja, sazrijeva i nadograđuje, uspoređujući ga sa španjolskom kulturnom heterogenošću nakon pada Francova režima. U kontekstu te kulture moguće je složiti se s tvrdnjom da se intertekstualnost kod Almodóvara javlja kao težnja izgradnji, obnovi ili pronalasku vlastitog identiteta koji je obilježen krizom i nestabilnošću, što će biti vidljivo u odabranom filmskom predlošku.

Osim intertekstualnosti, u Almodóvarovim je filmovima prisutna i intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički“

13 Intertekstualnost podrazumijeva međusobnu prisutnost dvaju tekstova povezanih navodima, plagiranjem ili aluzijama. Ishodišni tekst, tekst na koji se referira drugi tekst, nije eksplicitan, već je njegova očita referencija. Paratekstualnost se odnosi na sve dodatne elemente jednog teksta na koje se referira u drugom tekstu, kao što su predgovori, pogovori, omoti knjige, ilustracije, posvete ili naslovi djela. Metatekstualnost podrazumijeva kritički pristup jednog teksta u odnosu na drugi te njegovo eksplicitno komentiranje. Arhitekstualnost se odnosi na prihvatanje ili odbijanje naslova jednog teksta u okviru drugoga, dok hipertekstualnost stvara odnos između jednog teksta (hiperteksta) i ranijeg teksta (hipoteksta) koji se preoblikuje, komentira ili proširuje novim elementima. Usp. Genette (1997).

14 Autoreferencijalnost se tumači kao postupak kojim tekst ili izričaj tematizira neka svoja obilježja. Referencija daje tekstu mogućnost govoriti o drugim predmetima, dok ga autoreferencijalnost upućuje na vlastitu situaciju, strukturu ili subjekt.

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

2.

U filmu *Visoke potpetice*¹⁵ nekoliko je ključnih trenutaka u kojima postupci intertekstualnosti i intermedijalnosti nužno prikazuju oblikovanje identiteta lika. Melodramatskim ugođajem i prikazom priče o majci i kćeri koje se susreću u Madridu nakon petnaest godina razdvojenosti Almodóvar je, kako Acevedo-Muñoz zaključuje, snimio „najmelodramatičniji film do sada“. Na početku filma saznaje se da je obiteljska prošlost uzrok krize identiteta, Rebeca se susreće s traumom iz djetinjstva uzrokovanom majčinom pretjeranom narcisoidnošću pa će „oživljavanje“ prošlosti potaknuti i Becky i Rebecu da pokušaju prevladati krizu i uspostave odnos majke i kćeri kakav je Rebeca oduvijek željela. Najveća trauma nastala je u trenutku kada je Becky trebala otići u Meksiko snimati film; Rebeca se nadala poći s majkom, no ona ju uvjerava u suprotno: „Ako dopustiš majci otići u Meksiko snimiti lijepi film, vratit ću se po tebe i više se nikada nećemo odvajati.“ Becky je tada brutalno izmanipulirala vlastito dijete kada joj je prigovorila da će „biti tužna“ ako se ne složi s time da ode u Meksiko, što samo dokazuje koliko je bila ambiciozna,

15 *Visoke potpetice* (*Tacones lejanos*, 1991; likovi: Rebeca Giner, Becky del Páramo, Manuel, Hugo/Letal/Dominguez) portretira lik dviju žena – majke Becky i kćeri Rebece koje su u jednom trenutku izgubile kontakt te se nakon 15 godina ponovno susreću ne bi li nadoknadile propušteno vrijeme. Nisu očekivale da će ih još više povezati Manuel, muškarac koji je davno bio Beckyn ljubavnik, a sada je oženjen njezinom kćeri. Manuel je misteriozno ubijen te su obje za to optužene. Tijekom filma saznaje se da je Rebeca ubila Manuela, no majčinska ljubav ipak prevladava sve prepreke i u želji da jednom u životu učini nešto dobro za svoju kćer (prikazani su retrospektivni dijelovi djevojčice Rebece koja je zapostavljena u vlastitoj obitelji te odrasta bez majčine pažnje), priznaje da je ona ubojica. Osim odnosa kćeri i majke film problematizira muško-ženske odnose i patrijarhalni diskurs, ubojstvo supružnika, prikazuje marginalizirane identitete poput transvestita, narkomana i zatvorenika, a ponovno naglašava snagu i emancipaciju žene kao jedine koja može prevladati sve bure života.

narcisoidna i sebična. Takvu narativnu strukturu prati glazba Milesa Davisa koja je nadahnuta flamencom i predstavlja ga kao „jedinog glazbenika koji je shvaćao snagu i bit španjolske glazbe“ (Strauss 2006: 115). Početna scena filma koja prikazuje odraslu Rebecu u zračnoj luci gdje čeka Becky otkriva „tragičnu istinu“ da se Becky nije vratila do toga trenutka. E. A. Kaplan govori o odnosu djeteta i dobre, odnosno loše majke te ističe da su se majke uvijek držale odgovornima za psihičko stanje svoje djece ili pojave njihova poremećaja te su kao takve „velika nevolja“ bilo da napuštaju dom zbog svoje karijere ili posvećuju više pažnje svojim potrebama nego potrebama djece. Almodóvarov film smješten je unutar dihotomije „dobre i loše majke“, identifikacije i žudnje te kontinuiranog isticanja neuobičajenog odnosa majke i kćeri: „homoseksualne žudnje za ljubavlju/imitiranjem/postajanjem istospolnog roditelja (u ovom slučaju majke) umjesto heteroseksualne žudnje za drugim roditeljem (ocem).“ (Smith 2000: 123) Time se u filmu otvaraju ključni razlozi zbog kojih likovi doživljavaju svoje krize identiteta.

Nadalje, uz intermedijalnu prisutnost skladbi *Solea* i *Saeta* Gila Evansa u Davisovoj interpretaciji dvije su pjesme ostale znakovite tijekom cijeloga filma, a Almodóvar ih je odabrao jer je „priča *Visokih potpetica* očita u svakoj njihovoj noti”¹⁶ (Strauss 2006: 112). Prva je pjesma *Un año de amor* (*Jedna godina ljubavi*) u interpretaciji španjolske pjevačice Luz Casal, a u filmu ju izvodi *drag queen* Femme Letal tijekom svojeg nastupa u klubu Villarosa. Iako govori o zaljubljenima, pjesma metaforički upućuje na odnos Becky i Rebece koje su dugo godina bile razdvojene, a Rebecina jedina želja jest ponovno uspostaviti odnos s majkom. D’Lugo kaže da je *drag queen* koji izvodi pjesmu zapravo prikaz trenutka prošlosti jer se odnosi na Beckynu karijeru (zbog koje je napustila Rebecu), a u sadašnjosti Becky je gledateljica same sebe (Letal imitira Becky) i „s kćeri pokraj sebe, ona ujedno gleda i svoju budućnost” (D’Lugo 2006: 78). Prizivanjem prošlosti u sadašnjosti, ali i nagovještajem budućnosti takvom pjesmom Almodóvar zapravo najavljuje rasplet događaja jer će Becky ubrzo opet ostaviti Rebecu, ovaj put zauvijek, no ostavit će joj uspomene na vrijeme koje su provele zajedno nakon što se vratila u Madrid. No izvedba te pjesme ne utječe samo na odnos Rebece i Becky već se njome problematizira i rodni identitet, performativnost i heteronormativnost sadržana u liku Femme Letala (ime slično sintagmi *femme fatale*¹⁷). On je transvestit koji u slobodno

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

17 *Femme fatale* prema pojedinim autorima predstavlja ženu koja je neodoljiva i privlačna, koja uzrokuje muškarčevo izlaganje opasnosti ili njegovu propast, ona je istovremeno „zloćudna, opasna, dekonstruktivna i fascinantna“. U suvremenoj feminističkoj kritici ona je tumačena kao „simptom muškarčeva straha od feminizma“. Usp. Anderson (1995). Almodóvar opisuje *femme fatale* kao „ženu koja je svjesna svoje moći da nekoga zavede, hladnokrvna je što znači da se olako ne predaje; beskrupulozna je, za nju seks ne predstavlja užitek, već sredstvo kojim nanosi drugima bol“ (D’Lugo 2006: 124).

vrijeme oponaša jednu od glavnih protagonistica Becky iz vremena 1970-ih kada je stekla slavu kao „pop-zvijezda“. U profesionalnom smislu Letal je policijski inspektor Eduardo Domínguez koji neprestano doživljava promjene identiteta: dok nastupa, predstavlja se kao transvestit Femme Letal (nosi vlasulju, ogrlice i narukvice, uske haljine i visoke potpetice); iza pozornice Rebeci se predstavlja kao tajni agent Hugo koji istražuje ubojstvo transvestita; u stvarnom je životu policijski inspektor Eduardo Domínguez koji živi s majkom (i njoj se lažno predstavlja, svakodnevno noseći bradu i brkove koji prikrivaju njegov stvarni izgled) i budući je otac Rebecina djeteta. Mnogostruki Letalovi identiteti „ističu osnovnu hibridnost kulturološkog trenutka u kojem se elementi patrijarhalnog društva (...) postupno eliminiraju ili se ironiziraju“ te prikazuju trenutak u kojem se individualna pretpostavka vlastitog identiteta i uloga ponovno oblikuju prihvaćajući na sebe nova kulturološka obilježja (D’Lugo 2006: 79). Takvim kompleksnim identitetom potvrđuju se sve češće antiesencijalističke teorijske postavke o fluidnosti identiteta, prije svega rodnog, koji se iznova oblikuje ili narušava. Ilustrativno se može navesti Letalov razgovor s Manuelom, Rebecinim mužem:

Manuel: *Koje je tvoje pravo ime?*

Letal: *Kako pjesma kaže „onaj sam kako me zoveš“. Moji me prijatelji zovu Letal.*

Manuel: *Je li Letal muško ili žensko?*

Letal: *Ovisi. Za tebe sam muško.*

Letal slično govori i Rebeci kada joj kaže da se može „pretvoriti u koga god želi“ ili se „može pretvoriti u muškarca“ kakvi joj se najviše sviđaju, a takav Letalov zaključak dokazuje da biti autentičan u patrijarhalnom društvu za transvestita ili transseksualca predstavlja težnju za samoovjeravanjem i legitimitetom, dok im istovremeno omogućuje oblikovanje višestrukog identiteta. Letal na pozornici predstavlja snažnu ženstvenost naglašenu „popularnom glazbom, kostimima, bojama, kičem i *camp*-estetikom“, dok u stvarnom životu kao Eduardo Domínguez utjelovljuje društvene parametre muževnosti noseći bradu, sunčane naočale „avijatičarskog stila“ (modni kôd muškarca prepoznatljiv u holivudskim filmovima) i skladna odijela te predstavlja tipičnog heteroseksualnog muškarca (Piganiol 2009: 87). Letal je tako postao sredstvo kojim se uspješno destabilizira heteropatrijarhalni sustav jer „pomiče granice hegemonijskog oblikovanja muškog i ženskog identiteta: čin preoblačenja ne samo da mu dopušta transgresiju heteroseksualne normativnosti već dopušta križanje drugih diskurza poput rase, klasne podjele i politike“ (Subero 2008: 159). On je lik kojemu oponašanje i mijenjanje identiteta predstavlja iznimno zadovoljstvo, a zapravo time proživljava i krizu identiteta, pokušavajući pronaći pravi put kojim će stvoriti svoju vlastitu obitelj.

Druga glazbena izvedba prisutna u filmu jest pjesma *Piensa en mi* (*Misli na mene*), meksičkog podrijetla u izvedbi Lole Beltrán, kojom Almodóvar postiže vrhunac melodramatičnosti u filmu. U prijelomnom trenutku radnje Becky ju pjeva u kazalištu (pritom ju posvećuje svojoj kćeri), dok ju Rebeca sluša preko radija u zatvoru, čime su istovremeno prikazane dvije emocionalno slomljene žene, fizički razdvojene, ali pjesmom duboko emocionalno povezane. Može se reći da su „u kontekstu neriješenog edipova kompleksa i njezine neobične povezanosti s majkom riječi pjesme pretjerano romantične,¹⁸ a Rebecina reakcija (...) podsjeća na reakciju ljubavnika slomljena srca” (Acevedo-Muñoz 2008: 143). Upravo je pjesma *Piensa en mi* omogućila Becky i Rebeci da konačno započnu proces obnavljanja odnosa majke i kćeri koji je godinama bio zapostavljen – gledatelji su pritom svjedoci trenutačne emocionalne povezanosti kakva do sada nije viđena u filmu. Pjesma se kasnije ponavlja u klubu Villarosa gdje ju ponovno izvodi Letal kao simbol Rebecine dječje, ali i seksualne žudnje. Tom izvedbom ponovno se može uočiti da Rebeca još jednom „gleda Femme Letala obučenog kao Becky da pjeva istu pjesmu koju je Becky posvetila svojoj kćeri nastupajući u kazalištu. (...) Letal nosi čak i isti nakit koji mu je Becky poklonila (...) tako da je Rebecina prava žudnja prema majci dodatno naglašena ljubavnom/seksualnom zbrkom” (Acevedo-Muñoz 2008: 148). Drugim riječima, pjesma je istovremeno metafora Rebecine žudnje za majkom koja ju je sebično ostavila, ali i trenutak njihove pomirbe jer nakon 15 godina uspijevaju pronaći načine kako obnoviti međusobnu bliskost i povezanost. Takva intermedijalnost u Almodóvarovim filmovima predstavlja njegov „analogni eklekticizam, (...) ključni trenutak u kreativnom oblikovanju vizualnog i narativnog identiteta“ (Vernon 2013: 389). Filmovi su postali prostor u kojem glazba funkcionira autonomno u odnosu na njegovu naraciju, a istovremeno služi izricanju vlastitih osjećaja i osobnih kriza identiteta prikazanih likova. Emocionalna snaga pjesama u *Visokim potpeticama* posredovala je između gledatelja i oblikovanog filmskog svijeta, čime se postigao intiman odnos i gledateljima se omogućilo poistovjećivanje s likovima.

Uporabom filmova drugih redatelja Almodóvar uspostavlja intertekstualni odnos kojim će iznova dokazivati svoj filmski eklekticizam i heterogenost. Ovdje se može napomenuti da je Almodóvar u svakom filmu vizualno ili tekstualno citirao neki film klasične holivudske ili europske produkcije, što se očituje u mnogo redateljskih utjecaja¹⁹ kojima je uspješno spojio tradicionalni

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

19 U njegovim su filmovima vidljivi utjecaji Douglasa Sirka, Billyja Wildera, Howarda Hawksa, Ernsta Lubitscha, Alfreda Hitchcocka, Michaela Curtiza, Luchina Viscontija, Rainera Wenera Fassbindera, Johna Watersa, Luisa Buñuela i mnogih drugih.

i moderni vizualni izričaj, prije svega uspostavljajući intertekstualni odnos i tvoreći njihovo posve novo značenje unutar vlastitih filmova. Dubravka Oraić-Tolić u *Teoriji citatnosti* istaknula je da se postmoderni umjetnici „stavljaju u podređen položaj, doslovce prepisuju i preslikavaju tekstove vlastite tradicije i suvremene kulture kako bi pokazali da tradicija i kultura postoje, da se ne smiju zaboraviti, nego da se moraju svim sredstvima, pa i jednostavnim neprerađenim citatima, čuvati od uništenja“ (Oraić-Tolić 1990: 210). Kod Almodóvara će takva intertekstualnost biti prisutna s jednim ciljem – imat će pretkazateljski karakter indirektno upućujući što će se likovima dogoditi u budućnosti, a istovremeno će znatno utjecati na proces oblikovanja njihova identiteta.

Za *Visoke potpetice*, uzimajući u obzir interpretirani motiv odnosa majke i kćeri, kritičari (Thompson 1992; Smith 2000; D'Lugo 2006; Acevedo-Muñoz 2008) često navode da su Almodóvaru kao nadahnuće poslužili filmovi poput *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) i *Imitacija života* Douglasa Sirka.²⁰ Smith primjećuje da se sa Sirkovim filmom uspostavlja najočitija intertekstualna veza koja započinje motivom izgubljenog djeteta na godišnjem odmoru – Lora Meredith (Lana Turner), glumica u sponu i željna slave, odvojena je od svoje kćeri – Becky i Rebeca borave na egzotičnom otoku i u jednom trenutku Rebeca se izgubila na tržnici. Iako ju je vrlo brzo pronašla, umalo tragičan događaj ostat će vječno urezan u Rebecino pamćenje jer je gotovo cijeli život „gubila svoju majku“ koja je neshvatljivo žudila za slavom. Nadalje, Rebecina rečenica „Prestani glumiti, majko!“ doslovni je citat iz Sirkova filma, a sličnost je očita i u tome što oba filma tematiziraju „život majke, popularne zvijezde, majčino zapostavljanje vlastitog djeteta, svađu majke i kćeri te incestuozno neprijateljstvo zbog istog muškarca“ (Smith 2000: 123). Rebeca se, u želji da uspostavi neostvoreni odnos majka-kći, uvijek vezala za majčine ljubavnike – jednog je ubila da bi spasila majku od njegovih napada, a s drugim bivšim majčinim ljubavnikom sada je u braku. Očito je da je Almodóvar iskoristio poznati slučaj glumice Lane Turner (glavne glumice u filmu *Imitacija života*) koja je doživjela sličnu situaciju 50-ih godina kada je njezina kći ubila svojeg očuha jer je željela spasiti majku od nasilja. Almodóvar veliku pozornost posvećuje i kostimografiji filma, angažirajući velike modne kuće i kreatore pa tako Rebeca nosi Chanelov kostim, Becky kreacije Giorgija Armanija, a često je surađivao i s Jeanom Paulom Gaultierom. Ta bi činjenica možda i ostala sporedna da nije poznato da je Lora Meredith u *Imitaciji života* nosila skupocjeni nakit i večernje haljine jer, prema Smithovu mišljenju, Almodóvar radi „homage holivudskoj tradiciji“, a čak je i Beckyna frizura napravljena po uzoru na Lorinu iako naočigled podsjeća i na slavnu frizuru Marilyn Monroe.

20 *Imitacija života* Douglasa Sirka prerada je istoimenog filma Johna M. Stahla iz 1934. godine s Claudette Colbert u glavnoj ulozi.

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

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

Edipovski elementi²¹ koji se u tom trenutku pojavljuju očituju se u nekoliko ključnih trenutaka: Rebeca je kao djevojčica „uništila očevu figuru (Alberto), udala se za drugu (Manuel, Beckyn bivši ljubavnik) i projicirala je seksualnu žudnju za majkom“ u liku transvestita Femme Letala koji ju uspješno oponaša otkrivajući pritom incestuozni potencijal odnosa majke i kćeri (Acevedo-Muñoz 2008: 140). Time je izmijenjeno tradicionalno psihoanalitičko tumačenje edipova kompleksa utemeljenog na odnosu majka-sin, a Almodóvar ga je smjestio u odnos narcisoidne majke Becky i traumatizirane kćeri Rebece (sličnost imena također je znakovita) koja edipov kompleks nije uspješno razriješila. Simbolički prikaz njihova odnosa u primjeru filma *Jesenja sonata* Ingmara Bergmana otkriva Rebecin pokušaj da cio život oponaša majku, ali u tome ne uspijeva. Jedini put kada je to uspjela jest udaja za Manuela, no Becky joj ni to nije dopustila jer je, po dolasku u Madrid, ponovno započela ljubavnu vezu s njim pa ju Rebeca optužuje da je to učinila samo da bi joj dokazala koliko je jača i uspješnija od nje. Simboličko razrješenje tog sukoba događa se na kraju filma kada Becky, bolesna i na samrti, pristaje biti optužena za ubojstvo koje je Rebeca počinila da bi spasila kćer i donekle joj nadoknadila sve propuštene prilike koje joj nije pružila. Prizor visokih potpetica kroz podrumski prozor vraća Rebecu u djetinjstvo – kada je bila djevojčica i živjela s majkom, nije mogla zaspati dok nije čula zvuk njezinih potpetica u hodniku. U toj završnoj sceni „stvarnog“ i projiciranog djetinj-

21 Williams napominje da se odnos Becky i Rebece može tumačiti kao „negativan edipov kompleks“ u kojem djevojčica želi „osvojiti majku samo za sebe“ i riješiti se oca (Williams 2009: 172).

stva majka i kći napokon su sjedinjene – Rebeca liježe na majčinu samrtnu postelju i zauzima položaj fetusa te njezina višegodišnja čežnja za majčinom blizinom kulminira u tom jednom trenutku. Julija Kristeva govori da se zabranjena incestuozna ljubav između majke i kćeri jedino može razriješiti identifikacijom s majkom i procesom postajanja majkom. Rebeca je trudna i Letal je otac djeteta te se čini da je barem prividno uspjela postići svoj životni cilj obnove obitelji i sjedinjenja s majkom. Može se činiti da je takvo citiranje, nastalo oponašanjem scenarija i zapleta drugih filmova, otkrilo „Almodóvarove likove kao nesposobne pojedince koji ne mogu ostvariti vlastiti identitet izvan okvira citirane priče“ (Thompson 1992: 78). Međutim citirajući Bergmana, Almodóvar doseže novu razinu intertekstualnosti – ona se ne iščitava iz sličnih motiva niti je vizualno prisutna prikazivanjem ulomka iz filma, nego je rezultat doslovnog prisvajanja već poznatog teksta kojim se postiže melodramatski učinak u filmu i kojim se projiciraju krize identiteta glavnih likova i njihovih težnji da dostignu prividnu stabilnost.

3.

Propitivanje oblikovanja identiteta teško će se svesti na konačan odgovor, no svaki doprinos toj problematici itekako može rasvijetliti zamršenu sliku čovjekove prirode. Kroz rad se proteže tvrdnja da se identitet ne može promatrati kao homogena kategorija i izvan konteksta u kojem se javlja, već da je društveno uvjetovan, nestalan i izložen neprestanoj promjeni. Promjene mogu uzrokovati i njegovu krizu koje se javljaju već u najranijoj čovjekovoj dobi, a svakako su najizraženije tijekom puberteta i zrelih godina. Počevši s pretpostavkom da je identitet društveno oblikovan, može se uočiti da je pojedinac dijelom nesvjestan načina kojima ga uspostavljeni sustav vrijednosti podvrgava poželjnim oblicima ponašanja te se zbog toga pokušava oduprijeti društveno korektnim obrascima i identitet oblikovati u otklonu od njih zbog čega je njegov identitet raslojen u više uloga.

Zastupajući antiesencijalistička stajališta o tvorbi identiteta, španjolski redatelj Pedro Almodóvar u svojim se filmovima poigrava njegovim različitim oblicima, no po nečemu je osebujan: pripovijedajući o likovima umnoženih identiteta, on je vrlo angažiran u kritici etičkih standarda modernog društva. Svijet je to koji je istovremeno ispunjen maštovitim situacijama, ali je i „opterećen“ stvarima koje ga muče zbog čega se često vraća istim ili sličnim situacijama, likovima i temama. Općenito se svi njegovi filmovi mogu svesti na prikaz lika, obično žene, koji pokušava obnoviti svoj život nakon traumatičnog iskustva, na lik koji je u vječnoj potrazi za načinom kako obnoviti vlastiti život nakon što se dogodio identitetni krah. U svojoj filmografiji bilježi različite postupke kojima pokušava predočiti takvu situaciju, no zasigurno su intermedijalnost i intertekstualnost jedni od važnijih. Više je puta isticao da pjesme uvijek imaju narativnu i dramatičnu funkciju kao

što to imaju uporaba boje, svjetla, scenografije ili dijaloga. Uistinu, glazba jest ključni element u filmu *Visoke potpetice* jer gledateljima otvara posve nov svijet u kojem se radnja filma odvija te im otkriva i objašnjava brojne tajne koje nisu izrečene. Glazbenim dionicama (izvedbama pjesama *Un año de amor* i *Piensa en mí*) gledatelji svjedoče oživljavanju trauma iz prošlosti koje likovima ne dopuštaju mirnu egzistenciju dok ih se ne razriješi, a takva situacija svakako utječe na težnju za stabilnošću njihova identiteta. Nadalje, intertekstualnošću s holivudskim melodramama i Bergmanovom *Jesenjom sonatom* Almodóvar je stvorio „nov i neočekivan smisao“, tuđe je citate iskoristio kao „povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja“ (Oraić-Tolić 1988: 143). Tendencija je tih elemenata prikazati logične postupke u životu i „dramatizirati identitet likova koji zaokupljaju središte emocionalnog svijeta Almodóvarovih filmova“ (D’Lugo 2006: 11). Može se zaključiti da je Almodóvar time dodatno dramatizirao već problematičnu situaciju odnosa među likovima, čime im je zapravo pomogao u prepoznavanju temeljnih smjernica koje će im pomoći pronaći barem prividnu stabilnost osobnog identiteta.

Izvori i literatura

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. 2008. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute.
- Anderson, Lesley Cecile Marie. 1995. *The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears*. Vancouver: The University of British Columbia.
- Bahtin, Mihail. 1981. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press.
- Ballesteros, Isolina. 2009. *Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar: Thirty Years of Reinvention*. U: *All About Almodóvar*. Brad Epps, Despina Kakoudaki, ur. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 71–100.
- Beker, Miroslav. 1988. *Tekst/Intertekst*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 9–20.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom – feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- D’Lugo, Marvin. 2006. *Pedro Almodóvar*. Chicago: University of Illinois Press.
- Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija* (izvornik objavljen u Oxfordu 1983.). Zagreb: SNL
- Eagleton, Terry. 2002. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski & Turk.
- Freud, Sigmund. 2005. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari Grad.

- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests – Literature in the second degree*. University of Nebraska Press.
- Hall, Stuart. 1996. *Who needs identity? U: Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall, Paul du Gay, ur. London: SAGE Publications.
- Hall, Stuart. 2006. *Kome treba identitet? U: Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda, ur. Zagreb: Disput, Zagreb, 357–374.
- Kaplan, E. Ann. 2000. *Is the gaze male? U: Women and Film*. New York: Routledge, 23–35.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2006. *Iznalaženje sebe – jedna teorija identiteta*. Zagreb: Antibarbarus.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1988. *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 121–156.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Oraić-Tolić, Dubravka, Viktor Žmegač, ur. 1993. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, Pavao. 1988. *Intertekstualnost i intermedijalnost*, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 157–189.
- Peterlić, Ante. 1988. *Prilog proučavanju filmskog citata*. U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Dubravka Oraić-Tolić, Viktor Žmegač, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 197–207.
- Peternai Andrić, Kristina. 2012. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Antibarbarus.
- Piganiol, Marie. 2009. *Trangenderism and Transsexuality in Almodóvar's Movies*. U: *Amsterdam Social Science*, vol. 1(2), 79–95.
- Smith, Paul Julian. 2000. *Desire Unlimited – The Cinema of Pedro Almodóvar*. London – New York: Verso.
- Strauss, Frédéric. 2006. *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber and Faber, Inc.
- Subero, Gustavo. 2008. *Fear of the Trannies – on filmic phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema*. *Latin American Research Review*, 43/2. Latin American Studies Association, 159–179.
- Thompson, David. 1992. *Tacones lejanos (High Heels)*. U: *Sight and Sound*, 61–62.
- Vernon, Kathleen M. 2013. *Almodóvar's Global Musical Marketplace*. U: *The Companion to Pedro Almodóvar*. Vernon, Kathleen M., Marvin D'Lugo, ur. Southern Gate, Chichester West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Weaver, Mikaila. 2012. *The films of Pedro Almodóvar*.

Williams, Linda. 2009. *Melancholy Melodrama: Almodóvarian Grief and Lost Homosexual Attachments*. U: *All About Almodóvar*. Brad Epps, Despina Kakoudaki, ur. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 166–192.

<http://aladinrc.wrlc.org/bitstream/handle/1961/10715/Weaver,%20Mikaila%20Spring%2012.pdf?sequence=1> (24. 5. 2015.)

INTERTEXTUAL AND INTERMEDIAL ELEMENTS IN THE FORMATION OF IDENTITY OF THE CHARACTERS IN ALMODOVAR'S FILM *HIGH HEELS*

Summary

Dejan VARGA

OŠ Ljudevita Gaja, Osijek
Krstova 99, 31 000 Osijek
dejanvarga@yahoo.com

The category of identity is the fundamental framework of the paper that contains a brief overview of the theoretical constructs of personal identity and interprets mechanisms by which it is formed. The main part of the paper includes an analysis of the identity of characters that appear in the film *High Heels* (1991) of the contemporary Spanish director Pedro Almodóvar. The character identities present a very clear view of what contemporary literary theory describes as an anti-essential approach towards creating a person's identity. In his films, Almodóvar used numerous mechanisms for such an approach to these issues, and in the chosen film paradigm the intertextual and intermedial approaches have proven to be key moments that emphasize that the formation of a person's identity rests on the necessary interactions with the *other*.

Keywords: identity, formation, film, intertextuality, intermediality