

# Funkcionalnost monodrame *Ljudski glas* Jeana Cocteaua u filmovima Pedra Almodóvara

## I.

Četrdesetogodišnja karijera filmskog redatelja Pedra Almodóvara obilježena je širokim spektrom filmova koji su, neovisno o vremenu nastanka, temom vrlo aktualni, a ponekad u određenoj mjeri i društveno angažirani. Već je filmovima iz svoje rane stvaralačke faze, *Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe* i *Labirint strasti*, postavio temelje vizualnom i tematskom okviru koji će postupno razvijati, mijenjati ili doradivati u svim svojim kasnijim filmovima – u tim filmovima započinje interpretirati i problematizirati seksualnu problematiku, marginalizirane identitete, „zlostavljanje i represivni autoritet dijelom analogan španjolskoj problematičnoj prošlosti pod Francovom vlašću“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 10). Možemo primijetiti da se takvi i slični motivi ponavljaju u većini filmova (*Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe*, *Labirint strasti*, *Mračne navike*, *Čime sam to zaslužila?*, *Veži me!*, *Sve o mojoj majci*, *Pričaj s njom*, *Loš odgoj*), pri čemu je postupno „sofisticirao estetiku svojih filmova“, ali je zadržao ključne elemente koji će uvijek u prvi plan isticati „igre identitetima, njihovo zbunjivanje i miješanje, fleksibilnost i krize identiteta“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 12). Poznavatelji Almodóvarova filmskog opusa lako će prepoznati njegov filmski jezik, a o posebnosti filmskog izričaja govori i činjenica da je među kritičarima zaživio termin „Almodrama“ koji podjednako obuhvaća pripovjedne, stilske i estetske elemente.

Proučavajući „Almodóvarovu estetiku“ i stilizaciju Enric Bou ističe četiri temeljna elementa zajednička većini njegovih filmova: 1) prikaz opsce-nog i šokantnog među likovima „različitog svijeta“ koji nisu uključeni u društvo, a tu se ubrajaju homoseksualci, lezbijke, transseksualci, napuštene žene ili psihički bolesnici; 2) uporaba učestalih motiva – povratak na selo, lik žene koja nije integrirana u suvremeno društvo, kriminalistička priča; 3) poseban „filmski jezik“ – originalni kadrovi, korištena glazba i drugi mediji, likovi u graničnim situacijama; 4) u kompleksnoj pripovjednoj strukturi nadahnutoj melodramom, komedijom intrige ili dramom poigrava se „škakljivim“ temama, javljaju se zapleti kroz nekoliko usporednih radnji sa sretnim završe-

cima (usp. više u Bou, 2011). Dakako, riječ je tek o nekolicini obilježja koji tvore tzv. Almodóvarov svijet, zbog čega ga se drži majstorom „vizualnog stila koji spaja naslijeđa esteticizma, *camp* i *pop-art*“,<sup>1</sup> a koji doprinosi njegovoj autentičnosti i originalnosti.<sup>2</sup> Ipak, tema ovoga rada zadržat će se na jednom segmentu njegova filmskog jezika koji se odnosi na uporabu književnosti kao medija, pri čemu će središnja okosnica rada biti simbolička i semantička funkcija monodrame *Ljudski glas* francuskog književnika Jeana Cocteaua.

Književna važnost toga djela za Almodóvara očito je neupitna jer se u različitim interpretacijama pojavljuje u dvama filmovima – *Zakon žudnje* i *Žena na rubu živčanog sloma* – da bi naposljetku 2020. nastala i tridesetominutna filmska ekranizacija *Ljudski glas*.<sup>3</sup> Riječ je o monodrami napisanoj 1930.<sup>4</sup> koja je svojim formatom provocirala tadašnje kazališne norme i koja

predstavlja Cocteauovo stanje duha i osjeća je prema njegovim glumcima u to vrijeme: s jedne strane, želio ih je razmaziti i ugoditi im; s druge strane, bilo mu je dosta njihova ponašanja poput razmaženih diva pa je bio spreman osvetiti im se.<sup>5</sup>

Iako pišući monodramu nije imao pretenzija potaknuti na dublje analize lika (o čemu će poslije biti više riječi), protokom vremena, razvojem različitih pristupa i gledišta u područjima društvenih i humanističkih znanosti, tekst i dalje korespondira sa sadašnjošću, pri čemu otvara prostor za brojne diskusije i interpretacije (npr. potraga za vlastitim

<sup>1</sup> „Almodóvar, Pedro“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1906>. Pristup 12. siječnja 2022.

<sup>2</sup> Za detaljnu analizu Almodóvarovih filmova vidjeti više u: Varga, Dejan, *Identiteti u filmovima Pedra Almodóvara* (Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2018).

<sup>3</sup> Film je premijerno prikazan na filmskom festivalu u Veneciji.

<sup>4</sup> Frederick Brown (1968) napominje da je Cocteau eksperimentirao s idejom svoje monodrame preuzevši je od francuskog dramatičara Henryja Bernsteina.

<sup>5</sup> Citat preuzet s mrežne stranice <https://www.fairheadfineart.com/biographies/jean-cocteau>, pristup 18. siječnja 2022.

identitetom), a kako se Almodóvar u svojim filmovima neprestano bavi identitetnom problematikom, ne čudi što je *Ljudski glas* postao dio njegove filmske poetike. Na tragu toga u radu će se analizirati njezina funkcionalnost u pripovjednoj strukturi spomenutih Almodóvarovih filmova, nudeći pritom tek jedan od mogućih tumačenja njezine pojavnosti, a cjelovita adaptacija otkriva nova značenja i tumačenja književnog teksta s gledišta suvremenog umjetnika i modernog pojedinca.

## II.

Društveno, politički, ekonomski i kulturno turbulentne dvadesete godine 20. stoljeća upućivale su na nezaustavljiv napredak svijeta i društva u cjelini. Govoreći o svojoj monodrami, Cocteau kaže da je zadovoljan što mu je „instinkt za revolt – kontradiktorni duh koji se nalazi u pjesniku – prišapnuo jedinstvenu i statičnu igru, potpunu kontradikciju s naletima *jazza* i modernog filma“ (Brown, 1968: 170) čime daje naslutiti da, unatoč tehnološkom napretku i nastanku novih umjetničkih pravaca, suština umjetničkog izražavanja i zamisao autora može biti iskazana jednostavnim jezikom. Riječ je o tekstu, tj. monodrami jednočinki, u kojem neimenovani ženski lik telefonski razgovara sa svojim dugogodišnjim partnerom i ljubavnikom koji je napušta zbog druge žene. Naizgled banalna situacija telefonskog razgovora polako prerasta u njezinu osobnu tragediju kojom je prikazana emocionalna bol i dezorijentiranost zbog odlaska voljene osobe. Izostavljajući imenovanje junakinje, Cocteau implicitno sugerira da opisana situacija ima univerzalni karakter i da nadilazi tek jedan kazališni prikaz jer omogućuje čitateljevu/gledateljevu identifikaciju s takvim i sličnim situacijama. Brown ističe da „pogrešni brojevi, razdraženi sugovornik i razjedinjenost prikazuju tragične peripetije u rigorozno banalnom, ali dramatičnom razgovoru, ispunjenom nježnim ljubavnostima, čija je svrha izbjeći riječ ljubav, i povremenim naklapanjima dok se neizbježno približava tišini“ (Brown, 1968: 285). Iako se iz takvog određenja može činiti da razgovor teče uobičajenim komunikacijskim činom pošiljatelja i primatelja poruke, da se na temelju određenog pitanja ili tvrdnje daje odgovor, Cocteau paradoksalno prikazuje monolog namijenjen dvjema osobama, pri čemu isključivo tišina (koja je u pisanom tekstu grafički označena točkicama) dokazuje prisutnost primatelja poruke. Ženine replike olakšavaju razumijevanje razgovora, čime je čitateljima i gledateljima omogućeno neometano praćenje tijeka razgovora.

Takvim jednostavnim stilskim rješenjem Cocteau stvara turobno i samotno ozračje koje djeluje snažnije od bilo kojih riječi, a telefon postaje jedina fizička i emocionalna poveznica razjedinjenih go-

vornika. Taj ključni motiv za Cocteaua predstavlja odraz ljudskih osjećaja, predmet kojim se ljudi istovremeno povezuju i razdvajaju, „uže zapetljano u mračnom svijetu prepušteno na milost i nemilost ometajućim čimbenicima i nevidenim manipulacijama“ (Brown, 1968: 285). Njihov telefonski razgovor, osim svojim sadržajem, otežan je i zbog brojnih tehničkih poteškoća, smetnji u uspostavi veze ili pak potrebe za intervencijom telefonskog operatera koji je u ono vrijeme redovito pomagao u uspostavi poziva. Kroz monolog žene Cocteau je slikovito objasnio:

Ranije smo se viđali. Bilo je moguće da čovek izgubi glavu, da zaboravi svoje obećanje, da rizikuje i nemoguće, da one koje obožava, ubedi, poljupcima, obisnuvši im se o vrat. Jedan pogled mogao je sve da izmeni. Ali, s ovim aparatom, ono što je svršeno, svršeno je. (Cocteau, 1962: 165)

Autor time sugestivno upućuje na sve prisutniji oblik komunikacije koji katkada može utjecati na pojavu narušenih odnosa između sudionika komunikacijskog procesa, što u ondašnjem (a podjednako i u današnjem) društvu ostavlja nimalo zanemariv trag u osobnom i socijalnom razvoju. Takvim zaključcima metaforički je prikazan tijek razgovora koji će dovesti do potpunog sloma žene i njezine želje za smrću, pri čemu zastor pada u trenutku kada je vrat omotala telefonskom žicom, a slušalica pada na zemlju. Svršetak se može protumačiti u smislu ženine smrti, no ne treba zanemariti Cocteauovu početnu napomenu u kojoj govori da bi pisac želio „da glumica ostavi utisak da krvari, da gubi svoju krv, kao osakaćena životinja, i da jednočinku završi u sobi prepunoj krvi“ (Cocteau, 1962: 147–148). Riječ je, dakle, o autorovoj zamisli da svršetak monodrame treba ostaviti dojam tragičnosti i okončanja traume, no nipošto ne sugerira da to podrazumijeva i kraj njezina života. Kako je riječ o autorovoj sugestiji, kasnije interpretacije monodrame ponudit će različite svršetke, no za Almodóvara je karakteristično da je problematika *Ljudskoga glasa* uvijek proizvela novi identitet žene koja pronalazi način kako nastaviti dalje živjeti. Naposljetku, Cocteau i kaže da je žena zapravo osoba prožeta ljubavlju (nazivajući je „žrtvom“) koja je željela počinuti samo jedno lukavstvo – olakšati muškarcu priznanje nevjere kako laž ne bi ostala jedina uspomena na njihovu vezu.

U predgovoru monodrami Cocteau donosi još nekoliko napomena važnih za djelo: govoreći o tome da autor voli stvarati djela temeljena na svojem iskustvu, *Ljudski glas* prvenstveno je njegova reakcija na brojne kritike kojima su mu predbacivali da „radi mehanički, da suviše montira svoje komade, da se preterano oslanja na mizanscenu“ pa se činilo jednostavnim rješenjem napisati djelo koje obuhvaća jedan čin, jednog lika, jedno mjesto s vječnim motivom ljubavi da bi se predočilo istinsko kazalište

po uzoru na Sofokla, Molièrea ili Racinea (Cocteau, 1962: 145–146). U svemu tome dodatno napominje da je *Ljudskim glasom* želio reagirati na tvrdnje da pri režiranju dramske predstave promovira svoju umjetničku viziju, zanemarujući talent glumaca, pa ženska uloga u monodrami zahtijeva dvostruki angažman – glumu tijekom vlastitog monologa i glumu tijekom šutnje, tj. slušanja sugovornika. Cocteau očito u prvi plan stavlja umjetnički izričaj i autorovu slobodu izražavanja, ne želeći dopustiti da brojne kritike prevladaju njegov talent pisanja i režiranja tekstova, pa tematiziranjem raskida, ljubavi, napuštanja, naposljetku i smrti, doseže vrhunac dramskog trenutka u kojem žena postaje žrtva usamljenosti i neuzvraćene ljubavi.

Za Pedra Almodóvara takav je ženin emocionalni zalag neiscrpan izvor brojnih situacija koje je materijalizirao u svojim filmovima. Nerijetko proglašen i „ženskim redateljem“, Almodóvar je u više navrata objašnjavao razloge filmskog prikazivanja žena:

Kada dođe vrijeme pisanja i režiranja, žene me više privlače. Oduvijek sam volio žensku osjećajnost i kada stvaram lik ili karakter, uvijek je lakše oblikovati ženski lik koji je temeljit i zanimljiv. S druge strane, žene imaju više aspekata kojima djeluju kao protagonisti... Nama muškarcima to nedostaje dok žene u sebi kriju veliku tajnu, mnogo su slojevitije i imaju osjećajnost koja djeluje stvarnije. (Willoquet-Maricondi, 2004: x)

Smještajući u središte filmske naracije likove žena, progovarao je o konceptu „novog ženskog identiteta, žene koja je slobodna, samouvjerenana, oslobođena šutnje, odsutnosti i marginaliziranosti patrijarhalnog društva“ (Varga, 2018: 190), čime svi njegovi ženski likovi na neki način predstavljaju određeni individualni otpor patrijarhalnoj tradiciji. Neprestano se suočavajući s pokušajima osporavanja njihova identiteta, s teretom prošlosti u kojoj su muškarci ili drugi odgovorni za doživljeno traumatično iskustvo, s elementima društva kontrole koje je potrebno nadvladati da bi postigle osobni napredak unutar muškog simboličkog poretka, ženski likovi Almodóvarovih filmova naposljetku, nadvladavajući osobne krize identiteta, postaju emancipirani, oslobođeni i neovisni. Takav ishod zahtijeva postojanje slojevitosti lika koji je suočen s krizama za koje su odgovorni drugi, ali i on sam, koji će se upustiti u potragu za mogućim rješenjima ili će se prepustiti tragičnoj sudbini. Iako Cocteau u uvodnom dijelu *Ljudskoga glasa* ističe da monodramom nije težio pronaći rješenje za psihološke probleme, prikazana situacija i ponašanje ženskog lika generira brojna pitanja o vlastitom identitetu i ulozi drugoga u njegovu oblikovanju. Na tom tragu Almodóvar izabire upravo takav tekst koji će postati neizostavan dio pripovjedne i estetske strukture njegovih pojedinih filmova, dajući mu novi znakovni univerzum i nudeći nove mogućnosti interpretacije. Cocteauova

napomena za Almodóvara tek je jedno moguće viđenje teksta jer mu svojim interpretacijama (posebice u filmskoj adaptaciji monodrame) pristupa sa stajališta modernog pojedinca smatrajući da je „ženama trenutno nemoguće identificirati se s idejom pokorne žene, s nekim tko je podložan partneru“ i da nije imao namjeru prikazivati „ženu koja ovisi o muškarcu, već koja ima neku vrstu moralne autonomije“ (usp. Handler, 2021). Razlog zašto je toliko privržen Cocteauovu tekstu, od *Zakona žudnje* iz 1987. pa do adaptacije *Ljudskoga glasa* 2020. godine, objašnjava i činjenicom da je oduvijek smatrao da ideja napuštenosti i očaja proizvodi dinamične situacije koje su za njega suština svih daljnjih reakcija likova i mogućih pripovjednih zapleta (isto).

## ZAKON ŽUDNJE

U melodramskom zapletu *Zakona žudnje* monodrama *Ljudski glas* neizostavni je element filmskog pripovijedanja, a dvjema epizodama kazališne izvedbe (koju u filmu režira lik Pablo Quintero) Almodóvar je sazeo ključni problem u životu svojih protagonista. Kako je žudnja temeljni motiv koji vodi likove u njihovim postupcima i nagoni ih na dopušteno ili nedopušteno ponašanje s ciljem da je donekle ublaže ili zadovolje, tako je i *Ljudski glas* njezina reprezentacija koja protagoniste na različite načine suočava s odlaskom voljene osobe. Elementi Cocteauove monodrame u *Zakonu žudnje* mogu se djelomično sagledati iz gledišta muških likova, prije svega Pabla i Juana, koji proživljavaju posljednje trenutke veze, no u najvećoj mjeri funkcionalnost *Ljudskoga glasa* reprezentativna je u pogledu Tine i Ade koja služi determiniranju njihovih emocionalnih problema u vezi. Tina Quintero sestra je Pabla Quintera koja je u djetinjstvu bila žrtva obiteljskog nasilja jer ju je otac svojedobno silovao. U toj dobi taj čin nije doživljavala kao velik problem (poput njihove majke koja ih je napustila saznajući istinu), već je odlučila pobjeći s ocem i živjeti s njim u Maroku, gdje je promijenila spol, ali je otac našao novu ljubavnicu i napustio je. Sada Tina ponovno proživljava krizu u ljubavnoj vezi, no ovaj put s lezbijkom s kojom ima posvojenu kćer Adu.

Prvi prikaz izvedbe *Ljudskoga glasa* u kazalištu u određenoj mjeri povezan je s Cocteauovim tekstom zato što prikazuje ženu koja je izluđena čekanjem poziva partnera koji je ostavlja, ali Almodóvar čini određene pomake u ponašanju lika, pridajući ženi (koju glumi Tina) više neurotičnosti, uznemirenosti, ljutnje i nekontroliranog izljeva bijesa. Pristup takvoj interpretaciji dvojako je motiviran – s jedne strane riječ je o brzom Almodóvarovoj intervenciji u pogledu scenografskog rješenja za snimanje scene, a s druge strane dodatno je naglašena traumatičnost Tinine situacije. U jednom od svojih

mnogobrojnih tekstova Almodóvar se prisjeća dana kada je snimao scenu *Ljudskoga glasa* u kazalištu i ističe da je bio vrlo nezadovoljan postavljenom scenografijom i da je zatražio sjekiru kojom je počeo razbijati dekor, a zatim je pozvao glumicu govoreći joj: „Kad započne scena, ponašaj se uznemireno i dok čekaš poziv, uništi stan koji si dijelila sa svojim partnerom“ (Almodóvar, 2009: 462). Ta je improvizacija, potaknuta tehničkom naravi, rezultirala realističnim prikazom emocionalnog sloma žene u kojem bez izrečenih riječi monologa i uništenim stanom u kojem je nekada provodila zajedničke trenutke sa svojim partnerom, Almodóvar postiže dojmljivost cijele situacije dajući joj praktičnu svrhu.

Scena završava uspostavom očekivanoga telefonskog poziva i radnja se nakratko premješta u garderobu u kojoj Ada susreće majku nakon dugo vremena. Kako pojava intertekstualnosti i/ili intermedijalnosti za Almodóvara nikada ne doprinosi isključivo estetici filma, tako se *Ljudski glas* metaforički isprepleće s Tininom i Adinom sudbinom. Prije svega, već je susret Ade i majke u garderobi, dok Tina istovremeno na pozornici glumi u monodrami, razgovor koji rezultira napuštanjem – Ada saznaje da majka odlazi živjeti u Milano, a ona ne odlazi s njom, već odlučuje ostati živjeti u Madridu s Tinom. Postavši svjesna da je majka uistinu napušta, Ada se uplakana pridružuje Tini na pozornici, čime Cocteauova monodrama u Almodóvarovoj interpretaciji dobiva dva nesretna lika koje napušta ista osoba. Uočivši Adinu majku, Tinin monolog više nije upućen partneru na telefonu, već Adinoj majci, a Adina dramatična izvedba pjesme *Ne me quitte pas* (*Ne ostavljaj me*) otkriva njezino i Tinino emocionalno stanje izazvano gubitkom i odlaskom voljene osobe:

Da, ljubavi. Znam da se ne bih trebala nadati... Ali do sada, kad god smo imali problem, uvijek smo razgovarali i riješili smo to samo jednim pogledom. No nije isto preko telefona. Na telefonu kad je svršeno, svršeno je. Pričekaj malo! (*istovremeno upućeno muškarcu i Adinoj majci*)<sup>6</sup> Ja? Zašto bih mislila da želiš prekinuti? To bi bilo vrlo okrutno. A ti nisi okrutan... Kako sam naivna! Htjela sam reći do sada... Da, da, bilo bi bolje da prekineš... Da... Doviđenja, ljubavi moja... Da, bit ću dobrog raspoloženja... Kažem da hoću! A sada požuri i spusti slušalicu, molim te! Spusti je, molim te! Spusti je! (*linija se prekida*) Volim te više od života... više od svojeg života... više od svojeg života... (*zapčinje pjesma Ne me quitte pas, Ada se kreće pozornicom i plače*).

<sup>6</sup> Almodóvar je vrlo vješto isprepleo književni i scenaristički tekst jer je rečenica „Pričekaj malo!“ prije svega upućena Adinoj majci koja je upravo željela napustiti prostor kazališta, no Tina je spretno ubacuje u glumljeni monolog, pri čemu se u nastavku vidi da je muškarac pomislio da su njemu upućene te riječi.

Posebno je znakovit odnos monologa i Tininih tjelesnih reakcija kada ugleda Adinu majku iza pozornice jer označava prijelomni trenutak predstave u kojem Tina više ne glumi isključivo Cocteauov monolog, već poistovjećuje dramu napuštene žene sa svojim životom. U nekoliko trenutaka sva tri lika postaju dijelom Almodóvarove igre u kojoj se miješanju fikcija i stvarnost prikazujući situaciju u kojoj Tina i Ada „iskreno pokazuju svoju ranjivost i bol koju u sebi nose“ (Varga, 2018: 139). Acevedo-Muñoz ističe da se Almodóvar „služi kazališnim prostorom (pозornica, snimateljski studio, kulisa ili garderoba) kao mjestom u kojem, paradoksalno, likovi stječu mogućnost prepoznavanja svojih stvarnih emocija“ (Acevedo-Muñoz, 2008: 87). Drugim riječima, umjetničkom nadgradnjom Almodóvar daje *Ljudskom glasu* simboličku vrijednost u pripovjednoj strukturi filma i ulogu katalizatora promjene koji će Tinu i Adu voditi pomicanju sa sudbinom da moraju naučiti živjeti s gubitkom. Za Tinu je to posebno značajno jer se napokon oslobađa tereta svih gubitaka u svojem životu – počevši od gubitka skladne obitelji, zatim gubitka oca zbog druge žene, gubitka svoje partnerice, pa čak i svećenika Constantina, svojega duhovnog mentora, s kojim je bila posebno emocionalno (a vjerojatno i tjelesno) povezana dok je bila dječak. Taj se učinak očituje i u izmjeni sadržaja monologa gdje Tina završava telefonski razgovor koji, za razliku od Cocteauove inačice, u sebi ne sadrži toliku tragičnost jer osvještava da ipak postoji nada za preživljavanje i postizanje emocionalnog mira.

## ŽENE NA RUBU ŽIVČANOG SLOMA

Cocteauov *Ljudski glas* bit će polazni tekst za film *Žene na rubu živčanog sloma* kojim je Almodóvar želio u cijelosti ekranizirati monodramu. Shvativši da je prekratka za dugometražni film, piše scenarij prikazujući događaje tijekom dva dana koja su prethodila odlasku muškarca. U jednom intervjuu Almodóvar ističe da je, proširujući scenarij i dodavanjem novih događaja, Cocteauov *Ljudski glas* potpuno nestao kao predložak, a ostala je samo glavna ideja: „žena koja sjedi kraj kovčega punog uspomena očajno čekajući poziv čovjeka kojeg voli“ (Strauss, 2006: 79), no Cocteauov tekst ipak indirektno prožima cijeli film i značajno doprinosi njegovoj priči.

Bizarnim i smiješnim dijalozima, komičnim zapletima ponekad dovedenima na razinu apsurdna te emancipiranim likovima žena ispričovijedana je priča o dekonstruiranju, ali i rekonstruiranju vlastita identiteta. Taj žanrovski obrat u kojem Cocteauova drama postaje dijelom Almodóvarove komedije ne utječe na reprezentaciju ključnog problema teksta za koji će Almodóvar ponuditi moguća rješenja. Bilo bi pogrešno smatrati da je *Ljudski glas* doživio parodiju

komedijom *Žene na rubu živčanog sloma* (u ovom slučaju ne može se govoriti čak ni o ekranizaciji drame), već naprotiv, Almodóvar spretno inkorporira elemente monodrame u novi kontekst koji proizvodi nova značenja. Napuštena žena, muškarac koji ostavlja, pokušaj samoubojstva i telefonski razgovor dijelovi su osnovne pripovjedne strukture na temelju kojih je građena filmska priča, a Willem izdvaja nekolicinu motiva Cocteauova teksta koje pronalazi i u Almodóvarovu filmu (motiv glasa, telefona, cigareta, tableta za spavanje, ljubavnih pisama, fotografija i pištolja),<sup>7</sup> od kojih glas i telefon posebno dominiraju u oba pripovjedna prikaza kao ključni elementi koji istovremeno karakteriziraju i pokreću protagoniste u njihovu djelovanju.

Za razliku od Cocteaua, Almodóvar utjelovljuje muški lik i imenuje ga Iván, čija se nevjernost očituje u napuštanju dviju žena i započinjanjem nove ljubavne veze. Dok je u Cocteauovu tekstu muški glas utišan, sveden tek na grafičke oznake, a ženski predstavlja taj „ljudski glas“, Iván u *Ženama na rubu živčanog sloma* dominira upravo prisutnošću svojega glasa i njegova je prisutnost u velikoj mjeri svedena na tehnološke uređaje (telefon, mikrofoni). Svoj profesionalni život (glumac koji sinkronizira filmove) sazdao je od izgovaranja naučenih scenarija čije sadržaje i emocionalne zaplete doživljava kao posao koji treba korektno obaviti pa ne iznenađuje što neistina i laž postaju sastavni dio njegovih privatnih problema (neiskren je, izbjegava se suočiti s Pepom, pokušava je uvjeriti da ne želi razgovarati s njim i sl.). Ivánova bivša supruga Lucía, psihički bolesna žena, reprezentira snagu učinka Ivánova glasa (i onoga što izgovara) kada priznaje Pepi da je u mentalnoj ustanovi zaboravila na njega i sve što joj je učinio. Međutim, čuvši njegov glas na televiziji kako govori ženi da je voli, povratilo joj je sjećanje na trenutke kada je i njoj tako govorio pa se pretvara da je ozdravila s ciljem da izađe iz mentalne ustanove i pronađe ga.<sup>8</sup> Potraga za njim nije motivirana željom da joj se vrati, već odlukom da ga ubije jer to je za nju jedini način kako ga zaboraviti. Willem s razlogom zaključuje da je Iván „suma svega onoga što je ikada rekao“, a to najbolje razumije Pepa koja ga poznaje kao profesionalca, ali i kao partnera (Willem, 1998: 144). Njezino iskustvo s njim pomaže joj da bude sigurnija i odlučnija u pokušajima razotkrivanja Ivánove prave naravi, o čemu posebice svjedoči i njezin zaključak da je može pokušati prevariti u određenim stvarima, no to nikada neće uspjeti svojim glasom i onime što govori.

<sup>7</sup> Vidjeti više u Willem (1998).

<sup>8</sup> Sličan učinak vidljiv je i u sceni sinkronizacije filma *Johnny Gitara*. Iván je svoj dio posla učinio bez Pepe jer se nije pojavila u studiju. Kad napokon stigne, Iván je već otišao, a jedino što je ostalo njegov je snimljeni glas koji odgovara na replike iz filma. Sadržaj sinkronizirane scene i Ivánov glas izazivaju slabost i Pepa gubi svijest.

Ta presudna uloga njegova glasa kojim je Almodóvar potaknuo žene na djelovanje temelji se na izjavama Cocteauove junakinje koja priznaje svojem partneru: „Patila sam toliko, da sam se valjala po zemlji, a dovoljno je samo da ti govoriš, pa da se osećam dobro i da sklopim oči“ (Cocteau, 1962: 159), a ubrzo mu se emocionalno potpuno razotkriva govoreći mu: „I sada dišem zato što mi ti govoriš“ (Cocteau, 1962: 161). Osnovna razlika u tim prikazima odnosi se na činjenicu da Almodóvar tijekom filma razotkriva Ivána kao neloyalnog i donekle egoističnog muškarca sumnjivih moralnih načela čiji karakter i postupci motiviraju žene na odbacivanje njegove slatkorječivosti i razvoj vlastitog integriteta. S druge pak strane, Cocteau predstavlja muškarca kao središnju osobu u ženinom životu kojoj je dovoljan tek zvuk njegova glasa da bi mogla normalno živjeti, pritom ga čak metaforički poistovjećujući i s osnovnom životnom potrebom disanja. Kako autor napominje, žena razgovorom želi navesti muškarca na priznanje prijevare i laži, nastojeći ga razotkriti i osvijestiti mu koliko ju je povrijedio, a unatoč blagonaklonom obraćanju („Ljubavi moja!“, „Dragi!“, „...zlatan si...“, „Mili moj!“, „Ti si dobar“ i sl.), neosporno je da iza svega skriva bol koja je razdire i utječe na njezino emocionalno stanje. Možda to najbolje sažima izjavom: „Od one kobne nedelje uveče, jedan jedini put sam se rasonodila, i to kod zubara kada mi je dotakao živac“ (Cocteau, 1962: 162), gdje nepodnošljivu tjelesnu bol poistovjećuje s duševnom boli koju je izazvao onog trenutka kada joj se više nije vratio.

Nadalje, motiv telefona podjednako dominira filmom i monodramom. U *Ljudskom glasu* žena priznaje muškarcu: „Veoma se smešno ponašam, ali telefon je bio u mojoj postelji jer, i pored svega, mi smo njime povezani. On vodi do tebe, a osim toga, obećao si mi da ćeš mi telefonirati“ (Cocteau, 1962: 160). Cocteau uspostavlja komunikaciju između muškarca i žene isključivo telefonom, to je predmet koji reprezentira njihovu jedinu i posljednju poveznicu, a osim toga, njegova se simbolika krije i u tome što ga žena drži u krevetu pored sebe, želeći time prividno nadoknaditi odsutnost svojeg partnera. Drugim riječima, sve što joj je ostalo od njihove veze svedeno je tek na predmet i njegov glas koji će čuti u telefonskoj slušalici. Almodóvar je svojoj Pepi dao više odvažnosti i temperamenta jer je u nekoliko navrata isključivala telefon, pokušavala ga uništiti i baciti, a svi su ti postupci dio strategije kojom se željela prikazati Pepina emancipacija i čvrst karakter koji je nedostajao Cocteauovoj junakinji. Osim toga, Almodóvar je otišao korak dalje i u *Ženama na rubu živčanog sloma* takav način komunikacije prilagodio dobu nastanka filma pridružujući telefonu tada moderni aparat – telefonsku tajnicu (automatsku sekretaricu). Time je radnja dobila na dinamičnosti jer je Pepi omogućeno da se kreće gradom u potrazi za Ivánom iako očekuje njegov poziv, a aparat gotovo

da poprima odlike lika koji u velikoj mjeri odražava njihova nastojanja da razriješe nastalu situaciju (Iván često ostavlja poruke Pepi, Pepa snima svoje poruke za Ivána prije nego napušta stan, znakovita je i scena u kojoj Pepa, slušajući Ivánovu poruku, odgovara na ono što je rekao iako je svjesna da je zapravo ne čuje). Almodóvar posrednim putem postiže određeni oblik dijaloga između žene i muškarca, a iako je Iván imao priliku susresti se nasamo s Pepom, odlučuje izbjeći suočavanje s istinom pa će njihov razgovor kulminirati tek na kraju filma kada Pepa spašava Ivána od pokušaja ubojstva, ali istovremeno i odbija razgovor uživo govoreći mu da je sada kasno za bilo kakva objašnjenja.

Unatoč Ivánovim identičnim postupcima prema svim ženama s kojima je bio u ljubavnoj vezi, Almodóvar ga u prvom dijelu filma prikazuje idealiziranog u njihovoj svijesti, još uvijek ga doživljavaju kao nezamjenjivog (što je očito i u Cocteauovoj monodrami) i time ironizira mušku nadmoć nad ženama te im pruža mogućnost da iz položaja podčinjenosti postanu junakinje. Trenutak kojim Cocteauova monodrama završava riječima: „Volim te“, gdje ljubav vodi u očaj ili smrt, u filmu se generira kroz proces u kojem frustrirana i neurotična Pepa s početka filma postupno evoluiru u emancipiranu ženu koja, baš kao i Tina u *Zakonu žudnje*, prihvaća sudbinu da dalje mora nastaviti sama.<sup>9</sup> Naposljetku, može se zaključiti da je takav prikaz glavni cilj filma kojim se željelo

simbolički predstaviti dekonstrukciju patrijarhata i muške dominacije te dokinuti prakse kojima se žena i njezina seksualnost stalno objektiviziraju. Žene su sveprisutne i portretirane kao aktivni subjekti svih događaja kojima upravljaju i koje žele usmjeriti u svoju korist. (Varga, 2018: 231)

Drugim riječima, spoznaja o odlasku Ivána učinila je Pepu dovoljno snažnom da prevlada sve krize identiteta uzrokovane prenaplašenom ovisnosti o voljenom muškarcu i da se usmjeri k svjetlijoj budućnosti koja će biti obilježena njezinom novom životnom ulogom – postat će majka.

## LJUDSKI GLAS

Premda je prošlo više od tri desetljeća otkad je izašao film *Žene na rubu živčanog sloma*, Almodóvarova želja za ekranizacijom Cocteauove monodrame naposljetku je 2020. realizirana. Možda će djelovati kao klišej govoriti o filmu u kontekstu pandemije COVID-19, no znakovito je da dramski tekst s jednim likom postaje predložak za film u godini kada se svijet suočava s pojavom bolesti

<sup>9</sup> „Živčani slom“ karakterističan je i za Cocteauovu „anonimnu junakinju“. Usporedi: Willem, 1998.

uzrokovane koronavirusom. Samoća i izolacija ženskoga lika koji Almodóvar smješta u prostor filmskog studija sugestivno će reprezentirati trenutak stvarnosti kada su zatvaranje u vlastite prostore, komunikacija putem društvenih mreža i telefona, izostanak susreta s drugim ljudima i izoliranje radi zaštite zdravlja bili dio svakodnevice. Čini se da je zbog toga prikaz dosegnuo novu dimenziju filmske priče već poznate Almodóvarove tehnike isprepletanja stvarnosti i fikcije, no ta pojavnost nikako se ne može usko povezati s dramskim tekstom, ali kontekst vremena u kojem je aktualizirana otvara mogućnost različitim viđenjima i tumačenjima. Ipak, taj aspekt ostat će isključivo na razini komentara, a pažnja će se usmjeriti na slobodnu adaptaciju *Ljudskoga glasa*<sup>10</sup> koja u sebi sadrži mnoge zajedničke elemente s Cocteauovom monodramom, a istovremeno pruža uvid u originalnu interpretaciju jednog autora.

Prije svega, osnovna i značajna razlika u prikazu *Ljudskoga glasa* vidljiva je već u prezentaciji prostora radnje. Napomena na početku filma da je riječ o slobodno utemeljenom prikazu Cocteauove drame upućuje na činjenicu da je Almodóvar unio brojne preinake u svoju interpretaciju, a organizacija prostora u tome će imati važnu ulogu. Cocteauov uvodni opis scenografije podrazumijeva vrlo skromnu scenu s minimalističkim dekorom (uz poneki detalj poput fotografija, knjiga, stolića, svjetiljke i telefona) u čijem su središtu postelja i žena odjevena u spavaćicu, a među bojama dominiraju crvena i bijela. Kako je Alcalde istaknula, riječ je o prostoru koji „naglašava snagu ženinih gesti i riječi koje govori krećući se pozornicom na sve strane poput životinje u kavezu“, otkrivajući da ljubav dominira njezinim bićem zbog koje je „zarobljena na tom mjestu koje ne može napustiti jer ne može zamisliti život bez muškarca pored sebe“ (Alcalde, 2021: 38). Drugim riječima, emocionalno (i psihičko) stanje žene metaforički se poklapa s prostorom u kojem se odvija njezin razgovor, čime je Cocteau nastojao uskladiti vanjski (materijalni) svijet s unutarnjim osobinama svojeg lika, dajući tako i gledateljima priliku da se uistinu usmjere na promjene ženina raspoloženja i dinamiku razgovora. Takva funkcija prostora bit će izražena i u Almodóvarovoj interpretaciji, koja će, scenografski i vizualno bogatija (prepoznatljiva je Almodóvarova prostorna estetika) u jednakoj mjeri odražavati stanje u kojem se žena nalazi. Dakako, filmski prostor razlikuje se od prostora kazališne pozornice pa je Almodóvar iskoristio tu mogućnost dosjetivši se da ženin stan (koji unutar filmskog kadra djeluje poput bilo kojeg stana) smjesti u filmski studio i prikaže ga sazdanog od

<sup>10</sup> Posebnost *Ljudskoga glasa* u Almodóvarovoj poetici očituje se i u činjenici da je to prvi njegov film snimljen na engleskom jeziku.

drvenih konstrukcija i potporanja. Riječ je o „arhitektonskom rješenju“ koje pojačano ističe ženinu samoću jer je okružuju „zidovi“ stana i filmskog studija, ali istovremeno metaforički upućuje i na njezinu nestabilnost, krhkost i ranjivost, što posljedično dovodi do kraha mentalne snage koja se može rasplnuti i izgorjeti u svakome trenutku, baš kao što se to dogodilo sa stanom na kraju filma. Trenutak ženina izlaska na balkon s kojeg nema pogleda na ulicu, grad ili zgrade, već isključivo na sivi zid filmskog studija, za Almodóvara predstavlja „kategorički prikaz samoće (...) u kojoj ta žena živi, apsurdnost njezina života i tamu u kojoj živi“ (usp. Handler, 2021). Početak (odlazak u prodavaonicu alata)<sup>11</sup> i kraj filma (napuštanje filmskog studija) daju naznake njezine povezanosti s vanjskim svijetom, no većim dijelom prikaza njezina se neurotičnost očituje u besciljnom lutanju improviziranim prostorom, pri čemu je pogled na životni prostor iz gornjeg rakursa nalik labirintu u kojem provodi nebrojene sate tražeći izlaz i/ili bijeg iz nastale situacije. Takvim konstruktivnim prostornim rješenjem nalik kazališnoj kulisi Almodóvar isprepleće kazalište i film, stvarajući ozračje izoliranosti, samoće i osobne tragedije pojedinca.

Nadalje, značajno odstupanje od Cocteaua vidljivo je i u portretiranju protagonistice radnje. Njezin monolog u filmu započinje kratkim uvodom:

Bilo je vrijeme, tijekom četiri godine, do prije tri dana, kada sam te čekala gledajući filmove ili čitajući... I uvijek si se vraćao. Noć je bila naša i poneka cijela jutro. Bila su i poslijepodnevna koja su kao čarolijom pretvorena u noći. Uvijek si se vraćao. Do prije tri dana...

Almodóvar time već na početku filma determinira ključni problem i otkriva prirodu veze muškarca i žene zbog koje žena pronalazi razloge zašto iščekuje njegov povratak i/ili poziv. Već je rečeno da se monodramom proteže prikaz žene koja pati zbog odlaska voljenog muškarca, koja beznadno pokušava održati jedini mogući oblik kontakta s njim i koja okončanje telefonskog poziva poistovjećuje s krajem vlastita života. U toj rezigniranosti i „osrednjosti“, kako je naziva Cocteau, prepoznaje se problematični ženski identitet koji je u velikoj mjeri podlozan muškom simboličkom poretku i patrijarhatu, a eventualno razrješenje krize moguće je postići stvaranjem novog svijeta u kojem muškarci neće biti odgovorni za autodestrukciju, već partneri u rekonstrukciji vlastitog života. Almodóvar djelomično preuzima elemente identiteta Cocteauove protagonistice i služi se njima u oblikovanju modernoga ženskog identiteta koji se, dakako, susreće s

negativnim aspektima nastale situacije, no ta će se pojava pretvoriti u njezin individualni otpor prema svim oblicima patrijarhalne hegemonije. Njezin identitet time više podsjeća na Leocadiju Macias, glavni ženski lik Almodóvarova filma *Cvijet moje tajne*, koja je svakodnevne aktivnosti podredila iščekivanju voljenog muškarca, a povoljan egzistencijalni aspekt njezina posla ne podrazumijeva lagodan život, već preživljavanje do njegova povratka. I Leocadija i protagonistica *Ljudskoga glasa* u jednakoj mjeri osvještavaju da emocionalni svijet i povezanost s muškarcima utječu na brojne aspekte njihova života, no unatoč tomu preuzimaju kontrolu nad svojim postupcima i odlukama i usmjeravaju se osobnom razvoju tvoreći novi koncept ženskog identiteta.

Sličnost Cocteauove i Almodóvarove žene ogleđa se u spretnosti smišljanja sitnih praktičnih laži kojima s jedne strane zadržava pažnju muškarca tijekom telefonskog razgovora, a s druge strane prikriva svoje pravo emocionalno stanje ne bi li mu pokazala da je prihvatila činjenicu da ju je napustio zbog druge žene. Iako se veći dio razgovora uspijeva suzdržati od otkrivanja prave istine (određene tjelesne i psihičke reakcije Cocteau otkriva u didaskalijama, Almodóvar daje uvid u niz ženinih histeričnih postupaka prije samog poziva), evidentno je da muškarčeve izjave i pitanja provociraju odgovore koji naposljetku postaju snažan signal da je njegov postupak učinio njezin život nepodnošljivim. Upravo to i jest razlog zašto nasilje postaje jedan od instrumenata borbe (ili opstanka) koji se ženi čini neophodnim za preživljavanje stanja u kojem se našla. Dok Cocteauova žena u nasilnom činu vidi jedini način kojim bi mogla vratiti svojeg ljubavnika (potreba za suosjećanjem) ili okončati svoju tragediju (predoziranje tabletama za smirenje, naznake samoubojstva), Almodóvarova žena u tom pogledu daleko je odlučnija i sigurnija. Naime, već kupovina sjekire na početku filma otkriva njezine okrutne namjere koje će se kasnije očitovati u histeričnom cijepanju muškarčeva odijela, u predoziranju tabletama za smirenje (za koje tvrdi da nisu toliko jake da bi je mogle ubiti) i u razgovoru kada tvrdi:

Toliko sam te voljela. Bojala sam se da te ne ozlijedim. Zar nisi shvatio da sam bila nervozna kad god bismo bili u kuhinji i kad bih vidjela nož, morala sam ga odmah skloniti. Uplašila bi me pomisao da bih ti ga mogla zariti u grud. (...) Da te ubijem? Ne, ne, ne, nikada! Baš suprotno! To je kao... (...) Strah da će ti se nešto loše dogoditi. To me natjeralo da zamislim ruku koja drži nož, a ja ga zabadam u tebe. Prestravila sam samu sebe. Na trenutak sam zamislila tvoje ranjeno, krvavo tijelo. Ne možeš ni zamisliti kakav je to osjećaj. Uplašila sam samu sebe. I bila mi je potrebna stručna pomoć pa sam posjetila terapeuta.

Prikazani monolog manifestira ženinu ljubav prema muškarcu u kontekstu nasilnog čina i u tom je pogledu, kako tvrdi Alcalde, daleko sličnija osvet-

<sup>11</sup> Spomenuta scena ima autoreferencijalni karakter jer je vidljiva i u filmu *Zakon žudnje* u kojoj se Almodóvar pojavljuje u *cameo*-ulozu prodavača. U *Ljudskom glasu* tu je ulogu preuzeo Almodóvarov brat Agustín.

niku nego Cocteauovoj ženi koja osjeća tugu i krivnju (usp. Alcalde, 2021: 42). Ipak, nijedan nasilan čin ili pomisao ne odnosi se na činjenicu da bi zaista i počinila sve te zločine, riječ je isključivo o jednom obliku procesuiranja cjelokupne situacije koje ju dovodi do faze prihvaćanja gubitka, a to se očituje i u njezinim lucidnim zaključcima da će morati promijeniti sve životne navike koje su nekada podrazumijevale njegovu prisutnost. Iako o tome govori u kontekstu posjeta psihoterapeutu, naposljetku otkriva da ga uopće nije posjetila, čime se nameće zaključak da je itekako svjesna potrebe za reorganizacijom vlastitog života.

Zaključno, Almodóvarov *Ljudski glas* učinio je određene preinake i u pogledu tehničke podrške kako bi svoju interpretaciju učinio suvremenom i aktualnom. Naime, od telefona u *Zakonu žudnje* i telefonske tajnice (automatske sekretarice) u *Ženama na rubu živčanog sloma*, mobitel i bežične slušalice postaju ključni predmeti kojima se u radnju uvodi prisutnost toga „ljudskoga glasa“.<sup>12</sup> Uvjeti komunikacije na daljinu uvelike su se promijenili od Cocteauova vremena do danas pa je funkcionalnost toga predmeta u pripovjednoj strukturi zadobila i nova značenja – dok je za Cocteauovu junakinju telefon jedina i posljednja veza s muškarcem, odnosno krvnik koji će okončati njezine muke, Almodóvar prije svega izbjegava učiniti taj predmet „ubojicom“ i omogućuje ženi više slobode u kretanju tijekom razgovora (odlazak u trgovinu, promjena prostorija u stanu, šetnja studijem) čime se implicira da nije ograničena jednim prostorom u kojem čeka muškarca. Shodno tome, priroda medija Almodóvaru je dala veće mogućnosti po pitanju uporabe telefona u odnosu na Cocteauovu napomenu o izvedbi monodrame:

Od toga trenutka ona će govoriti stojeći, sedeći, okrenuta leđima, licem, iz profila, klečeći iza naslona fotelje, glave oborene, pritisnute na naslon, prelaziće krupnim koracima sobu vukući za sobom telefonsku žicu, i tako sve do kraja, kad će oči potruške pasti na krevet. Tada će joj glava ostati viseći, a ona će onda ispustiti slušalicu kao da je kamen.

Svaka poza treba da posluži za jednu fazu monologodijaloga (fazu psa; fazu laži; fazu pretplatnika itd.)

<sup>12</sup> Jedan detalj u filmu posebno je zanimljiv – onaj u kojem se otkriva da je muškarac poznata ličnost i da bi otkriće njegove nevjere izazvalo veliku pozornost javnosti i medija. Naime, razgovarajući s njim, žena mu govori da mu želi vratiti sva pisma i sve bilješke koje su ikada razmijenili kako bi ih mogao spaliti, a pritom napominje da neće ostaviti ništa od toga i da se ne mora bojati da bi ga time ucjenjivala ili da bi ih prodala tabloidima. Almodóvar tako unosi dašak glamura u cijelu priču, a dodatno ga naglašava ženim izborom dizajnerske odjeće (Balenciaga, Chanel i sl.). Osim toga, znakovita je i činjenica da je, unatoč smještanju radnje u moderno doba, prisutan čin pisanja pisama kao načina iskazivanja emocija, čime se stvara dojam da je riječ o ljubavi koja podsjeća na brojne idilične, ali i tragične ljubavne veze.

nervoza se ne pokazuje žurbom, već tim nizom poza, od kojih svaka mora da predstavlja vrhunac bezutješnosti. (Cocteau, 1962: 146–147)

Za razliku od Cocteaua, određena faza razgovora označena je promjenom prostora, čime je radnja dobila na dinamičnosti i, unatoč tomu, zadržan je intenzitet prikazivanja emocija s ciljem postizanja njezine i bezutješnosti o kojoj govori Cocteau, a krupni planovi žene i riječi upućene muškarcu dodatno generiraju ozbiljnost situacije. No značajna promjena dogodi se na kraju kada žena zapali drvenu konstrukciju stana,<sup>13</sup> baca mobitel sa slušalicama u vatru uz riječi: „Moram naučiti kako prekinuti, dragi. Zbogom!“ – i napušta prostor koji joj je donedavno bio poput kaveza. Telekomunikacijsko sredstvo za nju (p)ostaje tek predmet koji ju je nekada povezivao s muškarcem, a takvim je raspletom Almodóvar ostao vjeran svojoj viziji žene koja i u najgorim trenucima pronalazi nadu i snagu za početak nove faze života.

### III.

Književnost i književni predlošci značajni su elementi Almodóvarove poetike čija je pojavnost obilježena različitim funkcionalnošću – od sporednog detalja i simbola do ključnog motiva pokretača koji utječe na postupke i odnose likova. Brojni su mu autori poslužili kao inspiracija za pisanje scenarija i stvaranje filmova, a takva je i monodrama *Ljudski glas* Jeana Cocteaua koja se u različitim oblicima pojavljuje u njegovima tri filma – *Zakon žudnje*, *Žene na rubu živčanog sloma* i *Ljudski glas*. Nerijetko je isticao važnost tih djela za osobni i profesionalni razvoj pa ne čudi činjenica mu se neprestano vraća i daje mu određenu simboličku vrijednost u svojoj poetici.

Svakim filmom ponudio je različitu interpretaciju monodrame. U *Zakonu žudnje* njome metaforički prikazuju odnosi među likovima vješto ispreplećući njihovu (filmsku) stvarnost i fikciju. U *Ženama na rubu živčanoga sloma* poslužila je kao prikaz mogućih događaja prije sudbonosnog razgovora postavši pritom predložak za brojne zaplete. Slobodna pak adaptacija *Ljudski glas* rezultat je višegodišnje namjere da Cocteauov tekst postane samostalni prikaz vlastitog viđenja tog teksta. Tom adaptacijom prikazao je tipičnu situaciju u svojim filmovima u kojima napuštenost žene doprinosi dinamičnosti radnje, no čineći određene preinake, zadržava Cocteauov senzibilitet oblikovanja protagonistice i nudi prikaz koncepta novoga ženskog

<sup>13</sup> Značajno je da se Almodóvar poslužio vatrom i u *Ženama na rubu živčanog sloma* da bi metaforički prikazao raskid ljubavne veze. Tada je Pepa zapalila postelju u spavaćoj sobi koja je simbolizirala njezinu nekadašnju povezanost s Ivánom.



identiteta koji vrlo dobro korespondira sa sadašnjošću. Drugim riječima, Almodóvar Cocteauovu podložnu i autodestruktivnu ženu iz vremena naglašenog patrijarhata pretvara u modernu i autonomnu ženu koja pronalazi mehanizme za odupiranje vlastitim slabostima i emocionalnoj krhkosti s ciljem preuzimanja kontrole nad vlastitim životom i pronalaska razloga koji će njezinu budućnost učiniti svjetlijom.

Različitim filmskim interpretacijama istog teksta prati se Almodóvarova evolucija ideje uključivanja *Ljudskoga glasa* u vlastiti umjetnički izričaj, dajući joj pritom značajnu ulogu u zapletima radnje, ali i u izgradnji osobnosti likova. Njezina pojavnost u svim trima spomenutim filmovima različitog je intenziteta, no bez obzira na to kako se odnosi prema glavnoj fabularnoj liniji, postala je nezaobilazan element naracije koji doprinosi Almodóvarovu tematskom i vizualnom oblikovanju filmova.

## LITERATURA

„Almodóvar, Pedro“. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1906>. Pristup 12. siječnja 2022.

„Cocteau, Jean“. *Fairhead Fine Art Online, Biographies*. Dostupno na: <https://www.fairheadfineart.com/biographies/jean-cocteau>. Pristup 18. siječnja 2022.

Acevedo-Muñoz, Ernesto 2008. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute.

Alcalde, Verónica 2021. „La mujer de Cocteau en Almodóvar: *The Human Voice*“, u: *Boletín GEC*, br. 28, str. 33–53.

Almodóvar, Pedro 2009. *Volver: A Filmmaker's Diary*, u: *All About Almodóvar*. Ur. Brad Epps, Despina Kakoudaki. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, str. 446–463.

Bou, Enric 2011. „On Almodóvar's World: The Endless Film“, u: *Hispanic Literatures and the Question of a Liberal Education*. Hispanic Issues On Line 8, str. 42–61.

Brown, Frederick 1968. *An Impersonation of Angels: A biography of Jean Cocteau*. New York: Viking Press.

Cocteau, Jean 1962. *Tomo Varalica / Ljudski glas*. Prevela Dragica Petrović-Cekić. Beograd: Kultura.

Handler, Rachel 2021. „Almodóvar on *The Human Voice*, a Film Inspired by 'Desperation'“, *Vulture.com*. Dostupno na: <https://www.vulture.com/article/pedro-almodovar-the-human-voice-interview.html>. Pristup 5. siječnja 2022.

Strauss, Frédéric 2006. *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber and Faber, Inc.

Varga, Dejan 2018. *Identiteti u filmovima Pedra Almodóvara*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Willem, Linda M. 1998. „Almodóvar on the Verge of Cocteau's *La Voix humaine*“, u: *Literature/Film Quarterly*

## SUMMARY

### THE FUNCTIONALITY OF JEAN COCTEAU'S MONODRAMA *THE HUMAN VOICE* IN PEDRO ALMODÓVAR'S MOVIES

Pedro Almodóvar is a well-known name in European and world cinema, a director who questions various individual and social problems in a unique way. His films are mostly based on the original scripts, but sometimes other literary works contribute to the narrative structure. This paper thus analyzes the use of literature and its function in creating Almodóvar's film language. The main topic considers the symbolic and semantic functions of the monodrama *The Human Voice* by the French writer Jean Cocteau, offering just one possible interpretation of its appearance in Almodóvar's filmography, while the adaptation of the play is significant in revealing the new meanings from the point of view of both a contemporary artist and also of an individual.

Key words: Pedro Almodóvar, Jean Cocteau, *The Human Voice*, film, literature