

Prikaz ženskosti u filmovima Pedra Almodovara i Woodyja Allena

Mlinarević, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:626169>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-30**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ KULTUROLOGIJE, SMJER:
MEDIJSKA KULTURA

ANA MLINAREVIĆ

**PRIKAZ ŽENSKOSTI U FILMOVIMA PEDRA
ALMODOVARA I WOODYJA ALLENA**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

Doc. dr. sc. Tatjana Ileš

Osijek, 2020.

ZAHVALA

Posebno se zahvaljujem svojoj mentorici, doc. dr. sc. Tatjani Ileš, na iskazanom povjerenju, pruženoj nesebičnoj pomoći i podršci, vrlo korisnim savjetima i konstruktivnim kritikama. Također, zahvaljujem na velikom razumijevanju i uloženom trudu kako bi ovaj rad suštinski i formalno bio zadovoljen.

Zahvaljujem od srca svojoj obitelji i svim bližnjima koji su mi na bilo koji način pomogli prilikom izrade ovog diplomskog rada.

SAŽETAK

Pojmom *ženskosti*, u širem smislu, označavamo osobine povezane sa ženskim spolom, a pojam je kao takav zastupljen i u kreativnoj i kulturnoj industriji. Detaljnije, pojam ženskosti društveno je konstruiran – označava osobine koje se povezuju s osobama ženskog spola, no nužno ne moraju biti povezane isključivo uz isti. U ovom radu odlučili smo se za film kao podsegment kreativnih i kulturnih industrija, na primjeru kojega ćemo pokazati razlike i sličnosti u prikazu ženskosti, a s obzirom na izbor redatelja, Pedra Almodovara, kao španjolskog redatelja i predstavnika europskog filma, te Woodyja Allena kao američkog hollywoodskog redatelja. Svaki od njih na svoj način shvaća i prikazuje pojam žene i ženskosti, a međusobno su savršen primjer za dobru usporedbu. U radu ćemo podsjetiti i na razlike među pojmovima roda i spola, rodno i spolno konstruirane stvarnosti, ženskosti i muškosti, tipova žena u filmu te općenito filmskog opusa i načina rada oba redatelja. Analizirat ćemo šest filmova, po tri filma svakog redatelja, snimljenih u razdoblju od 1988. do 1999. godine. Analizirani filmovi Pedra Almodovara su: “Žene na rubu živčanog sloma”, “Visoke potpetice” i “Sve o mojoj majci”. Kada je u pitanju opus Woodyja Allena, odabrali smo filmove: “Druga žena”, “Muževi i žene” te “Moćna Afrodita”. Izborom filmova iz istog vremenskog razdoblja te onih s glavnim ženskim ulogama izlučili smo reprezentativan uzorak za analiziranje teme ženskosti u filmu kao podsegmentu kreativnih i kulturnih industrija.

Ključne riječi: ženskost, film, kreativna industrija, Pedro Almodovar, Woody Allen

ABSTRACT

The notion of femininity, in itself, denotes traits related to the female sex and is already widespread in the creative and cultural industries. Furthermore, the notion of femininity is socially constructed - it denotes traits that are associated with persons of the female sex, but do not necessarily have to be associated exclusively with it. In this paper, we have opted for film as a sub-segment of the creative and cultural industries, upon which we will exemplify differences and similarities in the display of femininity. Considering the choice of directors, Pedro Almodovar as a Spanish director and Woody Allen as a Hollywood director. Each of them understands and portrays the notion of woman and femininity in their way, and they are perfect examples for a great comparison. In this paper, we will also touch upon the differences between the concepts of gender and sex, gender and sex constructed reality, femininity and masculinity, types of women in film and the film work in general and both of directors way of work. We will analyse six films from 1988 to 1999. When it comes to Pedro Almodovar's films, we opted for: "Women on the verge of a nervous breakdown", "High Heels" and "All About My Mother". On the other hand, when it comes to director Woody Allen, we opted for: "Another Woman", "Husbands and Wives" and "Mighty Aphrodite". Given that the films are from the same period and the leads are female, it will be a perfect example for analysing the theme of femininity in film as a sub-segment of the creative and cultural industries.

Keywords: femininity, film, creative industry, Pedro Almodovar, Woody Allen

**SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU**

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Ana Mlinarević, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „Prikaz ženskosti u filmovima Pedra Almodovara i Woodyja Allena“ te mentorstvom doc. dr. sc. Tatjane Ileš rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

2. KONSTRUKCIJA I SHVAĆANJE POJMOVA	8
2.1. Rod i spol	8
2.2. Pojam ženskosti, ženstvenosti i muškosti	10
3. O FILMU	12
3.1. Film kao pod-sektor kreativnih i kulturnih industrija	12
3.2. Rodni stereotipi u filmu	13
3.3. Tipovi ženskih likova u filmu i književnosti	13
3.4. Feministička filmska teorija.....	17
4. KINEMATOGRAFIJA PEDRA ALMODOVARA.....	19
5. KINEMATOGRAFIJA WOODYJA ALLENA	21
6. ANALIZA ODABRANIH FILMSKIH PREDLOŽAKA PEDRA ALMODOVARA .	23
6.1. „Žene na rubu živčanog sloma“	23
6.2. Visoke potpetice.....	28
6.3. Sve o mojoj majci	32
7. ANALIZA FILMSKIH PREDLOŽAKA WOODYJA ALLENA	37
7.1. Druga žena	37
7.2. Muževi i žene.....	39
7.3. Moćna Afrodita.....	43
8. PEDRO ALMODOVAR I WOODY ALLEN – SLIČNOSTI I RAZLIČITOSTI.....	46
9. ZAKLJUČAK.....	48
10. LITERATURA	49

1. UVOD

Poznata izjava francuske filozofkinje i feministkinje Simone De Beauvoir „ženom se ne rađa, ženom se postaje“ potvrđuje kako rod nije ništa drugo nego društveni konstrukt. Žena i muškarac kao biološki spol, stalni su i nepromjenjivi. S druge strane, rod je fluidan, nestalan i promjenjiv pojam koji društvo tijekom godina stvara i preoblikuje. Upravo zbog toga, jasno je i da je *ženskost* isključivo rodno konstruiran pojam. U samom početku rada detaljnije je objašnjena razlika pojmova spola i roda, ženskosti, ženstvenosti i muškosti te kako su ti pojmovi shvaćeni i društveno kreirani. Svi se ti pojmovi, osim pojma spola, definiraju na mnogobrojne i različite načine, a kojih ćemo se dotaknuti nadalje u radu. Definiciju filma preuzimamo prema Vrabecu (1967: 4), koji piše o filmu kao o umjetnosti koja vlastitim i integriranim izražajnim sredstvima iz drugih umjetnosti otkriva nove horizonte čovjekova postojanja, potičući specifičan, filmskoumjetnički doživljaj.

Izborom filma kao predmeta kulturološke analize, u radu se dotičemo i rodni stereotipa u toj vrsti umjetnosti te objašnjavamo tezu da film u današnjici služi kao medij, odnosno sredstvo putem kojeg rodna konstrukcija cirkulira. Veoma se brzo može primijetiti da su, kako u filmu tako i u književnosti, vidljive osobine ženskih likova koje se, unatoč različitostima u radnji, često ponavljaju, one su tipizirane. Rad se, prema tome, dotiče i devet arhetipova ženskih likova kroz književnost i film, a prema istraživanju Jane Ellis (2015). Također, kako bi se tema filma i ženskosti dijelom zaokružila, rad se ukratko bavi i pojmom feminističke filmske teorije. Odnosno, prema Mirović (2015: 44), teorijskim korpusom filmske kritike koji je nadahnut feminističkim političkim stavovima i teorijom.

Nadalje, govoreći o Pedru Almodovaru kao španjolskom redatelju te Woodyju Allenu kao hollywoodskom redatelju, svakog od njih odlikuje specifičan način rada te specifično predstavljanje i shvaćanje žene i ženskosti. U radu se kratko biografski predstavlja svakog redatelja te se nadalje analizira prikaz ženskosti u njihovih šest filmova. Točnije, tri su izabrana filma svakog redatelja, nastala u razdoblju od 1988. do 1999. godine. Riječ je o filmovima Pedra Almodovara: “Žene na rubu živčanog sloma”, “Visoke potpetice” i “Sve o mojoj majci” te Woodyja Allena: “Druga žena”, “Muževi i žene” i “Moćna Afrodita”. Nakon detaljne analize žene i ženskosti u tih šest filmova, rad se bavi usporedbom i sličnostima rada oba redatelja te, naposljetku, njihovog shvaćanja žene i ženskog lika kroz analizirane filmske predloške.

2. KONSTRUKCIJA I SHVAĆANJE POJMOVA

2.1. Rod i spol

Prvenstveno, važno je objasniti razliku pojmova roda i spola. Često se ta dva pojma drže sličnima te ih se u praksi miješa, međutim, teorijski se uvelike razlikuju. Prema Hrvatskoj enciklopediji (2020.) spol je skup biokemijskih, genetičkih, anatomskih, fizioloških (u ljudi čak i psihičkih) obilježja po kojima se organizmi određene vrste dijele na muške i ženske. Spol je određen genetički, naslijeđem, odnosno kromosomskim sustavom gameta. Definicija spola povezuje se s reproduktivnom funkcijom. To znači da su muškoga spola one jedinice koje proizvode mikrogamete, a ženskoga spola one jedinice koje proizvode makrogamete. S druge strane, rod je društveno konstruiran pojam, promjenjiv je i fluidan. Prema Papić (1984: 385) razlikovanje spola i roda početni je element analize korijena spolne asimetrije u gotovo svim poznatim društvima. Matić i Koprek (2014: 386) napominju da pojam rod, u smislu društvenog spola koji se razlikuje od biološkog spola, nastaje u drugoj polovici dvadesetog stoljeća u raspravama o interseksualcima i transeksualcima. Također napominju da je pojmovo razlikovanje roda i spola uveo John Money u Sjedinjenim Američkim Državama, u medicinsko-psihijatrijsku raspravu o interseksualnosti. To dokazuje da se rasprava o pojmovima roda i spola vodi već niz godina, a traje i danas.

Prema Mihaljević (2016: 160) rod je uspostavljen kao društvena, kulturna i politička kategorija zasnovana na spolu, a rodne uloge su u različitim kulturama drugačije. Prema tome, spol je stalan pojam, dok se rod u svakoj kulturi može drukčije manifestirati. Mihaljević (2016: 160) također smatra da na osnovi fizioloških i anatomskih razlika društvo dodjeljuje čitav segment ideoloških rodni uloga i stereotipa. Ta tvrdnja također potvrđuje tezu o rodu kao nestalnom pojmu te njegovoj daljnjoj promjenjivosti, ovisno od društva do društva. Iako su rod i spol, kao pojmovi povezani, rod nikada neće biti stalan i stabilan pojam. Uvijek će ovisiti o vremenu i prostoru, odnosno društvu u kojemu se definira.

Kada je riječ o jezičnom tumačenju pojmova, Matić i Koprek (2014: 383) napominju da se sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u akademskim i političkim raspravama, koristilo tumačenje engleske riječi *gender*, a što označava društveni spol koji se razlikuje od biološkog spola (*sex*). U hrvatskom jeziku, uporaba riječi spol i rod često se tumači na ovaj način: spol se koristi za sve razlikovne, kvalitativne osobine koje su biološki i nasljedno uvjetovane, dok rod označava one razlikovne, kvalitativne osobine koje su uvjetovane društvenom okolinom i odgojem. Prema tome, jasno je da se prema spolu ljudi rađaju kao muškarac ili kao žena, ali i

tijekom života uče biti muškarcem ili ženom. Naučeno ponašanje čini rodni identitet osobe te uvjetuje rodne uloge.

Društvena konstrukcija osobnoga identiteta kreće od rođenja. Kada se osoba rodi, društvo ju počinje interpretirati kao muškarca ili ženu, već prema spolu. To se jasno može vidjeti po činjenici da će se djevojčici odmah pripisati predmeti ružičaste ili crvene boje, dok će se dečkiću pripisati predmeti plave boje. Također, dok je dijete još malo, djevojčicu će se uvijek vidjeti kako se igra s predmetima poput male plastične kuhinje, pribora za kuhanje, dok će se dečkići igrati s alatima, bagerima i slično. Prema Declercq i Moreau (2012: 19), djeca su, već u najranijem djetinjstvu, u stanju kategorizirati ljude te pridavati tipične karakteristike svakom spolu. Nadalje, napominju da se djecu neprestano izlaže spolnom raslojavanju, ponekad i nesvjesno. U društvu, uloge muškaraca i žena se raspodjeljuju na tipičan način, pa čak i u obiteljima gdje roditelji djece nastoje imati izbalansirane uloge, na žene se gleda kao na one koje brinu o djeci, o obitelji. Djeca u ranoj dobi kreću usvajati ove razlike i koristiti ih za izgradnju stereotipa o rodovima. Društvo vrlo rano, nesvjesno kreće konstruirati i etiketirati osobu kao muškarca ili ženu. Kako napominju Declercq i Moreau (2012: 19), djeca tako stvaraju svoj doživljaj što dječaci ili djevojčice jesu, a time i svoj vlastiti identitet. Zbog toga se, tijekom djetinjstva spol stvara na temelju bioloških odrednica, te uronjenosti u određenu fizičku i socijalnu sredinu. Kasnije, osobi je već usađeno kako se muškarac ili žena treba ponašati. Naravno, to ne mora značiti da će svaka osoba, odnosno svako dijete, krenuti u istom smjeru prema muškom ili ženskom rodno konstruiranom identitetu. Neka djeca ne slijede put kojim kroče druga djeca njihove dobi te ne usvajaju rodne stereotipe na isti način.

Gledajući rodna istraživanja, napominju Matić i Koprek (2014: 384), ona se isprepliću s pojmovima društvene klase, dobi, etničke pripadnosti te seksualne orijentacije. To znači da pojam roda nije pojam isključivo za sebe, već za sobom veže niz fluidnih pojmova koji su nastajali kroz povijest, a nastaju i danas. Prema tome, pojam roda se ne može niti istraživati isključivo sam za sebe.

Matić i Koprek (2014: 385) također napominju da se pojam roda uvodi kao opozicija biološkim spolnim razlikama. Biološki redukcionizam interpretirao je muško-ženske odnose kao odraz spolnog identiteta, dok kulturalna i društvena konstrukcija označava izgradnju pojma koja započinje rođenjem. Društvene uloge muškarca i žene se uvelike razlikuju, a to je, ne zbog njihova spola, već zbog društvenog određivanja i društvenog uvjetovanja.

2.2. Pojam ženskosti, ženstvenosti i muškosti

Nastavno na teoriju roda i spola, prema Hrvatskoj enciklopediji (2020.), pojam rod ne upućuje samo na individualni identitet, već i na kulturalne ideale i stereotipe o ženskosti i muškosti. Ženskost je društveno, rodno konstruiran pojam, a označava i opisuje osobine koje su pripisane osobi ženskog spola. Prema Vargi (2018: 75), potrebno je istaknuti razliku između dvaju pojmova koja semantički mogu djelovati gotovo identično – „ženstvenost“ i „žensko“. „Ženstvenost“ kao obilježje ženskog identiteta, društvena je konstrukcija oblikovana normama i kulturnim obrascima, a „žensko“ je isključivo odraz prirodne, biološke kategorije. S obzirom da je društveno konstruiran pojam, ženskost kao osobina, ne mora opisivati isključivo sve što je povezano uz ženu kao spol. Kada je u pitanju muški spol, u određenim slučajevima mu se znaju pripisati osobine ženskog spola, odnosno smatra ga se „ženskastim“ ili „ženstvenim“ ukoliko se ponaša ili djeluje onako kako društvo smatra da bi se žena trebala ponašati ili djelovati. Također, ukoliko je obrnuto, osobu ženskog spola se često naziva „muškastom“ ili „muževnom“. Prema Paechter (2006: 6), čini se da „činiti ženstvenost dobro“ označava osobine koje danas većina „običnih“ žena ne pokazuje, barem većinu vremena. Također, smatra da je odnos ženskosti, ženstvenosti i muškosti dualistički. Bez ženskosti ili ženstvenosti, muškost nema smisla. Također, ženskost ili ženstvenost neće imati smisla bez muškosti.

Iako su muškarac i žena različiti, međusobna karakterizacija ženstvenosti ili muškosti dokazuje da su društvenoj ovisnosti jednoga o drugome. Odnosno, prema Šikić Mićanović (2012: 19) ženstvenost postoji isključivo u odnosu prema muškosti i obrnuto. Također, smatra da se ženskost i muškost mogu definirati kao vrijednosti, iskustva i značenja koja se kulturno tumače kao ženska ili muška - odnosno, koja se smatraju „prirodnima“ za muškarce ili za žene, ili im se kao takva pripisuju u pojedinom sociokulturnom kontekstu. Prema Labaš i Mihovilović (2013: 113) nemoguće je odrediti što su žena i muškarac po svojoj prirodi jer se njihove karakteristike proglašavaju prirodnima s obzirom na kulturu i društvo u kojem se formuliraju te koje nužno ne proizlaze iz bioloških karakteristika. Osim toga, smatraju da definicije ženskosti i muškosti ovise i o vremenu u kojem nastaju te duhu toga vremena. U ovom radu osvrnut ću se isključivo na žene u filmu kao segmentu kulturne industrije te način na koji su one kroz isti segment prikazane i shvaćene.

Iako se na prvu čini da su osobine žene i muškarca, od povijesti pa do danas gotovo jednake, pojam ženskosti ili ženstvenosti nije stalan, promjenjiv je u vremenu i prostoru. Ovisi o sociokulturnim promjenama kroz povijest, o promjenama od društva do društva. Prema Bordo (1989: 1993) tijela se obučavaju, formiraju i ostaju obilježena prevladavajućim povijesnim

obicima samosvijesti, želje, muževnosti, ženstvenosti i to ne prvenstveno kroz ideologiju, već kroz organizaciju i regulaciju vremena, prostora te različitih dnevnih aktivnosti. Šikić Mićanović (2012: 19) smatra da pojam ženstvenosti nipošto nije niti jednostavan niti homogen, već se mijenja, raspada, obnavlja i dovodi u pitanje. Napominje da ga ne održava i ne izvodi isključivo pojedinac, već skupine i institucije, te da nastaje ljudskim djelovanjem. Grubo govoreći, razumijevanje, tumačenje i razvoj pojmova ženskosti, ženstvenosti i muškosti, nikada ne prestaje. Kako smatra Šikić Mićanović (2012: 19), to je ono što činimo, što prakticiramo i neprestano ponavljamo. Osoba će se roditi kao žena ili kao muškarac, ali društvo će ju konstruirati kao ženskastu ili kao muškastu.

Kada govorimo o povijesti i povezivanju ženskastih ili ženstvenih osobina s muškim rodnom, Oraić Tolić (2001: n.p.) napominje da je to povezivanje krenulo još u modernoj umjetnosti. Počevši od romantizma, još s kraja 18. stoljeća, u umjetnosti su se javljali *muški* likovi koji su u sebi sadržavali ženske rodne crte. Takvim se obilježjem pokazivala osjećajnost, sklonost prirodi, iracionalnome i slično. Pojam genija je označavao čistu maštu, slučaj i iracionalnu energiju, odnosno sve ono što u rodnom sustavu pripada obilježjima ženskog. Dendi je predstavljao muškarca koji se *pirilita* kao žena u svom cinizmu i preziru građanskog društva. Boem se, u svom protestu, povlačio iz društva kao neuredna domaćica. *Flaneur* ili šetač, na prijelomu devetnaestog stoljeća odustaje od sudjelovanja u modernoj civilizaciji tako što se kroz nju šeta poput dame. Mogućnosni čovjek i slični muški likovi slabi su i mekani u svojim beskrajnim neodlučnim razmišljanjima poput mladih djevojaka. Tako su, napominje Oraić Tolić (2001: n.p.) u samoj modernoj kulturi, u liniji u filozofiji i umjetnosti koju nazivamo modernizmom, priređeni putevi na kojima je došlo (u postmoderni) do kraja velikog muškog subjekta te njegova emancipacijskog projekta. Taj se kraj dogodio u apokaliptičnom dijelu postmoderne misli i dekonstrukciji.

Uloga žene i muškarca te osobine i konstrukcija i jednog i drugog spola, neminovno se mijenjala, a i dalje se mijenja. Labaš i Mihovilović (2013: 113) napominju da, na sličan način kao i kod muškosti, dolazi do sudaranja tradicionalnih i modernih viđenja ženskosti i ženskih uloga. Prema tome, može se zaključiti da viđenja žena i muškaraca po naravi prije svega ovise o kulturalnom i povijesnom kontekstu, te duhu i vrijednostima vremena u kojem se ta viđenja formuliraju. Ta činjenica dokazuje da će se rasprave i tumačenja o tome što je žensko, a što muško, još dugo voditi. Baš kao što je pojam roda nestalan, fluidan i ne prekidajuć, tako se i društveno konstruirani pojmovi ženskosti i muškosti, stalno mijenjaju.

3. O FILMU

3.1. Film kao pod-sektor kreativnih i kulturnih industrija

Prema dokumentu Hrvatskog klastera konkurentnosti kreativnih i kulturnih industrija: Mapiranje kreativnih i kulturnih industrija u Republici Hrvatskoj¹, film se odnosi na jedan od dvanaest sastavljenih pod-sektora. Pokretanje filmske industrije započinje 22. ožujka 1895. godine. Tim se datumom označava dan prikazivanja prvog filma, onog braće Lumiere, pod nazivom „Izlazak radnika iz tvornice“. Tada je sve počelo, a danas je filmska industrija visoko razvijena i veoma popularna. Samo film danas zauzima 4,6% svjetske ekonomije.

Film je, prema Turkoviću (1988; 2012) trik za naše oči. Napominje da, iako nismo suočeni sa stvarnim predmetima i njihovim kretanjima, film je tako napravljen da izazove zornu sliku predmeta i njihovih stvarnih kretanja. Film se upinje da izazove predodžbe kao da su zbivanja, na primjer, kontinuirana, premda nisu snimana kontinuirano – da su povezana logičkim vezama, premda u snimanim zbivanjima te logičke veze nije bilo. Zakoni filma su zapravo zakoni našeg predočavanja. Zbog toga, svi tipovi našeg predočavanja mogu se realizirati na filmu, bilo da se radi o uobičajenoj percepciji, znači o realističkim predodžbama ili o nerealnim, nestvarnim predodžbama. Film je „vježbalište mašte“ Turković (1988; 2012). To znači da će, zapravo, svaka osoba svaki film shvatiti i gledati na svoj način. Svaki lik, svaki prizor, svaka slika jednog filma je shvaćena i prihvaćena na milijune različitih načina. Turković (1988; 2012) napominje da je cilj igranog filma u tome da angažira imaginaciju. Govoreći o imaginaciji, Varga (2018: 106) napominje da film, kao jedan od najutjecajnijih medija suvremenog doba, uvelike utječe na stvaranje osobnih stajališta o stvarnosti koju prikazuje. Također, napominje da film, kao medij, danas zaokuplja sve veći broj gledatelja, izvrstan je izvor zabave, ali je najplodniji medij kada je u pitanju iskazivanje „pro et contra“ stajališta koji oblikuju javno mnijenje i život svakoga od nas.

Prema Keser Battista (2015: 533), u posljednjih dvadesetak godina često se moglo čuti da „film misli“. Svaki film ima svoju priču, fabulu, a gledatelj je onaj kojem je ta priča ispričana. Odnosno, gledatelj je onaj koji će shvatiti na koji način „misli taj film“. Polazni zadatak svakog fabuliranja je, prema Turković (1988; 2012) u tome da postavi pitanje “što bi bilo kad bi...”. Osnovni zadatak scenarista leži u postuliranju zamišljene dramatične situacije i pokušaju da se za nju pronađu primjeri i rješenja te da se sve to kao model primjeni na činjenice

1 Mapiranje kreativnih i kulturnih industrija u Republici Hrvatskoj je projektna studija Hrvatskog klastera konkurentnosti kreativnih i kulturnih industrija. Studijom je određen obuhvat 45 djelatnosti kulturne i kreativne industrije koje su prepoznate kao ključne sastavnice.

svakodnevnog života. To je, također, izvorište imaginativne poticajnosti budućeg filma.

3.2. Rodni stereotipi u filmu

Govoreći o medijima, Kosanović (2008: 88) napominje kako su mediji usko povezani s reprodukcijom i cirkuliranjem kulturnih identiteta. Filmovi i igrane televizijske serije prenose općeprihvaćena kolektivna i kulturna shvaćanja o različitim dimenzijama identiteta, pa tako i o rodu, odnosno spolu. Prema tome, tradicionalna rodna razlika između žena i muškaraca, u stvarnoj življenoj kulturi, preslikava se i na male ekrane. Uporabom stereotipa u žanru pokušavaju se fiksirati arhetipske i mitske konvencije o tome što znači biti muškarac ili žena te “zamrznuti” neke željene muške/ženske značajke. Prema tome, može se reći da je film jedan od prijenosnika oblikovanja pojma roda prema društvenom konstrukt. Kako je već ranije spomenuto, društvo je ono koje određuje što znači biti žena ili muškarac. Film je jedan od segmenata pomoću kojeg te odrednice cirkuliraju istim tim društvom.

Prema Lubina i Brkić Klimpak (2014: 230), svijet medija javno promovira rodni nesrazmjer među spolovima, a uvjerljivo je satkan na arhetipskim stereotipnim obrascima koje publika potom prihvaća i tolerira kao reprezentativne, od medija kao sukreatora javnoga mišljenja, verificirane načine ponašanja i razmišljanja. Napominju da je razlika među muškarcima i ženama, u medijima, neosporna te da se svjesnom uporabom i ponavljanjem stereotipa kod primatelja informacija ustaljuju arhetipske osobitosti muškaraca i žena koje su već društveno konstruirane kategorijom roda. Upravo tako, u filmu kao mediju, žena će biti shvaćena i prikazana na jedan način, dok će muškarac biti shvaćen i prikazan na drugačiji način. Ponekad su vidljivi likovi muškaraca sa ženskim osobinama i obrnuto, no rjeđe. Prema Vojković (2008: 93), posljednjih desetak godina film je bio i ostao ključna domena, kulturalni ekran za rasprave o kulturi, reprezentaciji i identitetu. Kako napominje Varga (2018: 107), prikaz zbilje i identiteta subjekta bio je i ostao glavna tema mnogih klasičnih, ali i suvremenih filmova. Kako je suvremena književna teorija bogata tekstovima o identitetu, tako i filmska umjetnost postaje platformom na kojoj identitetna problematika pronalazi svoje uporište.

3.3. Tipovi ženskih likova u filmu i književnosti

Lako je primjetno da se u svakom filmskom ili književnom djelu, vrlo često ponavljaju osobine glavnih i sporednih likova. Govoreći o vrstama i tipovima ženskih likova, Jane Ellis (2015) u svojim istraživanjima spominje devet arhetipova koji se mogu pronaći u

književnosti, što se također odnosi i na filmsku umjetnost. Zanimljivo je da svaki ženski arhetip uz sebe ima jak muški ekvivalent.

Prvi arhetip odnosi se na „Amazonku“, odnosno „Križarku“. Ovaj tip označava snažnu, nedostižnu ženu, ženu-ratnicu. Ona koja je uvijek konkurencija, natjecateljskog duha, a poistovjećuje se s prirodom, feminizmom. Ona je samouvjeren, neovisna i ćudljivog karaktera. Svoja je i nitko joj ne može stati na put. Ellis je za primjer ovdje postavila *Wonder Woman*, *Buffy*, *Meridu*, *Xenu* i *Katniss Everdeen*, a za muški ekvivalent ovom tipu postavlja lik ratnika. Prema Antolković (2015.) moćne žene poput *Buffy* i *Xene* koje su uspostavile novi reprezentacijski model žene koristeći kreativno miješanje žanrova i karakterizaciju likova, utjecale su na ulogu i prikaz žene u popularnoj kulturi te reprezentaciju seksualne orijentacije. Također napominje da je do takve promjene u načinu na koji su percipirani ženski likovi došlo još tijekom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, s televizijskim serijama poput „Charlie’s Angels“ ili „Wonder Woman“ koje su uključivale likove atraktivnih žena u oskudnim odijelima prilikom akcijskih sekvenci. Tako je ženska seksualnost u eri sedamdesetih godina bila mjesto kontradikcije, istodobno izložena muškom pogledu, ali i izvor feminističke moći i identiteta.

Drugi arhetip odnosi se na lik očeve kćeri ili knjižničarke, a označava uglednu i inteligentnu, načitanu ženu koja se najčešće povezuje s moćnim muškarcima, dok se sa ženama nikako ne slaže. Ona voli imati sve pod kontrolom, uštogljena je, pokušava kontrolirati sve oko sebe. Ona je introvert koji se teško povezuje s ljudima u svom okruženju, ali je zato navikla paziti sama na sebe. Ukoliko nije u društvu muških likova, često ju se može pronaći samu. Ellis ovdje za primjer postavlja likove *Hermione Granger*, *Anabeth Chase* iz „Percy Jackson“ te *Scully* iz „X-Files“. Muški ekvivalent ovom tipu predstavlja lik profesora, štrebera. Za ovaj tip ne može se reći da je promijenio pogled na ženu ili u određenoj mjeri djelovao na generalno viđenje žene, ali se svakako može reći da predstavlja nadahnuće brojnim ženama. Također, mogao je pridonijeti kada je u pitanju obrazovanje žena, podići viđenje takve vrste na malo višu razinu. Gledajući lik *Hermione Granger*, prema Zellinger (2015), *Granger* je jednako i divno i nevjerovatno šmokljanska i ultimativna, osnažujuća ikona za mlade žene širom svijeta.

Treći arhetip predstavlja ženu odgojiteljicu, dobru suprugu ili mučenicu. Ova žena vezana je brigom za druge ljude, najčešće za djecu. Ona je žrtva, u svakom smislu te riječi. Žrtvuje se za druge, neprekidno stavljajući sebe na zadnje mjesto. Poslušna je te uglavnom iskorištavana od strane drugih likova, najčešće njezina supruga. Ovakav lik najčešće je sporedan, rijetko kada glavni. Za primjer ovakvih ženskih likova, Ellis je istaknula *Molly Weasley*. S obzirom na to da je ovaj lik žene uglavnom žrtva, njezin muški ekvivalent je onaj koji štiti.

Pod četvrti arhetip spada lik šefice, matrijarha. Ona je odlučan vođa, radoholičarka. Vrlo često svoja, nepopustljiva te se do nje teško može doprijeti. Vrlo često je arogantna, a može se nazvati i umišljenom. Ukoliko ovakav lik ima djecu, ona je matrijarh. Ona vrlo dobro brine o svojoj obitelji, štiti svoju djecu, ali se uvelike razlikuje od lika „odgojiteljice“. Za obitelj dat će sve, međutim, neće dopustiti da ju se iskorištava. U manjoj mjeri može se povezati s likom žene „Amazonke“. Za primjer ovakvog tipa Ellis je izabrala lik kapetanice *Janeway* iz „Star Treka“, *Murphy Brown* te *Jean Grey* iz „X-Mena“. Ovdje se kao primjer može dodati i lik kojega tumači Meryl Streep u filmu „Vrag nosi Pradu“. Muški ekvivalent ovom liku je lik šefa, poduzetnika, kralja. Prema Zellinger (2015), ovako fino portretirana uloga donijela je Streep jednu od mnogih nominacija za Oscar, kao što je i nedvojbeno inspirirala mnoge da preispituju nemoguće standarde koje se kontinuirano nameću ženama, čak i nakon što zaobiđu prepreke do uspjeha.

Na petom je mjestu arhetip djevojke iz susjedstva koji predstavlja lik žene dobroćudnog karaktera, koja je uvijek za timski rad te uvijek želi pomoći. Puna je podrške te sa na nju može lako osloniti. S obzirom na vedrinu i dobrodušnost karaktera ovog lika, ona je najčešće u ulozi najbolje prijateljice. Ona može biti i protagonist, ali češće spada pod sporedne likove. Prema Filmskoj enciklopediji (2019) ovaj tip dobre prijateljice je obično stariji od dvadeset i pet godina, gotovo nikad nije crnokosa, često je skrivene privlačnosti, ali je poprilično deseksualizirana. Ona je radišna, pouzdana, katkad emancipirana žena, u odnosu na posao. Ovisna je o muškarcu, predodređena da bude njegova pomagačica, iako ga svojim postupcima, nehotimičnim ili zbog temperamenta, ponekad dovodi u neprilike. Prema Ellis, primjer ovakvog lika su *Mary Ann* iz filma „Gilligan’s Island“, *Kaylee* iz „Firefly“ te Meg Ryan u glavnoj ženskoj ulozi u filmu „Sleepless in Seattle“. Pod muški ekvivalent ovog tipa spada lik najboljeg prijatelja.

Šesto mjesto zauzima arhetip „femme fatale“ ili fatalne žene, zavodnice. Ovo je vrlo čest filmski arhetip, iako većinom ne spada među glavne likove. Označava ženu zavodnicu, atraktivnog izgleda, koja je najčešće privlačna svim muškarcima. Prema Filmskoj enciklopediji (2019), ovaj tip je oličenje zloćudne, negativne žene, pogubne za muškarca koji nije u stanju oduprijeti se njezinim dražima, katkad pogibeljna i za čitavu svoju okolinu. Također, to je lik neodoljive zavodnice, prepoznatljiv i po krajnjoj ekstravagantnosti u ponašanju, izgledu i odijevanju. Publiku taj tip posebno privlači smionim izrazima erotičnosti, te djelotvornim nagovještajima nepoznatoga, pogibeljnog i zabranjenog. Kako je izjavio Daniel Rafaelić (2020): „Fatalne žene, *femme fatale*, žene zbog kojih muškarci umiru, ranjavaju se, propadaju, nestaju, postaju autodestruktivni, opijaju se, i tako dalje, obrazac je koji je kinematografija

doslovno prigrlila i koji je doživio procvat u doba *film noira*, a drugi veliki procvat bio je osamdesetih godina prošlog stoljeća, s erotskim trilerima.“. Za primjer ovakvog tipa žene, Ellis postavlja *Samanthu* iz serije „Seks i grad“, *Daphne* iz „Scooby Dooa“ te *Ginger* iz „Gilligan’s Island“. Za primjer muškog ekvivalenta ovom liku, Ellis postavlja lik lošeg dečka.

Pod sedmim arhetipom nalazimo mističnu ženu. Ona je slobodnog duha, potpuno drukčija i potpuno svoja. Kreativna je, zaigrana, pomalo luda, ali u potpunosti originalna. Ovaj lik može imati i komičan prizvuk. Ellis za primjer ovdje postavlja *Lunu Lovegood* iz filmskog serijala o Harryju Potteru, *Phoebe Buffay* iz „Prijatelja“, *Ally McBeal* te *Pipi Dugu Čarapu*. Muški ekvivalent ovakvog tipa predstavlja onaj koji je pomalo lud, do određene mjere umjetnik. *Phoebe Buffay* savršen je primjer ovakvog arhetipa. Ona se uvijek smatrala „onom čudnom“ u grupi prijatelja. Ne mari o tome što drugi misle o njezinu izgledu, ponašanju ili životnim odlukama i navikama. Ona je veganka, vjeruje u reinkarnaciju i u više bogova, a odbija vjerovanje u pojmove poput gravitacije i evolucije. Njezina duhovna uvjerenja su potpuno drukčija. Međutim, iako se s njezinim uvjerenjima većina ne slaže, u potpunosti je prihvaćena u društvu te bez nje, „Prijatelji“ ne bi niti mogli biti potpuni.

Osmi arhetip odnosi se na problematičnu *teenagericu*, princezu, ženu u nevolji. Ovaj tip se odnosi na ženu koja je nesamostalna, u određenoj mjeri nesposobna. Razmažena je te drugima bez razmišljanja dopušta da upravljaju njezinim životom. Vrlo često se zna naći u nevolji iz koje je netko drugi mora izvlačiti, spašavati. Ellis je ovdje za primjer postavila *Snjeguljicu*, *Dorothy* iz „Čarobnjaka iz Oza“, *Jane Eyre* te *Bellu Swan*. *Snjeguljica* savršeno odgovara ovoj vrsti lika. Zbog svoje lakovjernosti i nepromišljenosti pada u zamku, a život joj moraju spašavati drugi likovi. Pozitivno je to da se iz svakog lika ovakve vrste može izvući određena pouka, a ovo je jedini arhetip prema kojem Ellis nije navela niti jednog muškog ekvivalenta.

Pod zadnji arhetip spada ona koja se bori, preživljava. Ona je nepovjerljiva, ali vrlo šarmantna. Napraviti će sve kako bi mogla ići naprijed, napredovati, izboriti se za sebe. Ona će i pobjeći ukoliko to bude potrebno. Kao primjer, Ellis je ovdje postavila lik *Scarlett O’Hare* iz filma „Zameo ih vjetar“. *Scarlett* je oštroumna te time pokazuje snažnije osobine svog oca, nego blaže osobine svoje majke. Njezina odlučnost tjera ju da u životu postigne sve što želi, na koji god način je to potrebno učiniti, a ovdje su vidljive i crte njezine narcisoidnosti. Muški ekvivalent ovakvog tipa je također onaj koji preživljava, opisno jednak ovom liku žene.

3.4. Feministička filmska teorija

Prva istraživanja o reprezentaciji roda u popularnoj kulturi, napominje Kosanović (2008: 89) uglavnom su se zasnivala na feminističkoj analizi medijske konstrukcije ženskosti koja počiva na kulturnim stereotipima o ženi u hollywoodskom filmu, dok se o muškosti tek mjestimice pisalo kao o nečemu što se samo po sebi podrazumijeva.

Prema Mirović (2015: 44) feministička filmska teorija je teorijski korpus filmske kritike koji je nadahnut feminističkim političkim stavovima i teorijom. Pod tim se podrazumijevaju različiti načini na koje su feministkinje, kroz povijest, pristupale analizi filma kao umjetnosti, odnosno društveno kulturnom fenomenu. To, također, uključuje i rasprave o načinu na koji ženski likovi sudjeluju u određenim filmskim žanrovima, zapletima, odnosno stereotipima kao odrazu rodno društvene konstrukcije žene. Feministička filmska teorija razvila se pod utjecajem drugog vala feminizma te ženskih studija šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Započela je u SAD-u, a u svojim se počecima temeljila uglavnom na sociološkoj teoriji. Također, bila je usmjerena na analiziranje stereotipa i uloge ženskih likova u pojedinim filmovima. Nasuprot, filmski teoretičari u Engleskoj filmove su analizirali na osnovu kritičke teorije i psihoanalize, semiotike i marksizma.

Kosanović (2008: 89), s druge strane, napominje da feministička filmska teorija već od 1970-ih godina proučava reprezentacije ženskosti kao proizvod dominantne patrijarhalne kulture, dok se tijekom 1980-ih pitanjem reprezentacije roda, ženskim tekstovima, praksama i žanrovima, te pitanjem gledateljstva ženskih žanrova počinju baviti i britanski kulturni studiji, u sklopu kojih se pojavljuju prvi važniji tekstovi o konstrukciji muškosti u filmu, na televiziji, u reklamama, glazbi i sportu, u radovima Pam Cook, Richarda Dyera, Stevea Nealea i Seana Nixona. Napominje da se muškost do tada rijetko izravno proučavala, no da se tada počinje proučavati kao rezultat feminističke teorije, britanskih kulturnih studija, otvaranja prostora mnogostrukim perspektivama, identitetima i mogućim gledateljstvima te općenito zahvaljujući promjenama u društvenim i ekonomskim uvjetima.

Istodobno se problematika ženskog subjekta i gledateljstva u popularnoj kulturi, napominje Kosanović (2008: 90) različito interpretira. Razvila su se dva ogranka feminističke filmske kritike. Jedan je tvrdio da univerzalan ženski subjekt ne postoji te se okreće potrebi redefiniranja pojma „žena“ te artikulaciji drugih ženskih glasova i oblika ženskog identiteta. Također, prvi ogranak je prihvaćao postmodernu teoriju, *queer* teoriju, postkolonijalizam i teoriju tijela. Drugi ogranak je smatrao da su svi ciljevi feminizma već ispunjeni te da feminizam, kao takav, prestaje postojati. Smatrao je da je „nova žena“, devedesetih godina

prošlog stoljeća, preuzela heteroseksualni identitet koji je obuhvaćao i tradicionalno shvaćenu ženskost i oslobođenu seksualnost, ali i žensku samosvijest.

Prema Vojković (2008: 71), esej Laure Mulvey pod nazivom „Vizualni užitak i narativni film“ (1989) jedan je od najutjecajnijih tekstova feminističke filmske teorije. Napominje da je tekst vrlo koristan te da čitatelja navodi da sagleda interdisciplinarno obilježje gotovo svih pothvata vezanih uz kulturalnu analizu, ali i suvremenu teoriju filma. Mulvey tvrdi da je ženi tradicionalno namijenjena egzibicionistička uloga, da je žena stvorena za gledanje, a da je njezina pojava kodirana na način da i u vizualnom i u erotskom smislu izaziva jak učinak. Smatra da je to glavna uloga žene u hollywoodskom filmu, a posebno ističe Hitchcockove filmove. Također, Vojković (2008: 83) piše o tome da je feministička filmska teorija proširila rasprave Laure Mulvey, a prikazivanje ženskosti se danas propituje iz različitih perspektiva. Primjerice, Mary Ann Doane je uvela koncept ženskog tijela u odnosu na psihi, dok je Teresa de Lauretis istraživala seksualnu i društvenu ravnodušnost u zapadnjačkoj kulturi. Bel Hooks fokusirala se na reprezentaciju rase na filmu, a Carol Clover raspravljala je o prelaženju rodni granica te je tvrdila da su žene u hororu, kao filmskom žanru, zapravo transformirani muškarci, čime je stavljen naglasak na rodno specifične teorije identifikacije.

4. KINEMATOGRAFIJA PEDRA ALMODOVARA

Film je postao moj život. Ne mislim na paralelan svijet, već moj život kao takav. Ponekad dobijem impresiju da je dnevna realnost jednostavno ovdje da mi omogući materijal za moj idući film.

Pedro Almodovar



Slika 1. Pedro Almodovar, fotografija²

Pedro Almodovar španjolski je redatelj, scenarist i producent. Kroz život pisao je za stripove, novine, a napisao je i roman. Od 1972. godine, počeo je snimati i kratke filmove, a u određenom trenutku u životu, okušao se i u glumi. Prvi dugometražni film, pod nazivom „Folle... Folle... folleme Tim!“ snimio je 1978. godine. Međutim, tek 1980. godine, s filmom pod nazivom „Djevojke iz grupe“, postiže veći uspjeh i probija se u kinematografskom svijetu. Poznata je činjenica da ovaj redatelj neopisivo voli žene, da uvijek crpi inspiraciju iz stvarnosti, stvarnih događaja i stvarnih osoba, a u svakom njegovom filmu vidljivi su autobiografski aspekti. Almodovar se profilirao kao redatelj, napominje Varga (2018: 117), spajajući film, glazbu, modu i fotografiju s elementima drugih umjetnosti.

Da, žene su snažnije od nas. Direktnije se suočavaju s problemima koje ih muče i zbog tog razloga one su puno spektakularnija tema za razgovor. Ne znam zašto sam više zainteresiran za žene, a i ne želim znati zašto.

Pedro Almodovar³

² Fotografija preuzeta s: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/pedro-almodovar-coronavirus-lockdown-diary-part-4-sadness-sex-culture-support>

³ Citati preuzeti s: <https://www.azquotes.com/>

Prema Vargi (2018: 107), Almodovar već više od trideset godina njeguje diskurs kojim se odupire društvenim normama naslijeđenima iz frankističke Španjolske, a provokativnim zapletima oblikuje likove društvenih marginalaca, osoba iz „polusvijeta“, posebice žena, nekonvencionalnih seksualnih opredjeljenja i promjenjivih (spolnih) identiteta, zbog čega ga često nazivaju „gay redateljem koji voli žene“. Upravo zbog svog raznolikog, drukčijeg filmskog opusa, zbog suprotstavljanja tradiciji i opiranju onoga što je „normalno“ i što društvo smatra „normalnim“, Almodovar se ističe u svijetu kinematografije i za sobom vuče niz obožavatelja. Za njegov opus može se reći da je sve, samo ne dosadan i uobičajen. Baš to ga čini onakvim kakav je – originalan i svoj. Govoreći o filmskom žanru, Varga (2018: 109) napominje da je Almodovaru svojstvena i činjenica da vrlo često isprepliće različite filmske žanrove, stvarajući filmove na granici komedije, melodrame i kriminalističkog filma. Također, redovito tematizira pitanje identiteta i u središte stavlja likove žena koje su u interakciji s brojnim likovima drugih i različitih identiteta – *queer* identiteta, homoseksualnim i transseksualnim osobama. One im pomažu da se pronadu, da otkriju ili preoblikuju vlastiti identitet. Kao što je već ranije spomenuto, Almodovar je poznat po tome što neizmjeno voli žene, što se može i vidjeti iz njegova filmskog opusa. Prema Vargi (2018: 110), objašnjavajući jednom prilikom zašto veliku pozornost posvećuje likovima žena, Almodovar je odgovorio kako ga svijet žena oduševljava više od svijeta muškaraca, a osobito njihova čavrljanja u WC-u. Voli gledati žene u svakodnevnim situacijama, dok pričaju i šapću, pri čemu ga ne zanima isključivo sadržaj njihovog razgovora, već sadržaj njihova života općenito. Prema Čegiru (2003), žene postaju ne samo karakternim, već i duhovnim središtem njegovih filmova.

Za Almodovara se sigurno može reći da je jedan od najkreativnijih i najnadarenijih redatelja u povijesti filmske kinematografije, iako je svojim filmovima znao izazvati i negativne i pozitivne reakcije. Prema Vargi (2018: 135), Almodovar je svojim filmom postao dionik turbulentnih, osjetljivih vremena postmodernizma, gdje su subjekti ponovno započeli s propitkivanjem vlastitog dekonstruiranog identiteta. Također, to je vrijeme kada globalizacija i kapitalizam stvaraju osjećaj da subjekti nemaju perspektivu niti mogućnost vraćanja starih vrijednosti, a nestaje nada da će rekonstruirati vlastite osobnosti i identitete. Međutim, Almodovar je poseban po neobjašnjivoj sposobnosti da se s gledateljem poistovjeti i poveže na jednoj posve drukčijoj, dubljoj razini. Paić (2013) Almodovara naziva provokativnim redateljem koji je doveo do preporoda španjolske kinematografije. Napominje da, iako voli šokirati i nasmijati, u duši je ostao ljubitelj estetiziranih melodrama s jakim ženskim likovima. Kao redatelj vrijedan je divljenja jer, pored netradicionalnih tema, na potpuno svoj, originalan način, uspije prikazati i svakodnevne, sasvim obične teme. Svi njegovi filmovi su na svoj način

psihodelični, ispunjeni čudnom strašću koja gledatelje neprestano drži prikovanima za ekran.

5. KINEMATOGRAFIJA WOODYJA ALLENA

Nemam pojma što radim, ali me nekompetencija nikada nije spriječila da se udubim u entuzijazam.

Woody Allen



Slika 2. Woody Allen, fotografija⁴

Woody Allen hollywoodski je redatelj, scenarist, dramaturg i glumac, a pravo ime mu je Allan Stewart Konigsberg. Ime Woody Allen prvi put je upotrijebio sa svojih petnaest godina, kada je poslao svoje viceve novinama. To pokazuje da je karijeru započeo kao komičar, međutim, uvijek je težio nečem većem i značajnijem. Godine 1977. pojavio se kao redatelj svog prvog ozbiljnog filma - „Annie Hall“. Prema Fitzgeraldu (2004: 10), bio je to prvi Allenov film koji je dao prednost likovima, priči. Prvi film koji je i sam bio kinematografija, a ne njegova kritika. Film u kojem su šale bile prilagođene likovima, a ne obrnuto. Uspjeh ovog filma dokazuje i činjenica da je osvojio Oscara za najbolji film, izvorni scenarij, glavnu glumicu i redatelja. Općenito gledajući, Woody Allen je poznat upravo po svojim komičnim izjavama, oštrom jeziku i zavidnoj iskrenosti. Također, opće je poznata činjenica da je svoje osjećaje rado prikazivao u svojim filmovima, kroz svoj zamišljeni, nepostojeći svijet.

4 Fotografija preuzeta s: <http://www.realtalktime.com/woody-allen-memoir-apropos-of-nothing-arcade-publishing/>

Ne želim postići besmrtnost kroz svoj rad; želim postići besmrtnost tako što neću umrijeti. Ne želim živjeti u srcima svojih sunarodnjaka; želim živjeti u svom stanu.

Woody Allen⁵

Woodyju Allenu je uspjelo što mnogim komičarima nije – počelo ga se ozbiljno shvaćati. Iako se svijet godinama smije njegovim nepresušnim šalama, u gledateljstvu je uspio razviti poštovanje i ozbiljno shvaćanje onih njegovih djela, koja su predodređena da ih se shvaća ozbiljno. Na primjer, prema Fitzgeraldu (2004: 9), Allen u svojim najboljim ulogama utječe na gledatelje tako da i oni osjete potpunu paniku i užas koju on u sebi osjeća, primjerice, zbog gubitka djevojke koju voli ili nemogućnosti da piše. Iako bi taj strah i očaj mogli biti odbojni gledatelju, Allen na svojstven i neobičan način čini da publika suosjeća s njim. Upravo zbog toga, ponovno pridobiva publiku. Prema Kujundžić (2012: 29), filmovi Woodyja Allena nerijetko su autorefleksivni, donekle i metafilmski, često iznose zapažanja o samoj strukturi i naravi filma, te umjetnosti općenito. U njegovu radu vidljiv je i složen odnos fikcije, odnosno umjetnosti, i stvarnosti, odnosno života, kao još jedne Allenove preokupacije. Vidljivo je da je umjetnost jedna od glavnih Allanovih filmskih inspiracija, a voli pisati i o onom nerealnom. Voli se igrati s vremenom, voli ga mijenjati i prilagođavati na sebi svojstven način. To što u trenutku može skočiti u svoj zamišljen svijet i predstaviti ga gledatelju na način da ovaj i sam utone u njega kao da je njegov, čini ga posebnim i drukčijim.

Kada su u pitanju žene, prema Fitzgeraldu (2004: 27), one su još jedna strast Woodyja Allena. Iako su ga uglavnom držale duhovitim, humorističnim, većinom ga nisu vidjele kao potencijalnog ljubavnika. Budući da su ga uglavnom privlačile žene koje će privući tip umjetnika, filozofa, i sam Allen je počeo proučavati mnogobrojne umjetnike. To je rezultiralo činjenicom da se u njegovim filmovima vrlo često može pronaći lik muškarca umjetnika koji zavodi žene. Prema tome se, također, može vidjeti da Allen svoje životno iskustvo voli prenositi na filmsko platno. Kada su u pitanju ženski likovi, prema Paić (n.d.) Allen glumicama uvijek nudi filmove s jakim i upečatljivim ženskim likovima, a često su te uloge zapažene i dobro nagrađene. Na primjer, Oscara su dobile glumice Dianne Wiest za film „Metci iznad Broadwaya“ te Mira Sorvino za film „Moćna Afrodita“, kojeg ću se detaljnije dotaknuti kasnije.

Za Woodyja Allena može se reći da je izumio modernu romantičnu komediju, ali i da je jedan od najvećih, a i najuspješnijih, filmskih eksperimentatora. Najčešće je sam napisao

5 Citati preuzeti s: <https://www.azquotes.com/>

i režirao svoje filmove, a u većini je i glumio. Allen, prema Fitzgeraldu (2004: 18), sebe smatra piscem koji slučajno režira filmove napravljene prema svojim djelima. Prema tome, stil svakog njegovog filma u potpunosti ovisi o stilu i temi pisane riječi. To znači da je, apsolutno svaki njegov film, drukčiji na svoj način. Svaki novi projekt nosi nov način snimanja filmova, nove probleme, pa i nova rješenja. U velikoj mjeri voli pisati, pa svoje filmove povezuje s romanima. Iako vrlo često snima nove filmove, svaki film nosi svoju, iznimnu kvalitetu. To samo dokazuje u kojoj mjeri je visoka kreativnost ovog redatelja.

6. ANALIZA ODABRANIH FILMSKIH PREDLOŽAKA PEDRA ALMODOVARA

6.1. „Žene na rubu živčanog sloma“

Izvorno „Mujeres al borde de un ataque de nervios“, humoristična je drama Pedra Almodovara iz 1988. godine. U svoje doba film je doživio veliku popularnost te postao prvi međunarodni hit ovoga redatelja. Kao što se može razumjeti iz samog naslova, radnja filma se vrti isključivo oko žena te njihove psihološke analize. Almodovar je ovim filmom predstavio četiri potpuno različite žene, koje, svaka na svoj način, na kraju filma doživljavaju određen preobrat. Prema Vargi (2018: 227), Almodovar ovim filmom počinje odstupati od klasičnog prikaza ženskog identiteta u hollywoodskim filmovima pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća.



Slika 3. Fotografija sa snimanja filma „Žene na rubu živčanog sloma“⁶

6 Fotografija preuzeta s: <https://www.kinoeuropa.hr/arhiva/vijesti/kinolektira-zene-na-rubu-zivcanog-sloma-45251>

Da se radi o filmu čija je radnja „opsjednuta“ ženskim likom, uočljivo je iz samog uvoda u film. Dok svira pjesma Lole Beltran pod nazivom *Soy infeliz*, koja govori o nesretno zaljubljennoj ženi, isprepliću se slike žena u donjem rublju, primamljivim odjevnim kombinacijama te krupni kadrovi ženskih očiju, usana, ruževa, ruku s uredno lakiranim noktima, nogu u najlonskim čarapama i elegantnim cipelama i slično. Zanimljiva je činjenica da se već u prve dvije minute uvoda u film, da naslutiti kako se radi o nesretno zaljubljenim ženama, pomalo seksipilnog, ali elegantnog izgleda. Almodovar je to učinio tako elegantno, poput samih prizora s početka, da se sve to shvati tek kad se odgleda cijeli film. Osim toga, na samom početku filma vidljiva je scena s muškarcem imenom Ivan, oko kojeg se cjelokupna radnja filma vrti. Scena je nevezana uz ostatak filma, a predstavlja Ivana koji šeće od žene do žene i svakoj poruči novu, drukčiju rečenicu, poput *Volim te, trebam te* ili *Noćima mislim na tebe*. Ovom scenom je Almodovar dao savršen uvod u ostatak filma, ali i dao naslutiti radnju filma, na svoj elegantan način da, kao poput uvoda u film, sve bude jasno tek nakon što je film odgledan. Rekla bih da je Ivan kao lik u ovom filmu u potpunosti nebitan, već da je Almodovar njime htio prikazati muški *alter ego*, odnosno duh onoga što jedan muškarac može napraviti ženi. Smatram da ga Almodovar ovdje nije htio predstaviti kao protagonista ili antagonista, već kao metaforu. To također potvrđuje činjenica da je njegov glas u filmu bitniji od njega kao lika, a Almodovar je to htio prikazati i vrstom njegovog zaposlenja – Ivan je zaposlen kao osoba u medijima, koja daje glas u filmovima i serijama. On predstavlja sve muškarce koji ne biraju, koji lako izluđuju žene i slamaju njihova srca, govoreći im riječi za koje znaju da ih one žele čuti. Zanimljivo je za napomenuti da je, vizualno, svaka žena u ovom filmu drukčija. Almodovar ovim filmom ženska tijela niti u jednom trenu nije prikazao seksualno, već je htio istaknuti ljepotu i eleganciju jedne žene kroz način odijevanja i način ponašanja. Kako izgledom, tako i unutarnjom snagom karaktera. Svaka žena je svoja i drukčija, a kada je u pitanju njihov vizualan identitet, prvo što se na njima može primijetiti je istančan modni ukus. Također, rekla bih da je Almodovar vrlo uspješno povezoao karakter svakog ženskog lika s izgledom njihovih modnih kombinacija. Kako napominje Varga (2018: 227), ovim filmom Almodovar se okreće posve drukčijoj artikulaciji identiteta subjekta u kojoj žensko tijelo postaje stilizirano i naglašenog modnog izričaja. Kako film prati četiri žene, svaka od njih drukčijeg je modnog izričaja, a i drukčijeg karaktera. Međutim, na kraju svaka od njih jednako dođe do rješenja svog problema.

Kada je riječ o protagonisticama, vidimo četiri različita ženska lika. To su glavna protagonistica pod imenom *Pepa Marcos* te ostali ženski likovi pod imenom *Candela*, *Marisa* i *Lucia*.

6.1.1. Pepa Marcos

Glavnu protagonisticu Pepu Marcos utjelovljuje glumica Carmen Maura, za koju je poznato da je jedna od muza Pedra Almodovara. Glumila je u više njegovih filmova, ali je ovim filmom svakako ostala zapamćena. Almodovar je ovim likom odlučio predstaviti ženu koja bespomoćno pati od slomljenog srca, a to se može vidjeti već u prvim minutama filma. Ona je žena koja radi u medijima, u Madridu je poznata, što se da iščitati iz scene u kojoj ju taksist traži autogram. Zanimljivo je za napomenuti da je glumila u reklamama za deterdžent za rublje, čime je Almodovar možda htio izbalansirati oštroumnost njezinog karaktera i činjenicu da je ona ipak obična žena, s obzirom na to da je društveno konstruirano da je žena ona koja će taj deterdžent i koristiti. Također, prednost nad ostalim protagonisticama joj daje i činjenica da je ona jedina ženska uloga čije prezime je izgovoreno tijekom filma.

Gledajući njezinu psihološku analizu, ona je žena koja je poludjela zbog slomljenog srca. Psihički je nestabilna, što se vidi iz scena u kojima zaspje te zakasni na posao, pada u nesvijest, počne nekontrolirano plakati, dva puta razbija svoj telefon, a time i prozor, razgovara s biljkama, zapali svoj krevet šibicama te stavlja tablete za spavanje u svoj *gaspacho*. Ona neprestano trči za Ivanom, odnosno njegovom slikom. Provjerava je li ju nazvao, pa ljudi kada shvati da nije primila niti jedan njegov poziv – *Nemaš pojma što znači satima čekati poziv. Dođe ti da se žicom zadaviš*. Njezina zaljubljenost Ivanom i njegovom slikom ju neprestano izluđuje – *Već ga satima čekam. Dođe trenutak kad izgubiš glavu*. Iako izgubljena, Pepa je oštroumnog karaktera. Pomalo svojeglava, na trenutke i sebična, no inteligentna i nepobitno snalažljiva žena. Njezina vječna vjera u ljubav ju čini labilnom, ali ju njezina karakterna oštrina i snalažljivost stabilizira. To se može potvrditi iz scene u kojoj joj stiže policija u stan, a ona bez razmišljanja rješava problematičnu situaciju. Također, u sceni gdje njezina prijateljica ima problem, Pepa odmah nalazi rješenje i odlazi po pomoć. Tu je vidljiv balans između labilnosti i stabilnosti te između sebičnosti i dobroćudnosti karaktera.

Fizički, Pepa Marcos je jedna vrlo elegantna, zgodna i lijepa žena, smeđe kose i velikih očiju. Njezin istančan, poslovan stil odijevanja, primjetan je na prvu. Ona nosi suknje, košulje, sakoe i štikle različitih boja, no bez i najmanje naznake kiča. Boje njezine odjeće mogu se poistovjetiti s „bojama“ njezina raspoloženja. Kao što se njezino raspoloženje kroz film mijenja, tako se mijenjaju i boje njezinih modnih kombinacija. Kao što je njezino raspoloženje nestabilno, tako ju se može vidjeti u smeđoj, plavoj, pa naposljetku i crvenoj odjevnoj kombinaciji. Almodovarovo ne isticanje seksipila u ovom filmu rezultiralo je time da se veća pozornost predana modnom ukusu i karakteru glumice, što je po meni, ispalo vrlo uspješno.

Vidljivo je da je glumica zgodna žena, ali to se naglašava tek onoliko koliko se to i treba vidjeti.

Kada je u pitanju kategorizacija ženskih likova prema Jane Ellis (2015), lik Pepe Marcos ne bih svrstala u isključivo jednu kategoriju. Povezala bih ju u jednoj, većoj mjeri s arhetipom žene šefice, vođe, matrijarha, a u manjoj mjeri s tipom one koja preživljava. U jednoj mjeri ona je šefica jer se radnja održava uglavnom u njezinom stanu, a ostali protagonisti se okreću prema njoj i uglavnom slušaju sve njezine naredbe. Ona je vođa tijekom cijele radnje filma, oštroumna je, pomalo ćudljivog karaktera, u potpunosti svoja i svojeglava. Trči za muškarcem, no na kraju ostaje toliko snažna da ne dopušta daljnje iskorištavanje. Ellis je ovdje spomenula koncept majke te ukoliko ovakav tip žene ima djecu, neće dati na svoju obitelj. Pepa Marcos kao lik nema djecu, ali dat će sve za ljude do kojih joj je stalo. U ovom slučaju, za svoju prijateljicu Candelu. S druge strane, gledajući na povezanost s arhetipom one „koja preživljava“, rekla bih da i Pepa pokušava napraviti sve kako bi došla do onog što želi. Bori se za sebe i za svoje želje, ali nema istančanu aroganciju i crte narcisoidnosti, kakve ima ovakav arhetip. Međutim, kao što je Ellis napomenula da će ovaj tip napraviti sve, pa i pobjeći ako treba, Pepa je, kada je došlo do problema, svojoj prijateljici predložila da odu na tjedan dana na put, da pobjegnu od svega.

6.1.2. Candela

Candela je prijateljica glavne protagonistice, Pepe Marcos, a utjelovljuje ju glumica Maria Barranco. Ona je mlada, zgodna, naivna i povodljiva žena koja je, poput Pepe, izgubila glavu zbog ljubavi. Blagog je karaktera no pomalo labilna i nestabilna, što se može isčitati iz scene u kojoj pokuša počinuti samoubojstvo skokom s balkona. Međutim, na taj način je samo htjela pridobiti Pepinu pozornost. Ona je osjetljiva, zbog ljubavi se nenadano spetlja s teroristima te uspijeva upasti u ozbiljne probleme. Također, njezina labilnost je vidljiva u sceni gdje Pepi dolazi policija u stan, a Candela, umjesto da se pokuša smiriti, brizne u plač i zamalo izda cijelu situaciju. Međutim, kako napominje Pepa u jednoj sceni: *Jedini njezin prekršaj je što se zaljubila kao budala*. Gledajući fizički izgled, voli pomalo neuobičajene stvari, što se može vidjeti iz njezinih naušnica koje predstavljaju dvije male džezve za kavu. Voli usku i pomalo atraktivnu odjeću, ali njezin seksipil niti u jednom trenutku nije na takav način prikazan. Ovdje je redatelj također uspješno povezoao karakter s fizičkim izgledom. Baš kao što je ona drukčija, pomalo zvrkasta, takve su i njezine naušnice, a i odjevna kombinacija.

Prema kategorizaciji Jane Ellis, Candela u potpunosti pripada osmom arhetipu. To bi bio lik problematične *teenagerice*, princeze ili žene u nevolji. Baš kao što je Ellis u ovu

kategoriju za primjer postavila Snjeguljicu, može se reći da je Candela snjeguljica ovog filma. Ona zbog svoje naivnosti, nespretnosti i nepromišljenosti pada u ozbiljne probleme i traži od drugog da ju spašava. Svi se vrte oko nje kako bi joj pomogli te kako bi ju izvukli iz nezgodne situacije, a ona na kraju uspijeva pronaći i ljubav.

6.1.3. Lucia

Lucia predstavlja lik Ivanove bivše žene, a utjelovljuje ju glumica Julietta Serrano. Ona je psihički bolesna žena koja je doslovce poludjela zbog muškarca i to baš onog za kojim pati i glavna protagonistica ovog filma. Nakon što je čula Ivanov glas na televiziji, odlučila je glumiti da je zdrava, pa tako uspijeva biti puštena iz umobolnice. Nakon toga želi mu se osvetiti, i to na najgori način: *Zaboravit ću ga samo ako ga ubijem*. Njezin fizički izgled se također povezuje s njezinom psihološkom analizom – ona nosi čudna odijela, perike te neobično jaku šminku. Drzгим riječima, iz njezinog izgleda je vidljivo može da s njom nešto nije u redu. Iako psihički bolesna, ona se u manjoj mjeri može povezati s tipom žene odgojiteljice, odnosno dobre žene, mučenice. Dopustila je da ju muškarac iskorištava te da, naposljetku, zbog njega završi u umobolnici.

6.1.4. Marisa

Marisu utjelovljuje glumica Rossy de Palma, koju se može često vidjeti u Almodovarovim filmovima. Ona je također poznata kao muza Pedra Almodovara, a ovo joj je bila prva značajnija uloga. Iako gotovo cijeli film provede spavajući, njezina uloga u ovom filmu nije ništa manje bitna. Baš kao i ostale protagonistice, na kraju proživljava određen preobražaj. Možda ju se tijekom filma neće puno vidjeti, ali je svakako vrlo bitna, a kako bi radnja filma u potpunosti kvalitetno cirkulirala.

I ovaj film dokazuje koliko Pedro Almodovar voli žene. Kroz četiri različita lika, opisao je četiri različita karaktera te četiri potpuno različite životne situacije, a sve se vrte oko istoga – oko ljubavi. Iako je svaka žena pomalo labilna te pomalo u nekom svom svijetu, na kraju svaka doživljava preobražaj. Pepa Marcos na kraju ostavlja Ivana za kojim je toliko patila i odluči se izboriti za sebe, Candela se nauči nositi sa situacijom, pa na kraju i pronađe ljubav, Lucia shvaća da je uistinu bolesna te da je njezino mjesto stvarno u klinici, a Marisa tijekom sna doživljava preobražaj sebe kao žene. Svaka je kroz traženje nečeg dalekog, uspjela pronaći

sebe. Almodovar je ovim filmom prikazao da žene jesu osjetljivog karaktera, ali da su toliko jake da se mogu izdići iznad apsolutno svega. Zbog toga, rekla bih da je naslov filma „Žene na rubu živčanog sloma“ – sve su one bile „na rubu“, ali se svaka na svoj način s tog ruba i pomakla.

6.2. Visoke potpetice

Izvornim imenom „Tacones lejanos“, romantična drama s naznakama komedije, film je Pedra Almodovara iz 1991. godine. Ovaj film je također jedno od prepoznatljivijih Almodovarovih djela, ali za razliku od prvog analiziranog filma, „Žene na rubu živčanog sloma“, nije doživio toliki uspjeh. Almodovarski stil ovdje je i više nego prepoznatljiv s obzirom na šarenilo boja i psihodeliju koja se oprezno provlači kroz cijeli film, tjerajući gledatelja da razmišlja i spaja nepovezano. Za razliku od prvog filma, ovdje su vidljive eksplicitne i seksualne scene, pojava prostitutki, transseksualaca i lezbijstva. Unatoč tomu, Almodovar žensko tijelo ovdje nije seksualizirao, već je ovim scenama prikazao raznolikost ljudskog karaktera i neobičnost ljudskog svijeta općenito. Rekla bih da je, na trenutke, ovim filmom htio razbiti teoriju onoga što društvo smatra „normalnim“, jer to „normalno“ ipak je subjektivan pojam.



Slika 4. Isječak iz filma „Visoke potpetice“⁷

Naznake o radnji ovog filmskog predloška, Almodovar daje već pri samom početku. Radnja se vrti o složenom odnosu dviju žena – majke i kćeri. Već pri prvim minutama filma vidljiva je

⁷ Fotografija preuzeta s: <http://filmfilicos.com/tacones-lejanos>

kćerina opsjednutost majkom, a i činjenica da su traume iz djetinjstva formulirale kćerin nestabilan identitet. Kćerina opsjednutost majkom može se prepoznati tijekom filmske radnje do kraja filma. Iako je Edipov kompleks, koji označava odnos majka-sin, češći i zastupljeniji, Almodovar se odlučio za prikaz složenoga odnosa privrženosti majke i kćeri. To također potvrđuje činjenicu da je Almodovar uspješno uključivao žene u sve najbitnije aspekte svog filmskog stvaralaštva. Kći Rebeca opsjednuta je majkom Becky kao nedostižnom figurom koja ju je napustila u vrijeme dok je još bila djevojčica, a vratila se nakon petnaest godina. Prema Vargi (2018: 235), Judith Butler napominje da je „djevojka/žena subjekt nastao na temelju zabrane odnosa s majkom kao objektom žudnje, ali taj objekt postaje sastavnicom ega i subjektive identifikacije“. Za razliku od filma „Žene na rubu živčanog sloma“, ovdje glavni fokus nije na ženama kao rodnom konstruktu te njihovim različitim, fascinantnim karakteristikama, već na odnosu isključivo dvije žene – majke i kćeri. Glavni problem je u tome da, koliko je kći Rebeca opsjednuta svojom majkom, toliko je njezina majka opsjednuta sama sobom.

6.2.1. Rebeca – kći

Rebecu utjelovljuje glumica Victoria Abril, a prikazuje se već u prvoj sceni. Prva scena prikazuje mladu ženu koja nestrpljivo sjedi i čeka na sjedištu aerodroma. Prvo što se na njoj može primijetiti je Chanel odijelo i Chanel torba te biserna ogrlica. Prema fizičkom izgledu prve scene da se zaključiti da je ona mlada, uspješna i stabilna žena. Međutim, njezin zabrinut i pomalo tužan pogled odmah daje do znanja da je to isključivo vanjština. Ovdje retrospekcijom Almodovar potvrđuje činjenicu da Rebeca vuče probleme još iz djetinjstva te pomalo daje naznake kako će, zapravo, radnja cijelog filma izgledati. Ona cijeli život zalučeno trči za idealiziranom slikom svoje majke te nedostatak pažnje i majčinske ljubavi pokušava nadomjestiti njezinom imitacijom, odnosno cijeli život, na svoj uvrnut način, pokušava postati svoja majka. U jednoj sceni, Rebeca govori majci: *Nekad sam te mrzila, ali sam te i tada voljela*. To potvrđuje tezu da je Rebeca mrzila majčino odsustvo, ali je idealizirala majku kao osobu. Rekla bih da je ovom radnjom Almodovar htio dokazati koliko nesređeni obiteljski odnosi mogu poremetiti cjelokupnu konstrukciju identiteta jedne osobe.

Nestabilnost, labilnost Rebecinog karaktera i opsesivne privrženosti majci mogu se vidjeti iz više primjera. Trčeći za nedostižnom slikom svoje majke, Rebeca još u djetinjstvu uzrokuje smrt svoga oca jer je primijetila da otac majku sprječava u ostvarenju njezinih životnih želja. Zalučenost majkom išla je do tolike razine da je doslovce ubila svoga oca kako bi ostvarila

želje svoje majke te zauvijek sjedinila odnos njih dvije⁸. Međutim, majka ju napušta na petnaest godina te stvara temelje poremećaja u formiranju Rebecinog identiteta. Osim toga, Rebeca se udaje za majčinog bivšeg ljubavnika Manuela, ali ne zbog ljubavi, već kako bi na taj način iole mogla dostići idealiziran lik svoje majke: *Imitiram te cijelog života. Jednom sam uspjela – kod Manuela*. Unatoč njihovom braku, pri dolasku u Madrid, Rebecina majka ponovno ulazi u ljubavni odnos s Manuelom, suprugom svoje kćeri. Labilnost Rebecinog karaktera izlazi na vidjelo i u scenama gdje ubija Manuela te svoj čin javno priznaje na televiziji. Još jedan čin ubojstva majčinog ljubavnika koji je stao na put sjedinjavanja Rebece s njezinom majkom. Također, Rebeca se sprijateljuje s transvestitom koji, u svojim nastupima, oponaša njezinu majku te napominje kako je na taj način imala osjećaj da je njezina majka s njom. Visoka povezanost s njim dolazi do toga da se upuštaju u seksualni odnos, što aludira i na incestuozan čin majke i kćeri. To također potvrđuje da je čitav Rebecin život okrenut prema sjedinjavanju s majkom, na kakve god načine bi to uspjela postići.

Poput glavne protagonistice filma „Žene na rubu živčanog sloma“, Rebeca je žena u medijima, što znači da je poznatija javnosti. Ne kao njezina majka, no kao slika svoje majke uspjela je jednim dijelom dotaknuti i taj svijet. Kao što se može vidjeti u prvoj sceni, ona nosi isključivo skupu odjeću, torbe i nakit. Izgledom je krhka, sitna, kratke smeđe kose i pomalo dječaćkoga izgleda. Rekla bih da je Almodovar tim dječaćkim izgledom htio prikazati da je dijete u njoj još prisutno te da su njezina razmišljanja gotovo jednaka kao što su bila dok je još bila dijete. Međutim, skupa odjeća i naizgled oštra vanjština izvrstan je balans između ozbiljne poslovne žene i nestabilnog djeteta koje u njoj čuči.

Prema kategorizaciji likova Jane Ellis (2015), rekla bih da Rebeca spada u osmu skupinu, onu koja označava problematičnu *teenagericu*, princezu, ženu u nevolji. U svojoj cjeloživotnoj, nestabilnoj želji da se približi svojoj majci ili pak postane svojom majkom, Rebeca upada u mnoge neprilike iz kojih se ne može sama izvući. Nepromišljenost njezinih postupaka dovodi ju i do zatvora, pa ju na kraju netko drugi mora spašavati i izvlačiti. S obzirom na činjenicu da je djelomično nesposobna, iznimno je hrabra i tvrdoglava žena.

6.2.2. Becky – majka

Becky del Paramo, Rebecinu majku, utjelovljuje glumica Marisa Paredes koju se može vidjeti u više filmova Pedra Almodovara. Becky je vrlo poznata ličnost, pjevačica je i glumica,

⁸ Almodovar i imenovanjem majke i kćeri – Rebeca i Becky – zapravo jednim te istim imenom naznačuje potrebu njihova konačnog sjedinjenja u jednom biću.

ali je i jedna narcisoidna žena, puna sebe. Izgledom je elegantna, profinjena žena, prepoznatljive frizure i načina odijevanja. Sve ono što je njena kćer pokušavala biti. Becky je opsjednuta sobom i svojim likom do te mjere da je angažirala pomoćnicu da ju prati, zapisuje trenutke njezina života te prema tome napiše njezinu autobiografiju. Zbog prevelike količine samovolje i sebičnosti, Becky u potpunosti razara konstrukciju identiteta svoje kćeri te od nje pravi labilnu i autodestruktivnu osobu. Nakon odsustva od petnaest godina, stiže u Madrid te kćeri daje do znanja da joj je glavni cilj da ju grad prepozna. U početnim scenama, Becky svojoj pomoćnici s olakšanjem poručuje kako je Rebeca zapravo dobro ispala, ali kasnije shvaća što je napravila od svoje kćeri. Njezino prosvjetljenje Almodovar simbolički prikazuje i scenom u kojoj Becky pjeva pjesmu posvećenu svojoj kćeri, pod nazivom *Piensa en mi* ili, prevedeno na hrvatski, *Misli na mene*. Pjesmom se prožimaju stihovi poput: *Misli na mene dok patiš. Kada plačeš, isto misli na mene*. Dok pjeva, ona plače, a rekla bih da je ovom scenom Almodovar savršeno prikazao pravi trenutak njezina shvaćanja što je, uistinu, napravila svojoj vlastitoj kćeri. Kroz radnju filma vidljiva je fluidnost njezinog karaktera. Dok u početku pokazuje izuzetnu samovolju i samoživost, s vremenom se smekšava te, dok još može, Rebeci pokušava donekle biti majka.

Prema kategorizaciji Jane Ellis (2015), rekla bih da lik Becky spada pod lik „fatalne žene“ ili po francuski, „femme fatale“. Ona je žena atraktivnog izgleda, poznata je i mnogima, vrijedna divljenja. Nedostižna je čak i svojoj vlastitoj kćeri, a narcisoidnosti i umišljenosti njenom karakteru nadasve ne nedostaje. Ona je pogubna za muškarce, što dokazuje činjenica da su, praktički zbog nje, život izgubila dva muškarca. Privlačna je i ženama i muškarcima, ekstravagantnog izgleda i ponašanja. Dok njezina kćer pokušava biti poput nje, pojava transvestita koji oponaša njezine nastupe, također dokazuje da ju mnogi pokušavaju dostići. Da ovaj lik spada pod kategoriju „femme fatale“, Almodovar dokazuje i činjenicom da se transvestit, njezin imitator, predstavlja imenom „Femme Letal“, što je gotovo identično francuskom terminu za fatalnu ženu.

Iako ovaj film prikazuje destruktivan i nadasve složen odnos dvije žene, one baš poput žena u filmu „Žene na rubu živčanog sloma“, na kraju doživljavaju određen preobražaj te pronadu sebe i svoj mir. Kći Rebeca u liku transvestita, kroz lik svoje majke, pronade svoju istinsku ljubav, a majka Becky na samrti, umjesto svoje kćeri, priznaje krivnju za ubojstvo Manuela. Almodovar je njezinu smrt dijelom i naznačio kada je pjevala pjesmu „Piensa en mi“ jer zadnji stih iste pjesme govori upravo ovo: *Kada budeš htjela, oduzmi mi život. Ne želim ga, ni za što. Nisam ništa dobro bez tebe*. S druge strane, kada je u pitanju naslov filma, prvo će se

pomisliti možda na žensku romantičnu komediju, što ovaj film nikako nije. U zadnjoj sceni Almodovar otkriva povezanost naslova s radnjom, kada Rebeca svojoj majci izgovara zadnje riječi: „Kada sam bila mala, ne bih zaspala dok nisam čula tvoje visoke potpetice kako odjekuju u hodniku. Bez obzira kada si se vraćala, čekala sam dok nisam čula zvuk tvojih potpetica.“. To je scena koja zaokružuje cjelokupnu radnju filma te u kojoj se majka i kćer napokon sjedinjuju. Iako različiti, povezanost filma „Žene na rubu živčanog sloma“ i „Visoke potpetice“, posve je jasna. Tijek radnje kreće se kroz nestabilne karaktere žena koje na kraju pronadu sebe i svoj mir. Još jedan film koji nosi poruku koliko je ženska moć jaka. Također, ovaj film prikazuje i do čega sve može doći ukoliko obiteljski odnosi nisu kvalitetni.

6.3. Sve o mojoj majci

„Todo sobre mi madre“ drama je Pedra Almodovara, točnije njegova „Almodrama“⁹. Ovo je film iz 1999. godine, a, za razliku od prijašnje analiziranih filmova ovog redatelja, nema humoristične naznake. Radnja filma kreće se oko cirkulacije majčinske figure kroz različite tipove uloga. Već u prvoj sceni prikazana je majka koja se bori sa životnom svakodnevicom. Nešto kasnije, Almodovar nam otkriva da je ovaj film sve samo ne prikaz „normalne“ životne svakodnevnice. Prema Vargi (2018: 250), Almodovarov majčinski svijet odražava postfeministički diskurs i u potpunosti poriče postojanje patrijarhata – „svijet postaje ženski“. Također, muški je svijet zanižan i uokviren zapletom oko kojega se oblikuje „ženski svijet“; on nije uzrok patnje žena, ali ne nudi ni rješenje za njihove probleme. Muški svijet je degradiran i isključen, a majčinstvo i prijateljstvo među ženama zamjenjuju konvencionalnu patrijarhalnu obitelj. Tijekom filmske radnje ne može se vidjeti niti jedna, društveno konstruirano, moćna i nadvladana muška, patrijarhalna figura. Jedina figura povezana s očinstvom je transseksualac koji se predstavlja imenom Lola. Rekla bih da je Almodovar ovog lika u film uveo simbolički, odnosno da on predstavlja trčanje za nečim nedostižnim. Točnije, vjerujem da je želio dokazati da, dok se trči za onim nedostižnim, onim za što mislimo da nam je u životu potrebno, dođemo do onog što uistinu trebamo. Lola na kraju umire, čime Almodovar zaključuje simboliku ovog lika. Filmom prevladavaju žene različitog izgleda i karaktera, svaka suočena sa svojim, teškim problemima. Da se radi o većim problemima, prikazuje već prva scena filma koja prikazuje scene iz bolnice. Prema Almodovarovom „šarenom“ stilu, filmskom radnjom se prožimaju i lezbijske scene, pojava prostitutki te likovi transvestita i transseksualaca. Prema Nenadić (2003)

⁹ Neologizam „Almodrama“ skovao je kubanski kritičar Guillermo Cabrera Infante, a definira prepoznatljiv, jedinstven stil redatelja Pedra Almodovara.

„emotivno iznijansirane glume, protkana ekscenim verbalnim gegovima, citatima i programatskim performansima, pomno dekorirana i kolorirana prevladavajućom paletom primarnih boja, ova Almodrama jedan je od najzrelijih redateljevih filmova, a nedvojbeno i najuspješniji“. Unatoč širokoj lepezi likova, baš kao i u većini Almodovarovih djela, žensko tijelo ovdje nije seksualizirano. Također, za razliku od filma „Žene na rubu živčanog sloma“, fokus ovdje nije na odjevnom stilu glumica, već isključivo na međusobnim odnosima i karakternim crtama likova. Točnije, na odnosima majka-dijete ili čak onoga što na takvu vrstu odnosa aludira.



Slika 2. Fotografija sa snimanja filma "Sve o mojoj majci"¹⁰

Radnja filma vrti se oko šest protagonistica, odnosno oko njihovih međusobnih odnosa. Almodovar je priču simbolički zaokružio povezivanjem filmom „Sve o Evi“ te predstavom pod imenom „Tramvaj zvan čežnja“. Povezanošću radnje filma s radnjom ova dva kulturna dijela, redatelj im suptilno film i posvećuje. Povezanost s naslovom filma „Sve o Evi“ i „Sve o mojoj majci“, redatelj potvrđuje scenom gdje počinje film pod nazivom „Razotkrivena Eva“, a sin glavne protagonistice na to progovara: *Neprestano mijenjaju naziv. Trebalo bi biti Sve o Evi*. Nakon toga, on u bilježnicu kreće zapisivati naslov: „Sve o...“ te nešto kasnije majci napominje kako je započeo pisati priču o njoj. Time je jasno da se radnja generalno vrti oko Manuele, majke maloprije spomenutog sina. Međutim, iako je najveći fokus upravo na Manueli, ispričana je priča svake protagonistice te, baš kao i u prethodna dva analizirana filmska predložka, svaka protagonistica na kraju filma, kroz potragu za nečim nedostižnim, pronade sebe i svoj mir.

10 Fotografija preuzeta s: <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=862999474>

6.3.1. Manuela

Manuelu utjelovljuje glumica Cecilia Roth, a već prva scena otkriva da se radi o ženi koja je zaposlena kao medicinska sestra. Na prvu obična žena koja živi sasvim običnim životom, no već ubrzo se razotkriva ubrzana, neuobičajena i raspletana filmska radnja. Kako život uvijek priprema za neke veće planove, redatelj prikazuje paradoksom u kojem je Manuela zaposlena na klinici za darivanje organa te pri psihološkim seminarima glumi osobu koju se upita hoće li darovati organe preminule voljene osobe, a ta scena joj se u stvarnosti i dogodi nakon što njezin sin, Esteban, pogine. Nakon smrti sina, Manuela pronalazi njegove bilješke gdje saznaje koliko je jaka bila njegova želja za ocem. Prema tome, ona odlučuje otputovati i pronaći njegovog oca, transvestita Lolu, kako bi mu rekla istinu o sinu, a i dijelom ispunila želju svog preminulog sina. Na putu do pronalaska oca, ona susreće zanimljive likove te, svakom od njih, barem dijelom postaje majka. Manuela je psihološki prikaz klasične, stereotipizirane majke. To je također prikaz paradoksa jer ona biološki više nije majka, no pomalo postaje majka svakoj protagonistici.

Iako je ona ta kojoj je potrebna pomoć, ona nesebično pomaže svima oko sebe. Prema tome, govoreći o istraživanju Jane Ellis (2015), može ju se svrstati u kategoriju dobre žene, odgojiteljice. Ona je vezana brigom za druge ljude, kao u svom poslu, tako i u životu. Rekla bih da svakako nije slučajna redateljev odabir poslovne uloge ovog lika. Iako ovaj arhetip najčešće predstavlja sporednu ulogu, Almodovar je i ovdje odlučio izmijeniti „pravila“ te od nje napraviti glavnu, vodeću ulogu. Rekla bih da je to učinjeno vrlo uspješno, pogotovo jer se odnos majka-dijete prožima cijelom filmskom radnjom.

6.3.2. Agrado

Agrado je transseksualac koji sebe predstavlja isključivo kao ženu. Zanimljivo je za napomenuti da Agrada utjelovljuje ženska glumica, Antonia San Juan. Smatram da je Almodovar ovim likom htio prikazati da bi svatko tko se osjeća poput žene i želi biti žena, trebao to nesmetano biti i postati. Agrado nekoliko puta tijekom filma napominje da je uvijek svima život činila podnošljivim. Ona voli sebe i svoje tijelo, otvorena je te o sebi govori bez imalo srama. Bavila se prostitucijom, sve dok nije naišla Manuela, izvukla ju iz tog lošeg svijeta i našla joj normalan posao. Sve to dogodilo se spontano, a tu je vidljiv odnos majka-dijete između Manuele i Agrado. Prema Jane Ellis (2015), obilježja ovoga lika raspoređena su u dvije kategorije. To su kategorija mistične žene, te ona problematične *teenagerice*, princeze, odnosno

djevojke u nevolji. S mističnom ženom bih ju povezala jer je svoja i u potpunosti drukčija te u svom „drukčijem“ beskrajno uživa. S druge strane, Manuela je ta koja ju je izvlačila iz nezgodne životne situacije te joj omogućila da život napokon živi „normalno“.

6.3.3. Huma Rojo

Huma Rojo je kazališna glumica koja utjelovljuje glavnu ulogu u predstavi „Tramvaj zvan čežnja“, čija radnja oprezno prati i povezuje niti filmske radnje. Nju utjelovljuje glumica Marisa Peredes, koju se moglo vidjeti i u glavnoj ulozi filma „Visoke potpetice“. *Počela sam pušiti zbog Bette Davis. Imitirala sam ju. Zbog toga sam uzela ime Huma.* Smatram da je Huma kao lik zapravo središnji simbol koji je ključan za ovaj film te povezuje radnju svakog lika pojedinačno, iako nije u glavnoj ulozi. Važno je za napomenuti da je Manuelin sin poginuo trčeći za autogramom Hume Rojo, što također može predstavljati koliko opasno može biti trčanje za nečim nedostižnim. Ona je glavna glumica predstave čija radnja je ključna za funkciju filma općenito, a tijekom filma povezana je s nekoliko majka-dijete odnosa. Prvenstveno, u lezbijskoj je vezi s Ninom, mnogo mlađom glumicom iste predstave. Međutim, gledajući po Huminom ponašanju i brizi, njihov odnos više nalikuje na odnos majke i kćeri. Također, i Humu i Ninu je Manuela imala prilike spašavati. Kako njih pojedinačno, tako dijelom i njihov odnos. Osim toga, na jednako zadovoljstvo oba lika, Manuela Agrado omogućava da radi za Humu. Gledajući na arhetipe ženskih likova prema Jane Ellis (2015), smatram da se generalno Huma ne može svrstati niti u jednu kategoriju. Mogla bi se, eventualno, povezati s likom mistične žene jer je drukčija i u potpunosti svoja. Međutim, svaka od Almodovarovih žena je na određen način drukčija i svoja. S obzirom na to da je Huma Rojo centralni lik ove filmske radnje te možda više služi da bi radnju povezala i održala, u potpunosti ne pripada niti jednoj kategoriji.

6.3.4. Rosa

Rosa je mlada djevojka koju utjelovljuje poznata glumica Penelope Cruz, koju se ovdje može vidjeti u samim počecima njezine filmske karijere. Ona je mlada, naivna djevojka koja zbog svoje lakomislenosti ostaje trudna te zaražena HIV-om, sve zahvaljujući transvestitu Loli. Zbog lošeg odnosa sa svojom biološkom majkom, majku pronalazi u Manueli te se, također spontano, preseli kod nje da bi se za nju brinula. Ovdje su prikazana dva majka-dijete odnosa. Loš odnos Rose i njezine majke te onaj kvalitetan, odnos Rose i Manuele. Rosa na kraju premine, a njezina sina usvaja Manuela. Ovdje ostaje ključna povezanost Manuela-Lola-Rosa.

Lola je ovdje samo posrednik te dokazuje da ženi muškarac niti ne treba kako bi se ostvarila.

Baš kao u prva dva analizirana predloška Pedra Almodovara, ovo je film u kojem sve protagonistice, na svoj način, tražeći sebe pronašle svoj mir. Manuela ostaje bez djeteta te na putu do nečeg nedostižnog višestruko postaje majka, pa na kraju i usvaja dijete. Huma i Agrado pronađu jedna drugu pa, dok Huma postaje sretna osoba te se sve više pronalazi kao glumica, Agrado se stabilizira, prestaje živjeti opasnim životom. Rosa umire, no pronalazi mir znajući da će njezino dijete ostati u dobrim rukama. To je redatelj dao do znanja i scenama u kojima Rosa predosjeća da će umrijeti, ali odlazi mirno, bez straha. Važno je za napomenuti da kraj filma prati citat: *Posvećeno Betti Davis, Geni Rowlands, Romy Schneider... Svim glumicama koje su glumile glumice, svim ženama koje glume, muškarcima koji glume žene, svim osobama koje žele biti majke.* Time redatelj poručuje da bi svatko trebao biti isključivo tko ili što želi biti, potvrđuje svoju ljubav prema ženama te daje naznake da bi sam film mogao biti povezan s njegovom majkom. Smatram da je Almodovar kroz sva tri filma htio dokazati da žene svojom moći mogu apsolutno sve te da im za to muškarac nije potreban. Almodovar je redatelj koji voli žene i iz njegovih filmova se to može uspješno iščitati.

7. ANALIZA FILMSKIH PREDLOŽAKA WOODYJA ALLENA

7.1. Druga žena

„Another woman“ drama je Woodyja Allena iz 1988. godine. U središtu radnje pedesetogodišnja je žena pod imenom Marion. Ona je sveučilišna profesorica njemačke filozofije, a uz to je i pročelnica odsjeka. Glavni fokus filmske radnje je na psihološkom prosvjetljenju glavne protagonistice, dok žensko tijelo nije niti najmanje seksualizirano. Dapače, Allen je neutralnom kostimografijom jasno dao do znanja da fizički izgled glumica nije ono na što se ovdje treba obratiti pozornost. Također, radnja filma nije okrenuta prvenstveno prema ženi kao rodnom konstrukt, već prema veličini i jačini uma. Zaključujemo da je ovim filmom Allen pokazao poštovanje prema ženi. Prema Fitzgeraldu (2004: 117), *ovo je vrlo inteligentan film u kojem je prikazana žena koja preispituje svoj život, uviđa svoje pogreške te ih odlučuje ispraviti. To je pozitivan film, izvanredno i nenametljivo odglumljen.* Marion iznajmljuje stan kako bi mogla pisati knjigu, no omete ju nezgodna situacija u kojoj shvaća da je uz njezin stan psihijatrijska ordinacija, a zidovi su toliko tanki da čuje sve što se s druge strane događa. Za uho joj zapne priča mlade nesretne žene te nesvjesno počne slušati i njezine razgovore s psihijatrom. Naznake voajerizma su uočljive, no kroz nevinu radnju filma ne čine se niti malo pogrešnima.



Slika 3. Isječak iz filma "Druga žena"¹¹

11 Fotografija preuzeta s: <http://www.woodyallenpages.com/films/another-woman/>

7.1.1. Marion

Glavni lik Marion utjelovljuje poznata glumica Gena Rowlands. Ona predstavlja inteligentnu, načitanu ženu koja svojim stavom i ponašanjem zrači nedostižnošću. Radnja filma teče tako da Marion govori u prvom licu te zapravo gledatelju priča o sebi, svojim osjećajima, snovima i maštanjima, svojim noćnim morama. Na taj način Allen daje do znanja da je ovaj film isključivo njezina priča. Već u prvoj sceni ona se predstavlja, govoreći svoje ime, gdje je zaposlena, tko joj je suprug, općenito predstavlja sebe gledateljstvu. Točnije, predstavlja sebe kao temelj, upoznaje se s publikom, predstavlja svoj profil kako bi si gledateljstvo znalo predočiti čiju će priču nadalje slušati. Na prvu, ona je *skoro* sve što bi jedna žena društveno konstruktivno, trebala biti. Ima skladan brak, razvijenu karijeru, velik broj prijatelja, no nema djecu, a to je jedino što bi joj društvo moglo zamjeriti. Nadalje, kako Marion sluša tužne ispovijesti mlade žene koja posjećuje psihijatra u stanu do nje, počinje se sve više s njom poistovjećivati. S vremenom shvaća kako nije ispunjena žena kao što je mislila ili bar kakvom je društvu dopustila da ju smatra. Shvaća da ima vrlo loš odnos s bratom te da ju on idealizira i mrzi u isto vrijeme, da ju je nekadašnja najbolja prijateljica napustila jer je nesvjesno očajkala s muškarcem u kojeg je ona bila zaljubljena. Također, njezina pokćerka, koja ju inače obožava, govori da je divna, ali da je sklona kritici te da se izdiže iznad ljudi i procjenjuje ih. Marion polako shvaća gdje je u životu griješila, ali joj jedan san donese najveće prosvjetljenje. U snu se pojavljuje njezin otac koji žali jer nije oženio onu ženu koju je istinski volio te napominje kako je bio prestrog prema kćeri, pojavljuje se njezin bivši suprug te činjenica da je učinio samoubojstvo petnaest godina nakon raskida njihovog braka, pojavljuje se Larry Lewis, pisac, vječni romantičar kojeg je odbila zbog sadašnjeg supruga s kojim ima stabilnost i mir. Kroz san, Marion sama sebi priznaje da je zapravo duboko nesretna žena, da u njezinu braku više nema strasti te da je jedinu strast imala s Larryjem Lewisom.

Naposljetku, Marion upoznaje mladu ženu, pacijenticu psihijatra u stanu pored, te provodi s njom dan, priznaje joj svoje životne probleme, abortus iz mladosti, patnju za djetetom. Neposredno nakon, čuje kroz zid kako žena razgovara sa psihijatrom: *Danas sam upoznala jednu zaista tužnu ženu. Čovjek bi pomislio da ima sve, ali nema. Nema ništa. Ona sebi ne može dopustiti da osjeća. Zato vodi tako umno hladan život i otuđila se od svih oko sebe. Već smo pričali o tome kako ja vidim i čujem isključivo ono što želim – ona je ista takva. Tako dugo se pretvarala da je dobro, a zapravo je izgubljena.* S obzirom da su ove riječi izgovorene pred kraj filma, njima Allen zaključuje Marioninu priču, odnosno potvrđuje kakav je ona zapravo. On tek tada istinski shvaća, te napokon dopusti osjećajima da prevladaju – rastaje se od muža,

sređuje odnos s bratom, pronalazi mir. Rekla bih da je ovdje lik djevojke, pacijentice psihijatra, samo simbolika kroz koju glavna protagonistica shvaća svoje prave životne probleme i u konačnosti pronalazi sebe. Na samom kraju filma, ona izgovara rečenicu: *Nakon dugo vremena osjećala sam se smireno.*

Prema Jane Ellis (2015), Marion bih svrstala u kategoriju očeve kćeri, knjižničarke. Ona je inteligentna, načitana, ugledna žena koja voli imati sve pod kontrolom, ali teže se snalazi u odnosima s ljudima oko sebe. Kako se ovaj arhetip često povezuje s moćnim muškarcima, tako je i njezin suprug ugledan kardiolog. S druge strane, Marionina priča nosi dobru pouku. Prvenstveno da nečija vanjšina može uvelike zavarati. Zatim, učestalim ponavljanjem kako ona ima pedeset godina te situacijama u kojima je mogla drukčije postupiti, poruka je da život trebamo iskoristiti maksimalno i nikada se ne ustručavati. S druge strane, gledajući na naslov filma, isti predstavlja simboliku koja je shvaćena tek nakon što je film odgledan. Kao što je Marionin otac oženio „drugu ženu“, a ne onu koju je istinski volio, kao što je ona svom suprugu bila „druga žena“ nakon što je prevario tadašnju suprugu, tako i on naposljetku pronalazi „drugu ženu“ u Marioninoj prijateljici Lidiji. Osim toga, nakon što Marion shvati da je ona nešto sasvim drukčije od svoje vanjštine i napokon postane smirena, ona postaje u potpunosti „druga žena“.

7.2. Muževi i žene

Izvorno „Husbands and wives“, drama je Woodyja Allena, s naznakama romance i komedije. Film je snimljen 1992. godine, a ovo je jedan od filmskih uradaka u kojima se Woody Allen okušao i kao glumac. Zanimljivo je za napomenuti da glavne uloge supružnika utjelovljuju upravo Allen i njegova tadašnja partnerica, Mia Farrow. U naslovu ovog filma nema skrivenih značenja, već zaokružuje cjelokupnu radnju filma – ista se vrti isključivo oko brakova, partnerstava te ljudskih odnosa općenito. Najveći fokus je na braku kao zajednici, a ovaj film zapravo poručuje da je brak nešto iznimno komplicirano što iziskuje veliku količinu truda i odricanja. Film je dijelom snimljen poput dokumentarca – svatko od likova sjeda za kameru, odgovara na pitanja poput intervjua i ispovijeda se gledatelju, priča svoju priču. Na taj način gledatelj postaje svjedok te se osjeća kao da se likovi ispovijedaju baš njemu. Vjerujem da je na taj način Allen htio gledateljstvu pokazati ozbiljnost svog razmišljanja kada je u pitanju tema braka i ljudskih odnosa općenito. S obzirom na to da je dokumentarni film najozbiljniji filmski oblik, na taj način je zaključena i sama ozbiljnost ove filmske radnje. Baš kao i u filmu „Druga žena“, žensko tijelo ovdje nije seksualizirano, a fizički izgled i kostimografija ženskih

likova nije istančana, već je prikazana neutralno. To također dokazuje da je Allen htio prikazati isključivo odnose likova, dok je izgled likova ovdje nebitan. S druge strane, fokus ovdje nije na ženu kao ženu, već na ženu kao suprugu/partnericu i njezine odnose s ljudima oko sebe. Tijekom filmske radnje isprepliću se odnosi triju žena imenom Judy, Sally i Rain, točnije odnosima između njih i njihovih supružnika/partnera. Govoreći o filmu, Fitzgerald (2004: 142) napominje da *zadivljujuća izvedba čitave glumačke postave, izvrsna uporaba kamere i pronicav scenarij čine ovaj film zabavnim, ali i intelektualno izazovnim. Allen nas pita što učvršćuje, a što razara brakove te nam, potom, pokazuje mnoge intimne trenutke istine u kojima likovi pretresaju različite mogućnosti izbora.* Sve u svemu, unatoč isprepletenim partnerskim odnosima, svi likovi na kraju pronađu svoj mir. Baš kao što je u filmu „Druga žena“, glavna protagonistica doživjela određeno pozitivno prosvjetljenje, to se dogodi i svakom liku u ovoj filmskoj radnji.



Slika 7. Isječak iz filma „Muževi i žene“¹²

7.2.1. Judy

Judy je jedna od protagonistica ovog filma, a utjelovljuje ju tadašnja partnerica Woodyja Allena, Mia Farrow. Ona predstavlja negativnu, sumnjičavu, neodlučnu ženu koja u životu donosi ishitrene odluke. Ona je deset godina u braku s Gabeom (Woody Allen) te nakon što im vrlo bliski prijatelji obznane da se rastaju, Judy počne preispitivati svoj brak. Ona kreće s pitanjima poput: *Jesam li ti još uvijek privlačna?*, ili *Privlače li te ikada druge žene?*, što pokazuje njezinu nesigurnost i pomalo nezadovoljstvo, kako samom sobom, tako i svojim

12 Fotografija preuzeta s: <https://jer-cin.org.il/en/event/24665>

brakom. U jednom trenu je sigurna u njihov brak, dok u drugom i ona razmišlja o raskidu, što dokazuje i to da je vrlo povodljiva žena. Da njihovi prijatelji nisu obznanili raskid, možda se niti ona ne bi pitala što s njihovim brakom nije u redu. S druge strane, ona u jednom trenu govori kako želi dijete, dok u drugom govori da joj to u životu ne treba. U jednom trenutku želi svog supruga, a u drugom se zaljubljuje u kolegu Michaela. Ona već ima jedan brak iza sebe, a kako je napomenuo njezin bivši suprug, ona je *pasivno agresivna. Nekako uvijek dobije ono što želi. Željela je mene, željela je Gabea, željela je posao u novinama... Pored naših brakova, željela je Michaela...* Judy na kraju završava u braku s Michaelom, ali manipulativnim načinom dolazi do cilja, iako je Michael uvjeren da je on taj koji je prvi pristupio njoj.

Govoreći o filmskim arhetipovima prema Jane Ellis (2015), lik Judy bih svrstala u posljednji arhetip, one koja se bori, preživljava. Ona je prikaz jedne vrlo negativne persone koja vrlo često mijenja životne odluke, a pritom manipulativno učini sve da do tih ciljeva i dođe. Kako je napomenuo njezin bivši suprug, na isti način je došla i do njega, do drugog, pa i do trećeg supruga. Njoj nije bitno hoće li nekoga putem povrijediti, što pomalo ističe i njezine narcisoidne crte. Pomalo je i sebična, što se prikazuje u sceni u kojoj napominje kako joj je žao što je prijateljicu spojila s Michaelom, da nije to trebala napraviti jer i ona sama ima osjećaje za Michaela, iako je udana žena. Naposljetku, ona je svojim manipulativnim činom Michaela i osvojila.

7.2.2. Sally

Lik Sally utjelovljuje glumica Judy Davis, a ona predstavlja profinjenu, ozbiljnu ženu koja vrlo promišljeno donosi životne odluke. Ona i njezin suprug prijatelji su Gabea i Judy, koji su se odlučili mirno rastati. Već prva scena prikazuje njihovu mirnu obznanu o raskidu braka, čime Allen daje do znanja da od njih dvoje sve i kreće. Ona je izrazito inteligentna žena te, iako su se odlučili sporazumno rastati, nakon prolaska kroz nove veze i različite uspone i padove, ona i njezin suprug Jack ponovno završavaju skupa. Kako ona napominje na kraju filma: *Pravi test u vezi je kako podnosiš krizu.* Gledajući na filmske arhetipe prema Jane Ellis (2015), lik Sally bih svrstala u dvije kategorije. S obzirom na njenu inteligenciju i način na koji njome vlada, prvenstveno bih ju svrstala u kategoriju očeve kćeri ili knjižničarke. Ona je pomalo uštogljena, voli imati sve pod kontrolom, odnosno kontrolirati cjelokupnu životnu situaciju, pa tako i svoj brak. S druge strane, iako je pomalo uštogljena i šmokljanska, djelomično bih ju svrstala i u kategoriju „femme fatale“. Ona je žena koja je Michaelu slomila srce i za kojom je neminovno patio, pa je u konačnici i njezin suprug shvatio da za nju nema zamjene. Došlo je

do toga da su se obojica borila za nju, no ona je ostala pri sigurnosti i odabrala svog supruga. Allen je kroz lik Sally prikazao jaku žensku ulogu, profinjenu ženu koja zrači inteligencijom.

7.2.3. Studentica Rain

Rain je Gabeova studentica književnosti, a utjelovljuje ju glumica Juliette Lewis. Ona je mlada, inteligentna djevojka koja ima tendenciju zavođenja mnogo starijih muškaraca. S njima se upušta u ljubavne odnose te shvaća da joj nisu dovoljno zanimljivi i odbijanjem ih dovodi do ludila – *Osjećala sam se kao simbol izgubljene mladosti ili neostvarenih snova*. Zavela je očevog prijatelja, oca svoje prijateljice, svog psihijatra, pa i na kraju svog profesora Gabea. Vrlo je samouvjerena, što govori i scena u kojoj Gabe njoj govori: *Ne bih htio biti tvoj dečko. Prolazio bih kroz pakao.*, a ona njemu na to odgovara: *Pa, ja sam toga vrijedna*. Prema karakterizaciji Jane Ellis (2015), Rain je primjer „femme fatale“, odnosno fatalne žene. Ona je zavodnica, privlačna svim muškarcima, pa i onima koji su od nje mnogo stariji. S jedne strane nesvjesno, ali i pomalo namjerno zavodi sve muškarce oko sebe, što završava većinom pogubno za njih. Prema Filmskoj enciklopediji (2019), ovakav se tip žene prepoznaje po vrlo smionim izrazima erotičnosti, te djelotvornim nagovještajima nepoznatoga, pogibeljnog i zabranjenog. To se može iščitati i iz scene u kojoj ona, na svoj dvadeset i prvi rođendan, moli svog profesora Gabea da joj pokloni pravi poljubac.

Allen ovim filmom daje do znanja kako je za njega brak vrlo komplicirana zajednica, što se može iščitati i iz toga da je nekoliko puta tijekom filma napomenuo da je teško biti u braku. Iako ovdje fokus nije bio isključivo na ženu kao ženu, već na međusobne partnerske odnose, uviđa se nekoliko različitih ženskih karaktera koje na svoje, različite načine, rješavaju probleme u svojim odnosima. Također, iako je glavna pouka ovog filma da je brak težak i kompliciran, Allen daje do znanja da se na kraju uvijek nađu oni koji se trebaju naći. Judy završi s Michaelom, Sally i Jack se pomire, a Gabe ostaje sam što mu, naposljetku i odgovara. Rain nastavlja sa svojim životom dvadesetjednogodišnje studentice. Sve u svemu, svaki lik i ovdje dođe do određenog životnog prosvjetljenja. U zadnjoj sceni Gabe govori o svom novom romanu: *Moj novi roman je manje ispovjednički, više politički*, što govori da je Allen namjerno ovaj film napravio „ispovjedničkim“, kako bi životne, partnerske odnose prikazao što realnijima.

7.3. Moćna Afrodita

„Mighty Aphrodite“ romantična je komedija Woodyja Allena, a ovo je još jedan film u kojem se može vidjeti Allena u glavnoj ulozi. Film započinje prikazom zamišljenog muškog zbora u grčkom amfiteatru, što metaforički prikazuje njegov um te ljudske odnose ironično povezuje s grčkom tragedijom. Baš kao i u prethodnom filmu, „Muževi i žene“, Allen u glavnoj ulozi predstavlja supruga te kroz radnju indirektno opisuje svoje mišljenje o partnerskim odnosima. Baš kao i u zadnja dva Allenova filmska predložka, radnja se vrti oko međuljudskih odnosa. Ovaj put, seksualno je prikazana isključivo jedna žena, dok je fizički izgled ostatka glumišta, kao i kostimografija, neutralnih, neprimjetnih boja. To samo dokazuje da, ukoliko je izgled lika bitan za radnju filma, Allen će to dati do znanja. On ističe izgled isključivo ukoliko to želi, gledatelju nesvjesno dajući do znanja na što se treba obratiti pozornost. Govoreći o radnji ovog filmskog predložka, Fitzgerald (2004: 155) napominje da *iako je film uokviren grčkim korom, a tu su i aluzije na Edipa, Ahilovu smrt i druge grčke, ovo nije tragedija. To je romantična komedija s mnogo sirovih seksualnih aluzija.*



Slika 8. Isječak iz filma „Moćna Afrodita“¹³

7.3.1. Linda Ash

Veći fokus ovog filma je na Lindi Ash koju utjelovljuje glumica Mira Sorvino. Ona je biološka majka Lennyjevog (Woody Allen) i Amandinog posvojenog sina Maxa te, kada Lenny uviđa da je njegovo dijete izuzetno inteligentno dobije poriv za traženjem njegove biološke

13 Fotografija preuzeta s: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/dude-fans-we-have-a-problem-the-pain-of-male-pleasure-in-a-post-weinstein-age/2017/11/02/1beac2c8-be4e-11e7-959c-fe2b598d8c00_story.html

majke. On je sebi stvorio njezinu idealnu sliku, no razočara se kada vidi tko je uistinu Linda Ash. Ona je izgledom sve što stereotipno čini „savršenu djevojku“ – plavuša je, visoka, dugih nogu i lijepog tijela. Međutim, ona je sve što Lenny nikada ne bi pomislio da će biti. Bavi se ilegalnom prostitucijom, glumi u pornografskim filmovima, neprestano mijenja ime te je djevojka izuzetno niskog kvocijenta inteligencije. Njezino je tijelo Allen pojačano seksualizirao prikazom oskudne odjeće, a kako bi ona uistinu „zvučala neinteligentno“ glas joj je neprestano ironično visok i piskutav. Smatram da je ovdje seksualizacija njezinog tijela i prikazivanje njezinog niskog kvocijenta inteligencije pretjerano, toliko da postaje ironično. Zbog toga, film u se određenim trenucima čini komičniji nego što bi trebao biti. Kako sam se već dotakla kostimografije Allenovih filmova, Linda je jedina koja je odjevena u šareno, odjeću ljubičastih i ružičastih boja, dok je odjeća ostalih likova u neutralnim bojama. To samo znači da je Allen namjerno fokus gledatelja postavio isključivo na ovaj filmski lik. S obzirom na to da je ona djevojka izuzetno loših životnih navika, Lenny ju pokušava odvesti na pravi životni put, što znači da se ovaj lik može svrstati u kategoriju problematične *teenagerice*, princeze ili žene u nevolji, prema karakterizaciji likova Jane Ellis (2015). Ona je nespretna, naivna mlada djevojka koja upada u probleme zbog svoje nepromišljenosti. U jednoj sceni čak i sama traži Lennyjevu pomoć.

7.3.2. Amanda

Amanda je Lennyjeva supruga, a njezinu ulogu utjelovljuje poznata glumica Helena Bonham Carter. Pomoću ovog lika, Allen ponovno opisuje muško-ženske partnerske odnose te na ironičan način povezuje brak s grčkom tragedijom. Amanda je bila ta koja je htjela posvojiti dijete, dok Lenny nije htio. Naposljetku, posvojili su ga. U jednoj sceni Lenny razgovara sa svojim sinom Maxom, pri čemu ga sin upita: *Tata, tko je glavni, ti ili mama?*, a Lenny na to odgovara: *Ja sam glavni. Mama samo donosi sve odluke.* Allan ovdje metaforički, pomalo sarkastično prikazuje da je žena ta koja u braku uvijek mora biti u pravu. S druge strane, Amanda je izuzetno inteligentna žena koja zna što hoće u životu. Međutim, govoreći o filmskim arhetipovima, ne bih ju svrstala niti u jednu kategoriju. Smatram da je ona kao lik ovdje „u prolazu“, a kako bi Allen film povezao i s brakom, odnosno partnerskim odnosima. Nakon što se otuđe, udalje, pa i prevare jedno drugo, opet se jedno drugom vraćaju. Kako u jednoj sceni napominje Lennyjev prijatelj: *Svaki brak prolazi kroz uspone i padove.*

U ovom filmu, kao i u posljednja dva analizirana filmska predloška, fokus je na međuljudskim odnosima. Točnije, odnosima između muškarca i žene. Iako Allen brak i ljudske odnose ovdje očito povezuje s grčkom tragedijom, na kraju, poput njegova dva prethodna filmska predloška, svaki lik pronade sebe i svoj osobni mir. Lenny i njegova supruga Amanda ponovno pronadu jedno drugo, a Linda se naposljetku uda za dobrog čovjeka i skrasi, počne voditi donekle „normalan“ život. Kao što se kroz cijeli film uočavaju prikazi povezani s grčkom tragedijom, kao Lennyjev um, tako tragikomično film i završava. Nakon što Lenny i Linda jednu noć završe skupa, Lenny shvaća da želi samo svoju suprugu. Linda ostaje trudna no ne želi reći Lennyju za dijete, a nakon određenog vremena oni se slučajno sastaju. Sastanak teče tako da Linda gleda u svog biološkog sina, hvaleći ga, ne znajući da je on njezin sin, a Lenny gleda u dijete u njezinim kolicima, hvaleći ga, ne znajući da je to njegovo biološko dijete.

Kroz cijelu priču ovog filma prikazana je ironija ljudskog života, što se na kraju potvrđuje prikazom zbora koji gledatelje retorički upita: *Nije li život ironičan?* Osim toga, povezanost s naslovom prikazuje se na kraju filma, kada se o Lennyju i Lindi izgovori: *Vodili su ljubav kao da je on Zeus, a ona Afrodita.* U grčkoj mitologiji, Zeus je glavni grčki bog, dok je Afrodita grčka božica ljepote, ljubavi i plodnosti. To se može protumačiti i na više načina. Dok je Zeus glavni bog, tako je i Lenny glavni lik ovog filma. Kako je Afrodita božica ljepote, ljubavi i plodnosti, Linda je božica ljepote zbog svog izgleda, božica ljubavi jer je, na određen način, zaslužna za ponovno spajanje Lennyja i njegove supruge, te božica plodnosti jer je biološka majka dvoje Lennyjeve djece.

8. PEDRO ALMODOVAR I WOODY ALLEN – SLIČNOSTI I RAZLIČITOSTI

Gledajući na filmski opus oba redatelja, jasno je da je svaki od njih originalan te prepoznat u svjetskoj kinematografiji kao svoj i drukčiji. Svaki je od njih globalno prepoznat i višestruko nagrađivani redatelj. Njihov način rada vrlo je lako prepoznati. Međutim, svaki od njih je svoj i drukčiji na svoj način. Upravo to ih čini originalnima i nezamjenjivima.

Govoreći o šest analiziranih filmskih predložaka, shvaćanje i poimanje žene i jednog i drugog redatelja je vrlo jasna. Pedro Almodovar redatelj je koji obožava žene na način da u njima vidi inspiraciju za svoje filmove. On veliča ženu i ženski lik kroz svoju filmsku radnju. S druge strane, Woody Allen ženu vidi kao izvor strasti ili kroz partnerske odnose te odnose s drugim ljudima općenito. On ženu kao ženu ne vidi kao inspiraciju, već kao jedan aspekt, odnosno jednog sudionika određene vrste ljudskog odnosa. Dok je Almodovaru žena inspiracija, Allenu je inspiracija njezina komunikacija i odnos s onim drugim. S druge strane, filmovima Pedra Almodovara protječu žarke, šarene boje isprepletene radnjama i životima šarenih i živopisnih likova. Puni su strasti, šarenila i različitih žarkih boja. Filmovi Woodyja Allena nešto su smireniji te njima prevladavaju neutralne boje. Kako je izjavio i sam Pedro Almodovar: *Koristim ovu rečenicu kako bi iskazao koliko su boje važne u filmovima: to nije hirovitost, te Ne želim imitirati život u filmovima: želim ga prezentirati. U njegovoj reprezentaciji, koristiš boje koje osjećaš.* Dok je Almodovar pozornost skrenuo više na vizualno, Woody Allen okreće se auditivnom – njemu dijalozi likova predstavljaju veću važnost. U filmovima Pedra Almodovara fokus je na liku i njegovoj priči, dok je u filmovima Woodyja Allena fokus na priči lika, ali kada je u pitanju odnos s drugim likom.

Govoreći o sličnostima, jasno je uočljivo da svaki od njih uključuje autobiografske elemente u svoje filmove. Pedro Almodovar jednom je prilikom izjavio: *Svi moji filmovi imaju autobiografsku dimenziju, ali to je neizravno, kroz likove. Točnije, ja sam iza svega što se događa i što je rečeno, ali o sebi nikada ne govorim u prvom licu jednine.*¹⁴. Nastavno, prema Peterlić (2007) Allenovi filmovi pretežito su dijaloški - novi odvjetak prvog i ne baš popularna stila u zvučnom razdoblju, a ujedno su često izrazito autobiografski. Poznato je da je Allen brak smatrao kompliciranim i teškim, a to je u svojim filmovima vješto pokazivao. Također, u svojim filmovima se često pojavljivao i kao glumac u glavnim ulogama, što povećava istinitost činjenice da je kroz svoje filmove uistinu htio prikazati sebe. Zanimljivo je za primijetiti da svi

14 Citat preuzeti s: <https://www.brainyquote.com/>

likovi, i u filmovima Pedra Almodovara i u filmovima Woodyja Allena, na kraju pronađu sebe i svoj mir. Najprije, situacija je uvijek komplicirana – bila to životna situacija lika ili problem u odnosu s drugim likovima. No u konačnici, svaka zamršena situacija se na kraju odmrsi te zaključak filma postane izrazito jasan. Svatko od likova prođe kroz određeno unutrašnje prosvjetljenje i katarzu.

Kada je u pitanju šest analiziranih filmskih predložaka, zanimljivo je za napomenuti sličnosti poput one da Almodovar na kraju filma „Sve o mojoj majci“ daje posvetu glumici Geni Rowlands, dok ista glumica utjelovljuje glavnu ulogu u Allenovom filmu „Druga žena“. Također, ista glumica kroz san doživljava određen preobražaj, što se događa i liku Marsie u Almodovarovu filmu „Žene na rubu živčanog sloma“. Također, poznata je činjenica da su i jedan i drugi redatelj u svoje filmove voljeli uključivati iste glumice. Točnije, svatko od njih ima svoje muze. Penelope Cruz muza je i jednog i drugog redatelja, može ju se vidjeti u ulogama filmova i jednog i drugog. Penelope je veći uspjeh doživjela ulogom u Almodovarovom filmu „Sve o mojoj majci“, dok joj je uloga u filmu Woodyja Allena, „Vicky, Cristina, Barcelona“ donijela Oscara za najbolju sporednu glumicu.



Slika 9. Fotografija Pedra Almodovara i Woodyja Allena¹⁵

15 Fotografija preuzeta s: <https://www.revistavanitayfair.es/cultura/articulos/woody-allen-agradece-en-sus-memorias-a-pedro-almodovar-por-haberlo-defendido/44163>

9. ZAKLJUČAK

Kako je spol biološki uvjetovan, tako je rod društveno konstruiran pojam. S obzirom na to da je filmska industrija danas društveno vrlo rasprostranjena, tako je i film dijelom medij pomoću kojeg se društvo i društvena slika gradi i konstruira. Ovaj rad obuhvatio je filmski opus dvaju značajnih redatelja svjetske kinematografije – Pedra Almodovara i Woodyja Allena. S jedne strane, filmski opus Pedra Almodovara odnosi se na europsku kinematografiju, dok je Allen hollywoodski redatelj. Kroz ovaj rad analizirano je šest filmskih predložaka – tri predložka Pedra Almodovara te tri predložka Woodyja Allena. Radi se o filmovima Pedra Almodovara: “Žene na rubu živčanog sloma”, “Visoke potpetice” i “Sve o mojoj majci” te Woodyja Allena: “Druga žena”, “Muževi i žene” i “Moćna Afrodita”. Kroz spomenute filmske predloške analizirani su ženski likovi prema istraživanju Jane Ellis (2015.) koje se odnosi na devet ženskih arhetipova u književnosti, a to se odnosi i na film. U pitanju su tip žene „Amazonke“, tip očeve kćeri ili knjižničarke, tip odgojiteljice ili dobre supruge, tip šefice ili matrijarha, tip djevojke iz susjedstva, tip zavodnice, *femme fatale*, tip mistične žene, tip problematične *teenagerice* ili žene u nevolji te, naposljetku, tip žene koja se bori, preživljava. Iako su filmovi i jednog i drugog redatelja originalni i drukčiji, da se zaključiti da se oba redatelja drže općenite tipizacije likova. U filmovima Pedra Almodovara česta je pojava fatalnih ženskih likova, odnosno *femme fatale*, te odnosi tipova odgojiteljice ili žene matrijarha i princeze u nevolji, odnosno šefice, majčinskog lika te one koju je potrebno spašavati. U sva tri analizirana filmska predložka vidljiv je tip žene u nevolji te druge, dominantne žene kojoj ona pomaže. S druge strane, u filmovima Woodyja Allena češći je prikaz tipa knjižničarke, očeve kćeri, odnosno žene koja je načitana, inteligentna i često se povezuje s moćnim muškarcima. U Allenovim filmskim predlošcima također je vidljiv tip žene zavodnice, odnosno *femme fatale*. Sve u svemu, da se zaključiti da je izbor tipizacije likova Woodyja Allena vrlo raznolik – ne drži se isključivo jednog ili dva tipa ženskog lika u svojim filmovima.

Oba su redatelja u svijetu poznata i prepoznatljiva po kvalitetnom radu, a kada je u pitanju viđenje i shvaćanje žene i ženskog lika, uočljivo je da Almodovar ženu obožava i gleda kao inspiraciju za svoju filmsku radnju. S druge strane, Allen ženu gleda kroz ljudske odnose, odnosno kao jednog od sudionika partnerskog ili bilo kakvog ljudskog odnosa. On inspiraciju ne vidi u ženi kao ženi, već u njezinom odnosu s drugim ljudima. Zaključno je da oba redatelja imaju određene sličnosti, poput činjenice da ubacuju autobiografske elemente u svoje filmove, svaki od njihovih likova na kraju doživi određen preobražaj i nađe svoj mir te

obojica imaju svoje muze – glumice koje se pojavljuju u većem broju njihovih filmova. Međutim, rad svakog od njih je na svoj način prepoznatljiv i drukčiji. Iako stvaraju na potpuno drukčije načine te je njihovo poimanje žena potpuno drukčije, jednako im je to što je svaki od njih potpuno originalan i potpuno svoj.

10. LITERATURA

1. Antolković, V. (2015). *Koncept ratnice: Ksenia kao suvremena Amazonka*. MUF: Mediji, umjetnost, feminizam. URL: <https://muf.com.hr/2015/07/07/koncept-ratnice-ksena-kao-suvremena-amazonka/> [pristup: 22.8.2020.]
2. A-Z Quotes. URL: <https://www.azquotes.com/> [pristup: 23.8.2020.]
3. Bordo, S. (1993.) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, preuzeto iz Vincent B. Leitch (gen. ed.) (2001.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York & London: W. W. Northon & Company, str. 2362 – 2376. URL: <https://www.centarbea.hr/sites/default/files/S.Bordo%20TIJELO%20I%20REPRODUKCIJA%20C5%BDENSTVENOSTI.pdf> [pristup: 20.8.2020.]
4. Brainy Quote. URL: <https://www.brainyquote.com/> [pristup: 29.8.2020.]
5. Čegir, T. (2003). Portret redateljca: Pedro Almodovar. *Matica hrvatska: Vijenac*. 2003 (234). URL: <https://www.matica.hr/vijenac/234/pedro-almodovar-13008/> [pristup: 23.8.2020.]
6. Declercq, C. i Moreau, D. (2012) Rađaju li se djeca kao dječaci i djevojčice - ili takvima postaju?. *Djeca u Europi: zajednička publikacija mreže europskih časopisa*, 4 (8), str. 18-19. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=213482 [pristup: 18.8.2020.]
7. Dobro jutro, Hrvatska (2020). *Mala škola filma: 'femme fatale'*. Zagreb: HRT magazin. URL: <https://magazin.hrt.hr/621683/mala-skola-filma-femme-fatale> [pristup: 22.8.2020.]
8. Ellis, J. (2015). *Female Character Archetypes and Strong Female Characters*. Jennifer Ellis – writing. URL: <https://www.jenniferellis.ca/blog/2015/4/1/female-character-archetypes-and-strong-female-characters> [pristup: 22.8.2020.]
9. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje (2019)*. Fatalna žena. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=1610> [pristup:

- 22.8.2020.]
10. Fitzgerald, M. (2004) *Woody Allen*. Zagreb: Profil
 11. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* (2020). Rod. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53130> [pristup: 20.8.2020.]
 12. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* (2020). Spol. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=57482> [pristup: 18.8.2020.]
 13. Keser Battista, I. (2015) Tjelesna uvjetovanost filma. *Filozofska istraživanja*, 35 (3), str. 533–542. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=234190 [pristup: 21.8.2020.]
 14. Kosanović, S. (2018) Suvremene muško-ženske konstrukcije u američkim televizijskim serijama Seks i grad, Kućanice i Vatrene dečki. *Medijska istraživanja: znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije*, 14 (2), str. 87-102. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=49656 [pristup: 22.8.2020.]
 15. Labaš, D., Mihovilović M. (2013) Rodni stereotipi u Cosmopolitanu i Kliku. U: Tomić Z. ur. *Kultura Komuniciranja: znanstveno stručni godišnjak*, Mostar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru: Studij novinarstva, str. 113-175
 16. Lubina, T. i Brkić Klimpak, I. (2014) Rodni stereotipi: objektivizacija ženskog lika u medijima. *Pravni vjesnik*, 14 (2) str. 87-102. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=193450 [pristup: 22.8.2020.]
 17. Matić, D. i Koprek, M. (2014) Bioetička i ideološka pozadina »rodne teorije«. *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, 69 (3), str. 381–393. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=190828 [pristup: 18.8.2020.]
 18. Mihaljević, D. (2016) Feminizam – što je ostvario?. *Mostariensia: časopis za društvene i humanističke znanosti*, 20 (1-2), str. 149-169. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=252127 [pristup: 18.8.2020.]
 19. Nenadić, D. (2003). Sve o mojoj majci. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. (2008.-2020.). URL: <https://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=48262> [pristup: 26.8.2020.]

20. Oraić Tolić, D. (2001). Muška moderna i ženska postmoderna: Izlazak iz sjene. *Časopis matice hrvatske*. 2001 (2). URL: <https://www.matica.hr/kolo/286/muska-moderna-i-zenska-postmoderna-19899/> [pristup: 20.8.2020.]
21. Paechter, C. (2006) Masculine femininities/feminine masculinities: power, identities and gender. *Gender and Education*, 18 (3), str. 253- 263. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/189571642.pdf> [pristup: 20.8.2020.]
22. Paić, S. (n.d.). Woody Allen. Filmski.net. URL: <http://www.filmski.net/dossier/35/woodyallen> [pristup: 23.8.2020.]
23. Papić, Ž. (1984) Pol i rod – kategorije socijalne organizacije polnosti. U: *Revija za sociologiju*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo, str. 327-331. URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=229733 [pristup: 18.8.2020.]
24. Peterlić, A. (2007). Što sa samim sobom? Uz ciklus filmova Woodyja Allena na HTV-u. *Matica hrvatska: Vijenac*. 2007 (337). URL: <https://www.matica.hr/vijenac/337/sto-sa-samim-sobom-6538/> [pristup: 29.8.2020.]
25. Šikić Mićanović, L. (2012) *Škriveni životi: prilog antropologiji ruralnih žena*. Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar. URL: https://www.pilar.hr/wp-content/images/stories/dokumenti/funkcionalni/skriveni_zivot/sz_009.pdf?fbclid=IwAR0jizsyzue5tbsISOPkh3tgJGKX7ZLofHjSjHijc2HQwm4ARdzy_ELBe90 [pristup: 20.8.2020.]
26. Turković, H. (1988;2012) *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima
27. Varga, D. (2018) *Identiteti u filmovima Pedra Almodovara*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
28. Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
29. Vrabec, M. (1967) *Film i odgoj: Osnove teorije filmskog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga
30. Zellinger, J. (2015). *Snažne filmske heroine koje su pomele pljesnivu projekciju žene na filmu*. Zagreb: Libela: Portal o rodu, spolu i demokraciji. URL: <https://www.libela.org/prozor-u-svijet/6085-snazne-filmske-heroine-koje-su-pomele-pljesnivu-projekciju-zene-na-filmu/> [pristup: 22.8.2020.]

11. Prilozi

1. Slika 1. Fotografija Pedra Almodovara. Slika preuzeta s:
<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/pedro-almodovar-coronavirus-lockdown-diary-part-4-sadness-sex-culture-support>
2. Slika 2. Fotografija Woodyja Allena. Slika preuzeta s:
<http://www.realtalktime.com/woody-allen-memoir-apropos-of-nothing-arcade-publishing/>
3. Slika 3. Fotografija sa snimanja filma „Žene na rubu živčanog sloma. Slika preuzeta s:
<https://www.kinoeuropa.hr/arhiva/vijesti/kinolektira-zene-na-rubu-zivcanog-sloma-45251>
4. Slika 4. Isječak iz filma „Visoke potpetice“. Slika preuzeta s:
<http://filmfilicos.com/tacones-lejanos>
5. Slika 5. Fotografija sa snimanja filma „Sve o mojoj majci“. Slika preuzeta s:
<https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=862999474>
6. Slika 6. Isječak iz filma „Druga žena“. Slika preuzeta s:
<http://www.woodyallenspages.com/films/another-woman/>
7. Slika 7. Isječak iz filma „Muževi i žene“. Slika preuzeta s: <https://jercin.org.il/en/event/24665>
8. Slika 8. Isječak iz filma „Moćna Afrodita“. Slika preuzeta s:
https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/dude-fans-we-have-a-problem-the-pain-of-male-pleasure-in-a-post-weinstein-age/2017/11/02/1beac2c8-be4e-11e7-959c-fe2b598d8c00_story.html
9. Slika 9. Fotografija Pedra Almodovara i Woodyja Allena. Slika preuzeta s:
<https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/woody-allen-agradece-en-sus-memorias-a-pedro-almodovar-por-haberlo-defendido/44163>