

Vladislava Vojnović
**»Star System« danas:
o transpoziciji identiteta nekih tipova
zvezda unutar filma kao medija**

Predmet razmatranja u ovom tekstu biće načini i značenja destrukcije i transpozicije mitova i mitologema, oličenih u Sistemu zvezda. Biće reči o mogućim, prvenstveno ženskim identitetima koje je, mada započinjući lokalno, na najglobalniji način izgradio film kao medij, koristeći za to klasični narativ svog tzv. žanrovskog obrasca. Film Pedra Almodovara *Sve o mojoj majci* (*Todo Sobre De Mi Madre*, Španija, 1998) već u svom naslovu, a potom i u samoj priči, ima otvorenu reminiscenciju na film Džozefa L. Mankijeviča *Sve o Evi* (*All About Eve*, USA, 1950), dok putem asocijativnih konotacija posredno priziva i *Pismo nepoznate žene* (*Letter From an Unknown Woman*, USA 1948) Maksa Ofilsa. Mada bi za raspravu o glumačkim megazvezdama danas bilo uputno tražiti ih tamo gde bujaju u svom najčistijem obliku, tj. u američkom žanrovskom filmu, s obzirom na to da želimo da se bavimo ne samo vremenski već i drugačije transponovanim tipovima, odlučili smo se za primer neameričkog autorskog filma. Kako se Almodovar u filmu *Sve o mojoj majci* isključivo bavi samo ženama, odabrali smo ga kao inspirativan primer galerije izmenjenih onih ženskih tipova koji su u druga dva filma prikazani u svom primarnom medijskom obliku.

Najopštije posmatrano, pod medijem se podrazumeva materijalni posrednik u procesima ili odnosima između ljudi. Na području umetnosti i komunikacije uopšte, materijalna svojstva posrednika na važan način uslovljavaju prirodu posredovanih odnosa i njihovo odvijanje. Govoreći o filmskom mediju, najčešće se pominju četiri tipična tumačenja koja se odnose na:

- a) materijalne osobine medija koje omogućavaju izradu, čuvanje i prikazivanje filma (tehnika i tehnologija, oruđa, materijali i instrumenti),
- b) perceptivni aspekt filma (izraz, forma, postupci),
- c) osobine filma kao sistema koji ima određene specifične mogućnosti i ograničenja (šta jeste, a šta nije filmska umetnost, jezik, konvencija),
- d) film kao odnos i proces komunikacije (što u sebe uključuje i sve tri pomenute mogućnosti).

U procesu komunikacije posrednik ili medij je sve ono što prenosi informacije od njihovog izvora do odredišta. Teoretičarima filma nije najjasnije šta treba smatrati osnovnom jedinicom prenošenja filmskog značenja: razabirljivi slikovni element, kadar ili ceo film, jer se poruka može sastojati od jednog znaka, ali je češće formirana od više znakova koji čine strukturu poruke, a u slučaju filma strukturu celog dela. Ove nedoumice prepustićemo semiološkim raspravama, a mi ćemo se pozabaviti filmom kao masovnim medijem, pod čime se podrazumeva da je ciljna grupa mnogobrojna, prostorno difuzna, međusobno uglavnom

nepovezana, socijalno i drugačije heterogena, a »sve to ima povratnog utjecaja i na formiranje filmskog sistema, na strukturiranje filma i na standardizaciju tehnologije, te se o filmskom procesu rukovođenom masovnom publikom ('tržištem') kao ciljem, govori još kao o industriji, a o filmu kao o komercijalnom, industrijskom mediju«.¹

Vrhunac faze u kojoj su se isprepleli umetnost i industrija, koja se danas naziva klasičnom, film je dostigao u periodu koji je omeđen pojavom važnih tehnoloških izuma (od zvučnog filma do televizije²) i socijalnim promenama koje su se simultano događale (od velike ekonomske krize, posebno u Americi, do velikog ekonomskog procvata na Zapadu, krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina). U tom periodu nastala su dela koja su po svojoj dramaturškoj formi, možda paradoksalno, bliska odrednicama koje Aristotel navodi u *Poetici*. Ova bliskost, ako bismo je precizno razmatrali, pokazala bi i velika odstupanja, prvenstveno zbog toga što filmski autori do nje nisu došli namerno, već spontano. Naime, za razliku od evropskih kritički nastrojenih, intelektualnih³ reditelja i scenarista,⁴ većina holivudskih autora klasične ere sve ovo otkrivala je kroz filmsku praksu, podstaknuta državom i tržištem koji su, uzajamno prepleteni, volens-nolens, učvršćivali sistem na vlasti.

Kad govorimo o klasičnom filmu, prvenstveno mislimo na dela tzv. klasične holivudske produkcije, ne zbog samog mesta nastanka već zbog specifičnog stila karakterističnog po profesionalizmu, dramskom realizmu, pravolinijskoj naraciji, brzom ritmu, raskošnoj scenografiji i kostimografiji i bogatoj teksturi same filmske slike. Iako je izraz »holivudski« često upotrebljavan pežorativno da naznači industrijsku, a ne umetničku stranu filma, činjenica je da »pravi« holivudski žanrovi kao što su melodrama, mjuzkl, sofisticirana komedija i vestern, u drugim kinematografijama nikad nisu nadmašeni. Pojedinačna dela sličnog karaktera nastajala su i u drugim zemljama i u drugim vremenima,⁵ no ono što čini glavni tok klasičnog filma pripada Holivudu. Iz njega, na ovaj ili onaj način, proizašlo je sve što se potom događalo sa filmskom umetnošću i što se sa njom i dalje događa. Bilo da se radi o epigonstvu ili negiranju, o bogaćenju ili osiromašenju, o razvoju novih filmskih vrsta ili odustajanju od svrstavanja i pomeranju ka teoriji autora, klasični holivudski film ostavio je neizbrisiv pečat u istoriji filmske umetnosti, važnoj za razumevanje sadašnjosti i predviđanje budućnosti.

Da bismo se približili posebnostima naše teme, pre nego što se upustimo u navođenje osobina Sistema zvezda, neodvojivog od holivudskog Sistema studija i žanrovskih konvencija u njihovo vreme nastalih filmova, reći ćemo par reči o samom pojmu filmskog žanra, odnosno o dihotomiji žanrovski/autorski (šire, a isto: koji podržava/podrija sistem na vlasti, populistički/umetnički ili, najzad američki (amerikanoidni)/evropski(evropoidni).

Od svog postojanja film je, po svojoj prirodi, bio uslovljen kolektivnim stvaralaštvom autorskog tima i ekipe koja je obezbeđivala tehničku

¹Hrvoje Turković, Filmska enciklopedija 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1999.

²Pojava televizije i zavrslame.

³Kao što za medije i inače važi (prema analizi Frensis Bala u knjizi *Moć medija*)

⁴Autore koji su svoja znanja sticali klasičnim obrazovanjem u oblasti humanističkih nauka, koji su se bavili teorijom i kritikom i tek posle toga odlučivali da svoja znanja primene i na stvaranje, po sistem na vlasti, manje ili više korozivnih umetničkih dela.

⁵Gde i kada...

stranu složenog procesa proizvodnje. Ko je u tom timu i u koje vreme bio najznačajniji stvaralac, bilo je manje-više nevažno (izuzimajući, naravno, glumce), do trenutka kad je, pedesetih i šezdesetih godina grupa filmskih kritičara (od kojih će mnogi kasnije postati reditelji-autori, s velikim A), okupljena oko francuskog časopisa *Filmske sveske*⁵ i teoretičara Andre Bazena, počela da se zalaže za tzv. teoriju autora. U tom času u istoriji filma izbila je u prvi plan, u svoj svojoj veličini, ličnost reditelja koja je morala da bude potpuno ogrezla u ličnom stilu i ličnim ideološkim i estetskim stavovima, koji su publici definitivno ukinuli mogućnost da je iko i ikada više, bilo kojim konzervativnim pravilom zaštiti od pojedinačne »genijalnosti«, koja je od tada i u filmskoj umetnosti stekla pravo da se razmaše. Ako to ne bi činila, ili ne bi činila u velikoj meri, apriori je smatrana korumpiranom, bilo ideologijom (država), bilo novcem (tržište), i zastarelom do te mere da joj je osporavano pravo da sebe naziva umetnošću. Na taj način, reditelji su se izborili protiv producenata (znači, isplativosti filma, odnosno gledalaca koji bi svoj afinitet dokazali kupovinom karata!) i scenarista (znači, aristotelovski ispričane priče koja ima početak, sredinu i kraj) s jedne strane, a, što je važnije, evropska kinematografija izborila se, u granicama svojih mogućnosti, protiv američkog holivudskog čudovišta koje je počelo da hara planetom.

Kako svaka stvar na svetu ima najmanje dve strane, tako i autorski i žanrovski film nisu samo to što smo do sada naveli. Naime, ni autori nisu samo pretenciozni kreatori koji pucaju od slobode ne znajući kako da je upotrebe, ni žanrovci nisu samo tupavi šrafovi industrije snova, već u oba tabora postoje određeni stvaraoci koji rade onako kako najbolje znaju i umeju a o njihovom svrstavanju, mnogo više nego publika, brigu vode kritičari i teoretičari. Stjuart Kaminski u knjizi *Žanrovi američkog filma*,⁷ kaže: »Cesto se kritičar ili profesor okreće 'umetničkom' filmu zato što je mnogo lakše, a ne teže, baviti se takvim filmovima.«⁸ Takav pristup pretpostavlja postojanje autora-stvaraoca, a dubinska analiza autora i njegovog dela glavno je oruđe kritike i nauke o književnosti već nekoliko stotina godina. Ovaj pristup takođe obezbeđuje formu za literarnu analizu koja se često završava u opravdavanju umetnika-stvaraoca čije književne 'akcije' rastu i koji se onda može posmatrati kao svesni stvaralac dubokog smisla, koji se znalački bavi pitanjima života, smrti, Boga i politike. Naprotiv, žanrovski pristup ne daje nikakav kvalitativni sud (...). Žanrovski kritičar ne osuđuje društvo što voli popularno delo; on proučava to delo da bi odredio zašto ono izaziva takvu reakciju. On proučava različite doprinose tom delu – reditelja, scenariste, producenta – u zavisnosti od njihove sposobnosti da stvore popularno delo bogato značenjem. U ovom pristupu postoji i pitanje dubine, i upravo ono, po mom mišljenju, vodi do analize kompleksnije od bilo kog 'umetničkog' pristupa. Žanrovska analiza uključuje pokušaj da se razume sredina i pozadina dela kroz njegov odnos prema religiji, mitologiji, društvenim naukama, psihologiji i antropologiji. Koreni žanra ne leže samo u literarnoj tradiciji, već u celokupnoj egzistenciji. Žanrovski filmovi se isto tako sigurno i duboko bave društvenim pitanjima, razmatranjima života i

⁵Opet "Kaje di sinema"...

⁷Stjuart Kaminski, *Žanrovi američkog filma*, Prometej, Novi Sad

⁸Ovo važi i za stvaraocce, jer recepti i obrasci stvaralaštva ne predstavljaju samo pomagala, već i velika ograničenja (Prim. V. V.)

smrti i nepoznatog, kao i umetnički (autorski) filmovi. Upravo dugotrajnost žanrovskih filmova dokazuje da se oni bave osnovnim vidovima egzistencije i socijalno-psihološke interakcije, ili, inače, ne bi bili toliko gledani.

Podroban opis žanrovske filmske matrice i njoj adekvatnog kritičarsko-teorijskog pristupa važni su, jer se Sistem zvezda širokim dijapazonom osobina prepliće sa ovako objašnjenim žanrovskim filmom, čak do te mere da se ponekad može učiniti da zvezde predstavljaju medijski koncentrat žanrovskog filma, te da bi se gotovo mogle tretirati kao deo koji reprezentuje celinu.

Na početku nabiranja i analiziranja onoga po čemu zvezde tako nedvosmisleno ulaze u okvire žanrovskog filma, sama se po sebi nameće tzv. ciljna grupa kojoj se one obraćaju, tj. ciljna grupa svekolikog populističkog filma. Manipulacija pažnjom gledalaca ovde se oslanja na pojednostavljenije dramaturških zapleta, obavezno postojanje humornih i melodramatskih ravni, prevlast akcije nad deskripcijom, pojednostavljenost motiva i psiho-sociološke karakterizacije likova, efektnost prizora i tempo kojim se delovi kompozicije iznose, a koji delo ni u jednom trenutku ne sme da izgubi. Pojednostavljenost motiva, videćemo, nipošto ne znači i naivnost (posebno s medijske tačke gledišta), već samo jasnu koncipiranost glavnih junaka, i to samo na početku dela – kasnije, tokom razvoja fabule, početni razlozi junaka da nešto učine ili ne učine, ako su dobro postavljeni, uzimaju se zdravo za gotovo, kao aksiom u koji se ne sumnja. Ova svedenost psihologije, prirodno, dovodi i do svedenosti moralnih stavova nosilaca radnje. Moralni sudovi i opredeljivanje junaka u svim onim filmovima koji nemaju pretenzije da se dopadnu uskom krugu najintelektualnije publike, mogu biti predmet zapleta ili njegov sastavni deo, ali se prilikom rasplitanja priče i na njenom kraju nipošto ne mogu dovoditi u sumnju. Takođe, u sumnju se ne mogu dovoditi ni pozitivna opredeljenja prema antinomičnim pitanjima smisla života, dobra u svetu i njihovih izgleda na pobedu nad zlom, itd., tj. svega što u krajnjoj konotativnoj liniji potvrđuje postojanje Boga, svemoćne prirode ili više sile za obezbeđivanje smisla onog funkcionisanja ljudskih života. Samim tim, spontano, dolazi do ukidanja mogućnosti za postojanje apsurdna u bilo kom obliku, pa i onih zbudjujućih momenata na kojima se gradi gorki humor »ozbiljnih« umetnosti, s obzirom na to da se u žanrovskom filmu duhovitost zasniva na čistijim osnovama, pa makar i po cenu upadanja u banalnost, što, takođe, nije redak slučaj. Govoreći o formulama, zakonitostima i normama prema kojima funkcioniše idejni plan priče žanr-filmova, nemoguće je zaobići ideologiju koja se ovde javlja u jednom od svojih najizrazitijih oblika.

Kako je film, upravo zbog svoje populističke prirode, oduvek bio veoma jako ideološko sredstvo, stvaraoci su ga na taj način i koristili, a čak i onda kad ideologija nije bila deo svesne akcije autora ili je ta akcija bila namerno dezideologizovana, u filmu su se uvek očitavale mogućnosti ostavljene gledaocu da u njih projektuje određena lična ubeđenja. Žanrovski film, doduše, nikad nije ni pokušao da ostavi prazan prostor za ideološke stavove dela ili da nepostojanjem jednih perfidno sugerise prevashodnost drugih stavova. Njegova motorika, kao što podrazumeva smisao na, uslovno rečeno, nebu, podrazumeva ekvivalentan smisao i na, opet uslovno rečeno, Zemlji. Jaka hijerarhija sistema organizacije društva i strma piramida vlasti, gde je bez obzira

na korumpiranost međuslojeva, na samom vrhu uvek pravedni vladalac do kojeg junak može doći u svojoj potrazi za srećom i pravednošću, u najvećoj mogućoj meri oličava magijski princip »kako gore tako i dole«. Gde nema »dole«, nema ni »gore«! Govoreći rečnikom marksizma, i to ne slučajno, s obzirom na činjenicu da je i svet iza "gvozdene zavese" dao svoj doprinos žanrovskom filmu,⁸ svest ljudi, bar onih koji čine većinu, duboko je određena njihovim društvenim bićem. Današnja moć opažanja prosečnog gledaoca i njegovo prihvatanje podataka iz umetnički oblikovane priče, smanjena je usled stalnog bombardovanja čula reklamama, muzičkim spotovima, TV-serijama, trajavo odgledanim filmovima sa loših video-kaseta. Ovo povećanje perceptivne neosetljivosti u obrnutoj je srazmeri sa ideološkim delovanjem na svest, samo ako se pronađe dovoljno žestoka forma. Kuda to vodi filmsku industriju, pitanje je od manjeg značaja od onog drugog i strašnijeg kuda to vodi civilizaciju u kojoj svi podjednako bivamo obučavani u nemanju strpljenja, a nemanje strpljenja je, znamo, jedna od zastrašujućih odlika histeričnog materijalizma savremenog Zapada.

Slika savremene Španije, onakva kakvu nam pokazuje Almodovar, u tom smislu zastrašujuća je: visoka tehnologizovanost s jedne strane, u stanju je da očuva ljudsku egzistenciju i poboljša uslove života, a s druge, ta ista egzistencija obesmišljava se u korenu sveopštom hipokrizijom, raspadom porodice, narkomanijom, prostitucijom, usamljenošću i otuđenjem koje preživeli model katoličke crkve čini tek grotesknim. Model koji nudi Almodovar u *Sve o mojoj majci* nije promena društva, već promena odnosa pojedinca prema društvu. Njegove junakinje doživljavaju najtragičnija iskustva, prolaze kroz njih i ostvaruju svoja prava na ljubav, uspeh i sreću. Njihovi životi imaju smisao, iako ih institucije, društveni konstrukti i norme (od polnog identiteta, preko moralnih normi građanskog društva, do žanrovskih konvencija filma) nemaju. Pogađajući srž španskog nacionalnog problema – natalitet u katastrofalnom opadanju, Almodovar na početku odjavne špice ispisuje posvetu »Film je posvećen Beti Dejvis, Đini Roulands, Romi Šnajder, svim glumicama koje igraju glumice, ženama koje glume, muškarcima koji glume i koji postaju žene, svim osobama koje žele materinstvo. Mojoj majci.« Njegove zvezde su Marisa Parades, Kandela Penja, Antonia Sanhuan, Penelopa Kruz i Rosa-Maria Sarda, a modeli društvenog ponašanja koje one lansiraju nemaju u sebi više ničeg podrazumevajućeg osim prava na sopstveni izbor. Almodovarov samoizbor, međutim, više nije sugestija kako preživeti kad smo već tu, već preporuka kako ostvariti toplinu i prisnost koji će nas potaknuti da ovamo dovedemo i druge, tj. da imamo decu postajući, ovako ili onako, roditelji ili staratelji (engleska reč »caregiver« najbolje pokriva novi pojam).

I još samo nekoliko reči o zvezdama. Pod izrazom »filmska zvezda« podrazumeva se glumica ili glumac izuzetne lokalne ili globalne popularnosti koji samom svojom pojavom obezbeđuje filmu komercijalni, a ponekad i umetnički uspeh. Zvezde su se etablirale prvenstveno u zemljama sa industrijski razvijenom kinematografijom, ali su postojale i postoje svuda gde filmski medij funkcioniše, bilo kao lokalne zvezde manjih nacionalnih produkcija, bilo kao globalne zvezde preuzete kroz distribuciju stranih filmova. Pojava zvezda tumači se nizom razloga koji

⁸Kalatozov, Čuhraj, naši partizanski...

su zastupljeni u različitim srazmerama: privlačnost, fotogeničnost, »lični magnetizam«, odgovarajući likovi u filmovima, a sve to u interakciji sa potrebama i duhom vremena. Zvezda se stvara u saodnosu želja publike, društvene nadgradnje, potreba i ponude filmske industrije, filmskih stvaralaca, ali i onog individualnog kod samih glumaca – zvezda je stvarana, ali se i sama stvara, pa iz toga proizlazi činjenica da ona otelotvoruje jedan od modela društvenog postojanja i ponašanja u rasponu koji obuhvata sve manifestacije ličnosti.¹⁰ Tako nastaje i njihova složena tipologija pregledno definisana u Sistemu zvezda.¹¹ U većini slučajeva zvezda ima socijalno-psihološku kompenzatornu funkciju, uklapajući u sebe podobne žanrovske ili sadržajne stereotipe: kroz zvezdu pravda pobeđuje nadmoćnu silu represije (uporan i pošten siromah postaje bogat, anonimus postaje slavan, povučena devojka nalazi sreću). Uz ovu varijantu sa nepomućenim hepiendom, postoji i druga, komplikovanija varijanta u kojoj zvezda gledaocu pruža psihološku satisfakciju uprkos neuspehu: ona ukazuje na vrednost neuspeha i stradanja zbog viših društvenih, nacionalnih, političkih, ideoloških, moralnih i drugih ciljeva (»čovjek od akcije« u vesternu, »vamp dobrog srca«, »buntovnik bez razloga« i sl.). Ponekad zvezda i prevladava ono dominantno u duhu vremena nudeći alternativni način ponašanja (i oponašanja) i zbog toga postaje kulturna ličnost. Na ovako osimboličenoj zvezdi temelji se, dakle, kinematografski fenomen poznat kao Sistem zvezda, tj. struktura sačinjena od određenog broja zvezda, a na kojoj se bazira čitava proizvodnja neke kompanije ili čitave nacionalne kinematografije (upravo kao i »žanrovski princip« s kojim se Sistem zvezda prepliće). Ta struktura odražava socijalne, političke, psihološke i druge interese publike i društvene nadgradnje, i u stvari je korelat strukture društva u kojem se Sistem zvezda uspešno praktikuje. S obzirom na to da se Sistem američkih filmskih zvezda kroz popularnost američkog filma »praktikovao« svuda gde su ovi filmovi prikazivani, a takođe se gotovo netaknut transpozicionirao u žanrovski film drugih kinematografija, može se zaključiti da je postao jedno od žestokih sredstava medijske globalizacije kulturnog prostora na kom se prostirao.

Početak šezdesetih godina, sa propašću Sistema studija, završava se i zlatno doba Sistema zvezda, ali je politika tipskih identiteta na filmu ostavila duboke, jasno uočljive tragove. Prema tipologiji nemačkog filmologa Enoa Patalasa¹² zvezde, muške i ženske, podeljene su prema dekadama 20. veka. Tokom prve decenije 20. veka tipovi muških zvezda su »čovjek od akcije« i njegov pandan »komičar«, a ženskih »naivka« i »fatalna žena«; u dvadesetim godinama dominiraju »latinski ljubavnik«, odnosno »stranac«, i »komičar«, a ženski, »mondenska« i »flapper« (»šiparica«); s pojavom zvuka (kraj 20-ih i početak 30-ih) dominantan muški tip postaje »dobar loš momak«, a ženski »vamp«; posle New Deal (30-ih) »dobar loš momak« zamenjen je građanskijim »momkom iz susedstva«, dok je među vodećim ženskim tipovima »dobra prijateljica« (»devojka iz susedstva«); pred II svetski rat javljaju se »gubitnik« i »pin-up«; pedesetih godina dominantni su »buntovnik bez razloga« i »nimfeta«. Patalas takođe uočava prelazne oblike ili derivate pojedinih tipova koji su uslovljeni starosnom granicom

¹⁰Od odevanja i ponašanja do reagovanja prema okolini i izražavanja emocija.

¹¹Sistem zvezda povezan je, koliko sa žanrovskim filmom toliko i sa Sistemom studija.

¹²Enno Patalas *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg 1963.

glumca. Iako je kao prvu podelu tipova zvezda Patalas uočio nacionalne i međunarodne zvezde, i bio svestan da na popularnost i aktuelnost pojedinog tipa utiče niz faktora kao i njihovo poreklo (iz nacionalnih tradicija književnosti, pozorišta, istorije ili, uopšte, dominantnog nacionalnog načina života i temeljnih vrednosti nacije), analizirajući ovaj fenomen početkom šezdesetih, on naprosto nije imao onaj korpus filmova na kom se njegova tipologija danas može upotpuniti. Uzimajući Almodovara za reprezentativni primer autora čija dela pripadaju radikalnoj struji autorskog, neameričkog filma, a imaju komercijalnost i poreklo žanrovske struje, možemo da dodamo da zvezde osamdesetih i devedesetih (bar one nekonvencionalne) stižu iz masovnih medija kao što su svekoliki javni i svakodnevni život, »pulp-fiction«-literatura, televizija, porno-industrija i izboreno pravo bivših autsajdera (onih koji su se izborili protiv seksizma, nacizma, rasizma i homofobije) na jednakost, pa tako i na slavu.

Linije transpozicije koje vode od Mankijevičevog filma *Sve o Evi*, Ofilsovog *Pisma nepoznate žene* do Almodovarovog *Sve o mojoj majci*, pored dužnog poštovanja za izmenjene istorijske, nacionalne i socijalne okolnosti u kojima su filmovi nastajali, pokazuju nedvosmisleno prevazilaženje mnogih predrasuda, a prvenstveno predrasude o žanrovskim principima postizanja ženske sreće u urednom građanskom društvu. Sve Mankijevičeve junakinje (zvezde En Bakster, Beti Dejvis, Selest Holm), a pogotovo Ofilisova Džoan Fontejn, završavaju onako »kako im priliči¹³ u čemu se sastoji pretnja kaznom ženi preteranih ambicija, bilo u profesionalnom, bilo na najličnijem, identifikacionom i emocionalnom planu. No, razmotrimo ih pojedinačno.

Sve o Evi je filmska priča o magičnoj privlačnosti slave, pozorišnim zvezdama, potrebi za aplauzom (pravim i simboličkim – koji se tiče identifikacije i verifikacije ličnosti), životu u pozorištu i oko njega, ali iznad svega to je priča o ženama. Mankijevičeve žene su: pozorišna zvezda koja stari (Dejvis), njena prijateljica, dobra, dokona, situirana domaćica, žena dramskog pisca (Holm) i mlada, na sve spremna, zvezda u nastajanju (Bakster). Glumice su, u odnosu na njihov stvarni »bekgrund«, veoma pažljivo odabrane: Bet Dejvis je 1950. zaista zvezda koja stari s obzirom na to da je, zahvaljujući teškom radu, a uprkos navodnoj fizičkoj neprivlačnosti, vrhunac karijere doživela početkom četrdesetih u tipu energične, svojeglave i sebične »mondenke«, najčešće južnjakinje, koja se zbog ambicioznosti i želje za nezavisnošću sukobljava sa sredinom i postaje neurotična ličnost; Selest Holm, opet, iako privlačne spoljašnosti, odlična igracičica i pevačica, ostala je nedovoljno afirmisana (igrala je samo u 17 filmova, – Dejvisova u 88), a najveće uspehe (tri puta nominovana, jednom dobila »Oskara«) ostvarila je u epizodnim dramskim ulogama u tipu »dobre prijateljice«; En Bakster je sa trinaest godina debitovala na Brodveju, a tri godine pre nego što ju je Mankijevič angažovao za naslovnu ulogu *Sve o Evi*, nagrađena je »Oskarom« za ulogu spletkašice u *Oštrici brijanja* Edmunda Guldinga, mada je proslavljena ulogama odlučne i moralne protagonistkinje »žene od akcije«. Iako veoma razučena, komplikovane forme pune flešbekova, sa naratorima koji se smenjuju, osnovna priča koja povezuje ženske likove u *Sve o Evi* može se svesti na sledeće:

¹³Setimo se samo Aristotelovog objašnjenja iz *Poetike* o pravilu da karakteri u tragediji moraju biti »prilični«: »Hrabrost je lepa ali ženi ne priliči da bude hrabra.«!

»žena od akcije« manipulišući »dobru prijateljicu« preotima slavu »mondenke« pokušavajući da obema preotme i muškarce (reditelja koji pripada glumici i pisca koji pripada domaćici), ali završava ucenjena sa sebi ravnim zlikovcem – kritičarem. Sva tri ženska lika određena su muškarcima koji su im važni i koji, ispod spoljašnje igre koja se tiče drugačijeg samopotvrđivanja, predstavljaju njihova osnovna emocionalna odredišta bez kojih bi ženski životi, tvrdi nam se, bili besmisleni ili monstrozni. Mada govori o ženama u uzrastu fertiliteta, Mankijević dosledno propušta da makar i pomene materinstvo.

Za razliku od njega, Almodovar svoj film započinje materinstvom i to njegovim najzastrašujućijim vidom. Glavna junakinja Manuela (Mariza Parades), pandan Mankijevićevoj Evi, majka je čiji sedamnaestogodišnji sin gine na početku filma. Ona tad polazi da u drugom gradu nađe oca svog izgubljenog sina, čoveka s kojim se rastala pre nego što je dete bilo rođeno, pokušavajući iracionalno da tako sinu nadoknadi polovinu identiteta koju mu je uskratila a koja mu je, kako saznaje iz njegove beležnice, i te kako nedostajala. Sentimenti, a ne želja za slavom dovode Manuelu do slavne glumice Ume (Penelopa Kruz) čiju slavu ona ne ugrožava već je, pomažući joj da prođe kroz krize privatnog života, učvršćuje. Kako nema tajne, zle ciljeve, Manueli nije potreban medijum za manipulaciju, a takođe ona u sebi stapa funkcije »žene od akcije« i nekadašnje »dobre prijateljice«. U potpunosti predana svim tipovima materinstva Manuela nema vremena ni prostora da se bavi muškarcima, a slavna glumica i nema ljubavnika, već ljubavnicu. Današnja španska »dobra prijateljica« je, pak, muškog porekla, transeksualka Ljupka (Kandela Penja), žena koja voli glamur i slavu i teži im, ali nezlobivo i, rečnikom psihoanalize, nekastrirano; naime, ona je nekad bila muškarac kamiondžija, a onda je promenila pol i postala prostitutka puna samouvažavanja i profesionalnog ponosa; za nju je vezana komična linija filma – ona je vedri duh mračne i pervertirane urbanosti savremenog metropolisa. Za razliku od Mankijevićevoeg filma, Almodovarova glavna junakinja susreće još i otelotvorenje sopstvene mladosti, »naivku« Rosu (Rosa Maria Sarda), kaluđericu koju zatiče trudnu i zaraženu AIDS-om, ispostaviće se, sa istom osobom, sa kojom je i sama imala dete. Glavna junakinja Manuela najpre tera Rosu od sebe, zatim je, shvativši koliko joj je potrebna, prihvata i, kao što njene mladosti više nema, tako i Rosa umire, ali joj ostavlja svoje dete u zamenu za njenog, na početku filma, izgubljenog sina.

Da materinstvo nije biološka, već emocionalna činjenica, potvrđuje i biološka majka mlade Rose (biološka baka Rosinog deteta) koja sa kćerkom nema nikakav odnos i izjavljuje da joj je dete »od kad se rodilo bilo kao Marsovac«. Biološki otac Manuelinog poginulog sina i njenog usvojenog sina je Lola (Miguel Boze), transeksualac koji je za razliku od žive, vedre i požrtvovane Ljupke, sebična, romantično-afektirana i manipulativna kreatura koja umirući od AIDS-a sa sobom sahranjuje tip »vampa«, a o kojoj Manuela rezonerski kaže: »Lora je ono najgore u ženi i najgore u muškarcu!« I ovde, potencirajući razliku između Lole (koja je, znajući za svoju bolest i Rosu zarazila AIDS-om) i Ljupke (koja zdrava, iz čisto moralnih razloga od sebe tera mladu narkomanku, ljubavnicu slavne glumice nezaboravnim komentarom »Što ti je mladost – sve bi da proba!«), autor još jednom podvlači da forma nije imenitelj sadržaja, odnosno identiteta. Kod Almodovara odgovor na pitanje »šta sam?« ne sugeriše i odgovor na pitanje »ko sam?«, a samim tim ne projektuje

nesreću u budućnost junakinje ma kako tragične bile okolnosti kroz koje ona ima da prođe na svom krivudavom i nezacrtanom putu.

Ofilsov film *Pismo nepoznate žene* romantična je, kostimirana melodrama, tragedija o fatalnoj ljubavi junakinje prema sopstvenoj romantičnoj fantaziji kojoj ona žrtvuje sve. Sličnost sa Almodovarovim filmom izvodi se iz odnosa sporednog lika, muškarca, prema saznavanju priče koja se ticala njegovog života a koju on spoznaje tek kad je pad završen i kad više nema nikakvih izgleda za sreću, čime biva kažnjen za svoju površnost i hladnoću. Ofilsov muškarac (Luj Žurden), kao Almodovarov muškarac, saznaju za očinstvo onda kad su im sinovi mrtvi. Međutim, za razliku od Ofilsove priče u kojoj je tad mrtva i junakinja (jer je prekršila sve društvene (neposlušnost prema roditeljima, vanbračno dete, bračna preljuba) i melodramske norme (npr. »kad žena prevari muža umre joj dete«), a muškarac ima da izdrži samo tragičnu spoznaju, Almodovar junakinji pruža nov i pun život, a muški egoizam kažnjava smrću. I upotreba zvezda slaže se sa konzerviranjem muškog, a promenom ženskog identiteta. Naime, lep i doteran, Luj Žurden u svoje vreme, četrdesetih i pedesetih godina, u stilu Šarla Boajea bio je prototip »kontinentalnog ljubavnika« (varijante »latinskog ljubavnika«), što Miguel Boze svakako jeste za evropski film danas. Međutim, Džozan Fontejn, i glumačkom i ličnom pozadinom, koje prethode njenoj ulozi u Ofilsovom filmu predstavlja stereotip koji Almodovar sahranjuje u sporednom liku Rose, a vitalizuje i sasvim menja u glavnoj ulozi Manuele. Džozan Fontejn je, naime, u detinjstvu patila od raznih hendikepa, a čini se da je njen najveći hendikep bila uspešnija sestra, takođe glumica Olivija de Hevilend. Posle mučnog uspona punog padova i odustajanja, Fontejnova, plavokosa i krhka, proslavila se početkom četrdesetih u tipu ponešto specifične, mazohistične "naivke", ulogama ljupkih žrtava u filmovima kao što su Hičkokovi *Rebeka* i *Senka sumnje*, i Stivensonov *Sirotica iz Lovuda*.

Iz ovako postavljenih činjenica proizlazi da ni zvezde, ni narativni obrazac popularnog filma, više ne robuju klišeima po kojima žena mora biti ili »dobra« tj. slaba, ili »zla« tj. ona koja prikriva snagu. Današnji ženski identiteti upravljani su ka zrelosti, racionalnosti, pravu na sopstveni, ma kako čudnovat, izbor, ali i ka pravu na krizu i umeću dovijanja za njeno prevazilaženje. Ovakve žene ne pate od uzajamne kompetitivnosti, već pre od saosećajne mada jezičave solidarnosti, a seksualnost za njih nije »mračni predmet želja« već razbibriga koja ozbiljno može da naudi samo kćerkama koje nisu blagovremeno sebi odabrale majku, ako biološka majka nije mogla da zadovolji tu funkciju. Materinstvo je jedno od ishodišta ovakvih ženskih egzistencija, ali ono nije nikakav uslov smisla života, niti pretnja karijeri i samopotvrđivanju van fertilnih funkcija. Ono nije nikakva nadoknada frejdovskoj kastraciji, ni prinuda za ostajanje u senci patrijarhalnog, niti uvođenje deteta u simboličko.¹⁴ Kako nas, preuzimajući znanja iz stvarnog života, Almodovarov film uči, čini se da jasno izražena pretnja iz popularne pesme grupe »Atomsko sklonište« od pre samo dvadesetak godina, u potpunosti pada u vodu; »ti možeš da budeš uspešna na ličnom i društvenom planu, / ti možeš da učiš noću, a ljubav da vodiš po danu, / samo pazi da ne prepukneš od te puste slobode, / pa da te prigle psihijatri, a decu da ti rađaju rode...!« zvuči zlobno, nemoćno i neubedljivo. To je nemali korak i za medije, a ogroman za polovinu čovečanstva.

¹⁴Kako o tome u svom proslavljenom eseju »Vizuelno zadovoljstvo i narativni film« govori Lora Malvi.