

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andrea Celija

Spolna identiteta v filmih Pedra Almodóvarja

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andrea Celija

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

Spolna identiteta v filmih Pedra Almodóvarja

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

... This road will never end.

It probably goes all around the world ...

(Gus Van Sant 1991)

Zahvala

Hvala mami in očetu, ki sta financirala »projekt« Moj študij v tujini.

Posvečam babici...

SPOLNA IDENTITETA V FILMIH PEDRA ALMODÓVARJA

Diplomska naloga povezuje področje filma, sociologije spolov in GLBT študije skozi analizo filmov španskega režiserja Pedra Almodóvarja. V teoretičnem delu so predstavljeni ključni pojmi, kot so identiteta (spolna identiteta, njena biološka in/ali družbena determiniranost, homoseksualna identiteta, queer identiteta) in reprezentacija. V empiričnem delu je analiziranih 8 Almodóvarjevih filmov, in sicer 3 filmi so iz zgodnje (osemdeseta leta), 3 iz srednje (devetdeseta leta) in 2 iz sodobne faze (filmi iz leta 2000) njegove ustvarjalnosti. Namen analize je bil odgovoriti na zastavljeno raziskovalno vprašanje »*Kako je konstruirana spolna identiteta v Almodóvarjevih filmih?*«. Analiza je pokazala, da je spolna identiteta v njih vedno postavljena pod vprašaj; nikoli ni jasno določena oziroma določljiva. Identitete so razcepljene in se multiplicirajo. V svojih filmih Almodóvar »razbija« fiksne identitete ter občinstvu prezentira like, katerih spol je pogosto nejasen, nedoločen, pa vendar realen. Večdimenzionalnost njihovih nedoločljivih identitet nikoli ni predmet režiserjevega moraliziranja ali poskusa normaliziranja in približevanja gledalcem.

Ključne besede: film, spolna identiteta, reprezentacija

GENDER IDENTITY IN PEDRO ALMODÓVAR' S FILMS

The thesis links areas of motion film, sociology of gender and LGBT studies, through the analysis of the films of Spanish director Pedro Almodóvar. The theoretical part presents the key concepts of identity (gender identity, their biological and / or social determination, homosexual identity, queer identity) and its representation. Empirical part analyzes 8 Almodóvars films from three different stages of his work: 3 films from the early phase (the eighties), 3 films from the middle phase (in the nineties) and 2 films from the modern phase (2000 films). The purpose of the analysis was to answer the research question »*How was gender identity constructed in his films?*«. The analysis showed that gender identity in Almodóvars films is always questioned, never clearly defined and identifiable. Identities are divided and multiplied. In his films, Almodóvar »breaks« fixed identities and presents characters whose sex is often vague, indefinite, yet realistic. Multidimension of their undecided identities is never moralized by director, nor does he ever try to normalize them in order to approach to the viewers.

Keywords: film, gender identity, representation

KAZALO

1	UVOD	7
1.1	IZBOR TEME	7
1.2	METODOLOGIJA IN RAZISKOVALNO VPRAŠANJE.....	8
1.3	ZGRADBA DIPLOMSKEGA DELA.....	9
2	TEORETSKA IZHODIŠČA	10
2.1	IDENTITETA.....	10
2.1.1	OPREDELITEV POJMA	10
2.1.2	STRUKTURA IDENTITETE	11
2.1.3	OBLIKOVANJE SPOLNE IDENTITETE.....	14
2.1.3.1	Družbena konstrukcija in razvoj spolne identitete.....	14
2.1.3.2	Biološka in/ali družbena determiniranost spolne identitete.....	16
2.1.3.3	Oblikovanje homoseksualne identitete.....	19
2.1.3.4	<i>Queer</i> kot krovna identiteta devetdesetih.....	25
2.1.4	IDENTITETNE SPREMEMBE V POSTMODERNIZMU	35
2.2	REPREZENTACIJE.....	39
2.2.1	OPREDELITEV POJMA	39
2.2.2	REPREZENTACIJA IN IDENTITETA.....	40
3	O AVTORJU	42
3.1	PEDRO ALMODÓVAR	42
3.2	ALMODÓVARJEVA FILMOGRAFIJA.....	44
3.3	ALMODÓVARJEV POMEN ZNOTRAJ FILMSKE INDUSTRIJE.....	50
4	ANALIZA FILMOV	51
4.1	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980).....	52
4.2	<i>Laberinto de pasiones</i> (1982).....	54
4.3	<i>La ley del deseo</i> (1986).....	56
4.4	<i>Tacones lejanos</i> (1991).....	59

4.5	<i>Kika</i> (1993).....	61
4.6	<i>Todo sobre mi madre</i> (1999).....	64
4.7	<i>Hable con ella</i> (2002).....	67
4.8	<i>Mala educación</i> (2004).....	69
5	ZAKLJUČEK	73
6	LITERATURA	75

SEZNAM SLIK

Slika 3.1:	Pedro Almodóvar.....	42
Slika 4.1:	Pepi in Luci.....	53
Slika 4.2:	Luci in Bom.....	53
Slika 4.3:	Pedro Almodóvar kot pevec v <i>disco-funky</i> duetu.....	55
Slika 4.4:	Fabio.....	56
Slika 4.5:	Riza Niro oziroma Johnny in Sadec.....	56
Slika 4.6:	Tina, Pablo in Ada.....	58
Slika 4.7:	Pablo in Antonio.....	58
Slika 4.8:	Femme Letal.....	61
Slika 4.9:	Sodnik Dominguez.....	61
Slika 4.10:	Kika in Juana.....	63
Slika 4.11:	Lola.....	66
Slika 4.12:	Agrado, Manuela in Rosa.....	66
Slika 4.13:	Benigno, Marco, Alica in Lydia.....	68
Slika 4.14:	Lydia Gonzales.....	68
Slika 4.15:	Gael Garcia Bernal kot Zahara.....	71

1 UVOD

1.1 IZBOR TEME

V pričujočem diplomskem delu sem se lotila povezati področja, ki so me v času študija najbolj zanimala, in sicer film, sociologijo spolov ter GLBT¹ študije. To sem naredila skozi analize filmov španskega režiserja Pedra Almodóvarja, ki je poleg znanega Larsa Von Trierja zagotovo *enfant terrible* sodobne evropske kinematografije. Nenazadnje sem si za svoje diplomsko delo izbrala analizo Almodóvarjevih filmov tudi zaradi velike osebne fascinacije nad njegovim filmskim opusom, ki ga sestavlja sedemnajst komercialnih in dvanajst amaterskih filmov. Moje občudovanje si je Almodóvar prislužil predvsem s svojim ukvarjanjem z večdimenzionalnostjo nedoločljivih identitet ljudi in oseb, ki ne veljajo za »normalne«. S tem vedno znova in brez odvečnega moraliziranja postavlja pod vprašaj vsako domnevno fiksno in določeno identiteto ter dominantne načine gledanja in razumevanja sveta.

Film kot eden izmed množičnih medijev deluje kot sredstvo »identitetne eksistence« in prispeva k občutenju pripadnosti določeni skupnosti, obenem pa predstavlja eno izmed osrednjih mest produciranja ter reproduciranja stereotipov. Almodóvarja kot »filmskega anarhista« (Rutar 2004) stereotipi seveda ne zanimajo; če že, ga zanimajo zato, da jih razbija in postavlja pod vprašaj. In prav zato so njegovi filmi pravo nasprotje hollywoodskim filmom; so šokantni in provokativni, vendar realni. Almodóvar se posveča realnim ljudem: transvestitom, transseksualcem, homoseksualcem, sadomazohistom, voajerjem, incestuoznim lezbijkam, posiljevalcem, pedofilom, nosečim nunam, zlorabljenim hčerkam itd. Na nek način dokazuje obstoj ljudi, ki jih skozi hollywoodske filme pogosto nimamo možnosti spoznati.

¹Kratica, ki se nanaša na geje, lezbijke, biseksualce in transgenderje (transvestiti in transseksualci). Uporablja se tudi kratica LGBT, kjer je spremenjen le vrstni red.

1.2 METODOLOGIJA IN RAZISKOVALNO VPRAŠANJE

V diplomskem delu bom uporabljala metodo analize tekstov; v mojem primeru bo šlo za analizo filmov, pred katero bom na kratko obnovila samo zgodbo filma. Obenem bom odgovorila na zastavljeno raziskovalno vprašanje, in sicer »*Kako je konstruirana spolna identiteta v Almodóvarjevih filmih?*«. Do odgovora bom prišla s kombinacijo teoretičnega in empiričnega dela diplomske naloge. V teoretičnem delu bom uporabljala sekundarne vire, kot so knjige, znanstveni članki in internetni viri, v empiričnem pa sem za analizo izbrala 8 Almodóvarjevih filmov, in sicer 3 filme iz zgodnje (osemdeseta leta), 3 iz srednje (devetdeseta leta) in 2 iz sodobne faze (filmi iz leta 2000) njegove ustvarjalnosti. Odločila sem se za naslednje filme: *Pepi, Luci, Bom in druga dekleta na kupu* (1980), *Blodnjak strasti* (1982) in *Zakon želje* (1986); *Visoke pete* (1991), *Kika* (1993) in *Vse o moji materi* (1999); *Govori z njo* (2002) in *Slaba vzgoja* (2004). Omenjene in ostale Almodóvarjeve filme sem si ogledala na velikem platnu v rojstnem mestu, to je na letošnjem 56. Festivalu igranega filma v Puli² na Hrvaškem, ki je potekal med 18. in 25. julijem. *Pula film festival* je letos v svoj program vključil retrospektivo filmov Pedra Almodóvarja, ki so jih prikazovali v puljskem kinu *Valli*, Zgodovinskem muzeju Istre – *Kaštel* ter v *Areni*, kjer je ogled filmov še posebno doživetje.

Do spoznanj in ugotovitev bom prišla s kombinacijo pisnih virov in analizo filmov po predhodnem ogledu vsakega od njih. Pomagala si bom s konceptom reprezentacije, ki s teorijami Stuarta Halla vzpostavlja relacijo med filmom in družbeno realnostjo, pri čemer je film možno dojeti kot dejanski odsev, zrcalo družbe, kot avtorjevo stvaritev ali kot konstrukt, odvisen od interpretacije družbenih akterjev.

²Na Hrvaškem je bolj znan kot *Pula film festival*.

1.3 ZGRADBA DIPLOMSKEGA DELA

V diplomskem delu se bom najprej posvetila opredelitvi ključnih pojmov, kot sta identiteta in spolna identiteta. Nadaljevala bom s poglavjema o strukturnem razvoju spolne identitete; v podpoglavju tega poglavja bom opisala družbeno konstrukcijo spolne identitete in njeno biološko oziroma družbeno determiniranost. Vključila bom tudi podpoglavje o oblikovanju homoseksualne identitete in *queer* identitete kot krovne identitete devetdesetih let. Ker se v svoji diplomski nalogi ukvarjam tudi z analiziranjem in branjem filmskega besedila, bom v naslednjem poglavju razložila koncept reprezentacije, ki ga je najbolje definiral Stuart Hall, ter s tem omogočil lažje razumevanje filma. Teoretični del svojega diplomskega dela bom zaključila s poglavjem o identitetnih spremembah v postmodernizmu.

Predstavila bom biografijo Pedra Almodóvarja, njegov filmski opus in prispevek k sodobni filmski industriji. V analitičnem delu se bom posvetila analizi njegovih filmov, kjer se bom osredotočila na način, kako je konstruirana spolna identiteta v vsakem posameznem filmu. Pred omenjeno analizo bom na kratko obnovila zgodbo vsakega izbranega filma. Oglede in analiza filmov mi bosta omogočila, da bom v sklepnem delu naloge teoretski uvod povezala z dognanji vsebinske oziroma vizualne analize ter odgovorila na zastavljeno raziskovalno vprašanje diplomskega dela.

2 TEORETSKA IZHODIŠČA

2.1 IDENTITETA

2.1.1 OPREDELITEV POJMA

Osnovno vprašanje, ko se začnemo ukvarjati s temami identitete, je definiranje pojma identiteta. Ta pojem je zasidran v izrazoslovju srednjeveške latinščine in je prav v sholastiki dobil središčno mesto. Šlo je za določanje pravovernega nauka krščanstva, ki je zadeval naravo osebnosti Jezusa Kristusa. V srednjeveški latinščini se je pojavila potreba po razvoju pomenske možnosti zaimka *idem*, ki pa pomeni »isti«. Nastal je nov zaimek, *identicus*, kar bi v slovenščino prevedli kot »istoveten« oziroma v popolnem nasprotju s pojmom »različen«. S tem se je začelo izoblikovanje novih besed, pojmovnih razčlenitev. Med takimi besedami je tudi »identiteta«. V novolatinski verziji bi to bilo *identitas*, *identitatis*, kar najdemo tudi v romanskih jezikih, in sicer v španščini kot *identidad*, v francoščini kot *identité*, v italijanščini kot *identità*. Slovenska beseda bi bila »istovetnost« (Južnič 1993, 9-11).

Podobno se oxfordski slovar angleškega jezika opira na latinski koren besede *identitas* (*idem-isti*) in izpostavlja dva osnovna pomena pojma identitete: koncept istosti (npr. to je identično temu) in koncept posebnosti, razločevalnosti (*distinctiveness*). Oba koncepta skupaj pa predpostavljata kontinuiteto v času oz. konsistentnost (Nastran Ule 2000a, 3).

Psihologija in družbene vede nam ponujajo več problematičnih *šivnih pojmov*, in sicer: *sebstvo* (*self*), subjekt in identiteta. Pojem identitete se pri vprašanju »Kdo sem?« zamenjuje s pojmom *sebstva* (*self-a*) in individualnosti. »Vprašanje, kdo sem, je karakteristično za aspekte *sebstva* kot distinktivne, kontinuirane in enotne celote. To vprašanje ne nagovarja subjekta, da se primerja oziroma da se postavi v odnos, kar je bistvena značilnost identitete« (Ule 2000a, 83).

Identitete ne moremo enačiti s sebstvom ali s samopredstavitvijo (*self-representation*). »Identiteta lahko nakaže skupne kvalitete strukture, ni pa struktura sama, je proces« (Nastran Ule 2000a, 84).

Pogosto se identiteto definira kot kombinacijo esencialnih psihičnih kvalitet, ki karakterizirajo in diferencirajo osebo. Znotraj identitete pa se dela razlika med objektivno in subjektivno identiteto. Objektivna identiteta se določa po jasnih objektivnih karakteristikah, kot so: fizične značilnosti posameznika, ime, biografske značilnosti itd. Subjektivna identiteta je osebna, psihična, izkustvena stran objektivne identitete (Nastran Ule 2000a, 84-85).

Definicije identitete lahko razvrstimo na dimenziji, ki bi se raztezala med *znotraj* in *zunaj*:

Prva skupina definicij je osredščena okrog notranjih procesov v posamezniku kot izvoru istosti in identičnosti v času. Na drugi strani kontinuuma se koncepti identitete osredotočajo na kulturalne in družbene strukture in konvencije, ki vplivajo na to, kakšni smo za druge in sebe. Nekje v sredini dimenzije so bolj interakcijske definicije, ki v svojih definicijah preigravajo psihološko notranjost s sociokulturnim kontekstom (Nastran Ule 2000a, 85).

Identiteta je pravzaprav relativen koncept in osebna evalvacija lastne identitete. Ima določeno deskriptivno in eksplanatorno vrednost. »Identiteta je sistem, po katerem je oseba poznana sebi in drugim. Kaj on ali ona aktualno je- je sebstvo. Identiteta je posameznikova percepcija in kognicija sebstva. Sebstvo je aktualno, identiteta je mentalno stanje« (Nastran Ule 2000a, 86).

2.1.2 STRUKTURA IDENTITETE

Prvo razvojno shemo za odnos *jaz-ti* je podal ameriški pragmatistični filozof in psiholog G. H. Mead; ta razvojna shema je postala paradigmatični model za številne druge teorije identitete.

Po Meadu prvi fazi razvoja subjekta ustreza odnos posameznika do pomembnega oziroma signifikantnega drugega. To so ponavadi starši ali vzgojitelji, ki posamezniku definirajo osnovne socialne pomene njihovih dejanj ter ga uče razumeti in ocenjevati lastno vedenje. Na tej ravni gre za preprosto identifikacijo z drugim in diferenciacijo od drugega.

Druga faza privede do posplošenega drugega, ki ga Mead označi kot *mene*. Tu se posameznik prepozna skozi različne socialne vloge ter ponotranji (internalizira) in posploši pravila, socialne norme in pričakovanja družbe. Na ravni univerzalnega drugega pa posameznik sprejme kulturo svojega okolja za matriko svojih dejanj ter se opazuje s stališča človeka nasploh, ne pa zgolj kot pripadnik določene skupine. Ta raven ustreza sistemski integraciji in abstrakciji odnosov do drugih. Celota odnosov signifikantnega drugega, posplošenega drugega in univerzalnega drugega pa predstavlja socialno identiteto posameznika, ki je izvor socialne kontrole v posamezniku nad posameznikom (Nastran Ule 2000b, 475–476).

Goffmanova teorija identitete temelji na treh identitetnih kategorijah, in sicer na socialni identiteti, osebni identiteti in identiteti kot njuni sintezi. Pravzaprav je Goffman te strukture povzel po Meadu, le da jih je sociološko redefiniral (Nastran Ule 2000a, 181). Goffman definira socialno identiteto kot »kategorizacijo osebe v očeh drugih ljudi, pripisovanje lastnosti posamezniku od drugih ljudi, ki so z njim v interakciji« (Goffman v Nastran Ule 2000a, 181). Socialni identiteti je Mead postavil posameznikov *Jaz*, ki je »jedro osebne identitete posameznika« (Mead v Nastran Ule 2000b, 476). Ta drugi identitetni koncept, osebna identiteta, pa »označuje tiste posameznikove značilnosti, ki ga karakterizirajo kot edinstveno osebo z edinstveno biografijo« (Nastran Ule 2000a, 181). Osebna identiteta se oblikuje na podlagi t. i. »identitetnih obešalnikov«, kot so npr. lastno ime, rojstni podatki, telesne značilnosti, stil oblačenja, stil komuniciranja itn. Gre za vse tiste značilnosti, ki sestavljajo potrebne podatke za diferenciacijo osebe od njene socialne identitete. »Medtem ko je socialna identiteta vir možnih identifikacij posameznika z drugimi ljudmi in referenčnimi skupinami, je osebna identiteta vir možnih in potrebnih diferenciacij posameznika od njih« (Nastran Ule 2000a, 182). Drugače povedano, razlikovati moramo med socialno identiteto, ki je produkt medosebnih primerjav s pomembnimi drugimi, in skupinsko identiteto, ki je rezultat medskupinskih primerjav (Nastran Ule 2000b, 477).

R. Haubl je predlagal dopolnitev Meadove sheme razvoja sebstva in identitete. Skupaj s svojimi sodelavci je poleg navedenih faz oz. struktur socialne identitete uvedel še analogne faze oziroma strukture. Tako je prva oblika osebne identitete egocentričen posameznika, ki

ustreza Meadovemu spontanemu in nediferenciranemu jazu. Za drugo stopnjo v razvoju osebne identitete označi razvoj individualnosti posameznika. To pomeni postavljanje samega sebe v okviru določenega socialnega reda in tudi prepoznavanje določenih značilnosti, po katerih se posameznik razlikuje oziroma ne razlikuje od drugih oseb (npr. posebnosti delovanja, mišljenja, čutenja). Tretja stopnja v razvoju osebne identitete po Haublu je vzpostavljanje biografije in kontinuitete posameznika. Na tej stopnji posameznik časovno relativizira svoje oblike individualnosti in individualnosti drugih ljudi ter obenem povezuje te individualnosti v podobo samega sebe (Haubl idr. Nastran Ule 2000b, 476).

Če upoštevamo pomensko razvejenost, lahko pojem identitete razvrstimo tudi tako (Južnič 1993, 11–12) :

- *osebna identiteta* se nanaša na posameznika in je sestavljena iz avtoidentifikacije, kar je tista identiteta, ki jo posameznik pripiše samemu sebi, in identifikacije, ki jo posamezniku določi družba,
- *skupinska identiteta*, ki je lahko le razdeljena istost, če gre za manj razčlenjene družbe; v razviti družbi je le-te več, več vrst in vidikov pripadnosti in tako več identitet, ki se med seboj lahko prekrivajo in navežejo na osebno identiteto.

Skupinska identiteta je torej del socialne identitete, kar velja tudi za identiteto, ki izhaja iz pripadnosti »mojega telesa« subjektu. Tej identiteti lahko rečemo tudi identiteta telesa. Telo je torej naš prvi objekt, ki nam »pripada«. Ta raven razvoja identitete je vzporedna z egocentrizmom posameznika, navezanostjo na pomembne druge in na primarno skupino. Naslednja raven identitete telesa je posplošena in razširjena socialnopsihološka oblika zavedanja telesa v odnosu do drugih objektov sveta, zlasti do drugih ljudi (posplošeno telo). Ravno ta raven identitete telesa je najbolj pomembna pri mojem diplomskem delu, ker vključuje zlasti zavest o spolnih razlikah in erotično kompetenco posameznika. Sem spada tudi poznavanje telesnih organov in njihovih funkcij, telesnih občutkov in reakcij ter njihovega socialnega pomena. Pomembna je tudi tretja raven telesne identitete. Gre za »socialnokulturno telesnost«, popolno telesno kompetenco posameznika, včlenjenost telesa v družbeni svet pomenov itn. (Nastran Ule 2000b, 478).

S telesom in skozi telo se torej identificirajo tako posamezniki kot tudi cele skupine. Predstavljanje s telesom je vsekakor izhodišče in zasnova vsake identitete. Skozi telo se prepoznavamo in v telesu prepoznavamo drugega. Telo pa ni le predstavitev v svojem čisto fizičnem videzu, ampak je temelj in izhodišče mnogih drugih identitet in pogosto druge identitete pripišemo, izhajajoč iz telesnih značilnosti. Telo je zasnova človekove individualizacije, hkrati pa je izhodišče njegove identifikacije s celotno človeško vrsto in z ožjo skupino, v kateri je rojen (Južnič 1993, 20–24). Najpomembnejši del telesne identitete je vsekakor spolna identiteta, ki jo bom podrobneje obravnavala v nadaljevanju.

2.1.3 OBLIKOVANJE SPOLNE IDENTITETE

2.1.3.1 DRUŽBENA KONSTRUKCIJA IN RAZVOJ SPOLNE IDENTITETE

»Boys will be boys, and girls will not!«³

Svojo diplomsko nalogo sem zastavila tako, da sem najprej razpravljala o identiteti in šele potem o družbenospolni identiteti. Butler meni, da je omenjeni način napačen, ker »osebe postanejo jasne le tedaj, ko jim v skladu s priznanimi merili družbenospolne jasnosti pripišemo družbeni spol« (Butler 2001b, 28).

Spolna identiteta kot pomemben del posameznikove telesne identitete in identitete na splošno pomeni niz predstav, ki jih ima posameznik o sebi kot pripadnik določenega spola, ter s tem povezani spolni vlogi. Je individualni odgovor na vprašanje: »Sem moški ali ženska?« Spolna identiteta se začne oblikovati takrat, ko se začnemo zavedati lastnega spola, se pravi že v otroštvu. Ponavadi je razložena kot »naravno dejstvo«. Se pravi, da obstajata le dva spola in posledično lahko imamo identiteto enega ali drugega spola. Ker pri oblikovanju oziroma razvoju spolne identitete ni pomembna le biološka determiniranost, ampak je bistven predvsem družbeni vpliv, lahko s to identiteto nastanejo težave.

³Fraza izraža družbeno sprejeto razumevanje spola: obstajata samo dva spola in vsakdo pripada enemu ali drugemu. Skozi diplomsko nalogo bom pokazala, da temu ni čisto tako.

»Socialni nadzor nad prevzemom prave spolne identitete, ki mora biti heteroseksualna in vključuje po biološkem spolu razdeljene družbene vloge, v težnji po reprodukciji obstoječe družbe spregleda vrsto posameznikov, ki ne ustrezajo dvema danima opcijama« (Kuhar 2001, 126). Spolna identiteta je družbeni konstrukt, z njim pa je povezana tudi porazdelitev spolnih vlog ter pomenov in statusov, ki posamezni vlogi pripadajo.

Bistveno pri oblikovanju spolne identitete je, kako družba prepozna posameznikov spol: če družba posameznico obravnava kot moškega in se tako do nje tudi obnaša, posameznica v glavnem tudi sama razvije moško spolno identiteto. Ali drugače povedano, obstajajo posameznice, ki niso dovolj »ženstvene«, da bi popolnoma zadovoljile zahteve socialne vloge ženske, in prav tako niso vsi posamezniki dovolj moški (Devor v Štular 1998, 442). Tako kot je družbeno sprejeta percepcija posameznikov in posameznic kot moških oziroma kot žensk stereotip, je tudi »ženskost« oziroma »moškost« le skup stereotipov, ki se jih posamezniki in posameznice naučijo v teku socializacije (Štular 1998, 443). Predstave in pojmovanja, ki jih nekdo oblikuje o sebi kot moškem ali ženski, se imenujejo spolna shema, ki posamezniku določa, kaj mu kot pripadniku določenega spola pristoji. Te predstave so pogosto za posameznika prestižnega pomena in lahko vplivajo na samovrednotenje oz. samospoštovanje (Musek in Pečjak v Avgustinčič in Kolar 2003, 11). Toda spol ni nič absolutnega, pač pa zgodovinsko, kulturno in individualno spremenljiva kategorija. Biti ženska ali moški ne pomeni nič konkretnega, večnega in še manj naravnega. Lastnosti, ki določajo ženskost ali moškost, so simbolno vzpostavljene in družbeno posredovane skozi družino, izobraževalne sisteme, znanost, religijo, medije in politiko (Hrženjak idr. v Avgustinčič in Kolar 2003, 11).

Na konstrukcijo spolne vloge vplivajo eksterni (okolje) in posredno interni (psihološka konstrukcija osebnosti) dejavniki, ki med seboj niso neodvisni. Štular se osredotoči na psihološko konstrukcijo osebnosti kot primaren dejavnik formiranja spolne identitete. Tudi model oblikovanja spolne identitete, ki ga vpelje Dinnerstein, poudarja pomen psihološke konstrukcije osebnosti, ki jo utrjujejo kulturni in družbeni dejavniki. Pri tem razloge za dvojni standard v pravilih obnašanja moških in žensk vidi bolj v internih vzrokih kot v očitnih eksternih dejavnikih (prisila, praktični in socialni pritiski). Tako modeli, ki slonijo na kritičnem pristopu h klasičnim psihoanalitskim modelom (Dinnerstein, Benjamin, Chodorow, Gilligan), za formacijo spolne identitete poudarjajo pomen primata žensk (oziroma odsotnosti moških) v prvih letih otrokovega življenja. Stroga in toga ločitev na žensko in moško spolno identiteto, ki se tako re/producira, je inhibitorna za polno dojetje sveta in funkcioniranje v

njem. Avtorice poudarjajo, da proces diferenciacije oziroma osamosvajanja otroka od odvisnosti od odraslih poteka spolno specifično. Tako Dinnerstein kot Benjamin izhajata iz institucije materinstva kot ključnega faktorja, ki oblikuje spolno identiteto, medtem ko Chodorow zagovarja mnenje, da so psihološki, kulturni in družbeni dejavniki enako pomembni (Štular 1998, 441–453).

Spolna identiteta je pravzaprav precej zapletena. »Ontološki razvoj oziroma ontogeneza, kot pravimo razvoju posameznika, naj bi potekal v izraziti deljenosti spola, pa je kot »preboj« k ženskosti ali k moškosti odvisen od velikega števila dejavnikov, ki morajo delovati, da bi se spol učvrstil v določeni konkluzivnosti« (Južnič 1993, 45). Genetični spol, ki ga določajo kromosomi (xx ali xy) se uveljavi že pri spočetju. Z delovanjem hormonov se spolna identiteta ugotavlja in vzdržuje. Fizična podoba spola, ki jo označijo predvsem genitalne strukture (spolovila in rodila) in potem še sekundarni spolni znaki oziroma spolne značilnosti (kot so npr. prsi), ni vselej dokončana spolna identiteta. Potreben ji je tudi »možganski spol« oziroma doživljanje in sprejemanje spola. Vedenjski oziroma psihološki spol je lahko v kontrastu s fizično, evidentno in tudi funkcionalno nesporno spolno identiteto. Nesovpadanje različnih spolnih identitet je, ko družba in kultura ne priznata nedoločenosti in zapletenosti med različnimi spolnimi identitetami, vir težav in nelagodnosti. Spolna identiteta se zabeleži tudi z vpisom v matične knjige. Tak vpis ima določeno pravno veljavo oziroma gre za legalno priznan spol, ki ga priznavajo norme in zakoni. Dozorevanje spolnosti in spolna identiteta torej ni individualna zadeva, celo »možganska spolnost« je družbeno konstruirana. Tudi vedenjski spol je hkrati vsebina socializacije in njena posledica (Južnič 1993, 47).

2.1.3.2 BIOLOŠKA IN/ALI DRUŽBENA DETERMINIRANOST SPOLNE IDENTITETE

Ženska se ne rodi: ženska to postane.

Lika, ki ga znotraj družbe nadeva

človeško bitje ženskega spola,

ne definira nikakršna biološka,

*psihična, ekonomska usoda;
k izgradnji tega vmesnega produkta
med moškim in kastratom,
ki je označen kot ženski,
prispeva celotna civilizacija*
(Simone de Beauvoir 2000a, 14).

Devor loči *sex identity* oziroma biološko spolno identiteto, kar označi kot sprejemanje »članstva« v moški ali ženski spolni kategoriji (*male, female*), od *gender identity* oziroma spolne identitete, ki jo posamezniku oziroma posameznici pripišejo drugi (»Ona je deklica«) ali si jo pripiše sam/sama (Devor v Štular 1988, 442). Torej je za označevanje skupka bioloških karakteristik smiselno uporabljati termin *spol* in se pri tem navezovati na moškega in žensko kot fizično različna bitja, *družbeni spol* pa za označevanje psiholoških, družbenih in kulturnih karakteristik, ki ju ločujejo (Kuhar 2001, 126). »Za izkazovanjem družbenega spola ni nobene družbenospolne identitete: identiteto performativno konstituirajo prav »izkazovanja«, ki naj bi bila njene posledice« (Butler 2001b, 37). Kot poudarja Štular (1998), pa gre za dinamičen odnos med obema identitetama.

Judith Butler meni, da je družbeni spol kulturno konstruiran, torej ni vzročna posledica biološkega spola. Poudarja, da družbenega spola ne smemo razumeti zgolj kot kulturni vpis pomena na že prej dani biološki spol, temveč da mora družbeni spol označiti tudi sam proizvodni aparat, s katerim se vzpostavi sama biološka spola (Butler 2001b, 18–19). Torej, družbeni spol je performans, tisto, kar kot družbeno konstituirani subjekti delamo v danem kulturnem kontekstu, in prosto plavajoča identiteta, ki nikakor ni univerzalna in nespremenljiva (Butler 2001b).

Mnogi avtorji uporabljajo razliko med biološkim (ang. *sex*) in družbenim spolom (ang. *gender*) tudi kot izhodišče svoje analize. Prvi, ki je začel s tem ločevanjem, je bil ameriški psihoanalitik dr. Robert Stoller leta 1968. Opazil je, da je mogoče veliko večino populacije jasno kategorizirati kot moške ali ženske glede na njihove fizične značilnosti: zunanje genitalije, notranje genitalije, spolne žleze, hormonalna stanja in sekundarne spolne značilnosti. Medtem ko mnogi menijo, da so biološke razlike odgovorne za razlike v vedenju moških in žensk ter za vloge, ki jih igrajo v družbi, Stoller pravi, da je družbeni spol termin,

ki ima psihološke in kulturne konotacije. Iz tega sledi, da če sta prava izraza za biološki spol »moški« in »ženska«, sta ustrezna termina za družbeni spol »moškost« in »ženskost«. Zadnja dva sta lahko precej neodvisna od biološkega spola. Z drugimi besedami, med biti ženskega spola in biti »ženska« ni nobene nujne povezanosti, enako velja za biti »moški« in se obnašati na »moški« način (Haralambos in Holborn 2001, 589).

S citatom, s katerim sem začela pričujoče poglavje, je Simone de Beauvoir mislila to, da je kategorija žensk spremenljiv kulturni dosežek in da se nihče ne rodi z družbenim spolom, temveč je družbeni spol vedno pridobljen, medtem ko je biološki spol nespremenljivo dejstvo. Vendar biološki spol ne povzroča družbenega, saj ne moremo trditi, da družbeni spol odseva ali izraža biološkega. Za razliko od nje pa Monique Wittig meni, da kategorija biološkega spola ni ne nespremenljiva ne naravna, temveč je popolnoma politično investirana in naturalizirana. Z drugimi besedami, nimamo nobenega razloga za to, da bi človeška telesa delili na moški in ženski biološki spol, razen tega, da ta delitev ustreza »ekonomskim potrebam heteroseksualnosti in naturalistično razlaga institucijo heteroseksualnosti« (Butler 2001, 120). Za Wittigovo je biološki spol diskurzivno proizveden in razširjen z označevalnimi sistemi, ki so zatiralski do žensk, gejev in lezbijk (Wittig v Butler 2001b, 121).

Večina sociologov, ki preučujejo družbeni spol, podpira stališče, da je kultura družbe tista, ki določa vedenje spolov v njej. Tudi feministične teoretičarke trdijo, da je družbeni spol kulturna interpretacija biološkega spola oziroma da je kulturno konstruiran. Podobno trdi Anna Oakley, ki meni, da so vloge spolov ustvarjene kulturno, in ne biološko, oziroma da se ljudje učijo vedenja, ki se pričakuje od moških in žensk v njihovi družbi. Tega vedenja ne povzročajo prirojene značilnosti, temveč kultura družbe. Izpostavlja tudi, kako socializacija v modernih industrijskih družbah oblikuje vedenje fantov in deklet že od zgodnjih let dalje (Haralambos in Holborn 2001, 597). Birke feministkam očita, da ne morejo zanemarjati bioloških dejstev (npr. menstruacija, rojevanje). Vendar pa Morgan in Birkejeva trdita, da je kulturna interpretacija bioloških razlik zelo pomembna. Tako Morgan pravi, da če vidimo nekatere razlike med moškimi in ženskami kot osrednje, je to samo po sebi kulturno dejstvo in ima svoje posledice, čeprav je to posledica zapletene interakcije med biološkim in kulturnim. Poskušala sta priti dlje od razprave, ali biološki in družbeni spol oblikujeta vedenje moških in žensk. Tako David Morgan in Linda Birke trdita, da sta biološki in družbeni spol medsebojno povezana. To pomeni, da biološke spolne razlike vplivajo na družbene razlike med spoloma in obratno (Morgan in Birke v Haralambos in Holborn 2001, 599).

Etnometodologinji Suzanne J. Kessler in Wendy McKenna gresta še stopnjo naprej. Z njunega vidika je dodelitev spola oziroma odločitev, da na drugo osebo gledamo kot na moškega ali na žensko, družbeno proizvedena na zelo podoben način kot vloge spolov. Ne strinjata se, da se odločitev o spolu nekoga ujema z biološkimi dejstvi, in zanikata, da obstaja jasan način razlikovanja med moškimi in ženskami (Haralambos in Holborn 2001, 598).

Štular (1998, 441) meni, da se razlage o biološki determiniranosti (ali nedeterminiranosti) zdijo preveč preproste, predvsem pa zavajajoče, ker predpostavljajo neprašljivost obstoječih razmerij med spoloma in spolno specifične pozicije v družbi. Tako Devor razlaga, da obstajajo tudi ljudje, ki imajo biološke karakteristike enega od bioloških spolov in se skladno s tem tudi identificirajo, hkrati pa imajo kompleksno mešanico karakteristik obeh standardnih spolnih vlog. To imenuje *gender blenders*; meni, da prav ti dokazujejo, da igra socialni oziroma družbeni spol večjo vlogo kot biološki (če posameznico okolje prepozna kot moškega, se do nje tudi obnaša kot do moškega) (Devor v Štular 1998, 442). Biološko determiniranost spolne identitete so ovrgle tudi medkulturne raziskave, ki so pokazale, da absolutne razlike v karakteristikah moških in žensk ne obstajajo. »Mnoge karakteristike, ki jih ponavadi klasificiramo kot moške ali ženske, se razlikujejo tako med moškimi kot ženskami v različnih kulturah« (Štular 1998, 442). Z omenjenega vidika je spol družbeno konstruiran v smislu, da se vedenja moških in žensk naučimo, ne pa da je neizogibna posledica biologije.

2.1.3.3 OBLIKOVANJE HOMOSEKSUALNE IDENTITETE

V prejšnjih poglavjih sem predstavila proces izoblikovanja družbenospolne identitete, v nadaljevanju pa se bom osredotočila predvsem na izoblikovanje in razvoj homoseksualne (spolne) identitete.

Besedo homoseksualnost je javno prvič uporabil madžarski zdravnik in pisatelj Karoly Maria Benkert (pod psevdonimom Kertbeny), ki je v odprtem pismu nemškemu ministrstvu za pravosodje pisal o »homoseksualnem gonu, ki je kriv, da žrtvi te strasti ni mogoče potlačiti občutij, ki jih v njej sprožajo posamezniki lastnega spola« (Lešnik v Pirnar 2006, 11). Danes takšen »gon« označujemo kot homoseksualnost, osebe s takšnimi nagnjenji pa imenujemo homoseksualci.

Koncept homoseksualne družbene identifikacije je bil v viktorijanskih časih še neznanka; v smislu spolnih praks, ki odstopajo od uveljavljene norme, je obstajala zgolj sodomija kot posebna spolna dejavnost, v kateri so se udeleževali moški, kar pa še ni pomenilo, da je s tem pridobil določeno identiteto (Pirnar 2006, 28). Viktorijanski pogled na žensko spolno identiteto pa je bil aseksualen, v smislu pasivnega objekta moške spolne sle. Njihova spolna funkcija pa je bila omejena na razmnoževanje (Pirnar 2006, 37–38).

»Razvoj homoseksualne identitete je odvisen od pomenov, ki jih subjekt daje konceptu homoseksualnosti in predvsem od dostopa do vedenja in informacij o homoseksualnosti in homoseksualnem« (Kuhar 2001, 146). V nadaljevanju bom predstavila dva modela, ki prikazujejo razvoj homoseksualne spolne identitete, in sicer šeststopenjski razvoj homoseksualne identitete po Vivienne Cass in idealnotipski štiristopenjski model izoblikovanja homoseksualne identitete po Richardu Troidnu.

Teoretični model Cassove, ki nastanek identitete predstavlja v šestih stopnjah, je zasnovan na teoriji interpersonalne kongruence med posameznikovim jazom, njegovim vedenjem in sprejemanjem teh dveh faktorjev s strani zunanjega sveta. Med vsemi faktorji obstaja kompleksen sistem interakcij, ki morajo biti medsebojno usklajene. Pred nastopom prve stopnje je posameznik prepričan v svojo heteroseksualnost in ne dvomi v naravo te identitete, saj gre za družbeno pričakovano identiteto. Prvo stopnjo avtorica poimenuje:

1. *konfuzija posameznikove identitete*. Omenjeno fazo povzročajo homoseksualna občutenja in razumevanje teh občutenj kot homoseksualnih. Posameznik na tej stopnji močno podvomi v svojo heteroseksualnost, kar povzroča osebno krizo oziroma iskanje pravega jaza. Pred drugimi to skriva ali celo zavzema homofobno držo. S sprijaznjenjem omogoči homoseksualnosti, da pri posamezniku nastopi druga faza oziroma:
2. *faza stopnjevanja identitete*. V tej fazi se posameznik počuti odtujenega od družbe, svoje družine ali celo prijateljev, zato išče stike z drugimi homoseksualci ali pa prek terapije poskuša odstraniti občuteno drugačnost. Faza stopnjevanja identitete je čas izoblikovanja novega sistema vrednot. Nadaljuje se v tretjo fazo, ki jo Cass poimenuje:
3. *toleranca identitete*. Čeprav posameznik poskuša tolerirati obstoj homoseksualne identitete, je pri sebi še ne sprejema v popolnosti. Z navezovanjem stikov z drugimi

homoseksualci posameznik premaguje občuteno izolacijo in alienacijo. Svojo »drugačno« identiteto začne sprejemati v času četrte stopnje, ki se zato imenuje:

4. *sprejemanje identitete*. Stiki z drugimi homoseksualci opravičujejo obstoj homoseksualne identitete in pri posamezniku povzročijo občutek normalnosti. Posameznik se prepriča v svojo homoseksualnost in je o njej pripravljen spregovoriti tudi z drugimi, ki se mu zdijo vredni zaupanja. Prej omenjena normalnost se stopnjuje v fazi:
5. *ponosa identitete*, v kateri potreba po skrivanju homoseksualne identitete ni več prisotna. Pojavi se celo težnja po njenem javnem izrekanju. Zagovarjanje homoseksualnosti in ostro nastopanje proti s predsodki obremenjenimi heteroseksualnimi predstavami vodi v razvrednotenje heteroseksualnosti in heteroseksualcev ter posledično v preferiranje druženja s homoseksualci. Tovrstna izolacija preneha v času zadnje faze, ki se imenuje:
6. *sinteza identitete*. Homoseksualna identiteta postane del posameznikove osebnosti, a je ne dojema več kot najpomembnejši del sebe. Vsakomur je pripravljen razkriti svojo lastno identiteto. Navkljub homofobiji spozna, da veliko heteroseksualcev sprejema homoseksualnost, zato jeza proti njim in izključno druženje s homoseksualci preneha (Cass v Kuhar 2001, 147–151).

Troidnov model izoblikovanja homoseksualne identitete se v veliki meri naslanja na tradicijo predstavljenega Cassinega modela, hkrati pa predstavlja tudi njeno kritiko. Avtor meni, da napredovanje med posameznimi stopnjami povečuje možnost izoblikovanja homoseksualne identitete, a je ne zagotavlja. Posameznik lahko zaradi različnih razlogov nikoli ne doseže zadnje stopnje oziroma ne prevzame homoseksualne identitete ter homoseksualnost kot stil življenja. Troiden opozarja, da razvoj homoseksualne identitete prek štirih stopenj ni linearen proces, pač pa ga lahko enačimo s horizontalno spiralo (Troiden v Kuhar 2001, 164).

Prva stopnja Troidnovega modela izoblikovanja homoseksualne identitete se pojavi v obdobju pred puberteto, ko geji in lezbijke še ne razmišljajo o homoseksualnosti kot o relevantni opciji, pač pa predvidevajo, da so heteroseksualci. To stopnjo avtor poimenuje:

1. *senzibilizacija*. V tem obdobju so pridobljene določene družbene izkušnje, ki senzibilizirajo in v nadaljnjih stopnjah služijo kot osnova razmišljanju o lastni homoseksualnosti. Omenjene izkušnje predstavljajo občutki marginalnosti in percepcije sebe kot drugačnega od istospolnih vrstnikov. Bolj kot emocionalne in genitalne so pomembne družbene izkušnje. V času adolescence pa v večini primerov pride do:
2. *krize identitete*. Takrat začnejo geji in lezbijke svoja občutja in vedenja opisovati v terminih homoseksualnosti, o sebi pa razmišljati kot o potencialno homoseksualnih, kar povzroča disonanco s prej obstoječo samopodobo. Posameznik občuti notranji nemir in negotovosti glede lastnega seksualnega statusa. Omenjeno krizo identitete povzročajo naslednji faktorji: spreminjajoča se percepcija samega sebe, izkušnja heteroseksualnega in homoseksualnega vedenja, s homoseksualnostjo povezana stigma, pomanjkljive informacije o homoseksualnosti. Tretja stopnja v procesu izoblikovanja homoseksualne identitete nastopi v času pozne adolescence ali po njenem zaključku. Troiden jo poimenuje:
3. *prevzem identitete*. Homoseksualna identiteta zdaj postane posameznikova lastna identiteta, s katero se predstavlja tudi navzven, kar je zgolj začetek širšega procesa razkritja. Stopnjo prevzema identitete označujejo: posameznikovo definiranje sebe kot homoseksualnega, sprejemanje in toleriranje tako nastale identitete, druženje z drugimi homoseksualci, seksualne izkušnje in raziskovanje homoseksualne subkulture. Zadnjo fazo redefiniranja identitete Troiden poimenuje:
4. *predanost*. Označuje jo predvsem vstop v istospolno partnersko zvezo. Posameznik sprejme svojo homoseksualnost kot stil življenja, ki ga zadovoljuje. Stopnja predanosti se izraža tako v internih (združitvev seksualnosti in emocionalnosti v signifikantno celoto, percepcija homoseksualne identitete kot posameznikove veljavne lastne identitete in zadovoljstvo z njo) kot eksternih (istospolna partnerska zveza, razkritje homoseksualne identitete heteroseksualnemu občinstvu in sprememba v strategiji upravljanja s stigmo) dimenzijah. Namesto strategij pretvarjanja in skupinske zaveze prevzamejo bodisi strategijo prikrivanja pred širšo družbo bodisi strategijo izogibanja brez skrivanja, kar Troiden označi kot strategijo izoginitve stigmati ali pa strategijo adaptacije oz. strategijo konfrontacije s stigmo (Troiden v Kuhar 2001, 164–182).

Troiden meni, da »zgolj razkritje⁴ omogoča popolno realizacijo homoseksualne identitete« (Troiden v Kuhar 2001, 182). »Razkritje spolne identitete razumemo kot proces prepoznavanja lastne spolne (seksualne) usmerjenosti k sebi enakemu spolu in z njo povezane nastajajoče nove identitete. Ta se udejanja in potrjuje s svojim izpričevanjem okolici in s povratno potrditvijo identitete s strani okolja« (Kuhar 2001, 190). Barry M. Dank (1971) je med prvimi raziskoval fenomen razkritja homoseksualne spolne usmerjenosti. Sam proces razkritja pa označi za posameznikovo identifikacijo s homoseksualno identiteto. Dank govori o v povprečju šestletni retardaciji med prvim homoseksualnim občutjem in prepoznavanjem sebe kot homoseksualca. Zaključuje, da je identifikacija sebe kot homoseksualca povezana z občutji olajšanja, razkritje pa predstavlja konec subjektovega iskanja lastne identitete (Dank v: Kuhar 2001 139–146). Ken Plummer (1996) govori o štirih fazah v procesu sprejemanja homoseksualne identitete: senzibilizacija, signifikacija, razkritje in stabilizacija. Poimenuje jih kot idealnotipsko karierno pot homoseksualca in opozarja, da ta njegova štiristopenjska predstava sprejemanja homoseksualnosti ustreza le tistim posameznikom, ki živijo homoseksualno življenje in so tudi aktivno vključeni v homoseksualno subkulturo (Plummer v Kuhar 2001, 152–153).

Kuhar razdeli proces razkritja v tri med seboj dopolnjujoče in povezujoče se elemente, in sicer: *spoznavanje* občutij drugačne spolne usmerjenosti in njihovo sprejemanje, *poročanje* okolici o občutjih in njihovo praktično udejanjenje ter *redefinicija* posameznikove identitete kot posledica spoznavanja in poročanja. Vsako posamezno razkritje poteka znotraj družbenega konteksta in zgodovinskega časa, pomembni so tudi intrapersonalni in interpersonalni elementi v vsaki posamezni situaciji razkritja (akterjeva razredna, rasna in kulturna pripadnost, njegov ekonomski status, razmere na delovnem mestu, družinske razmere). Pomembno je dejstvo, da razkritje spolne identitete vedno poteka v interakciji z drugimi akterji. Kuhar sam proces razkritja razdeli v štiri kategorije. Z razkritjem pred samim seboj razumemo proces ozaveščanja, samospoznavanja in samopriznavanja svoje prave spolne identitete in spolne usmerjenosti. Druga kategorija oziroma razkritje gejev in lezbijk kot družbene podskupine pomeni organizirano delovanje homoseksualnih skupin in predvsem javni nastop, s katerim geji in lezbijke prek ciljev delovanja organizacije in postavljanja svojih zahtev skupinsko razkrijejo svojo spolno identiteto. Tretja kategorija se nanaša na ožje

⁴Termin lahko v slovenščino prevedem tudi kot *razodetje*. Ta proces angleška literature s področja gejevskih in lezbičnih študij označuje s terminom *coming out*, ki je okrajšava besedne zveze *coming out of the closet* (slo. izstopiti iz omare, priti iz omare) in metaforično označuje točko posameznikovega prenehanja prikrivanja homoseksualne spolne usmerjenosti.

socialno razkritje. Mednje v prvi vrsti štejemo razkritje spolne identitete pred ožjim sorodstvom, predvsem starši, brati in sestrami, ter tudi razkritja pred znanci (Kuhar 2001, 196–199).

Kar zadeva razkrivanje v krogu družine, so rezultati raziskave *Razkritje*⁵ pokazali, da obstajajo velike razlike glede tega, komu od družinskih članov so anketiranci in anketiranke povedali za svojo spolno usmerjenost. Tako je 60,9 % anketiranih pred mamo popolnoma razkritih, medtem ko je pred očetom razkritih 15 % manj anketirancev in anketirank kot pred mamo. Odstotek tistih, ki so razkriti pred mamo in bratom oziroma sestro, je skorajda enak. Zanimivo je, da je odstotek nerazkritih največji v primeru očeta, kar kaže, da se istospolno usmerjeni v Sloveniji v okviru družine še posebej težko soočajo z očetovsko avtoriteto. Očitno je, da v skladu z zakoreninjenimi patriarhalnimi vzorci geji in lezbijke v Sloveniji menijo, da je heteroseksualna miselnost močnejše prisotna pri njihovih očetih kot materah. Kar zadeva razkrivanje v bližnjem heteroseksualnem socialnem okolju, ki ni vezano na družinske člane, rezultati kažejo, da obstaja sorazmerno velika stopnja razkritja. Tako je odstotek tistih, ki ocenjujejo, da za njihovo razkritje vedo vsi oziroma večina njihovih prijateljev (68,5 %), večji, kot je odstotek tistih, ki so popolnoma razkriti pred svojim bratom oziroma sestro (65 %), mamo (60,9 %) ali očetom (45,2 %) (Pirnar 2006, 132–138).

Zadnjo stopnjo v klasifikaciji razkritij predstavlja razkritje pred širšim socialnim okoljem. Mednje štejemo javne razglasitve posameznikove spolne identitete prek medijev, gestikulacijska razkritja, ki označujejo javno izražanje svojih čustev do partnerja istega spola (npr. poljubljanje, držanje za roko v javnosti,) in tudi t. i. nezaželeno razkritje, ki označuje javno proklamiranje posameznikove spolne identitete, ki jo ta skriva oziroma je ne želi razkriti (Kuhar 2001, 199).

⁵Raziskava *Razkritje med istospolno usmerjenimi v Sloveniji* je nastala v okviru podiplomskega študija komunikologije pri predmetu Metode komunikoloških raziskav na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani in je del raziskave, ki sta jo izvedle Eva Belak in Marta Pirnar leta 2001. Podrobnejše analize in rezultati raziskave so predstavljene v magistrski nalogi z naslovom *Reprezentacija istospolno usmerjenih: Proces razkrivanja homoseksualne subkulture v Sloveniji* (Pirnar, 2003).

2.1.3.4 QUEER KOT KROVNA IDENTITETA DEVETDESETIH

*I met her in a club down in old Soho
Where she drink champagne and it tastes just like cherry-cola
She walked up to me and she asked me to dance
I asked her her name and in a dark brown voice she said Lola
L-o-l-a lola lo-lo-lo-lo lola*

*Well I'm not the worlds most physical guy
But when she squeezed me tight she nearly broke my spine
Oh my Lola lo-lo-lo-lo lola
Well Im not dumb but I can t understand
Why she walked like a woman and talked like a man
Oh my lola Lo-lo-lo-lo lola lo-lo-lo-lo lola*

.....
*Girls will be boys and boys will be girls
It's a mixed up muddled up shook up world except for Lola
Lo-lo-lo-lo lola*

*Well I left home just a week before
And I'd never ever kissed a woman before
But Lola smiled and took me by the hand
And said dear boy Im gonna make you a man
Well Im not the worlds most masculine man
But I know what I am and Im glad Im a man
And so is Lola
Lo-lo-lo-lo lola lo-lo-lo-lo lola⁶*

Poglavje, ki se ukvarja s queer teorijo ter tudi s queer gibanjem in prakso, bom začela z opredelitvijo samega izraza, ki mu je težko najti pomensko ustrežni ekvivalent v slovenskem jeziku. Zato bom v nadaljevanju uporabljala kar izvorni angleški izraz *queer*. Ta termin je v Velikem angleško-slovenskem slovarju preveden kot čuden, nenavaden, svojevrsten, čudaški, komičen; vendar tudi dvomljiv, sumljiv, na slabem glasu (posel), bolehen, slab, omotičen ... V slengu se uporablja tudi kot pijan, homoseksualen, ponarejen itn. *Queer* kot glagol pomeni pokvariti, napačno prikazati (komu), škodovati si, prekrižati komu račune. V pogovornem jeziku se *queer* pogosto uporablja kot zmerljivka za homoseksualce. Podobno se tudi pojem

⁶Besedila pesmi Lola skupine The Kinks govorijo o romantičnem srečanju med mladim moškim in transvestitom, ki ga je spoznal v londonskem klubu Soho. V knjigi *The Kinks: The Official Biography* Ray Davis piše o tem, kako je inspiracijo za besedila omenjene pesmi dobil takrat, ko je menedžer njihovega benda Rober Wace preživel noč plesaje s transvestitom. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lola_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lola_(song)) (19. april 2009).

straight uporablja za heteroseksualce, se pravi kot zmerljivka. Veliki angleško-slovenski slovar pa besedo *straight* opredeljuje kot raven, urejen, v redu, na pravem mestu, dosleden, pravi, neponarejen, nepopačen, neizkrivljen, popoln ...⁷ Skratka, *straight* pomeni »pravo nasprotje zmedi, težavam s spolom oziroma spolnemu nelagodju, ki jih razglaša *queer*« (Tratnik 2004, 59). Medtem ko nekateri menijo, da je termin *queer* žaljiv, je za nekatere ta termin popolnoma ustrezen za opisovanje seksualne orientacije in/ali spolne identitete, in tudi družbenega spola, ki se ne sklada s heteronormativnostjo širše družbe oziroma kulture. Moderna uporaba pojma *queer* se najpogosteje nanaša na GLBT (geji, lezbijke, biseksualne in transseksualne osebe) populacijo. Ponekod se uporablja razširjen izraz, in sicer *LGBTIQ*, ki poleg zgoraj omenjenih oseb vključuje tudi interseksualne (hermafroditi) in *queer* osebe. Danes v svetu kombinacije začetnic segajo vse do *FLGBTTTTIQQUA*, ki se sicer le redko uporablja. Ta termin (poleg že omenjenih oseb) vključuje še fetišiste, transgenderje, dvojne duše (ang. *two-spirited*), negotove (ang. *unsure*), aseksualne osebe, interseksualne osebe, *queer* osebe, vprašajoče (ang. *Questioning*) mlade (Wikipedia 2009).

Queer gibanje, ki je osrednja teorija, politika in akcija v devetdesetih letih, se loteva spola in spolnosti v celoti, torej skupaj s heteroseksualnostjo kot identiteto, in vedno znotraj družbenega konteksta, v katerem so podane spolne in seksualne identitete (Sukič 1997, 214). Gre torej za politično in teoretsko-koncepcijsko zamisel o rekonceptualizaciji kategorij spola in seksualnosti, ki naj bi premagala vse bolj problematične politike identitete (Tratnik 2004, 59). *Queer* teorija presega omejena spoznanja o spolni identiteti ter postavi pod vprašaj koherentnost kategorij identitete tako lezbične, gejevske, biseksualne, transseksualne kot tudi heteroseksualne. *Queer* teorija preučuje kompleksne procese, znotraj katerih se konstruirajo seksualne meje in oblikujejo spolne identitete, kot tudi to, kako se oblikuje politika seksualnosti. V bistvu *queer* pomeni premik k moderni analizi konstrukcije spola in spolnosti, v političnem smislu pa preučuje družbena gibanja, pri katerih je nujni pogoj za sodelovanje identitetna pripadnost določeni skupini; gibanja, ki temeljijo na politiki identitet, zanemarjajo prav tiste zapletene družbene in politične procese, znotraj katerih se (seksualne) identitete najprej proizvajajo in »podeljujejo« (Sukič 1997, 214).

Queer gibanje za razliko od ostalih gibanj združuje različne identitete in prevzema ostanke identitet, ki doslej niso bile umeščene v nobeno gibanje, tiste, ki jih na primer lezbično in gejevsko gibanje ne opredeljuje niti implicitno (transgenderji, transseksualci, biseksualci),

⁷O razlagi pojma *straight* več v *Velikem angleško-slovenskem slovarju*, str. 1035–1036.

obenem pa zaostčuje konfrontacijo in vidnost v družbi, saj se poimenuje z izrazom *queer*, ki v *straight* žargonu pomeni psovko za geje (Tratnik v Sukič 1997, 215). *Queer* teorija se sprašuje, kako lahko obstajata samo dva spola oziroma obliki seksualnosti, če pa spol in seksualnost nista naravni, temveč politični kategoriji. To pomeni, da spol in seksualnost v različnih kontekstih privzemata tudi različne pomene, ki so vsi enako »realni« in jih ne moremo razumeti skozi odnos med izvirnikom (*straight*-heteroseksualen) in ponaredkom (*queer*-homoseksualen). Ni narava tista, ki ločuje *straight* in *queer*, ampak so le-ti v bistvu rezultat norm in njihovih učinkov. »Resnica je, da ni referenta (*sex*), ki bi zagotavljal spol (*gender*), niti ničesar (spol seksualnega objekta), kar bi zagotavljalo seksualno identiteto« (Tratnik 2004, 65). Tako Gayle Rubin (v Tratnik 2004, 65) govori o lezbičnem spolu kot o samostojni kategoriji, ki se pojavlja v vsaj dveh različicah; kot možača (*butch*) in punca (*femme*), ki sta načina, identiteti in vedenjski kodi, ki se tako prepletata kot tudi razlikujeta od standardnih moških in ženskih vlog.

Queer teorija ne razrešuje le nasprotja moško-žensko, ampak tudi nasprotje heteroseksualno-homoseksualno; vse identitete želi razmnožiti, omajati in razpustiti. Teoretičarka Lena Laps se sprašuje, ali je *queer* nova, »postmoderna identiteta«⁸ in krovni pojem za akcijsko navezo gejev, lezbijk, transseksualcev, transgenderjev, transvestitov ipd. vseh ras in razredov, ali pa se hoče s kritiko identitete le razmejiti od dosedanjih konceptov, da bi tako dosegla lastno poenotenje in integriteto (Tratnik 2004, 67).

V nadaljevanju se bom podrobneje osredotočila na identitete, ki jih *queer* gibanje združuje pod svojim okriljem. Obravnavala bom torej homoseksualne in biseksualne osebe, transvestite, transseksualne in interseksualne osebe, transgenderje, »dvojne duše« ipd. Začela bom s primerjavo transseksualnih oseb in transgenderjev, ki so navzoči v večini filmov Pedra Almodóvarja, ki jih analiziram v nadaljevanju.

Pojem transseksualci/transseksualke se uporablja za osebe, ki so z operativnim posegom spremenile svoj biološki spol (ang. *sex*). Ker se nekateri ne odločijo za dokončno operacijo v nasprotni spol, čeprav se identificirajo kot pripadniki tega spola, se v transseksualni skupnosti vse bolj uveljavlja pojem transgender/transgenderka. Ta pomeni zlasti spremembo določenega ženskega oziroma moškega spola, v angleškem jeziku torej *gender*. Tudi sami transseksualci

⁸S »postmoderno identiteto« se bolj podrobno ukvarjam v poglavju 2.1.4 z naslovom *Identitetne spremembe v postmodernizmu*.

se raje poimenujejo transgenderji, saj tako poudarjajo, da je biološki spol oziroma *sex* sekundarnega pomena, in da so to, kar čutijo da so, ne glede na telesne spolne značilnosti. Transgenderstvo se povezuje tudi s pojavom *gender-bending*, ki pa ni povezan s telesno spremembo spola (operacijo), vendar prav tako pomeni začasno, občasno ali trajno spremembo družbenega spola (*gender*). Omenjena besedna zloženka postavlja po vprašaj razlike med moškim in žensko ter usmerja pozornost na artificialnost obnašanja. Tisto, kar je zamišljeno kot fiksno, postane ponarejeno in šokantno (Sukič 2001, 333). Tako na primer nekatere lezbijke popolnoma prevzamejo moško vlogo⁹, lahko spremenijo tudi ime, ne pa tudi biološkega spola (*sex*) (Tratnik 2004, 56). Že v 40-ih in 50-ih letih so ženske, ki so se predstavljale kot moški, običajno imele moško identiteto, imele so lažne identifikacijske dokumente in so bile priznane kot moški vsaj na delovnem mestu (Kennedy in Davis 2006, 287). Simone de Beauvoir pa opozarja, da če »možato« lezbijko definiramo s tem, da »hoče posnemati moškega«, jo tako zapišemo neavtentičnosti (Simone de Beauvoir 2000b, 176). Igranje vlog možače (*butch*) in punce (*femme*) je tako v preteklosti kot danes sporna točka lezbištva.

Najbolj znana teoretičarka radikalne *queer* prakse je zagotovo Judith Butler s prepričanjem, da spol oziroma binarno nasprotje moški-ženska ni naravno dejstvo, temveč kulturna konvencija in performativna kategorija (Butler 2001b). To pomeni, da to, kar poimenuje spol, ga hkrati tudi proizvaja, postavlja na prizorišče, in sicer ne zavestno, temveč v konvencionalnem, nenehnem ponavljanju. Govoriti o spolu pomeni delati spol. »Spol je ponavljanje kulturnih konvencij, vsiljenih telesu, ki si ga človek ni izbral« (Butler v Tratnik 2004, 57). To pa je tudi argument transeksualcev: sami si izberemo ženski ali moški spol in spolno usmerjenost, ali pa nič od tega (Tratnik 2004, 57). Na ta način je mogoče povzeti idejo knjige Kate Bornstein,¹⁰ ameriške *queer* teoretičarke, transseksualne lezbijke in »spolne izobčenke«. Bornsteinova, ki je pred operacijo spola bila heteroseksualni moški in po njej lezbično usmerjena ženska, se ne identificira ne kot moški ne kot ženska, marveč kot »mi ostali«, ostanki spolne identitete (Bornstein 1999). Za sebe oziroma za »spolne izobčence« pravi:

⁹Pogovorno takšne lezbijke imenujejo možače (ang. *butch*). V eseju Esther Newton *Mitska moška lezbijka: Radclyffe Hall in nova ženska*, objavljenem v *Gejevskih in lezbičnih študijah*, zbranih leta 1995 v 177. številki *Časopisa za kritiko znanosti*, je zaslediti tudi termin »moška lezbijka«.

¹⁰*Spolni izobčenci: o moških, ženskah in nas ostalih* (Ljubljana: ŠKUC-Lambda, 1999).

Nikoli nismo ustrezali kulturnim binarnostim moškost/ženskost, moški/ženska, fant/dekle. Ne, mi smo klovni, seksualni objekti ali skrivnostno nedosegljivi v številnih romanih. Mi smo psihotici, morilci ali kriminalni geniji, ki prebivajo v filmih. Občinstvo le redko vidi resnične obraze transspolnikov. Ne slišijo naših glasov, redko berejo naše besede. Predolgo let smo se mi, transspolni ljudje, igrali skrivalnice... (Bornstein 1999, 58).

V naši kulturi prevladuje mit, ki definira transseksualnost kot redkost in transseksualce kot posebneže. Toda skoraj vsakdo bi pri sebi lahko našel kakšno neustreznost glede na spolni položaj, bodisi spolno vlogo, spolne dolžnosti ali spolno identiteto. Bornsteinova meni, da je transseksualnost medikaliziran fenomen. Pravijo mi »spolno disforična«. To pomeni, da imam bolezen: omejeno razumevanje spola (Bornstein 1999, 109).

Obstajajo transseksualci in transseksualke pred-spremembo (predoperativni transseksualci, glede na operativno genitalno spremembo) in po-spremembi spola (postoperativni transseksualci). Anne Bolin (v Bornstein 1999, 111) opisuje potovanje transseksualke pred-spremembo s pojmi antropološkega modela: posameznik/posameznica se pred spremembo umakne iz kulture, kulturnih pravil in družabnosti, da bi se tako znebil/znebila neke identitete in prevzel/prevzela drugo. Ko je ta nova identiteta trdno zasidrana, posameznik/posameznica po spremembi vnovič stopi v kulturo. Avtorica ta proces primerja s pretrganjem partnerskega razmerja, saj transspolna oseba opusti nek spol, da bi prevzela drugega. Bornstein (1999, 111) tukaj dodaja tudi možnost »neoperativnih« transseksulcev oziroma tistih, ki se ne odločijo za operacijo spolnih organov. Dodaja, da tudi med spolnimi izobčenci obstaja neizrečena hierarhija, in sicer na naslednji način:

***Postoperativni transeksualci** (transseksualci, ki so že opravili operacijo spolnih organov in živijo v celoti v vlogi drugega spola) zaničujejo: **predoperativne transseksualce** (tisti, ki v celoti ali delno živijo kot drugi spol, a še niso imeli operacije spolnih organov), ki so v zameno vzvišeni nad: **transspolnimi ljudmi** (ti živijo z identiteto drugega spola, vendar ne razmišljajo o operaciji spolnih organov), ki ne prenašajo **ona-onih** (»joški, dolge dlake, veliko ličila in tič«), ki ne upoštevajo: **kraljic preobleke** (gejev, ki se priložnostno oblečejo v različne parodije na ženske), ki se posmehujejo: **odkritim transvestitom** (ponavadi heteroseksualnim moškim, ki se oblačijo tako, kot oni mislijo, da se oblačijo ženske, in to počnejo javno), ki*

pomilujejo: skrite primere (transvestite, ki skrivajo svoje preoblačenje v drugi spol, ki se spet norčujejo iz operativnih trasseksualcev (Bornstein 1999, 64).

Pri transvestitih gre za performativno, alternativno telo, ki je oblikovano s pomočjo »krojačke metafore sešitja biološkega in družbenega spola« (Sukič 2001, 334). Takšno »karnevalsko telo« je sinonim upora proti začrtani družbeni matrici in pomeni prelom s hierarhijami in konvencijami vsakdanjega življenja; je karikatura družbenih neprimernosti. Karnevalsko telo z ekscesi, ironijo in parodijo moškosti in ženskosti odpira »Pandorino skrinjico seksualnosti« ter redefinira seksualne identitete kot pomembno lokacijo kulturne in politične identitete. Transvestiti s pomočjo šoka, ki ga predstavlja njihova subverzivna podoba, gledalca prisilijo k spremembi percepcije spola in seksualnosti ter s svojo transgresijo podirajo samoumevnosti heteronormativne matrice (Sukič 2002, 84–85). Butler (2001) poudarja, da niso le transvestiti tisti, ki v svojem performansu oponašajo drugi spol; vsi na nek način oponašamo svoj ženski ali moški spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu, toda sam izvirek je pravzaprav parodija na idejo o naravnem in izvirnem. Transvestizem se torej na nek način skuša približati ženskosti ali moškosti, medtem ko je *drag queenovstvo*¹¹ narejeno izključno za šov. *Drag queenovstvo* mora biti groteskno, ličila, nastop in obleke morajo biti pretirane. Pri »kraljih« oziroma »kraljicah preobleke« gre pravzaprav za *camp* estetiko. Beseda *camp* izhaja iz francoskega termina *se camper*, ki pomeni »pozirati v pretiranih oblekah« oziroma »pozirati na pretiran način«. Angleška beseda *camp* opisuje »obnašanje, vedenje, držo ali stil oblačenja, predvsem če z njim poudarjamo seksualno namigovanje in zabavanje, čustveno pretiravanje s kretnjami rok ali telesa izven konvencij« (King 2001, 291). Kempovsko vedenje je pogosto povezano z geji ali transvestijo. Kemp je torej defniran kot ironično igranje ali proslavljanje na teatralen in duhovit način s posebnim obzirom do marginaliziranih skupin (Newton v Shapiro 2007, 269). Susan Sontag (v King 2001, 291) je postavila izvor kempa že v evropsko pozno 17. in zgodnje 18. stoletje. Kemp filme je še najbolj populariziral režiser John Waters. V njegovih filmih (*Pink Flamingos* (1972), *Polyester* (1981), *Hairspray* (1988) itd.) ima glavno vlogo *drag queen* Divine.

¹¹V popularni kulturi se homoseksualne osebe, ki se oblačijo v obleke nasprotnega spola z namenom nastopa (političnega ali zabavnega), imenujejo *drag queens* (gej moški) in *drag kings* (lezbijke in biseksualne ženske). Termin *drag* (*dressed as a girl*) torej označuje takšno preoblačenje (*cross-dressing*).

»Kralji« in »kraljice preobleke« so predmet teoretiziranja tako sociologov, kot tudi *queer* teoretičarjev. Eve Shapiro (2007) je bolj konkretno raziskovala odnos med *drag kingingom* in spolno identiteto; zanimal jo je razpon spolnih identitet, ki se pojavljajo skozi udeležbo v feministični *drag* skupini. Pravzaprav je raziskovala učinek spolnega performansa na performerje same. Ugotovila je, da *drag* skupina pravzaprav ustvarja kolektivne mehanizme (domiselno možnost, informacije in vire, priložnosti in razglasitve ter družbeno podporo), ki spodbujajo samorefleksijo v zvezi spolnih identitet, kar privede do spremembe spolnih identitet udeležencev skupine oziroma daje možnost spolne fluidnosti. Tako skupina služi kot nekakšen inkubator, v katerem imajo udeleženci možnost in pogum, da se sprašujejo, igrajo in včasih tudi prisvajajo nove spolne identitete (Shapiro 2007, 250–260). Že sama participacija oziroma udeležba v tovrstni skupini lahko vpliva na nastanek oziroma spremembo spolne identitete.

V sredini šestdesetih je bila androginitet ključna seksualna koda. Očitno zamegljevanje moškosti in ženskosti v tako imenovani »tretji spol« predstavlja miselni preskok v primerjavi s plahim in sramežljivim obdobjem petdesetih (Sukič 2001, 332). Tudi v 19. stoletju so bile v delih umetnikov vedno navzoče androgine podobe, ki jim težko določimo spol.¹² Šlo je za združitev estetike in spolne nejasnosti. Za masko androginitete se je skrivala večina tedanjih homoseksualnih umetnikov, ki so s pomočjo androginitete opravičevali svoja homoerotična občutja. Androgin je kot pripadnik »tretjega spola« služil za poseben zgled vsem, ki so si prizadevali uveljaviti teorijo o »tretjem spolu«¹³ (Pirnar 2006, 25). Za androgino telo lahko tako kot za transvestitsko zapišem, da gre za »performativno telo, ki briše meje med gledališkimi iluzijami in realnostjo vsakdana, za telo, ki se s pomočjo kostumografije v teater vsakdana vpisuje na način brisanja mej med biološkim in družbenim spolom« (Sukič 2001, 334). Androgino telo lahko razumemo tudi kot »telo-senco, kjer en spol postane senca, senčni odpad drugemu spolu« (Sukič 2001, 335). Pri androginiteti torej gre za nekakšen »vmesni spol«, znotraj katerega se v eni osebi prepletajo moški in ženski elementi.

Androgina pojavnost je del pop kulture. Osrednja pop osebnost, ki je androgin videz uporabila že v osemdesetih letih, je pevka Madonna, pred njo pa se je z androginitetnim videzom poigrala

¹²V povezavi s tem je zanimiva knjiga »Leva roka teme«, v originalu *The Left Hand Of Darkness*, pisateljice Ursule K. LeGuin (1969), ki v svojem romanu o planetu androginov, svetu dvospolnih bitij, podaja fantastično refleksijo svobodne družbe brez fiksiranih spolov.

¹³Do leta 1890 so se uveljavile razne teorije o »tretjem spolu«. Med najbolj uspešnim je bila teorija dr. Magnusa Hirschfelda, ustanovitelja prve homoseksualne organizacije v Nemčiji. Trdil je, da v kategorijo »tretjega spola« štejemo vse homoseksualne osebe (Plant v Pirnar 2006, 26).

»botra punka« Patti Smith. Z mnogovrstnostjo identitet, ki jih uprizarja Madonna, v postmodernističnem smislu prikazuje spol kot fikcijo. Žensko seksualnost prikazuje kot neke vrste radikalni transvestizem. Z nenehnimi poskusi premagovanja med moško in žensko identiteto, *geji* in *straighti*, primernostjo in neprimernostjo in podobno je Madonna artikulirala mnoge kontradiktornosti (npr. ženski užitek, spolne identitete itd.) (Sukič 1997, 220–221). Njeno pesem *Justify my Love* je pospremil tudi kulten videospot. V njem je z režiserjem Jean-Baptistom Mondinom prikazala celo vrsto spolnih identitet – od feminilnih gejev do možatih lezbijk. Na naslovnici pesmi je ponovno črpala iz *queer* kulture: pozirala je v usnju »medotov«¹⁴ in za androgini videzom le nadaljevala tradicijo brisanja mej med spoloma. Mnogi *queerji*, predvsem geji, so jo posvojili za svojo ikono. Zaradi vedno nove podobe bi ji lahko pripisali tudi nadimek »prva kraljica preobleke«. »*Justify my Love* tako z uporabo androgine dvoumnosti in nejasnosti, *drag* stila in s prikazom šikanirane spolnosti zamenja toge spolne definicije z jasno označenimi kategorijami spolno privlačnih kodifikacij v *mainstreamovski* glasbeni kulturi« (Sukič 2001, 337). Madonna z podobami gejevskih, lezbičnih in androginih kempovskih figur odkriva transspolni svet in hedonistično telo, ki postane osrednje mesto fantazije. Vse to vpisuje v ikonografijo množične kulture, ponuja gledalcu oziroma uporabniku kot eno izmed možnosti, ki naj mu omogoči, da s posnemanjem zgradi svojo identiteto in modelira svoj spol (Sukič 2001, 338). In čeprav Madonna ruši določene tabuje v zvezi s homoseksualnostjo in fluidno spolno identiteto, po drugi strani umešča lezbijke in geje v kontekst spektaklov in *show-businessa*, kar jih spet dela za »frike« in čudake. Tudi nova generacija glasbenic, kot na primer Skin (pevka skupine Skunk Anansie), Sinead O' Connor, P. J. Harvey idr., prisega na androginito oziroma na podobe dekliško-fantovske seksualne osebe. Tako je androgin eden manifestnih pop obrazov sodobnosti oziroma postmodernega narcisizma, saj ponuja individualizem, razbremenjen še zadnjih družbenih in moralnih vrednot (Sukič 1997, 228).

Medtem ko predstavlja gej in delno tudi »lezbični transvestizem« (*butch* lezbijke) parodijo na delitev spolnih vlog, saj s preoblačenjem namiguje na zamenjavo spola, pa je androgin oboje, moški in ženska obenem, idejni hermafrodit oziroma dvospolno bitje, ki zapolnjuje vmesne prostore med spoloma. Androgin tako predstavlja nekega »tretjega« človeka, osvobojenega vseh predznakov spolne določenosti (Sukič 1997, 217–219).

¹⁴Stereotipno so »medvedje« geji močnejše postave, so kosmati in imajo brado. Njihova privlačnost pa temelji na estetiki moške zrelosti in tradicionalne moškosti. Pri razvoju medvedje identitete igra telo pomembno vlogo, saj se »medoti« v prvi vrsti identificirajo prek specifičnega telesnega izgleda. Medvedja subkultura se je razvila v osemdesetih letih 20. stoletja v Ameriki predvsem v gejevskih predelih San Francisca (Maljevac 2009)

V *Androgyny*, študiji o dvospolnih bitjih, je June Singer (v Sukič 2001, 335) opozorila na razliko med androginom in hermafroditom, ki sta pogosto pojmovana kot sinonima. Hermaphroditus je bil v grški mitologiji sin Hermesa in Afrodite, ki so ga spojili v eno telo z nimfo Salmacis, tako da je imel dolge lase in ženske prsi na moškem telesu. Za J. Singer so hermafroditi fiziološko abnormalne osebe, pri katerih sta oba spola spojena v istem telesu, androgin pa je metafizična abstraktna figura oziroma arhetip, ki obstaja v kolektivnem nezavednem. Za hermafroditske vrste velja, da diferenciacija spolnih celic ne privede do razcepa na dva tipa, ampak obe vrsti celic lahko pripadata istemu osebkju (Beauvoir 2000b, 33). Gre torej za združitev moškega in ženske v enem telesu, zaradi česar je spolna identiteta takšnega posameznika lahko zelo dvoumna.

V *queer* teoriji se namesto medicinskega izraza hermafroditizem uporablja termin interseksualnost. Pri interseksualcih je zelo pomembna pravica, da sami definirajo svoj identitet ali identitete. Režiserka Sylvie Cachin je posnela fascinanten in na trenutke šokanten dokumentarni film *Claudette*,¹⁵ ki je izjemen portret devetinšestdesetletne interseksualke Claudette, ki rojena kot dvospolnik živi življenje ženske, pa tudi moškega, in je sama v praksi iznašla tretji spol, ki pa je družbeno determinirano pogosto zožen na žensko ali moškega, saj je spolna bipolarnost v zahodnih družbah ena osnovnih socialnih delitev. Zato so, že zaradi Claudette, opažanja etnometodologinje Suzanne J. Kessler in Wendy McKenna (v Haralambos in Holborn 2001, 598), ki menita, da je glavni način določanja spola pri rojstvu pregled genitalij, lahko precej sporna. Medtem ko v zahodnih industrijskih družbah hermafrodite skoraj vedno kategorizirajo kot moške ali kot ženske, jih v nekaterih plemenih obravnavajo kot nekakšno tretjo kategorijo, vmesno stanje. Tako so nekatere družbe sprejele vlogo »tretjega spola«:¹⁶ *berdache*.¹⁷ Martin in Voorhies (v Lang 1998, 185) sta bila prva, ki sta označila severnoameriške *berdaches* moškega biološkega spola kot »tretji spol«, nasprotno različico – *berdaches* ženskega biološkega spola – pa kot »četrti spol«, a s predpostavko, da predstavljajo del kulturnega pojmovanja družbenega spola, ki poleg moške in ženske identitete priznava dva dodatna družbena spola. Raznolikost družbenega spola je bila vsaj

¹⁵Švicarski dokumentarec *Claudette* (2008) je bil prikazan na 24. Festivalu lezbičnega in gejevskega filma, ki je med 29. 11. in 7. 12. 2008 potekal v Ljubljani, Celju in Kopru.

¹⁶Gre za spolno kategorijo, ki je onstran moškega in ženskega spola; vključuje lahko tudi več spolov kot enega (Zorn 1999, 119).

¹⁷Berdache je izvorno arabski in perzijski termin, ki označuje moško prostitutko oziroma mlajšega vzdrževanega partnerja v moškem homoseksualnem razmerju. V Severni Ameriki so ga začeli uporabljati antropologi v 17. stoletju, šele v 19. stoletju pa postane v antropologiji splošno sprejet termin za institucijo »tretjega« spola severnoameriških staroselcev (Zorn 1999, 120). Južnič (1993, 57) je besedo *berdache* poslovenil kot berdaš.

tradicionalno zelo razširjena značilnost prvotnih ameriških kultur v Severni Ameriki. Langova, ki jo je zanimal koncept spola in seksualnosti pri ameriških staroselcih, namesto o *berdachih* pogosteje govori o »moških-ženskah« (za žensko v moški vlogi) ter »ženskah-moških« (za moškega v ženski vlogi). Čeprav se takšni ljudje pogosto poimenujejo kot ljudje z dvojno dušo (*two-spirit people*), pa Langova ne soglaša s predlogom, da bi *berdache* enostavno nadomestili z izrazom »oseba z dvojno dušo«. Meni, da identiteto ljudi z dvojno dušo oblikuje vrsta dejavnikov, ki vključujejo »plemenske tradicije spolne mnogoterosti, vplive zahodnih urbanih lezbičnih in gejevskih skupnosti, ter izkušnje, kako živiš kot človek indijanskega rodu in homoseksualec v nasprotju z geji in lezbijkami iz drugih etničnih skupin, pa tudi izkušnje homofobije znotraj indijanskih skupnosti« (Lang 1998, 183). In čeprav so ljudje z dvojno dušo lahko »moškice« (*butch*) ali »kraljične« (*queen*), se jih večina nedvomno identificira za žensko ali moškega, ne pa za eno od vmesnih družbenih spolov, ki povezujeta prvo ali drugo. »Dvojno dušo« nemara najbolje označimo kot pretežno panindijansko/gejevsko/lezbično identiteto s poudarkom na etničnem izvoru. Oznaka je vključevala biseksualne osebe indijanskega rodu, osebe s transseksualnim družbenim spolom, »moškice« in »kraljične« ter raznotere družbene spole v okviru prvobitnih kultur zunaj Severne Amerike. Dvojna duša je torej identiteta, ki povezuje izkušnjo staroselstva z izkušnjo lezbičnosti in gejevstva, čeprav prevladuje v mestih med urbani indijanskimi geji in lezbijkami ter se še ni v večjem merilu razširila po rezervatih (Lang 1998, 194–207). Institucije *berdache* torej ne moremo pojasniti znotraj paradigme dveh spolih, saj gre v primeru staroselskih severnoameriških skupnosti očitno za drugačne vrste sistema spolov (Zorn 1999, 125). Zaradi vsega omenjenega ne čudi, da se ponekod ljudje z dvojno dušo označujejo za *queer* ljudi oziroma se obravnavajo znotraj *queer* teorije.

Ker se v svojem diplomskem delu ukvarjam tako s spolno identiteto kot tudi s filmom, bom poglavje o *queer* identiteti tudi zaključila tako, da bom povezala te dve področji. *Queer* gibanje v devetdesetih je pomembno vplivalo na nekatere neodvisne filmske ustvarjalce. Le-ti so začeli temeljito raziskovati številne spolne prezentacije, ki označujejo »*queer* telesa« (Sukič 1997, 216). Eden izmed najbolj pomembnih filmov iz tega časa je gotovo dokumentarec *Paris Is Burning*¹⁸ (1990) režiserke Jenny Livingston. Film se ukvarja s kulturo plesnih zabav v New Yorku, ki so svoj vrhunec dosegle v poznih 80-ih let prejšnjega stoletja, in vključuje intervjuje s ključnimi akterji te scene. Gre za osebe z družbenega roba:

¹⁸Film *Pariz gori* je bil leta 1993 prikazan na 9. Festivalu gejevskega in lezbičnega filma v Ljubljani.

homoseksualce in transvestite, v glavnem Latino- in Afroameričane. V filmu je prikazan cel razpon identitet in spolnih prezentacij: od gejev, *butch* »kraljic« do transseksualcev ipd. Film je pomembno vplival tudi na pop kulturo, ker je dokumentiral izvoren način plesa,¹⁹ ki ga je eno leto zatem popularizirala Madonna v pesmi *Vogue*.

Zanimiva sta še dva filma s *queer* tematiko, ki sta nastala v 90-ih letih, in sicer *Shinjuku Boys* (1995) režiserk Kim Longinotto in Jano Williams ter *B. D. Women* (1994) režiserke Inge Blackman. Prvi prikazuje ženske v Tokiu, ki živijo kot moški in imajo ženske partnerke.²⁰ V drugem filmu nas režiserka skozi intervjuje seznanja z zgodovino in kulturo temnopoltih lezbijk (*Women Make Movies* 2009).

2.1.4 IDENTITETNE SPREMEMBE V POSTMODERNIZMU

Postmodernizem ima korenine v letu 1972, ki ga zaznamujejo nekatere ekonomske in politične spremembe, do novosti pa je prišlo tudi na družbeni ravni. Najprej se je termin postmoderna uporabljal v umetnosti, arhitekturi, kmalu pa je postalo novo obdobje v zgodovini.

Giddens kot modernist meni, da sodobne družbe ne postajajo postmoderne, lahko pa govorimo o visoki ali pozni moderni. Pojem postmoderna največkrat povezuje s tem, da ničesar ne vemo natančno oziroma da nič ni več zanesljivo (Giddens 2000). Diferenciacija, naraščajoča kompleksnost in individualizacija modernih zahodnih družb so privedle do razmišljanja o nujnosti pojma identitete. V kontekstu družbenih sprememb v pozni modernosti se pomembno preobrazita tudi zasebnost in intimnost. Preobrazba intimnosti pomeni preobrazbo biološkega in družbenega spola, vendar ni omejena le nanju (Giddens 2000, 101).

Postmodernizem vnaša povsem nove kategorije, različne rasne, spolne, etnične in druge identitete, ki jih je modernizem izključil, ter ga zato lahko razumemo tudi kot »umetnost

¹⁹Gre za t. i. *voguing* (slo. v modi, moderen, zdaj priljubljen), v katerem tekmovalci pozirajo v glamuroznih pozah, kot da bi se slikali za naslovno stran časopisa *Vogue*.

²⁰Na Japonskem jih kličejo *onnabes*.

identitet« (Sukič 1997, 224). Značaj postmodernih identitet, subjekta in sebstva je obenem težaven in mikaven. Glavni izziv je že v sami realni možnosti, da se že enkrat odrešimo prisile k identificiranju, identičnosti in razločevanju od vsega, kar je večznačno, nejasno, neskladno, neurejeno itd. Ali drugače povedano, v času pozne moderne se ukinjajo potrebe po dokončno urejenem sebstvu ter po kontinuirani in stabilni identiteti (Nastran Ule 2000a, 303). Kljub temu da ima novodobni posameznik svobodo do lastne izbire identitete, je lahko tudi v času pozne moderne nesvoboden, ker ga nenehno preganjajo ključna vprašanja, kot sta »Kdo sem?« ali »Kaj sem?« in podobna vprašanja, povezana z utemeljevanjem lastne identitete.

Pomembna značilnost pozne modernosti je tudi pluralizacija oziroma pluralnost življenjskih priložnosti, praks, identitet itd. Pride do spoznanja, da so onkraj enovite identitete možnosti za bogat razvoj identitete. Težnja k pluralnosti identitet je lahko tudi oblika odpora ljudi sodobnih družb proti racionalni aparaturi samoprisile, ki jo vedno močnejše zahteva proces civilizacije. Pluralnost identitet ne pomeni nujno konfuzije in destabilizacije subjekta, ampak je subjektivni odgovor na pluralnost življenjskih priložnosti, tveganj, realnosti, stilov v pozni moderni (Nastran Ule 2000a, 305). Sprejemanje omenjene pluralnosti identitet in pluralnosti oblik individualnosti je nujna predpostavka življenja v pluralni družbi. Samo če dopuščamo v sebi več resnic in življenjskih oblik vsaj na ravni možnih identitetnih projektov, lahko lažje razumemo druge ljudi, ki živijo drugače kot mi (npr. homoseksualce) (Nastran Ule 2000a, 307). Za »postmoderni« subjekt je, razen pluralnosti identitet, značilna tudi »brkljarija« (ang. *bricolage*), navidezni kaos in neidentičnost. To pomeni, da je sestavljen podobno kot »barvita preproga iz različnih živobarnih kosov« (Nastran Ule 2000b, 487). Temu pravijo nekateri raziskovalci tudi »skrpana« identiteta (ang. *patchwork identity*) (Keupp v Nastran Ule 2000b, 487).

Individualizacija odpravlja življenjske oblike, ki so bile značilne za tradicionalne industrijske družbe, in omogoča nastajanje novih oblik, v katerih posamezniki sami »izdelujejo« svoje biografije. Normalna biografija postane »izbirna« ali »zbrkljana« (Beck v Nastran Ule 2000b, 486). Normalne biografije se torej spreminjajo v »biografije izbora« (Ley v Beck in Beck-Gernsheim 2006). Tukaj ne gre le za biografijo, temveč tudi za moralne, politične in socialne odločitve posameznikov, za izbiro partnerskih zvez in družinske skupnosti (Nastran Ule 2000b, 486).

Danes opažamo eksplozijo identitet: nacionalne, kulturne identitete, spolne identitete manjšinske in večinske identitete, identitete potrošnikov, identiteta sebstva, kriza identitete in

mnoge druge. Reformirajo se nekatere tradicionalne vodilne identitete na način iskanja novega pomena nacionalnih, etničnih, religioznih, generacijskih, spolnih pripadnosti, kar ustreza pozni oziroma reflektivni moderni (Nastran Ule 2000a, 314). V nadaljevanju se bom bolj posvetila sami spolni identiteti v času pozne moderne, ki je tudi tema tega diplomskega dela.

V času pozne oziroma visoke moderne naša identiteta postaja vse bolj odprta in fluidna, kar je rezultat reflektivnega projekta sebstva (Beck in Beck-Gernsheim 2006). To pomeni, da je posameznik v sodobni družbi primoran, da je sam odgovoren zase. Torej glavna značilnost nove individualizacije je, da ne samo da ima posameznik možnost, da odloča o sebi (o načinu življenja, o zakonskem partnerju, številu otrok, o svoji izobrazbi itd.), ampak o tem mora odločati. To po eni strani pomeni svobodo, po drugi pa odgovornost, da iz sebe nekaj naredimo, kar predstavlja tudi velik pritisk na posameznika v smislu svobode izbire in največje omejitve obenem.

Odločamo se za določeno »identitetno ponudbo«, ki je le ena izmed možnih, ne pa kar preprosto usojena ali vnaprej dana. Gre za izbiro identitet, ne za usodo posameznika, ki bi ga doletela že zaradi njegovega porekla, nacionalne, rasne ali etnične pripadnosti, zaradi spola ali starosti (Nastran Ule 2000a, 314). Večja izbirnost identitet pomeni tudi več svobode posameznika v navezovanju in oblikovanju intimnih medosebnih odnosov. Giddens tako govori o težnji k čistim odnosom oziroma čistim razmerjem. Za takšen odnos je bistveno, da posameznik po svoji volji izbere svojega partnerja iz množice možnosti. Partnerja sama definirata, kaj je partnersko razmerje; razmerje kot tako obstaja, dokler imata oba interes. Le tedaj, kadar odnose in partnerje lahko prosto izbiramo, lahko govorimo o odnosu v pravem pomenu te besede (Nastran Ule 2000a, 314). Tako se partnerska razmerja ne omejujejo več samo na heteroseksualnost. Giddens doda, da so istospolne skupnosti oziroma partnerske zveze še bolj nagnjene k čistemu razmerju, ker pri tovrstnih skupnosti ni spolne delitve dela. Njegova teorija je precej problematična, in sicer zaradi dejstva, da so tudi razmerja med istospolnimi partnerji lahko hierarhična. »Čisto razmerje je del splošnega prestrukturiranja intimnosti. Pojavi se tudi v drugih kontekstih spolnosti poleg heteroseksualne zakonske zveze ter se na določene kavzalno povezane načine ujema z razvojem plastične seksualnosti« (Giddens 2000, 64). Razvoj plastične seksualnosti, ki je posledica ločitve reprodukcije od seksualnosti, pomeni tudi podporo vsem seksualnim manjšinam.

Spolna identiteta je sicer precej temeljna, ni pa fiksna (npr. homoseksualnost). Ljudje se lahko spreminjamo kadar koli v svojem življenjskem poteku. Spolna identiteta je tako vse bolj fluidna, pogosto skupna tako moškim kot ženskam, transseksualna itd., ter kot taka neodvisna od distribucij in atribucij spolov (Sukič 2001, 332). Čeprav so odpovedi kakšni ponujeni identiteti možne in celo vedno bolj pogoste, še ne pomeni, da niso boleče in povezane s tveganji. Nova oblika individualizacije torej obremeni posameznika z novimi oblikami tveganj v identitetnih definicijah (Nastran Ule 2000b, 486). Tako se npr. v kar sedmih državah sveta (Savdski Arabiji, Združenih arabskih Emiratih, Iranu, Mavretaniji, Nigeriji, Sudanu in Jemnu) odpoved vnaprej začrtani spolni vlogi, včasih tudi kar spolni identiteti posameznika, kaznuje s smrtno kaznijo. Homoseksualnost je še vedno prepovedana in kazniva v 77 držav sveta (International Lesbian and Gay Association 2007). V sodobnih razvitih družbah, ki vedno bolj tolerirajo istospolne zveze, je možna vsaj delna odpoved pričakovani spolni identiteti.

Postmodernizem omogoča večjo vidnost seksualnih oziroma spolnih identitet, ki odstopajo od normativne heteroseksualnosti oziroma od heteroseksualne normativnosti. Judith Halberstam premešča seksualne in spolne identitete iz »življenjskih stilov v stile, iz življenjskih dejstev v fikcije in iz fiksiranih identitet v možnosti« (Halberstam v Roof 2001, 272). Imamo možnost, da si sami izberemo spolno identiteto, seksualno orientacijo in celo tudi družbeni spol. Ni nujno, da je naša spolna identiteta fiksna. Lahko se na primer gibljemo nekje vmes med homoseksualno in heteroseksualno identiteto (biseksualnost).

Judith Roof je do postmodernizma bolj kritična. Meni, da »postmoderno odpiranje kategorij in raztopitev metazgodb omogočata politizacijo kategorij, opredeljenih s seksualnimi razlikami, hkrati pa omejita njihovo navezavo na poenotujoče politike identitet« (Roof 2001, 269). S tem je odnos lezbičnih in gejevskih študij do postmodernizma hkrati skladen in protisloven, posrečen in nevaren. Protislovja in nevarnosti ne pomenijo le grožnje politikam identitet ali komercializacije lezbičnih in gejevskih življenjskih stilov, temveč tudi prenatrženih povezav gejevstva in lezbištva s postmodernizmom kot obeleževalcem lezbične ali gejevske identitete (Roof 2001, 269).

O spolni identiteti in o identitetah na splošno v pozni moderni lahko zaključim, da so po eni strani vse manj pomembne in pomenljive kategorije, po drugi strani pa ugotavljam, da je identiteta sicer kaotična, vendar nujna socialna institucija (Nastran Ule 2000a, 310). To, kar je novo v sodobni individualizaciji, je skoraj obsesivna prisila k izbirnosti in k refleksiji, namreč

premisleku o tem, kaj določena identifikacija pomeni v gradnji življenjske kariere človeka. Nenehno nanašanje posameznika ali posameznice na svoje preteklo in prihodnje življenje ob grožnji stalnih tveganj njegovi ali njeni identiteti je danes sestavina družbenih sistemov (Ule in Ule v: Beck in Beck-Gernsheim 2006, 230). Plavajoče, igrive, prehodne identitete postajajo bistveno manj odvisne od standardnih dejavnikov vpliva na oblikovanje socialnih identitet, saj so vse bolj vezane na procese imaginacije in fantazije. Z zgodovinske perspektive dvajsetega stoletja je mogoče reči, da se je ideologija spolnega razlikovanja prevesila v ideologijo spolne nevtralnosti (Rener v Sukič 2001, 332).

2.2 REPREZENTACIJE

2.2.3 OPREDELITEV POJMA

V svoji diplomski nalogi se med drugim ukvarjam tudi z analiziranjem in branjem filmskega besedila; menim, da je zato smiselno razložiti koncepte, kot je reprezentacija, ki lahko omogoča lažje razumevanje filma.

Pojem reprezentacije zavzema pomembno mesto v kulturnih študijah in predstavlja vezni člen med pomenom in jezikom. Reprezentacije so ustvarjanje pomenov preko jezika (Hall 1997, 10). Gre torej za ustvarjanje pomenov skozi podobe in jezik, ki se nanašajo na vrsto družbenih dogovorov. Reprezentacije vključujejo poti, po katerih se mediji poslužujejo dogovorov, načine, preko katerih občinstvo najde njihov pomen in načine, kako je reprezentacija uporabljena v kulturnem kontekstu. Gre za to, kako podobe in jezik aktivno tvorijo pomene glede na konvencije, ki so skupne občinstvu in avtorjem pomenov. Tako se pomeni konstruirajo preko sistema reprezentacij (Hall 1997, 21). Reprezentacija je tudi v medsebojni povezavi z družbeno konstrukcijo realnosti, saj je del procesa, v katerem se pomeni pridobivajo in izmenjujejo med člani družbe.

Na vprašanje, kako koncept reprezentacije povezuje pomen in jezik, je možno dogovoriti s tremi različnimi teorijami oziroma pristopi. Prva je *reflektivna teorija*, po kateri je pomen v

objektu, osebi, ideji ali dogodku v resničnem svetu. »V tem kontekstu jezik deluje kot zrcalo, ki prikazuje resnični pomen, torej takšen, kot obstaja v svetu« (Lorenčič 2007, 12). Omenjena teorija v filmu prepoznava sredstvo snemanja realnosti in je zato tesno povezana z realizmom v filmskih študijah, katerega začetki so vezani na evropski prostor po 2. svetovni vojni in čigar ključni akter je André Bazin. Ta je kakovost filma prepoznal v specifični reprezentaciji resničnega sveta. Tudi za španskega režiserja Pedra Almodóvarja lahko rečem, da je filmski realist oziroma (neo)realist. V svojih prvih filmih iz začetka osemdesetih let dvajsetega stoletja je postavil koordinate filmskega realizma, ki se mu je posvečal naslednjega četrta stoletja. Rutar (2004, 17) meni, da je filmski realizem nujno šokanten za gledalce, ki verjamejo, da je film »le« fikcija.

V nasprotju z reflektivno teorijo *namenski pristop* zagovarja mnenje, da je avtor tisti, ki ustvarja pomene. Sergei Eisenstein, eden izmed začetnikov filmske teorije, je v ospredje svojega zanimanja postavil montažo. Ni ga zanimalo zgolj mehanično reproduciranje realnosti, ki jo je posnel. Idejo o tem, da je film snemalec podob iz resničnega sveta in odsev realnosti, je postavil pod vprašaj. Vse bolj se je uveljavilo prepričanje, da je film medij, ki preoblikuje resničnost in na svoj način ustvarja pomene. Film v tem kontekstu ni več zgolj reprezentacija, temveč rekonstrukcija sveta (Lorenčič 2007, 13).

Konstruktivistična teorija priznava, da niti stvari same po sebi niti posamezni uporabniki jezika ne določajo pomenov v jeziku. »Stvari ne pomenijo: mi konstruiramo pomene z uporabo reprezentacijskih sistemov-konceptov in znakov« (Hall 1997, 21). Poudarek je na družbenih akterjih, ki s konceptualnimi sistemi lastne kulture, lingvistike in reprezentacijskih sistemov konstruirajo pomen z namenom osmišljanja, ustvarjanja pomenskega sveta in komuniciranja o svetu z drugimi (Lorenčič 1997, 14).

2.2.4 REPREZENTACIJA IN IDENTITETA

Reprezentacija kot kulturni proces je potrebna za iskanje osebne in skupne identitete. Pomaga, da si lahko odgovorimo na vprašanja »Kdo sem?«, »Kdo hočem biti?« in »Kdo bi lahko bil?«.

Odgovore na ta vprašanja ljudje v postmoderni dobi pogosto iščejo prav v medijih. Mediji (časopisi, radio, televizija, internet, filmi ipd.) oblikujejo in posredujejo pomene; prav medijska reprezentacija je eden od najmočnejših vplivov na naše mišljenje in prepričanje. »Mediji s svojimi reprezentacijami nenehno utrjujejo identiteto, širijo predsodke in stereotipe, potrjujejo naša izkustva ter se nenehno gibljejo med sredstvom reprezentacije družbene realnosti na eni strani ter orodjem rekonstrukcije na drugi« (Lorenčič 2007, 21). Identificiramo se s televizijskimi liki, reprezentacija televizijskih identitet pa je vir naših lastnih identitet. V medijski kulturi reprezentirane identitete torej pogosto postanejo nadomestek za lastno oblikovane identitete. Mediji imajo to moč, da identitete prikažejo na način, za katerega menijo, da bo pri ljudeh vzbudil več zanimanja; na ta način lahko z ljudmi tudi manipulirajo. To se seveda nanaša tudi na spolne identitete. Televizijska reprezentacija spolov tako pomeni načine, na katere nam televizija ponuja podobe moškega in ženske. V hollywoodskih filmih je na primer homoseksualnost skoraj vedno reprezentirana s heteroseksualne perspektive.

Film kot eden izmed množičnih medijev predstavlja pomemben dejavnik pri oblikovanju identitete in deluje kot »sredstvo identitetne eksistence« (Eder v Lorenčič 2007, 19) ter pri posameznikih aktivira občutke pripadnosti točno določeni skupnosti. Konstruktivistični pristop je podlaga za identitetno konstrukcijo, zato je treba identiteto vedno obravnavati kot proces in ne kot statičnost, ker ni fiksna kategorija, temveč je produkt interakcije. S premikom od Bazinovega realizma k Eisensteinovi teoriji o pomembnosti avtorjeve pozicije se je film oddaljil od ideje o pasivnem snemalcu, ki zgolj mehanično reproducira realnost. »Film z različnimi prijemi usmerja, preoblikuje in se poigrava s perspektivami realnosti ter posledično obvladuje gledalčevo razumevanje, dojemanje le-te« (Lorenčič 2007, 20).

»Medtem ko se stari filmski realizem, kot pravi francoski filozof Gilles Deleuze, ukvarja s trdnimi identitetami, z določenim, fiksnim prostorom in časom, se novi realizem umika od njegovih predpostavk, saj ne verjame več v fiksne in določljive identitete česarkoli« (Rutar 2004, 16). Tako tudi Almodóvarja ne zanimajo stereotipi in fiksne oziroma določene in določljive identitete; če že, ga zanimajo zato, da jih razbija in postavlja pod vprašaj tako kot dominantne načine gledanja in razumevanja sveta. Njegovi igralci vedno znova preobražajo in spreminjajo svoje identitete. V njegovih filmih osebe nikoli niso enodimenzionalne, ampak so vselej »nekaj nedoločenega, presenetljivega, škandaloznega, vendar tudi zelo človeškega, intimnega, bližnjega« (Rutar 2004, 45). Zato so njegovi filmi popolna nasprotnost

hollywoodskim filmom in njihovi preprosti »daj-občinstvu-to-kar-želi-gledati« logiki. Almodóvar se namesto tega radikalno obrača k »drami realnosti« (Rutar 2004) ter raziskuje lezbijke, geje, nimfomanke, noseče nune, narkomane, sadiste, voajerje, transseksualce itd., ne da bi jih skušal normalizirati ali približati gledalcem.

3 O AVTORJU

3.1 PEDRO ALMODÓVAR

»Vsi moji filmi so osebni.«

Slika 3.1: Pedro Almodóvar



Vir: Revista de cine Encadenados (2009).

Z zgoraj omenjeno izjavo se priljubljeni španski cineast, Pedro Almodóvar, podpisuje kot »avtor« (Vrdlovec 2006). Režiser, scenarist, kompozitor in tudi igralec se je rodil 24. septembra 1949 v Calzada de Calatravi, malem ruralnem mestu Ciudad Real v provinci »Don Kihotove« Castile-La Manche v Španiji. Ko je bil star osem let, je z družino emigriral v Extremadur. Tam je pri salezijancih in franjevcih končal osnovno in srednjo šolo, kar je precej vplivalo na njegov odnos do cerkve, ki jo pogosto kritizira v svojih filmih. V najstniških letih, po ogledu filma »Mačka na vroči pločevinasti strehi«²¹ (1958) režiserja

²¹*Cat On A Hot Tin Roof* je kulturna drama po scenariju Tennesseeja Williamsa s Paulom Newmanom, Elizabeth Tylor in Burlom Ivesom v glavnih vlogah. Film je bil nominiran za šest oskarjev.

Richarda Brooksa, odkriva svojo veliko strast do filma in začne kompulzivno spremljati dogodke na velikih platnih. S šestnajstimi leti sam in brez denarja oddide v Madrid, da bi študiral in snemal filme. Vpis na akademijo (*National School of Cinema*) v temu času ni bil možen, ker jo je Franco zaprl iz političnih razlogov. Ne glede na Francovo diktaturo, je Madrid v šestdesetih letih bil za najstnika iz ruralnega okolja center kulture in svobode. Almodóvar je takrat začel opravljati različna priložnostna dela, dokler se ni redno zaposlil kot telefonist v nacionalnem telefonskem podjetju *Telefonica* in po več letih dela zaslužil dovolj denarja za nakup svoje prve kamere *Super 8*.²² Preden se je resno lotil snemanja filmov, je v Madridu spoznaval bedo in revščino srednjega razreda na pragu konzumerizma. Ker delo administratorja oziroma poštnega uslužbenca ni pospeševalo njegove kreativnosti, se je Pedro pridružil prestižni gledališki skupini *Los Goliardos*, v kateri je odigral svojo prvo profesionalno vlogo in spoznal Carmen Mauro, ki je postala vodilna igralka v prvi polovici njegove filmske kariere. Skupaj z McNamarom je osnoval *punk-glam-rock* skupino »Almodovar and MacNamara«. V poznih sedemdesetih je pisal tudi komične tekste za neodvisne revije »Star«, »Vibora« ter v reviji »Vibraciones« izražal svoja mnenja, kritike in pisal zgodbe.

Leta 1972 začne snemati prve neme kratke filme s svojo »super osmico«. Svoj zgodnji pristop filmu je kombiniral z literarnimi projekti. Objavil je tudi kratko novelo z naslovom »Fuego en las entrañas«, pornografske foto-novele, kot je »Toda Tuya« in nekaj novinarskih prispevkov: »El Pais«, »Diario 16«, »La Luna« itd. Almodóvar je kmalu postal ena osrednjih figur madridske »alter scene« poznih sedemdesetih let, imenovane *La Movida*. Vse to je zelo vplivalo na njegov pristop k filmu. Na njegov filmski opus so vplivali režiserji, kot so Billy Wilder, Douglas Sirk, Alfred Hitchcock, Luis Bunuel, Blake Edwards ter tudi neorealista Marco Ferreri in Fernando Fernan Gomez.

Leta 1980 s še zelo amatersko posnetim filmom *Pepi, Luci Bom y las otras chicas del monton* Pedro Almodóvar začne svojo filmsko kariero. Omenjeni film je prvotno bil Pedrov projekt za fotonovelo v reviji *El Vibora* z naslovom *General Erections*. Film sta financirala Felix Rotateta, igralec iz gledališke skupine Los Goliardos in bodoči režiser, ter igralka Carmen Maura. S tem denarjem, timom volonterjev in snemanjem tudi med koncem tedna je film

²²Super 8 mm filmska kamera, znana kot Super 8, je format kamere za snemanje filmov, ki jo je na trg prinesel Eastman Kodak leta 1965. Super osmica je izpopolnila starejšo 8 mm kamero za snemanje hišnih filmov. Film je, tako kot pri starejšem modelu, širok 8mm, z luknjami (perforacijami) samo na eni strani, s to razliko, da so dimenzije lukenj manjše kot pri predhodnem modelu, kar omogoča širše *exposed* področje.

dokončal v enem letu. Pomanjkanje sredstev je ustvarilo kreativno svobodo, ki je bila za Španijo v tistem času nenavadna. Menim, da je Almodóvarjev šokanten, včasih tudi kontroverzen in bizaren filmski svet okno v novo, drugačno Španijo. Film *Pepi, Luci Bom y las oltras chicas del monton* je nemudoma postal kulten. Najprej se je prikazoval v neodvisnih, alternativnih krogih in se potem štiri leta vrtel v poznih urah v Alphaville teatru v Madridu.

Od svojega prvega filma do zdaj je Almodóvar posnel še šestnajst filmov. Te filme oziroma njegovo celotno filmografijo bom predstavila v naslednjem poglavju.

3.2 ALMODÓVARJEVA FILMOGRAFIJA

V Almodóvarjevi biografiji z rdečo označimo letnico 1980. Njegov prvi celovečerec *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* («Pepi, Luci, Bom in druga dekleta na kupu») doseže nepričakovane tržne uspehe, ki režiserju priskrbijo potrebni kulturni in finančni kapital za ustanovitev produkcijske družbe *El deseó*. Film opisuje zgodbe treh deklet iz naslova, njihovo prijateljstvo, žensko solidarnost, eksplicitno seksualnost, strast in nasilje. Gre za »enkratno zgodbo o ljudeh in mnogodimenzionalnosti njihovih nedoločljivih identitet ter življenj« (Rutar 2004, 22). Almodóvar je imel to srečo, da so se otvoritve njegovega prvega filma v komercialnih kinematografih odvijale v času rojstva španske demokracije. Njegova filmografija se začne počasi polniti z vse uspešnejšimi filmi.

Leta 1982 Almodóvar posname svoj drugi film, in sicer komedijo z naslovom *Laberinto de pasiones* («Blodnjak strasti»). V filmu se igra z mnogoterimi identitetami (nimfomanka, gej itd.), ki postanejo vse bolj pogosta tema njegovih filmov. Film je bil izziv in provokacija za gledalce. Zelo nazorno prikaže Madrid v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih, tj. v času Movide in tudi seksualne osvoboditve. Zlasti kritiki niso bili naklonjeni seksualni vulgarnosti filma, saj so želeli gledati bolj »kakovostne« filme (Rutar 2004, 23).

Le eno leto potem Almodóvar režira svoj tretji film *Entre tinieblas* (1983) («Temačne navade»), ki so ga mnogi razumeli kot farso o nunah. Almodóvar se je pravzaprav lotil velike teme, ki spremlja praktično vse njegove filme, in to je nezmožnost ljubezni oziroma ljubezenskega razmerja. V filmu prvič uporablja religijske elemente, ki jih najdemo v njegovih poznejših delih. Film je namreč satira španske religijske institucije, duhovnega obupa in moralnega propada. *Entre tinieblas* raziskuje moč želje pri osebah, ki jih usmerja njihova intuicija raje kot razum. Značilen je tudi po prvem sodelovanju z igralko Chus Lampreave, ene Almodóvarjevih najbolj prepoznavnih igralk poleg Carmen Maure, Cecilie Roth, Marise Peredes in Penelope Cruz. S tem filmom je Almodóvar pridobil reputacijo *enfant terrible* španske kinematografije.

¿*Qué he hecho yo para merecer esto?* («Kaj sem naredila, da sem si to zaslužila?») (1984) je mogoče najbolj naturističen in družbeni film v Almodóvarjevi filmski karieri. Navdahnile so ga španske črne komedije poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih let. Čeprav prvi vtis kaže, da je film komedija, je tema, s katero se ukvarja Pedro, daleč od tega, da bi bila lahkotna in smešna. Osrednja tema filma je nenavadna in dramatična pripoved o gospodinji, ki živi naporno in mučno vsakdanje življenje ter skuša preživeti. In prav gospodinja je v mnogih Almodóvarjevih filmih ključni junak pripovedi. Film je tudi kritika konzumerizma in

patriarhalne kulture. Bil je uspešnejši kot njegovi prejšnji filmi in postal je Almodóvarjev prvi film z internacionalno distribucijo.

Pri filmu *Matador* (1985–86) Almodóvar prvič napiše scenarij v sodelovanju z nekom drugim (Jesus Ferrero). Film se oddalji od značilnega humorja in naturalizma avtorjevih prejšnji del ter postane Almodóvarjev »najbolj čuden« film. Režiser torej naredi obrat in posname »pravljico« o smrti, seksu in krivdi. Film namreč govori o kompleksnem razmerju med mladim Ángelom (igra ga Antonio Banderas), ki prizna umor, ki ga ni zgrešil, in njegovo odvetnico Marío, ki je serijska morilka moških. Film na nek način ponuja poželenje kot most med seksualno privlačnostjo in smrtjo. Največ kontroverznosti so povzročili elementi nasilja. Medtem ko je bil film v Španiji sprejet s precej mešanimi občutki, je bil dobro sprejet v Latinski Ameriki.

S svojim šestim filmom, *La ley del deseo* (1986) oziroma »Zakon želje«, se je Almodóvar tudi mednarodno uveljavil, v Španiji pa so njegovi filmi delovali precej kontroveržno. To je njegov prvi film, ki je nastal v producentki hiši *El Deseo*, ki jo je ustanovil skupaj s svojim bratom Agustinom Almodóvarjem. Gre tudi za prvi Almodóvarjev »odprti« gej film, ki opisuje zgodbo treh moških v kompleksnem ljubezenskem trikotniku. Film se odmika od večine predstav homoseksualcev v filmih.

Prvi veliki mednarodni uspeh je Almodóvar dosegel leta 1988 s filmom *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ali »Ženske na robu živčnega zloma«. Navdahnjen s hollywoodskimi komedijami iz petdesetih let je Almodóvar ustvaril nekakšno senzibilno feministično komedijo; je torej film o ženskah. Dobil je pohvale občinstva in kritikov, petdeset nacionalnih in mednarodnih nagrad (zlato globus, BAFTA, goyo, Nastro de Argento, David de Donatello, césar in druge) ter nominacijo za oskarja v kategoriji za najboljši tujejezični film.

Leta 1989 je Almodóvar posnel kontroverzen film z naslovom *Átame!* oziroma »Priveži me!«, v katerem žensko ugrabi moški in jo drži kot talko, da se ta zaljubi vanj. Čeprav gre za jasno ljubezensko zgodbo, je Almodóvar s svojim filmom razburil feministke in tudi kritike, ki so ga napadli, češ da je izgubil orientacijo in smisel za pravo smer. MPPA (*Motion Pictures Association of America*) je film označil z oznako X, kar je omejilo njegovo distribucijo. Pedro in ostale žrtve ameriškega puritanizma oziroma občutljive ameriške cenzure so po vztrajni pravni bitki dosegli, da je MPPA vpeljal novo oznako, in sicer NC-17. Oznaka je primerna za filme z eksplicitno seksualno vsebino, ki so prej bili pornografski, ter prepoveduje gledanje

osebam, mlajšim od sedemnajst let. V tem filmu Almodóvar preneha sodelovati s Carmen Mauro ter začenja svoje sodelovanje z drugo veliko divo španskega in evropskega filma: Victorio Abril. *Átame!* je režiserjevo četrto in tudi najbolj pomembno sodelovanje z Antonijem Banderasom.

Družinska melodrama *Tacones Lejanos* (1991) ali »Visoke pete« je izjemen film o »ljubezni, bolečini in trpljenju kot najbolj realnih koordinatah človeških eksistenc« (Rutar 2004, 30). V filmu igrata dve pomembni igralki »Almodóvarjevega sveta«: Marisa Paredes in Victoria Abril. Gre za odnos med znano pevko sentimentalnih popevk in njeno odraslo hčerko. Popevke, ki so eden izmed ključnih elementov Almodóvarjevih filmov, so v »Visokih petah« najbolj prisotne. Film je poln bolera in plesnih sekvenc.

Leta 1993 je Almodóvar posnel enega izmed svojih najbolj neuvrščenih filmov; ta ima naslov *Kika*. Tukaj vsak karakter v filmu pripada različnemu žanru, kar ustvarja zelo svoboden film, ki je tudi kritika senzacionalizma množičnih medijev. *Kiko* so feministke skritizirale (še posebej kontroverzna je bila scena posiljevanja). Čeprav kritiki filma niso dobro sprejeli, je le-ta odprl vrata novi eri v Almodóvarjevi karieri. Zanimivo je, da je stransko vlogo hostese literarnega televizijskega programa režiser dodelil svoji materi Francisci Caballero.

Potem je nastal film z naslovom *La flor de mi secreto* ali »Cvet moje skrivnosti« (1995). Gre za prepričljivo dramo, ki so jo gledalci končno pozdravili kot zrelo Almodóvarjevo delo. Zanimivo, saj bi to lahko pomenilo, da so »sprejeli« režiserja. Vsekakor je zanimivo tudi dejstvo, da v tem filmu Angel igra moškega, ki ga je Pedro predstavil kot »novega moškega«, ki na nenavaden način razume ženske in piše »žensko« literaturo. In feministke so končno ostale brez besed ... (Rutar 2004, 30–31). V tej psihološki drami se protagonistka sooča s profesionalnimi in osebnimi krizami. Podobno kot filma »Vse o moji materi« (1999) in »Govori z njo« (2002) tudi »Cvet moje skrivnosti« govori o izgubi, rasti in okrevanju. Gre za prehodni film od režiserjevega prejšnjega k novejšemu stilu oziroma k bolj »zrelemu« obdobju.

Minili sta še dve leti in leta 1997 naredi Almodóvar nov film z naslovom, ki ga najdemo tudi v romanu Ruth Rendell: »Meseno poželenje«²³ (*Carne tremula* oziroma *Live Flesh*). Film je blizu trilerju in je prvi in edini, ki ga je Almodóvar režiral po romanu. V njem sledimo zgodbi

²³V slovenskem prevodu ima roman naslov Nemirno meso: Rendell, Ruth. 1998. *Nemirno meso*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

mladega policista, ki se po desetih letih v zaporu vrne v povsem nov svet. V njem skuša zaživeti novo življenje. Vendar ni nikoli bil obsojen zaradi posilstev, ki jih je storil, temveč zaradi streljanja. Sledi srečanje z moškim, ki ga je ustrelil, in z žensko, ki skrbi zanj. Odkriva možnost za popolnoma drugačno življenje, vendar je »meso nemirno, življenjska sila je premočna, ženska se izmika« (Rutar 2004, 31). V filmu se Almodóvar ponovno loti raziskovanja ljubezni, izgube, trpljenja, bolečin, nemoči ipd.

V filmu »Vse o moji materi« (*Todo somber mi madre*) se leta 1999 Almodóvar ponovno posveti ženski. Ta išče očeta svojega mrtvega sina. Osrednja tema je družina, njena vloga in moč v življenju ljudi. Z omenjeno tragikomedijo je Almodóvarju uspelo dobiti veliko nagrad (zlato globus, cesarja, tri evropske filmske nagrade, nagrado David de Donatello, dve BAFTA nagradi, sedem goy in 45 drugih nagrad), med drugim tudi oskarja za tujejezični film.

Leta 2002 je Almodóvar posnel svoj štirinajsti komercialni film z naslovom *Hable con ella*, v prevodu Govori z njo. To je zgodba o prijateljstvu dveh moških, o osamljenosti in dolgotrajnem prebolevanju bolečine. Dva moška postaneta prijatelja, medtem ko skrbita za ženske, ki jih imata rada, oni dve pa sta v komi, nezavedne in negibne. To je tudi film o nekomunikativnosti med pari, ki je kljub vsemu hkrati komunikativnost. O tem, kako so monologi ob tihi osebi lahko učinkovita oblika dialogov; o tišini kot govorici telesa, o filmu kot idealnem posredniku pri odnosih med ljudmi; o tem, kako lahko film kljub besedam zaustavi čas in se vživi v življenje osebe, ki ga pripoveduje, in osebe, ki ga poslušča. Gre za film o veselju pripovedovanja in o besedah kot orožju proti osamljenosti, bolezni in smrti. To je tudi film o norosti; o norosti tako blizu nežnosti in razumu, da ne gre ločevati od normalnosti. Almodóvar je za ta film dobil oskarja za najboljši scenarij in še druge nagrade (cesarja za najboljši film, evropskega oskarja v kategorijah za najboljšega režiserja in najboljši scenarij, nagrado občinstva za najboljšega režiserja in še mnoge druge).

Leta 2004 Pedro naredi film *La mala educación* (»Slaba vzgoja«). Končno naredi film o vzgoji in spolni zlorabi otrok, cerkvi, religiji in duhovnikih, ki trpijo zaradi blokirane seksualnosti in prepovedanih ljubezni. V svoj film je vključil aktualno, zelo perečo problematiko – pedofilijo v povezavi z rimskokatoliško cerkvijo. Zgodba se vrti okoli treh glavnih likov. Mlad režiser želi posneti film o dveh prijateljih, ki sta skupaj odraščala v strogi katoliški šoli. Scenarij v njem zbudi otroške spomine in na dan privrejo že pozabljene mračne skrivnosti ... »Slaba vzgoja« je barvni film noir, v katerem vse vloge, tudi ženske, vključno s fatalno blondinko, igrajo moški. Avtor s tem spet dokazuje, da ne potrebuje ženskih likov, da

bi podelil filmu feminilen pridih. Almodóvar naredi *La mala educación* na način, ki človeka zares prepriča, da mu nič človeškega ni tuje« (Rutar 2004, 31). »Slaba vzgoja« je nedvomno najbolj osebna izpoved španskega mojstra doslej.

Volver oziroma »Vrni se« nastane leta 2006. Gre za komično dramo, ki združuje občutke, misli in usode žensk treh generacij ene družine. Je tudi zgodba o preživetju. Vsi liki se borijo za preživetje in preživijo celo samo smrt. Protagonistka že dolgo več ne najde prave sreče v zakonu z brezposelnim in vedno pijanim možem, tako da ji edino uteho predstavlja hčerka. Nekega dne se sestri prične prikazovati njuna umrla mama, ki ima na tem svetu še nekaj nedokončanih opravkov, kar na svojevrsten in nepredstavljen način vpliva na celotno družino. V Almodóvarjevi drami/komediji, ki očara ne le z izvirno zgodbo, ampak tudi z izvrstno igralsko zasedbo, spet prevladujejo neutrudna ženska solidarnost in sočutja. V *Volverju* namreč Almodóvar uspešno prikliče vrnitev Carmen Maure, ki v filmu igra mater Penélope Cruz (Raimunda) in njene filmske sestre Sole, ki jo upodablja Lola Dueñas. To je prvo ponovno sodelovanje Almodóvarja in Carmen Maure po letu 1987. Hkrati pa naslov filma označuje tudi Pedrovo vrnitev h koreninam, v rodno La Mancho, kamor postavlja del dogajanja. V provinci Ciudad Real, v osrčju Manche, se je umetnik rodil in živel v tradicionalnem patriarhalnem okolju, ki je strogo ločeval vloge žensk od poslanstva moških. Film je na filmskem festivalu v Cannesu prejel nagrado za najboljši scenarij.

18. marca letos se je Pedro Almodovar s špansko premiero svojega novega filma *Los abrazos rotos* (»Razklenjeni objemi«) vrnil na filmska platna. Po Almodovarjevih besedah gre za njegovo najkompleksnejšo in najbolj romantično stvaritev, ki je obenem poklon filmski umetnosti in vaja v slogu, v kateri se prepletajo elementi tragedije in komedije, tradicije in pop kulture, nadrealizma in vsakdanjosti, preteklost in sedanost ter resničnost in fikcija. Režiser meni, da gre za "*salto mortale*" v njegovem opusu, saj gre za sofisticiran, temačen in skrivnosten film, ki se od vseh prejšnjih razlikuje celo po načinu snemanja in montaže. Gre tudi za njegov najdražji (12 milijonov evrov) in najdaljši film (127 minut) z najdaljšim snemalnim časom (15 tednov). Film se morda še najbolj razlikuje od zadnjega izrazito vitalističnega *Vrni se*, saj se režiser tokrat vrača na področje filma noir. Osrednja zgodba se spleta okoli človeka, ki piše, živi in ljubi v temi, cineasta, ki je pred 14 leti na otoku Lanzarote doživel hudo prometno nesrečo, v kateri je izgubil ženo. Almodóvar razkriva, da se je filmska zgodba »Razklenjenih objemov« porodila iz neke fotografije, ki jo je pred devetimi leti posnel na otoku Lanzarote, kjer je preboleval materino smrt. Od daleč je slikal plažo v nekem zalivu

in nehote posnel objemajoči se par, ki ga je pozneje poskušal poiskati, a ga ni našel. Prišel pa je do »Razklenjenih objemov«. V glavnih vlogah nastopajo znana imena, ki smo jih, vsaj ženski del, že večkrat videli tudi v Almodóvarjevih filmih: Penelope Cruz, Blanca Portillo, Luis Homar in Jose Luis Gomez.

3.3 ALMODÓVARJEV POMEN ZNOTRAJ FILMSKE INDUSTRIJE

»Razen par ljudi, jaz najbolj ljubim filmsko industrijo. V času, ko večina filmov zgleda kot videoigrice, sem si želel, da bi bil moj film (»Los abrazos rotos« oziroma »Razklenjeni objemi«) posvetilo filmski industriji kot profesiji skozi lik režiserja, ter istočasno tudi refleksija našega obstoja. Čeprav liki v filmu živijo precej dramatično življenje, jaz sem želel pokazati, da je filmska industrija lahko lepša in boljša od življenja« (Almodovar v Vermelin 2009).

Španski film je po letu 1896 potreboval približno dve desetletji, da je prerasel začetni položaj kulturne obrobnosti ter postal dokaj uspešna industrija, ki je pritegovala pozornost tako investorjev kot občinstva. Povečanje ustvarjalnosti je sobivalo z nasilno reakcijo proti politizaciji kulturnega življenja iz poznega diktatorskega obdobja: Movida je bila prežeta s hedonizmom in izkušnjo tujih kulturnih gibanj po desetletjih cenzure. Almodóvar, poleg

Carmen Maure in Zulueta, sodi med tiste filmske ustvarjalce, ki so se resno angažirali v tem gibanju in katerih vpliv je še vedno čutiti.

Almodóvar je prevzel kolaž popularnih žanrov in zvezd iz preteklega španskega filma, za estetsko in tematsko vodilo je vzel hollywoodsko melodramo ter v filmski tradiciji, ki se je osredinjala na moške, v ospredje postavil ženske. Tako je v prelomnem filmu »Ženske na robu živčnega zloma« (1987) uporabil te sestavine in požel veliko mednarodno priznanje. Film je Almodóvarju prinesel nominacijo za tujejezičnega oskarja. Njegove strategije, ki so bile kontroverzne za establišment v Španiji, so odslikavale sodobnost, ki je pritegovala nacionalno in mednarodno pozornost ter novim generacijam kazala možnosti za ustvarjanje filmov (na primer uporabo žanrskega filma), ki se je razlikovalo od sprejetega vzora (Cook 2007, 249).

Pedro Almodóvar danes predstavlja sinonim za evropski film in nekovencionalno filmsko produkcijo. Svojevrsten avtorski pristop, ki vključuje premišljeno strukturirane scenarije, izčiščeno tehniko in nenavadno naracijo, režiserjevo ime izpisuje v filmsko zgodovino. Za Almodóvarja lahko zapišem, da je oseba, ki je največ prispevala k preporodu španske kinematografije. Njegovo delo povečuje zanimanje za španski film po vsem svetu. Svojo transnacionalno navzočnost si je zagotovil z zvezdami, kot so Penelope Cruz (»Almodóvarjeva muza«), Antonio Banderas, Javier Bardem. Med njegovimi največjimi uspehi bom še enkrat omenila film »Vse o moji materi« (1999), ki je leta 2000 dobil oskarja za najboljši tujejezični film, »Govori z njo« (2002), za katerega je Almodóvar dobil oskarja za originalen scenarij, in film »Vrni se« (2006), v katerem je celotna ženska zasedba leta 2006 v Cannesu dobila nagrado za najboljšo igralko (Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo in Chus Lampreave). Skratka, Almodóvar je s svojim delom veliko naredil tako za špansko kinematografijo kot za filmsko industrijo na splošno.

4 ANALIZA FILMOV

Opus Pedra Almodóvarja obsega 17 celovečernih filmov. Ker menim, da bi bilo 17 filmov prevelik vzorec za podrobno analizo v diplomskem delu, sem se osredotočila le na osem

filmov. Zavedam se, da je osem filmov premalo, da bi bili rezultati analize objektivni, vendar mi tudi obseg naloge ne dopušča večjega števila. Izboru filmov sta med drugim botrovala dostopnost do filmskega gradiva in sama relevantnost filma. Da ne bi izbor filmov vseboval preveč subjektivnih preferenc, bom analizirala od dva do tri filme iz vsake faze Almodóvarjevega ustvarjanja.

Uporabljala bom metodo analize tekstov; v mojem primeru bo šlo za analizo filmov. Pred analizo bom na kratko obnovila tudi zgodbo filma. Skozi analizo Almodóvarjevih filmov bom odgovorila na raziskovalno vprašanje svojega diplomskega dela, in sicer »*Kako je konstruirana spolna identiteta v njegovih filmih?*«.

4.1 PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980)

Zgodba

Pepi je mlado samostojno dekle, ki živi v Madridu. Policist jo dobi pri gojenju marihuane. Pepi je pripravljena narediti vse, da se izogne tožbi, le devištva noče izgubiti. Policist jo zato posili in Pepi se odloči za maščevanje. Izsledi ga in ga pretepe. Pri tem ji pomaga *rock* skupina, katere pevka je Pepina prijateljica Bom. Naslednji dan Pepi ugotovi, da so pretepli napačno osebo, in sicer policistovega brata dvojčka. Pepi nadaljuje z maščevanjem in se spoprijatelji s policistovo ženo Luci, ki kmalu postane žrtev Bominih sadističnih fantazij. Pepi, Luci, ki je zapustila svojega moža, in Bom, ki je sedaj dobila popolnega partnerja, začnejo živeti hedonistično nočno življenje. Tri dekleta živijo skupaj. Luci začne delati v oglaševanju, da bi zaslužila denar. Njen oglas za spodnje hlače postane zelo uspešen. Istočasno jo išče njen mož, policist. Napade jo, ko se vrača iz diskoteke, in jo ugrabi iz družbe njenih prijateljic. Po nekaj dneh Pepi in Bom dobita Lucin telegram iz bolnišnice. Sporoči, da je srečna in da je spet skupaj s svojim sadističnim in tiranskim možem. Pepi in Bom začneta sami kovati načrte za prihodnost.

Konstrukcija spolne identitete

Kot že lahko sklepam iz naslova, je film, s katerim se ukvarjam v tem poglavju, predvsem raziskovanje žensk in njihovih medsebojnih odnosov in spolnosti. Vse glavne igralkе so torej ženske: Pepi je mlado in neodvisno dekle; Luci je, prav nasprotno, ubogljiva in pokorna gospodinja, ki uživa v mazohizmu; Bom je uporniška pevka *punk* skupine (glej sliki 4.1 in 4.2). Ne gre za enodimenzionalen film. Rutar (2004, 22) recimo meni, da gre za »enkratno zgodbo o ljudeh in mnogodimenzionalnosti njihovih nedoločljivih identitet«. »Tisto, kar je videti enoznačno in jasno, je v resnici nedoločeno, zamegljeno, nejasno; ima dvojno, trojno naravo oziroma identiteto« (Rutar 2004, 116).

Z vidika spolne identitete sta v filmu najbolj zanimiva lika Bom in Roxy. Bom je lezbijka, ki so ji vseč starejše ženske, Roxy je plesalec skupine Bomitoni in je transvestit. Čeprav je biološko moški, je njegov družbeni spol ženski. Tudi drugi ga ogovarjajo v ženski obliki. Zase pravi:

»Jaz sem Pepelka v srcu. Sem navadna ženska.«

To veliko pove o tem, kako se sam identificira, in to je ključno za njegovo spolno identiteto. Rutar (2004, 118) se sprašuje, ali so ljudje perverzni, ker ni popolnoma jasno, kakšnega spola so. Sama menim, da niso.

Slika 4.1: Pepi in Luci



Vir: Strauss (2006).

Slika 4.2: Luci in Bom



Vir: Strauss (2006).

4.2 LABERINTO DE PASIONES (1982)

Zgodba

Sexilia se odloča za tečaj psihoanalize v upanju, da bo pozdravila svojo nimfomanijo in strah do sonca. Vendar njeno psihologinjo veliko bolj zanima Sexilijin oče, ki je ginekolog, specializiran za umetno oploditev, s katerim želi spati. Ena izmed ostalih analitikovih pacientk je tudi Princesa Toraya, bivša žena Cesara Tirana, ki je listajoč časopis odkrila, da je Cesarjev sin, Riza Nero, na obisku v Madridu. Riza je homoseksualec, ki živi »v omari«. Ko ugotovi, da je Sadec (eden izmed njegovih ljubimcev) tudi iz Tirana, se odloči, da bo spremenil svojo frizuro in obleke, s čimer bi zaščitil njegovo anonimnost. Tako postane *rock* pevec, spozna Sexilio in se zaljubita. Isto noč si priznata svoje občutke, ampak ne spita skupaj. Sexilia spozna Queti. Njen oče jo je prisilil, da spi z njim zato, ker jo je zamešal z njeno materjo, ki ga je pustila zaradi drugega moškega. Sexilia zaprosi Queti, ki je videti tako kot ona, če bi prevzela njeno identiteto. Na ta način bi se Queti lahko znebila svojega očeta in bi Sexilia lahko zbežala in živela skupaj z Rizem v Panami. Sexilia gre v Rizev hotel in zaloti Riza s Torayo. Zgrožena nad tem, kar je videla, spet obišče svojo psihologinjo in odkrije, da je Toraya odgovorna za njeno nimfomanijo. Sexilia se odloči, da bo Rizu odpustila. Sadec išče Riza povsod. Njegova sostanovalca, ki sta islamska ekstremista, načrtujeta Rizovo ugrabitev. Queti opozori Sexilio in Riza na to nevarnost. Ko Toraya in ostali pridejo na letališče, sta Riza in Sexilia že na poti proti Panami; se končno prvič ljubita.

Konstrukcija spolne identitete

Almodóvar v tem filmu raziskuje cel blodnjak oziroma labirint spolnih identitet in identitet na splošno. V njem srečuje zlasti like, ki ne veljajo za »normalne« (nimfomanko Sexilio, geja Riza in Sadeca, transvestita Fabia itn.), in uprizarja dejanja, ki prav tako ne veljajo za

»normalna« (incestuočni odnos očeta in njegove hčerke Queti). Mogoče je *Blodnjak strasti* Almodóvarjev najbolj »sociološki« film, ker zajema celo paleto nedoločenih oziroma nedoločljivih identitet in tudi soočanja likov z identitetnimi krizami.

Sexilia, ki jo kličejo tudi Sexi, je nimfomanka, ki potrebuje deset moških dnevno. Zaveda se, da je nimfomanka že od otroštva in se brez sramu tako identificira. Ker se ne sramuje svoje seksualnosti, lahko rečem, da je »outirana« nimfomanka, ki je sprejela svojo spolnost kot tako.

Fabio je gej in zdi se, da je v filmu prisoten le zaradi humorja (glej sliko 4.4). Prikazan je kot stereotipen gej, feminiziran moški (kretnje, govorica telesa, visok glas, uhani, ličila, spremlja modo itd.). Po značaju je aroganten, zabaven in samovšečen. Je »outiran« homoseksualec, ki ne kaže nobenih težav zaradi svoje spolne identitete oziroma spolne usmerjenosti. V eni sceni pozira za pornografski časopis, oblečen v pernato roza obleko, prelit s krvjo. Prijatelju (Johnnyju) pove, da je to njegov novi videz za seksi-porno časopis. Zase pravi, da je postal »Soft Queen Killer Bang«. To bi pomenilo nekakšno »mehko kraljico« (v tem smislu kraljica preobleke oziroma transvestit) ali »mehkega pedra« v povezavi s sadomazohizmom.

Sin tiranskega vladarja Riza Niro je gej, ki se skriva v Madridu (glej sliko 4.5). Da bi zaščitil svojo anonimnost, se odloči, da bo spremenil svojo identiteto. Tako spremeni svojo frizuro in način oblačenja ter postane *rock* pevec Johnny. S tem je, razen imena in videza, spremenil tudi svojo seksualno orientacijo; ni več moški, ki spi z moškimi, ampak postane heteroseksualen moški, ki se zaljubi v Sexilio.

Slika 4.3: Pedro Almodóvar kot pevec v *disco-funky* duetu



Vir: Revista de cine Encadenados (2009).

V filmu se pojavlja tudi sam režiser, Pedro Almodóvar, in sicer v vlogi pevca *disco-funky* dueta oziroma tipičnega požensčenega transvestita (kratek usnjen plašč, ličila, uhani, petke itd.), kar nakaže tudi z obnašanjem (miganje z boki, ustnicami, jezikom itd.) (glej sliko 4.3). Tukaj gre bolj za »*drag queenovstvo*« kot za pravi transvestizem. Se pravi, da je narejeno za šov, je groteskno (ličila, nastop in obleke so pretirane). Ne gre za tipičen transvestizem v smislu približevanja ženskosti ali moškosti.

Sexilijin oče prizna psihiatrinji, ki želi spat z njim, da je aseksualen že od otroštva. Ker se mu spolnost gnusi, se je začel ukvarjati z umetno oploditvijo žensk. Na koncu filma nastopi scena, v kateri je Sexilijin oče v postelji z »novo« Sexilio oziroma Queti. Ona je namreč prevzela Sexilijino identiteto, da bi se znebila incestuoznega očeta. In zdi se, da je spolnih težav v Sexilijini družini končno konec.

Slika 4.4: Fabio



Vir: Fin de cinemà (2009).

Slika 4.5: Riza Niro oz. Johnny in Sadec



Vir: Fin de cinemà (2009).

4.3 LA LEY DEL DESEO (1986)

Zgodba

Pablo Quintero je filmski režiser. Njegov brat Tino je spremenil spol v upanju, da bo tako postal ljubimec svojega očeta, toda oče ga zapusti. Tina zdaj živi z desetletno Ado, ki jo je mati zapustila, da lahko potuje po svetu. Zaljubljena je v Pabla, ki pazi na obe. Toda Pablo je zaljubljen v Juana. Ko se Juan vrne v svojo vas, kjer bo preživel počitnice, Pablo sreča Antonia. Takoj postane ljubosumen, čeprav ni nikoli prej imel

istospolne izkušnje. Antonio naleti na ljubezenska pisma, naslovljena na Pabla. Ta jih je pravzaprav napisal sam. Pablo pobegne stran od Antonia in mu pošlje pismo s podpisom Laure P. To je ime igralkice iz scenarija, ki ga piše njegova sestra. V pismu Pablo oznanja, da ljubi Juana in da se mu namerava pridružiti. Vendar Antonio pride tja prvi in ubije Juana. Pablo takoj posumi na zločin. Ves objokan na poti nazaj v Madrid doživi prometno nesrečo in izgubi spomin. Antonijeva mati pokaže policistom pisma s podpisom Laure P. Ta takoj postane glavna osumljenka. Antonio se vrne v Madrid in želi se zblížiti s Pablom, ki je še vedno v bolnišnici; zapelje Tina. Ko Pablo okreva, mu Tina to pove. On ugotovi, da je Tina v nevarnosti. Skupaj s policijo gre v Tinin dom, v katerem je gostila Antonia. Ta grozi, dokler se na samem ne dobi s Pablom. Ta se mu pridruži, ljubita se in Antonio potem naredi samomor.

Konstrukcija spolne identitete

»Zakon želje je pogoj odprtosti vsakega mogočega občestva. Brez želje torej ni drugačnosti, odprtosti« (Rutar 2004, 97). Pablo in Tina sta brat in sestra (glej sliko 4.6). Tino je želel postati ženska, da bi lahko bil ljubimec svojega očeta. Zato je pred dvajsetimi leti zamenjal spol in postal Tina. Po očetu ni imela moških spolnih partnerjev, dokler ni spoznal Antonia. Tina je zaročena z žensko, ki jo je zapustila. Zanimivo je, da njeno zaročenko igra igralka Bibi Andersen, ki je v resničnem življenju transseksualka, moški, ki je postal ženska. Almodóvar v intervjuju pove:

Zame je Bibi ženska in jo že od nekdaj poznam kot žensko. V filmu »La ley del deseo« nisem hotel pravega transseksualca, ampak igralko, ki lahko interpretira transseksualca. To je zelo težko, ker transseksualec ne bo pokazal svoje ženskosti na enak način, kot bi jo pokazala ženska. Ženska ženskost je veliko bolj sproščena in mirna. Zanimala me je ženska, ki bo pokazala pretirano, napeto ženskost transseksualca. Zato sem vprašal Carmen Mauro (Tina), da imitira nekoga, ki posnema žensko (Strauss 2006, 71).

Tudi v tem filmu Almodóvar uporabi humor na račun spolne identitete. Ko Tina po dolgem času spet vstopi v cerkveno dvorišče, pove Adi:

»Oh, kolikokrat sem si ga tukaj drkal.«

Tina je popolna ženska, vendar zase pravi, da je zelo ranljiva in nepopolna oseba. Verjetno se tako počuti zaradi nesprejemanja svoje ženske identitete s strani drugih ljudi. Tako jo na primer policist užali:

»Saj nisi ženska! Pedri eni!«

Poleg tega, da jo nima za žensko, gleda nanjo kot na moškega, ki spi z moškimi. Tudi svečenik ne sprejema njene preobrazbe in ji ne dovoli vrnitve v njegovo cerkev. Kar naprej se pogovarja z njo kot z moškim, čeprav mu ona odgovarja v ženski obliki. Tina pove, da je petje v cerkvenem zboru edino, kar pogreša iz tistega časa, ko je bila majhen deček. Na spremembo spola seveda zelo različno gledata:

Svečenik: *»Toliko si se spremenil!«*

Tina: *»V resnici ne. V sebi sem še vedno ista.«*

Almodóvar se vsekakor ukvarja tudi z vprašanjem, kako daleč lahko gredo preobrazbe človeških bitij. Deleuze in Guattari sta razvila koncept po-stajanja, ki v osnovi pomeni preobrazbe. Zavzemala sta se za preobrazbe, ki bi jih sprejelo tudi občestvo, in ne le posamezniki. Preobrazbe bi omogočale ljudem, da bi živeli brez strahu, da bi jih izločili kot drugačne in nevarne (Rutar 2004, 98). In gotovo so lezbijke, transseksualci (Tina), geji (Pablo, Antonio, Juan) (glej sliko 4.7) itd. rezultat teh preobrazb.

Slika 4.6: Tina, Pablo in Ada



Vir: Los 2 humanos (2008).

Slika 4.7: Pablo in Antonio



Vir: Los 2 humanos (2008).

4.4 TACONES LEJANOS (1991)

Zgodba

Becky del Paramo je znana pevka in igralka, ki se po večletni odsotnosti znova vrača v Madrid. Ves svoj čas raje posveča karieri kot svoji hčerki Rebeci, ki je ni videla petnajst let. Rebeca začne delati na zasebni televiziji, ki je v lastništvu njenega moža Manuela. Izkaže se, da je Manuel Beckyjin bivši ljubimec, kar dodatno poslabša odnos med materjo in hčerko. Isto noč, ko se je Becky vrnila, se vsi skupaj odpravijo pogledat Femme Lethal, ki je Beckyjin zvesti posnemovalec (imitator). Rebeca in Femme Lethal se ljubita. Manuel se želi ločiti od Rebeca. En dan ga najdejo mrtvega. Pred tem je večer preživel s svojo ljubico Isabel, ki dela kot Rebecina tolmačica za jezik. Potem se je dobil z Becky. Preiskovalni sodnik Judge Dominguez se je v raziskavi osredotočil na mater in hčerko, ker je vedel, da se je njun odnos še bolj poslabšal od takrat, ko je Rebeca odkrila, da se Becky videva z Manuelom. Na dan Manuelovega pogreba je Rebeca javno priznala umor. V zaporu je izvedela, da je noseča. Rebeco zaradi pomanjkanja dokazov osvobodijo, njena mati pa zaradi srčne bolezni pristane v bolnišnici. Da bi pomagala svoji hčerki, ki je priznala, da je zares ubila Manuela, Becky prevzema krivdo za umor nase, in preden umre, pusti svoje prstne odtise na pištoli. Rebeca

tako ostane na prostosti in odide z Judgeom, ki je pravzaprav Femme Lethal, oče njenega otroka.

Konstrukcija spolne identitete

Film *Visoke pete* je mogoče psihološko najbolj kompleksen, skoraj psihiatričen Almodóvarjev film. V njem so identitetne krize likov pretvorjene v spektakel (npr. Rebecino priznanje umora po televiziji ali *drag show*) (Strauss 2006, 106).

V analizi se bom osredotočila na igralca, ki je najbolj zanimiv v smislu spolne identitete, tj. transvestita z umetniškim imenom Femme Letal, ki v svojih nastopih posnema Rebecino mamó, znano pevko in igralko Becky del Parama. Femme Letal je torej moški, ki se oblači kot ženska (glej sliko 4.8). Kasneje izvemo, da je še nekaj drugega (narkoman Hugo in sodnik Dominguez) (glej sliko 4.9). Je tudi oče Rebecinega še nerojenega otroka. Njegovo pravo ime je Eduardo; torej ima več identitet. Težko bi določila, katera je »prava«, samostojna, neodvisna. Rutar (2004, 87) pa se sprašuje, zakaj bi bilo to sploh potrebno ali pomembno. Ali drugače povedano, nobene nujnosti ni, ki bi sodniku Dominguezu preprečevala, da postane transvestit oziroma umetnik, ki posnema drugo umetnico. Zaradi tega ne bo srečen, ker je dokončno odkril »pravo« identiteto, ampak bo izkusil novo, drugačno možnost. Doživel bo, »da to, kar je, ni to, kar je, saj je odprto« (Rutar 2004, 42). Deleuze in Guattari sta razvijala ta koncept »postati ženska«. In ta ženska je polje Drugega, v katerem se lahko oblikuje katera koli identiteta. »Postati-ženska« zato pomeni preobraziti se na polju Drugega, vztrajati v neidentiteti oziroma nedoločljivi identiteti (Rutar 2004, 49).

Pravo nasprotje Femme Letal je Rebecin mož Manuel. Je tipičen heteroseksualen moški, ki se oklepa lastne domnevne identitete. Vsaka drugačna identiteta je zanj nevarna. To se na primer jasno vidi iz dialoga:

Manuel: *Kakšno je tvoje pravo ime?*

(Pogleda Letalu v mednožje. Letal da noge skupaj.)

Femme Letal: *Tako, kot pojem v pesmi ... Lahko me kličeš, kakor hočeš. Prijatelji me
Kličejo Letal.*

Manuel: *Letal ... Ali je to moško ali žensko ime?*

(Pokaže pištolo za hlačami.)

Femme Letal: *Odvisno. Zate sem moški.*

Rebeca je seveda zmedena zaradi sodnikove trojne identitete. Sprašuje se, kako mu lahko verjame in kako lahko ve, da ni narkoman ali homoseksualec. Vendar tako kot Hugo in Judge Dominguez oziroma Eduardo ima tudi Femme Letal rada ženske, čeprav se sam preoblači v ženske.

Slika 4.8: Femme Letal



Vir: Strauss (2006).

Slika 4.9: Sodnik Dominguez



Vir: Strauss (2006).

4.5 KIKA (1993)

Zgodba

Kika je kozmetičarka, ki živi z Ramónom, ki je fotograf, specializiran za ženska perila in erotične slike golih žensk. Spoznala sta se, ko je Kika morala naličiti njegov obraz, ker so

mislili, da je mrtev. Ramón je obseden s smrtjo svoje matere. Nicholas je pisatelj, Ramónov bivši tast in tudi nekdanji Kikin ljubimec. Po dveh letih odsotnosti se vrača v Madrid in se vseli v Ramónov studio nad njihovim stanovanjem. Kika spet postane Nicholasova ljubica. Ne ve pa, da Ramón spi tudi z njeno najboljšo prijateljico Amparo. Kiko posili Paul Bazzo, porno igralec, ki je zbežal iz zapora. Paul je tudi Juanin brat, to je Kikina čistilka. Andrea, ki je zvezda neokusnega resničnostnega šova, je posnela posilstvo. Včasih je tudi sama bila Ramónova ljubica. Ko jo je ta zapustil, se mu je odločila maščevati. Zato je posilstvo prikazala v televizijski oddaji. Zelo zaskrbljena zaradi posnetkov Kika zapusti stanovanje misleč, kako so jo vsi skupaj izdali: Nicholas, ki je delal za Andreo, Ramón, ki je vse gledal iz drugega stanovanja, in Juana, ki je Paula spustila v stanovanje. Ramón ugotovi, da se njegova mati ni ubila, temveč jo je ubil Nicholas. Zato gre v njegovo hišo, ki je včasih bila last njegove matere. Tam odkrije žensko truplo in se onesvesti. V hišo pride tudi Andrea, oblečena v svojo poročevalsko obleko, s kamero na čeladi. Njena namera je prisiliti Nicholasa, da prizna umor. Ko je prebrala njegovo novelo, je spoznala, da je on pravzaprav nevaren serijski ubijalec. Andrea ustrela Nicholasa, on pa ubije njo. Kika pridrvi sredi pokola. Nicholas ji prizna, da je on ubijalec iz novele. Kika spet oživi Ramóna in potem zbeži z neznanim moškim, ki ga je spoznala na cesti.

Konstrukcija spolne identitete

Pri konstrukciji spolne identitete v filmu *Kika* se bom osredotočila na Juano, Kikino čistilko, ki jo igra Rossy de Palma (glej sliko 4.10). Juana je lezbijka in te si ljudje pogosto predstavljajo kot »možače«, se pravi s kratkimi lasmi, v moških oblekah, s kravato ipd. Almodóvarjeva Juana sploh ni takšna; je ženska z dolgimi lasmi, oblečena v pisane obleke, vendar ima brke. Je torej na nekakšni sredini, ne morem je uvrstiti ne v tipično *butch* ne v *femme* lezbično podobo. Ta njena »moškost« naj bi bila »anomalija, ki je zunanje znamenje hormonskega neravnovesja« (De Beauvoir 2000, 172).

Naslednji dialog med Kiko in Juano več razkrije o Juanini spolni identiteti. Pove, da tudi sama, čeprav ni moški, ima pravico do brkov. Rada bi se ukvarjala z delom, ki v družbi velja

za »moško delo«, samo da bi bila bližje ženskam, ki so v središču njene seksualne orientacije. Torej meni, da čeprav je ženska, ima enake pravice kot moški, ki so jim všeč ženske.

Kika: Zakaj si ne obriješ brk?

Juana: Zakaj le? Kaj so brki samo moški privilegij?

Moški z brki so bodisi geji bodisi fašisti ... ali oboje!

Kika: Govorim ti kot profesionalka (kozmetičarka). Brez brk bi bila veliko lepša.

(Kika naliči Juano.)

Kika: Pogledj se! Odlična si! Lahko bi bila manekenka.

Juana: Ne maram modnih pist. Rada bi bila upravnica zapora. Tako bi lahko po cele dneve gledala ženske ...

Izvemo tudi, da Juana ni nikoli spala z moškim, razen s svojim bratom. Ker je Juana stranski lik v obravnavanem filmu, ne izvemo kaj več relevantnih informacij o njeni osebnosti oziroma o njeni spolni identiteti.

Slika 4.10: Kika in Juana



Vir: Strauss (2006).

4.6 TODO SOBRE MI MADRE (1999)

Zgodba

Manuela živi sama s svojim mladoletnim sinom Estebanom. Med njima je le osemnajst let razlike in sta si zato zelo blizu. Manuela je zaposlena kot koordinatorka v Nacionalnem centru za transplantacijo v bolnišnici v Madridu. Esteban obožuje književnost in si želi postati pisatelj. Začne pisati kratko pripoved z naslovom »Vse o moji materi«. Na njegov sedemnajsti rojstni dan ga mati pelje v gledališče. Oba sta navdušena nad igralko Humo Rojo. Po performansu se Esteban odloči počakati na igralko in dobiti njen avtogram. Medtem ko z Manuelo čakata na igralko, se pogovarjata o ogledani predstavi. Mati ga zelo preseneti, ko mu pove, da je tudi sama pred dvajsetimi leti igrala Stello v predstavi skupaj z njegovim očetom v vlogi Kowalskega. Esteban si želi izvedeti vse o svojem očetu. Manuela mu obljubi, da mu bo vse povedala, ko prideta domov. V tem trenutku prideta iz gledališča Huma in njena partnerica. Prepirata se in se usedeta v taksi. Ko taksist odpelje, Esteban steče in zbije ga avto. Esteban mrtev obleži na tleh. Obupana in žalostna Manuela odide iz Madrida v Barcelono. Odloči se, da bo sinu izpolnila zadnjo željo; poda se v iskanje njegovega očeta, ki ga je ljubila in zapustila pred osemnajstimi leti. Tudi njemu je bilo ime Esteban, preden je postal Lola.

Konstrukcija spolne identitete

V filmu *Vse o moji materi* se Almodóvar posveti predvsem ženski. Tudi sam film je posvetil ženskim igralkam, moškim, ki postajajo ženske, in vsem ljudem, ki si želijo biti matere.

In kdo je Agrado? Ali je moški, ženska ali kaj drugega? Agrado je transseksualka. Ima moške genitalije, vendar je ženska. Je »on-ona«, torej ima »joški, dolge dlake, veliko ličila in tič« (Bornstein 1999, 64). Agrado odprto in na humorističen način pripoveduje o svoji spremembi spola. Ko je gledališka predstava odpovedana, obljubi občinstvu, da jih bo zabavala s svojo življenjsko zgodbo, če ostanejo v gledališču. Takrat pove:

Kličejo me Agrado, ker vedno naredim življenje ljudem prijetno. Razen tega, da sem prijetna, sem zelo avtentična! Poglejte to telo! Vse je narejeno po merah: mandeljnaste oči za osemdeset tisoč, dve joški (ker nisem pošast), sedemdeset tisoč za vsako, ampak sem vse dobila dvojno nazaj. Potem silikon v ustnicah, čelu, ličnicah, v bokih in riti. Kompletna laserska depilacija ker smo tako ženske kot moški nastali iz opic ... Kot sem že povedala, veliko stane, če hočeš biti avtentičen. Pa vendar, bolj kot ste podobni sliki iz svojih sanj, bolj ste avtentični.

S tem veliko pove o spremembi svojega spola. Pravzaprav razloži svoje potovanje iz moškega v žensko. Potovanje je bilo drago in boleče, ampak se je splačalo. Njeno sporočilo je zelo jasno; glasi se v smislu »Jaz sem svoj dolg plačal/a, kaj pa vi?« (Rutar 2004, 73). Svoje potovanje iz moškega v žensko opiše tudi na način črnega humorja, ko Humi pove:

»Preden sem si dala narediti joški, sem bila voznik tovornjaka. Potem sem postala prostitutka.«

Almodóvar torej hoče povedati, da so preobrazbe identitet mogoče in da ne potrebujejo moraliziranja.

Kate Bornstein v svoji knjigi o »spolnih izobčencih« govori o neizrečeni hierarhiji, ki je prisotna pri spolnih izobčenkah iz moškega v ženski spol. V to hierarhijo poleg ostalih (postoperativni in predoperativni transseksualci, transspolni ljudje, odkriti transvestiti in skriti primeri) uvršča tudi »on-one«, ki ne upoštevajo »kraljic preobleke« (gejev, ki se priložnostno oblečejo v različne parodije na ženske) (1999, 64). To neupoštevanje in zaničevanje drugih je prikazal tudi sam avtor v svojem filmu, in sicer v sceni, ko Agrado razlaga situacijo na ulici oziroma v prostituciji:

»Na ulici postaja vsak dan huje. Kurbe so grozne ampak, »kraljice« (drag queens) so še hujše. Ne prenesem jih! So navadne spolzke podgane! Zamenjale so transvestijo s cirkusom. Še huje, z mimiko, pantomimo!«

Estebanov oče ni moški, ki mu je bilo ime Esteban, ampak je Lola, prostitutka, okužena z virusom HIV (glej sliko 4.11). Je transseksualka, tako kot Agrado. Manuela pripoveduje, kako jo je Lola varala in ji prepovedovala, da oblači mini krilo, čeprav je sama hodila naokrog v bikiniju. Tukaj se Manuela sprašuje, kako se lahko nekdo, ki ima dojki, tako mačistično obnaša. S tem je Almodóvar ponazoril »skrajno iracionalno naravo mačizma« (Strauss 2006, 183). Čeprav gre pri paru Manuela – Lola za nenavaden par (zaradi dejstva, da je oče postal ženska oziroma da se je očetovstvo na nek način spreobrnilo v materinstvo), je Almodóvar hotel, da občinstvo to družino razume kot popolnoma naravno. Zato Manuela z absolutno naravnostjo govori z Lolo kot z žensko:



»Seveda lahko poljubiš Estebana, punca.«

Za Almodóvarja ta atipična družina evocira cel razpon družin, ki so možne na koncu dvajsetega stoletja. Gre za razpad tradicionalne družine. Danes je možno ustvariti družino z različnimi člani, ki temelji na različnih tipih bioloških ali drugih razmerij (Almodóvar v: Strauss 2006, 186).

V filmu je prisotno tudi lezbično razmerje, in sicer med igralkama Humo Rojo in Nino Cruz. Bolj kot za lezbično identiteto oziroma istospolno razmerje gre za razmerje »mati-hči«. Huma je veliko starejša od Nine in skrbi za njo kot mati, ki skrbi za otroka, zasvojenega z mamili. To se izkaže kasneje v filmu, ko si Nina najde moškega partnerja, rodi otroka in se vrne v rodni kraj.

Slika 4.11: Lola

Vir: Revista de cine encadenados (2009).

Slika 4.12: Agrado, Manuela in Rosa

4.7 HABLE CON ELLA (2002)

Zgodba

Zavesa z rdečimi vrtnicami in debelimi zlatimi resami se odgrne in razkrije prizor Pina Bausch, »Kavarna Müller«. Med gledalci naključno skupaj sedita dva moška, Benigno (mladi



bolničar) in Marco (pisatelj v zgodnjih štiridesetih). Ne poznata se. Istočasno na odru, polnem lesenih stolov in miz, dve ženski z zaprtimi očmi in iztegnjenimi rokami plešeta ob glasbi »Pravljična kraljica« Henryja Purcella. Prizor je tako ganljiv, da spravi Marca v jok. Nekaj mesecev kasneje se moža spet srečata v privatni kliniki, kjer dela Benigno. Lydia, Marcovo dekle po poklicu bikoborka, zaradi

Vir: Revista de cine encadenados (2009).

ran, ki ji jih je zadal bik, leži v komi. Ravno takrat pa Benigno pazi na drugo žensko v komi,

Alicio, mlado študentko baleta. Alicia zanosi in Benigna obtožijo posilstva ter ga zaprejo. Obiskuje ga edini prijatelj, Marco. Alicia se zbudi iz kome in začne spet hoditi na ples. Benigno pa ne more živeti brez nje in naredi samomor.

Konstrukcija spolne identitete

Govori z njo je dokaz, da se Almodóvar v svojih filmih ne ukvarja le z ženskami, čeprav je feminist. Tokrat je posnel film o nenavadnih moških (Benigno) in spet uprizoril dejanja, ki ne veljajo za »normalna« (Benigno ima spolni odnos z Alicio, medtem ko je ta v komi, in je vanjo močno zaljubljen). Čeprav se je avtor tokrat posvetil moškim, se tudi ta film, podobno kot *Visoke pete* in *Kika*, prične s podobo ženske, z njenim portretom. Najprej se pojavi ženska oziroma dve ženski, plesalki, nato šele zagledamo dva moška, ki gledata predstavo. Marco od ganjenosti joka, torej ni tipičen moški; je zelo emotiven, nostalgichen moški.

Benigno je medicinski brat, ki skrbi za Alicio, bolnico, ki je v komi; ta je negibna, kot bi bila mrtva (glej sliko 4.13). Benigno se z njo pogovarja, pripoveduje ji zgodbe, umiva jo ... »Morda uživa, ker se lahko dotika njenega telesa, kjer hoče in kadar hoče. Morda izkorišča žensko in je zgolj perverzen, saj je mamin sinček. Tega ne vemo« (Rutar 2004, 66). Benigno je skrbel tudi za svojo mamo, a je umrla. Z očetom ni v stiku. V resnici je močno zaljubljen v Alicio, čeprav se to zdi nenavadno. Pripravljen je biti tudi nor, da bi lahko bil v njeni bližini. Tako se njenemu očetu psihiatru zlaže, da je nagnjen k moškim. Na koncu spi z Alicio, medtem ko je ona še vedno v komi. Nekateri bi rekli, da je nekrofil, ampak Almodóvar se je umaknil od obsojanja in tovrstnega kategoriziranja. Čeprav njegovo ime pove, da je benign, neškodljiv oziroma nenevaren, ima spolni odnos z Alicio, ki je v komi, kar je tudi zloraba.

Rutar (2004, 49) opozarja na še eno ključno dimenzijo Almodóvarjevih filmov; to je spolna diferenca oziroma razlika. V njegovih filmih je navadno veliko žensk. Moški, ko pri njem končno dobijo priložnost, so drugačni od tistih iz vsakdanjega življenja. Pomembno je, da so drugačni do žensk. Torej so drugačni zaradi njih, ob njih in skupaj z njimi. Takšen pa je tudi Benigno iz pričujočega filma. Tako Dušan Rutar kot tudi sam Pedro Almodóvar opozarjata na možnosti, da smo drugačni, da govorimo drugače, ljubimo drugače ipd. Vse to delamo v času, v katerem se ne moremo identificirati, ne moremo pridobiti dokončne identitete. Namesto

tega se lahko odpiramo, trudimo in bojujemo na načine, ki niso »normalni« ali pričakovani (Rutar 2004, 41). To bi lahko veljalo tudi za Benigna.

Lydia Gonzales je ženska ali raje nenavadna ženska, saj se bori z biki (glej sliko 4.14). V takih borbah je veliko šovinizma in mačizma; некоč so se z biki borili le moški. Lydia je za bikoborbe tradicionalno oblečena, tako kot moški: hlače, srajca s kravato, suknič. Ponosna je na svoj »moški« poklic in jo ne zanima, kaj si o tem mislijo drugi. Je na nek način »očetova hčerka«. Oče ji je tudi dal ime Lydia. Čeprav se bori z biki, se panično boji kač, za kar ve samo njena družina. Očitno se sramuje svojih slabosti, svoje nežnejše strani. Almodóvar je posnel tudi film o bikoborcu z naslovom *Matador* (1986), ki pa ga nisem vključila v izbor filmov za analizo.

Slika 4.13: Benigno, Marco, Alicia in Lydia



Vir: AllMoviePhoto(2006).

Slika 4.14: Lydia Gonzales



Vir: AllMoviePhoto (2006).

4.8 *MALA EDUCACIÓN* (2004)

Zgodba

Enrique Goded, 27-letni režiser, ki je kljub svoji mladosti režiral že tri velike uspešnice, v časopisju išče zgodbo za svoj četrti film. Med tem ga obiše privlačen mladenič, ki se predstavi kot njegov nekdanji sošolec, Ignacio Rodríguez. Enrique se dobro spominja imena, vendar njegovih lastnosti ne prepozna. Ignacio mu je prinesel kratko zgodbo z naslovom »Obisk«, ki bi jo lahko uporabil za svoj naslednji film. Zgodba obravnava njuno otroštvo, ki sta ga preživela v šoli, težave z duhovniki, trpinčenje itd. V kratki zgodbi se te tri ključne

osebe (Enrique, Ignacio, oče Manolo) srečajo mnogo let kasneje, ko sta fanta že odrasla. Oče Manolo je zapustil kongregacijo, Ignacio pa je postal Zahara, z drogami zasvojen transvestit. Srečanje omenjenih treh oseb se v zgodbi konča tragično. Enrique Goded z velikim zanimanjem prebere zgodbo »Obisk«. Še posebej ga gane prvi del, ki govori o njunem otroštvu, njegovi ljubezni do Ignacia, ki jo zatre oče Manolo. Ta je prav tako zaljubljen v Ignacia, zato Enriqueja izključi iz šole in se s tem znebi tekmeca. Enrique se odloči, da bo po predlogi kratke zgodbe posnel film. Ignacio Rodríguez, čigar trenutno umetniško ime je Ángel Andrade, je navdušen, vendar pa zahteva glavno vlogo transvestita Zahare. Režiser pojasni, da je Ignacio preveč možat in fizično gledano pravo nasprotje liku Zahare. Pregovarjanje se konča s hudim preprirom in jeznim odhodom Ignacia. V naslednjih dneh Enrique ne more pozabiti na skrivnostnega obiskovalca. Loti se raziskovanja likov in odkrije, da privlačen fant z zgodbo ni Ignacio Rodríguez, temveč njegov brat Juan. Ignacio je umrl pred tremi leti, kmalu zatem, ko je napisal zgodbo »Obisk«. Režiserja znova obišče Ángel Andrade, ki si je obril brado in malce shujšal. Fant se opraviči in mu ponudi zgodbo brez kakršnih koli pogojev. Želi samo, da bi se za lik Zahare lahko potegoval na avdiciji. Začel je delati v gej baru, kjer se uči, kako biti »kraljica«. Ángel dobi vlogo in postane režiserjev ljubimec. Enrique hoče odkriti, kako je umrl njegov sošolec. Zadnji dan snemanja režiser v svoji pisarni zaloti neznanca, ki brska po filmskih fotografijah. To je oče Manolo, ki se predstavlja za gospoda Berenguerja. Enrique ga podi, toda ta ga draži z vprašanji. Mar ne želi vedeti, kako je umrl Ignacio in kdo ga je ubil? Ga ne zanima identiteta Ángela, igralca v njegovem filmu? Tako izve, da sta gospod Berenguer in Juan skupaj ubila Ignacia. Kasneje je Juan ubil gospoda Berenguerja, ker ga je ta hotel izsiljevati.

Konstrukcija spolne identitete

Film *Slaba vzgoja* je še en dokaz, da se Almodóvar ne ukvarja izključno z ženskami (medtem ko film *Govori z njo* očitno se), saj tukaj ženske praktično ne nastopajo. Toda tudi to ne drži povsem, kajti Gael García Bernal, razen Angela in Juana, igra tudi transseksualca Zaharo (glej sliko 4.15). Ta je ženska nosilka vloge, ki je tudi goljuf, oziroma nekdo, ki se izdaja za nekoga drugega. Drugi je španska filmska igralka Sara Montiel, ki je *femme fatale* tega filma. Ona je bila tudi gej ikona v zgodnjih šestdesetih letih. Enrique in Ignacio sta že kot otroka hodila v kino gledat Saro Montiel. Zdi se, kot da sta na velikem platnu gledala svojo

prihodnost; Ignacio bo postal pevec transvestit in Enrique filmski režiser, tudi homoseksualec (Almodóvar v: Strauss 2006, 228).

Igralci v filmu *Slaba vzgoja* ne igrajo torej ene same vloge, ampak več vlog in identitet, ki so razcepljene in se multiplicirajo. Identiteta tako nikoli ni enoznačna in tudi zadeve očitno nikakor niso enostavne ali enodimenzionalne in enoznačne (Rutar 2004, 62–65). Pri konstrukciji spolne identitete se bom osredotočila na igralca Gaela Garcío Bernala, ki v filmu igra največ različnih identitet.

Na začetku filma se lažno predstavi kot Ignacio, ki je sedaj igralec z umetniškim imenom Ángel. Enrique ga kar naprej kliče Ignacio, ta pa vztraja, da ga kliče Ángel. Ángel oziroma Ignacio je pravzaprav Juan, brat pokojnega Ignacia. Juan je tudi sam homoseksualec. Čeprav se spušča v ljubezensko razmerje z Enriqueom, se močno čuti njegova fobija do homoseksualnega razmerja. Pravzaprav je homofobičen že od začetka filma, kar je glede na njegovo seksualno orientacijo zelo kontradiktorno in hinavsko. Ko je bil še otrok, je bil ljubosumen na starejšega brata Ignacia, ki ga je prekašal v vsem. Zaradi tega ga je Juan tiho sovražil. Kasneje je dobil možnost, da ga tudi odkrito sovraži, saj je Ignacio postal narkoman in se je začel oblačiti kot ženska (naredil si je tudi prsi). Juan si sedaj želi, da bi v zgodbi »Obisk« igral transseksualca Zaharo. Ker Enrique meni, da je Juan preveč »možat« za to vlogo, se ta odloči, da se bo naučil, kako biti »kraljica«. Zaradi tega zahaja v gej klub in išče pomoč od starejše »kraljice«:

»Kraljica«: *Zakaj meni ne dajo te vloge?*

Juan: *Ker nisi igralec, ampak si le navaden peder!*

»Kraljica«: *Tisto, kar bi se moral naučiti, je, kako biti prijazen do ženske!*

Iz zgornjega dialoga je jasno razvidna Juanova homofobija. Medtem ko Juan ima »kraljico« za »pedera«, se on ima za navadno in popolno žensko.

V »Obisku« je Zahara izmišljena oseba in istočasno je odrasli Ignacio. Skozi lik Zahare Ignacio govori o sebi. Ignacio si torej sebe predstavlja kot Zaharo, lepo mlado žensko, ki si

želi operacije, da bi postala še lepša. Na ta način Ignacio idealizira sebe, tako kot idealizira Enriquea, ko si ga predstavlja kot odraslega moškega, poročenega, ampak še vedno nekako »divjega«. Ampak Enrique iz »Obiska« nima veliko skupnega z resničnim Enriqueom (Almodóvar v: Strauss 2006, 218). Zahara je prikazana kot zelo avtentična ženska: ima kratko žensko frizuro, dolge rdeče nohte, dolgo obleko, naličen obraz, ustnice in oči ipd. Pa vendar s svojo podobo še vedno ni povsem zadovoljna. Očetu Manolu pove, da si želi lepše telo. Pravzaprav gre za to, da bi rada postala popolna ženska oziroma se popolnoma znebila svojih moških lastnosti.

Slika 4.15: Gael García Bernal kot Zahara



Vir: AllMoviePhoto (2006).

5 ZAKLJUČEK

V pričujočem diplomskem delu sem skozi analizo filmov španskega režiserja Pedra Almodóvarja skušala odgovoriti na zastavljeno raziskovalno vprašanje, kako se konstruira oziroma je konstruirana spolna identiteta v njegovih filmih.

Po analizi osmih filmov, posnetih v zgodnji (osemdeseta leta), srednji (devetdeseta leta) in sodobni fazi (filmi iz leta 2000) Almodóvarjevega ustvarjanja, sem ugotovila, da je spolna identiteta konstruirana tako, da je vedno postavljena pod vprašaj; nikoli ni jasno določena oziroma določljiva. Njegovi igralci torej vedno znova preobražajo, spreminjajo in iščejo svoje identitete. Almodóvar »razbija« fiksne identitete ter občinstvu prezentira like, katerih spol je pogosto nejasen, nedoločen, pa vendar realen. Večdimenzionalnost njihovih nedoločljivih identitet nikoli ni predmet režiserjevega moraliziranja ali poskusa normaliziranja in približevanja gledalcem. Tudi stereotipi (npr. o homoseksualcih, transseksualcih, lezbijkah ipd.) ga ne zanimajo; če že, ga zanimajo zato, da jih, tako kot identitete, »ruši« in postavlja pod vprašaj. Podobno dela tudi z dominantnimi načini gledanja in razumevanja sveta. Zaradi tega so njegovi filmi popolna nasprotnost hollywoodskim filmom in njihovi preprosti »daj občinstvu to, kar želi gledati« logiki. Reprezentacija spolov v Almodóvarjevih filmih oziroma načini, s katerimi nam ponuja podobe moškega in ženske, se seveda razlikujejo od reprezentacije spolov v hollywoodskih filmih, ki se v glavnem nagibajo stereotipnim in družbeno sprejetim predstavam spolov. Tudi spolna usmerjenost, kot je na primer homoseksualnost, je v hollywoodskih filmih skoraj vedno reprezentirana s heteroseksualne perspektive.

Čeprav se Almodóvar povsem oddaljuje od Hollywooda, je za estetsko in tematsko vodilo vzel melodramo; v filmski tradiciji, ki se je osredotočala na moške, je v ospredje postavil ženske. Skoraj vse svoje filme je posvetil ženskim likom, razen *Slabe vzgoje* (2004) in delno tudi film *Govori z njo* (2002). Melodrama kot »ženski žanr«, ki ga označuje čustveno pretiravanje (Neale 2001, 70) in čigar pripoved vključuje »nenehna presenečenja, senzacionalne obrate, stalno kršenje vzpostavljenih smeri dogodkov in preobrate, ki jemljejo sapo« (Neale 2001, 62), je obeležila predvsem Almodóvarjevo

srednjo ustvarjalno fazo (devetdeseta leta). To so filmi *Visoke pete* (1991), *Kika* (1993), *Cvet moje skrivnosti* (1996), *Meseno poželenje* (1997) in *Vse o moji materi* (1999), ki mu je prinesel prvega oskarja za najboljši tujejezični film, kakor tudi zlati globus, cesarja, tri evropske filmske nagrade, nagrado David de Donatello, dve nagradi BAFTA, sedem nagrad goya in še 45 drugih nagrad. Zanimivo je, da melodramatičnost, ki jo režiser uprizarja, ni samo domena filmske melodrame kot žanra, temveč je predvsem melodrama spola in spolne identitete. Tako tudi Judith Butler prav skozi analizo primera ženskega žanra, to je Sirkove melodrame *Imitacija življenja*, pokaže, kako je nezmožnost spolne identitete odkriti v sami zasnovi melodramatičnega diskurza (Butler 2001a, 291–319). Seveda se Almodóvarjeve melodrame spet razlikujejo od klasične hollywoodske melodrame; te se osredotočajo v glavnem na odrasel heteroseksualni par, Almodóvar pa na druga oziroma drugačna razmerja (npr. homoseksualen par, razmerje med materjo in otrokom itd.).

Almodóvarjeve filme lahko raziskujemo kot kulturne kraje, na katerih se dogajajo »primeri« spolne performativnosti. To seveda ne pomeni, da film zrcali ali odseva nek nabor »pravih« ali »resničnih« spolov, temveč raje, da je skozi ves film obljuba pravega ali resničnega tisto, kar se nenehno sprevača (Butler 2001a, 295).

V svojih prvih filmih iz začetka osemdesetih let dvajsetega stoletja je Almodóvar postavil koordinate filmskega realizma oziroma (neo)realizma, ki se mu je nato posvečal naslednjega četrta stoletja. Almodóvar je s svojim delom veliko naredil tako za špansko kinematografijo kot za filmsko industrijo na splošno, zato lahko rečem, da danes predstavlja sinonim za evropski film in nekonvencionalno filmsko produkcijo, obenem pa poleg Luisa Buñuela velja za najbolj znanega španskega režiserja.

6 LITERATURA

- AllMoviePhoto. 2006. *Photos of current movies*. Dostopno prek: http://www.allmoviephoto.com/photo/2006_bad_education_006.html (5. oktober 2009) in http://www.allmoviephoto.com/photo/2006_bad_education_006.html (5. oktober 2009).
- Avguštinčič, Bojana in Irena Kolar. 2003. *Konstrukcija identitete žensk v Jani skozi zgodovino*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Beauvoir, Simone de. 2000a. *Drugi spol- Dejstva in miti*. Ljubljana: Delta.
- --- 2000b. *Drugi spol-Doživeta izkušnja*. Ljubljana: Delta.
- Beck, Ulrich in Elisabeth Beck-Gernsheim. 2006. *Popolnoma normalni kaos ljubezni*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Bornstein, Kate. 1999. *Spolni izobčenci: o moških, ženskah in nas ostalih*. Ljubljana: ŠKUC (Zbirka Lambda; 14).
- Butler, Judith. 2001a. Lanina »imitacija«. Melodramatično ponavljanje in spolni performativ. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija Vidmar, 61–85. Ljubljana: ISH-Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- --- 2001b. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- Clubcultura. 2001. *Pedro Almodóvar, pagina oficial*. Dostopno prek: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/eng/homeeng.htm> (5. september 2009).
- Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco.
- Fin de cinema. 2009. *Labyrinth of Passion*. Dostopno prek: http://reassurance.blogspot.com/2009_02_01_archive.html (5. oktober 2009).
- Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti*. Ljubljana: Založba/ *cf.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Haralambos, Michael in Martin Holborn. 2001. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.

- International Lesbian and Gay Association. 2007. *World Day Against Death Penalty*. Dostopno prek: http://www.ilga.org/news_results.asp?FileID=1111 (9. september 2009).
- Južnič, Stane. 1993. *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kennedy Lapovsky, Elizabeth in Madeline D. Davis. 2006. *Usnjeni škornji, zlati čevlji: zgodovina lezbične skupnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- King, Thomas. 2001. Z rokami ob bokih- O pedrski nečimrnosti in epistemološkem predsodku. *Časopis za kritiko znanosti* XXIX (202-203): 291-313.
- Kuhar, Roman. 2001. *Mi, Drugi: oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
- Lang, Sabine. 1998. Lezbijke, moški-ženske in dvojna duša: homoseksualnost in družbeni spol v prvotnih ameriških kulturah. *Delta* 4 (3-4): 183-213.
- Lorenčič, Danaja. 2007. *Fenomen »balkanske kulture« v slovenskih filmih po letu 1991*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Los 2 humanos. 2008. *La ley del deseo*. Dostopno prek: <http://ojeahazloquequieras.blogspot.com/2008/05/la-ley-del-deseo-1987.html> (5. oktober 2009).
- Maljevac, Simona. 2009. Medvedja subkultura: Medoti. *Revija Narobe*, 9 (marec).
- Neale, Steve. 2001. Melodrama in solze. V *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, ur. Ksenija Vidmar, 61–85. Ljubljana: ISH-Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Nastran Ule, Mirjana. 2000a. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- --- 2000b. *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Pirnar, Marta. 2006. *Tok/protitok: konstrukcija in reprezentacija homoseksualne identitete v 20. stoletju*. Ljubljana: Zbirka Lambda.
- Revista de cine Encadenados. 2009. *Pedro Almodóvar*. Dostopno prek: http://www.encadenados.org/cms/n_60_-_pedro_almodovar/ (5. oktober 2009).
- Roof, Judith. 2001. Postmodernizem. *Časopis za kritiko znanosti* XXIX (202-203): 269-277.

- Rutar, Dušan. 2004. *Pedro Almodóvar: o ženski, ljubezni in pasijonu*. Ljubljana: Umco, Knjižna zbirka Premiera.
- Shapiro, Eve. 2007. Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities. *Gender and Society* 21 (2): 250-271. Dostopno prek: <http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/21/2/250> (30. avgust 2009).
- Sukič, Nataša. 1997. Idenitete devetdesetih. *Časopis za kritiko znanosti XXV* (185): 213-228.
- --- 2001. Androginst-utopija seksualnih revolucij. *Časopis za kritiko znanosti XXIX* (202-203): 331-342.
- --- 2002. Karnevalsko telo. *Lesbo* (15/16): 84-89.
- Strauss, Frederic. 2006. *Almodóvar on Almodóvar*. London: Faber and Faber.
- Štular, Suzana. 1998. Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 35 (3): 441–454.
- Tratnik, Suzana. 2004. *Lezbična zgodba-literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- Van Sant, Gus. 1991. *My Own Private Idaho – Moj mali Idaho*. DVD. Ljubljana: Cinemania.
- Vermelin, Jerome. 2009. *Intervju s Pedrom Almodóvarjem*. Cannes, 19. maj. Dostopno prek: <http://metro-portal.hr/vijesti/kultura/film/pedro-almოდovар-оsvom-novom-filmu-ekskluzivno-za-metro> (15. september 2009).
- Vrdlovec, Zdenko. 2006. Almodóvarjevi travestija in transvestiti. *Dnevnik*, 16. december. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/218242 (29. avgust 2009).
- Wikipedia (The Free Encyclopedia). 1970. *Lola (song)*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lola_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lola_(song)) (19. april 2009).
- --- 2009. *LGBTIQ*. Dostopno prek: <http://www.ency.tcv.pl/hr/wiki/LGBTIQ.html> (30. junij 2009).
- *Women Make Movies*. Dostopno prek: <http://www.wmm.com/> (5. september 2009).
- Zorn, Jelka. 1999. Homoseksualnost: (de)konstrukcija spola in seksualnosti-antropološka in feministična perspektiva. *Delta* 5 (1-2): 117-131.

PRILOGA A: KOMERCIALNI ALMODÓVARJEVI FILMI

(pri vseh sodeluje kot režiser in scenarist)

Letnica nastanka	Izvirni naslovi filmov	Mednarodni naslovi	Slovenski naslovi
1980	<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap	Pepi, Luci, Bom in druga dekleta na kupu
1982	<i>Laberinto de pasiones</i>	Labyrinth of Passion	Blodnjak strasti
1983	<i>Entre tinieblas</i>	Dark Habits	Temačne navade*
1984	<i>Qué he hecho yo para merecer esto?</i>	What Have I Done to Deserve This?	Kaj sem naredila, da sem si to zaslužila?
1985-6	<i>Matador</i>	Matador	Matador
1986	<i>La ley del deseo</i>	The Law of Desire	Zakon želje
1987	<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	Women on the Verge of a Nervous Breakdown	Ženske na robu živčnega zloma
1989	<i>Átame!</i>	Tie Me Up! Tie Me Down!	Priveži me!
1991	<i>Tacones lejanos</i>	High Heels	Visoke pete
1993	<i>Kika</i>	Kika	Kika
1996	<i>La flor de mi secreto</i>	The Flower of My Secret	Cvet moje skrivnosti
1997	<i>Carne trémula</i>	Live Flesh	Meseno poželenje
1999	<i>Todo sobre mi madre</i>	All About My Mother	Vse o moji materi
2002	<i>Hable con ella</i>	Talk to Her	Govori z njo
2004	<i>La mala educación</i>	Bad Education	Slaba vzgoja
2006	<i>Volver</i>	Return	Vrni se
2009	<i>Los abrazos rotos</i>	Broken Embraces	Razklenjeni objemi

* V Sloveniji je bil film prikazan po naslovom *V mraku*

Vir: Rutar (2004).