Dr Milica Konstantinović

HOLIVUDSKI MJUZIKL I TEORIJA RODA

UNIVERZITET U NOVOM SADU - AKADEMIJA UMETNOSTI

Novi Sad, 2015.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI

Dr Milica Konstantinović

HOLIVUDSKI MJUZIKL I TEORIJA RODA

Novi Sad, 2015

SADRŽAJ

1. UVOD 7

2. ŽANR I ROD 18

3. RODNA OČEKIVANJA HOLIVUDSKOG MJUZIKLA 26

4. ZVEZDE HOLIVUDSKOG MJUZIKLA 66

4.1. Džudi Garland – androgeno lice holivudskog mjuzikla 69
4.2. Odri Hepbern – hibridno lice holivudskog mjuzikla 84
4.3. Barbra Strejsend – groteskno lice holivudskog mjuzikla 95

5. HOLIVUDSKI MJUZIKL: KEMP PARADIGME 110

5.1. Neki to vole vruće – kritički pogled na heteroseksualnu viziju raja 110
5.2. Kabare i njegovi „kemp derivati“ 121
5.3. Viktor Viktorija : metamaskerada 131
5.4. Reprezentacija roda u postmodernom mjuziklu Mulen Ruž 138
5.5. Postnacionalni kvir mjuzikl; Hedvig i besni patrljak 143

6. ZAKLJUČAK 149

Istraživanje pod nazivom **Holivudski mjuzikl i teorija roda** nastalo je u sklopu projekta *Pravo na prvu šansu* koji je organizovala Vlada AP Vojvodine, a u cilju zapošljavanja nezaposlenih doktora nauka na teritoriji Vojvodine. Projekat je trajao godinu dana, od 15. juna 2012. do 15. juna 2013. godine. Zahvalnost za nastanak ove studije, osim Vladi AP Vojvodine, dugujem mentoru, dr Živku Popoviću, zbog toga što je odvojio vreme da pažljivo pročita svaki segment rada u nastajanju i zbog značajne psihološke podrške koju mi je pružio, zatim dragoj profesorki dr Neveni Daković, koja je bila svojevrsni guru mog dosadašnjeg naučnog rada i dragoceni savetodavac kad god bih zapela ili se našla u ćorsokaku, i mojoj sestri, Nadi Konstantinović, koja me je trpela i strpljivo, zajedno sa mnom, čekala konačni dovršetak mog rada. Sve pogreške i mane koje istraživanje **Holivudski mjuzikl i teorija roda** sadrži su samo moje, dok svi njegovi eventualni kvaliteti jesu zasluga navedenih osoba.

1. UVOD

Budi klovn, budi klovn, jer čitav svet voli klovnove,
pokazuj trikove, pričaj viceve i samo ćeš sa vrhunskim ljudima pristajati.[1]

Stihovi numere „Be a clown" iz holivudskog mjuzikla *Gusar* ističu sklonost ovog žanra ka kreiranju slike „lepšeg sveta" fuzijom narativa i spektakla, i to sveta koji, po Kenetu Makinonu (Kenneth MacKinnon), nudi obećanje boljeg života manje privilegovanim članovima društva i onima koji osećaju posledice diskriminacije u realnosti.[2] Reči pesme (zajedno sa muzikom Kola Portera /Cole Porter/, u izvođenju Džina Kelija /Gene Kelly/ i Džudi Garland /Judy Garland/) nagoveštavaju postojanje mesta na kome glumac, tj. bufon ili klovn, osoba sklona preuzimanju raznih identiteta i promeni zadatog socijalnog položaja (ali i osoba za kakvu se vezuje istorija socijalne opresije), može biti izjednačena sa najprivilegovanijim i najpoštovanijim članovima zajednice, ali i ukazuju na utopijsku imaginaciju koju sadrži svaki film ovog žanra. Holivudski mjuzikl podrazumeva postojanje psihičkog prostora bega junaka, njegovu mogućnost da oseti tako snažne emocije da spontano počne da peva i igra, da postane atraktivnija, jača osoba, prevazilazeći granice sopstvenog individualiteta. Kenet Makinon u tome vidi dokaz da je mjuzikl namenjen široj a ne elitnoj publici, te da joj podilazi kroz drugost. Istraživanje pred nama ima za cilj problematizaciju rodne reprezentacije u holivudskom mjuziklu i načina na koje ovaj žanr oblikuje naše iskustvo i razumevanje rodnih uloga u društvu, te isticanje mogućnosti postojanja emotivnih korelata i identifikacionih matrica za rodno diskriminisane osobe, u okviru ovog žanra. Pokušaćemo, dakle, da pružimo odgovor na pitanje da li je reprezentacija roda u domenu mju-

[1] Stihovi numere „Be a clown" („Budi klovn") iz filma *Gusar* (*The Pirate*, 1948) Vinsenta Minelija, kompozitora Kola Portera (Cole Porter), u originalu glase: „Be a clown, be a clown, All the world loves a clown. Show 'em tricks, tell 'em jokes, And you'll only stop with top folks." Ako nije drugačije naznačeno, svi su prevodi u ovom istraživanju autorkini.

[2] Kenneth MacKinnon, „I Keep Wishing I Were Somewhere Else: Space and Fantasies of Freedom in the Hollywood Musical" u Bill Marshall and Robynn Jeanne Stilwell (eds), *Musicals, Hollywood and Beyond* (40-47), Intellect Books, London 2000, 44.

zikla podređena ideologiji patrijarhata, u kojoj je heteroseksualnost jedina norma, ili ostavlja mogućnosti za pronalaženje nepatrijarhalnih manifestacija i identiteta.

Prostor fantazije mjuzikla u snažnoj je sprezi s društvenim prostorom i društvenom realnošću. U tome Ričard Dajer (Richard Dyer) vidi paradoks utopije mjuzikla. Njegove sfere eskapizma jesu i realne i nerealne, jer nude alternative upravo onome zbog čega su i proizvedene.[3] Stoga ne bi trebalo da nas iznenađuje mogućnost da se baš u gustom tkanju ovog žanra prepoznaju nestandardne, odbačene i potisnute društvene pojave i identiteti (kao što su gej, transrodni i drugi). Međutim, uprkos naglašeno artificijelnim i često visoko estetizovanim prostorima mašte koje sadrži, holivudski mjuzikl je opisivan kao popularni, antiintelektualni žanr, narodna zabava koja kroz mnogobrojne rodne stereotipe predstavlja društvene pozicije muškaraca i žena. Kao razlozi za pridruživanje takvih epiteta ovom žanru navođene su njegove istorijske sklonosti ka podređivanju svih ostalih elemenata žanra narativu, usmerenom na stvaranje heteroseksualnog ljubavnog para i njegovo prevazilaženje prepreka na putu do braka – idealnog pomiritelja mitoloških binarizama i nespojivih opozita (kao što su muško – žensko, novac – vrlina, siromaštvo – uspeh, itd). Mizoginija žanra viđena je nasleđem bulevarskih oblika konzumerskih užitaka, poput predstava obnaženih lepotica u popularnim formama američkog teatra: revijama, burleskama, operetama i ekstravagancama. Cilj istraživanja pod nazivom **Holivudski mjuzikl i teorija roda** je, dakle, pokušaj da se stereotipi o ovom žanru promene, i to kroz uvođenje načina razmišljanja kojim se studije i analize holivudskog mjuzikla dovode u vezu sa pojmovima roda i rodnog identiteta, tj. kroz teoretizaciju njegove rodne funkcije (ili kako bi to Meri Gerhart /Mary Gerhart/ definisala njegovih „rodnih očekivanja“) i odlika.

Kao jedan od najpopularnijih žanrova u Sjedinjenim Američkim Državama, ali i šire, holivudski mjuzikl je u svoje stvaralaštvo inkorporirao mnoštvo kulturno - umetničkih tehnika (muzičkih, baletskih, pozorišnih, filmskih, itd), raznovrsnih profesija (kompozitora, reditelja, pisaca, koreografa, itd), brojnih detalja iz društvene svakodnevnice, a oblikovan je i uticajem drugih filmskih žanrova (kao što su film noar, slepstik komedija, vestern, itd). Kako ističe Rik Altman (Rick Altman):

[3] Richard Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, London and NY 2002.

„istorija mjuzikla zalazi u svaki zamislivi društveni domen“.[4] Definicije holivudskog mjuzikla se razlikuju, od onih koje podrazumevaju „sve žanrove u kojima je muzika dominantna sastavnica sadržaja ili strukture filmskog dela i u kojima je ona uključena u film u različitim oblicima i tehnikama“;[5] preko određenja koja upućuju na najvažnije elemente žanra, kao što je semantičko – sintakstička definicija Rika Altmana;[6] do onih koje sagledavaju mjuzikl kao ideološki projekt sa naglašenom skolonosti ka kreiranju utopije.[7] Važno je da istaknemo da se u okviru žanra mjuzikla može prepoznati i funkcija kreiranja nacije, čija su mesta kulminacije upravo numere, jer: „mjuzikl upisuje ideološko-političko-folklorne matrice primerene naciji kroz dinamiku između narativa i muzike i na taj način gradi utopijski senzibilitet slobodnog političkog zajedništva“.[8]

Kroz spoj ideoloških i ritualnih mehanizama, holivudski mjuzikl gradi element zajedništva raznovrsnih etničkih grupa u Sjedinjenim Američkim Državama i nudi viziju *idealnog Amerikanca.* Time nameće publici određene vrednosti i načine ponašanja u cilju očuvanja aktuelne podele moći, te nudi fiktivna rešenja za prevazilaženje stvarnih problema i lakše prihvatanje teških životnih okolnosti i ekonomskih uslova koji su uzrok otuđenja. To čini stvaranjem prostora između realnosti i mašte, na kome dolazi do komunikacije sa publikom i impliciranja ideja o slobodnoj imaginarnoj zajednici i pripadanju.

---

[4] Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987, 129.

[5] *Filmska enciklopedija 2*, Ante Peterlić (ur), Jugoslavensi leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1990, 198. N.K.

[6] Prema semantičko-sintaksičkom žanrovskom obrascu Rika Altmana mjuzikl je određen sa pet semantičkih i pet sintaksičkih merila. Semantička merila su: narativ, kao oblik mjuzikla (kome su podređeni ostali segmenti filma), dužina (samo celovečernji filmovi pripadaju ovom žanru), karakteri (romantični par), gluma (koja spaja realizam sa ritmičkim pokretima, tj. ponašanjem nametnutim muzikom) i muzika (mjuzikl je spoj zvukova muzike sa ostalim zvucima u filmu). Sintaksički elementi jesu: narativna strategija (određena narativom usmerenim na sudbinu romantičnog para junaka), zaplet (uvek vezan za romantični par), muzika (kao izraz trijumfa emocija), muzička numera (dobro uklopljena u narativ) i slika (mjuzikl obrće hijerarhiju između slike i zvuka zahvaljujući tehnici **zvučnog pretapanja/audio dissolve/**). Dakle, Altman ljubavni zaplet vidi kao središte ovog žanra. Rick Altman, *The American Film Musical, op.cit,* 110.

[7] Džejn Fojer (Jane Feuer) definiše mjuzikl kao „ideološki projekt koji, ne samo što pruža zadovoljstvo publici nego daje i opravdanje za to zadovoljstvo,“ dok Ričard Dajer upućuje na sklonost mjuzikla ka proizvodnji utopijskih svetova smeštenu u dinamici između narativa i numere, kojom se elementi realnosti i njenih problema pretvaraju u viziju idealnog sveta i društva. Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, Indiana University press, Bloomington and Indianapolis 1993, x; Richard Dyer, *Only Entertainment*, *op.cit.*

[8] Milica Konstantinović, *Istorija, nacija, Holivud: filmski mjuzikl*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd 2010, 7.

Zbog činjenice da se nastanak žanra vezuje za Holivud, zbog širokog obima primera, njegove inetrnacionalne popularnosti i neodvojivosti od Amerike, holivudski mjuzikl postao je paradigma nacionalnog delovanja filmskog mjuzikla.

Osnovna hipoteza ovog istraživanja jeste da je holivudski mjuzikl oduvek imao sklonost da ponudi teatralne, izveštačene i preuveličane manifestacije rodnih uloga, te da je veliki i njegov doprinos u stvaranju zvezda, gej ikona, koje su tumačile svoje likove sa dramatičnim emocionalnim izlivima, ironijom i otklonom, čime su se udaljile od narativnih rodnih reprezentacija. Budući da se žanr mjuzikla svrstava i u faktore koji utiču na doživljaj rodnih odnosa u specifičnim nacionalnim sredinama, te na pozicioniranje roda i rodnih grupa unutar nacionalnih zajednica, može biti sagledan i kao specifičan promoter trećerodnosti unutar jedne nacije. Njegova sklonost ka teatralizaciji i kreiranju snolikog raja podređenih tvori specifičan nacionalni kontekst opiranju isključivo heteronormativnoj reprezentaciji i identifikaciji i falocentričnoj kulturi.

Metodi istraživanja preuzeti su iz studija žanra, zatim filmologije, muzikologije i teatrologije, budući da je reč o sinkretičkoj vrsti tekstova. Veliki značaj imaju i feminističke teorije, jer pružaju neophodnu teorijsku platformu za analizu politike rodne reprezentacije. Teorije predstavljanja i pogleda, takođe, pružaju dobar uvid u istoriju kreiranja rodnog identiteta i rodnih odnosa u vizuelnim umetnostima, a pažnju ćemo pokloniti i semiotičkim i poststrukturalističkim terminima roda, reprezentacije i identiteta, redefinisanim u oblasti kulturnih studija.

Istraživanje je sastavljeno od četiri manje celine u kojima se određuju položaji i funkcije roda i rodnih identiteta (tj. „rodna očekivanja holivudskog mjuzikla“) kroz hronologiju razvoja žanra i *kemp* estetike unutar njega, a u odnosu sa rodnim i feminističkim teorijama. Zatim, putem razmatranja uticaja neobičnih zvezda mjuzikla (gej ikona) na razvoj žanra i njihove relacije sa različitim grupama publike, kao i analizom pojedinačnih primera, tj. paradigmatskih situacija i likova u pojedinim ostvarenjima.

Prvi deo istraživanja posvetićemo definisanju pojmova **Žanra** i **Roda**, njihovih onotoloških karakteristika i međusobne povezanosti i dejstva. Uputićemo na zajedničko poreklo ovih koncepata, relacije sa procesima kategorizacije i produkcije, kao i specifičnu komunikaciju sa sferom biološke diferencijacije. Pružićemo uvid u

teorijsku postavku Meri Gerhart i hermeneutički model koji spaja čitanje i razumevanje tekstova sa širim poljem značenja, uslovljavajućim za formiranje pojmova i njihovih logičkih granica i bolje razumevanje istorijskih promena i okolnosti. Prema modelu Meri Gerhart, ali i Rika Altmana, funkcije „žanrifikacije" i „prirođenja" smeštene su u stalni proces komunikacije i pod stalnim su uticajem kognitivne aktivnosti čitaoca. Zbog toga unakrsno istraživanje može ukazati na subjektivnu moć podređenih, na snagu i slabosti kulturne moći, mogućnosti subverzivnog dejstva i, kada je individualna svest u pitanju, na tehnike za uspešno delovanje u specifično rodno kodiranim sredinama. Žanrovi i rodovi jesu virtuelni sistemi modaliteta, proizvedeni od društvene realnosti, ali i sistemi koji učestvuju u njenoj proizvodnji. To su skupovi osobina, zavisni od mnogobrojnih sociooloških i istorijskih fenomena, u kojima specifični konteksti kreiraju specifične aktove označavanja. Zato istorijskom kontekstualizacijom određenih činova u holivudskom mjuziklu možemo doći do zaključaka o određenoj društvenoj poziciji/jama.

Drugi deo istraživanja posvetićemo hronologiji razvoja holivudskog mjuzikla u odnosu sa feminističkim i rodnim teorijama. Objasnićemo da je veliki broj teoretičara, poput Lore Malvi (Laura Mulvey), Džejn Fojer, Rika Altmana, Tereze de Loretis (Teresa De Lauretis), itd. u funkcionisanju holivudskog mjuzikla uočio delovanje patrijarhalne ideologoije, prvenstveno zbog podređenosti njegovih elemenata narativu, i to najviše u periodu razvoja **klasičnog holivudskog mjuzikla**. Narativ novoatičke komedije, *mitos proleća,* funkcioniše kao mitska osnova mjuzikla, podrazumeva viziju utopije poželjnog društva u neprekidnom progresu i ima potencijal nadgradnje drugim mitologijama. Takođe, dela žanra holivudskog mjuzikla zahtevaju uporedno interpretiranje narativne i muzičke linije, jer mjuzikl čini sponu između opere i operete, kao svojih preteča i muzičkog video spota, kao svog naslednika. Mjuzikl je od opere i operete nasledio uslovljenost muzike njenim vizuelnim prisustvom i tu osobinu je preneo na popularnu muziku. Uočićemo da je u periodu razvoja žanra i uspostavljanja pravila **klasičnog holivudskog mjuzikla** patrijarhalna ideologija bila deo tradicionalizma. Slika moćnog i dominantnog (*belog*) Evroamerikanca viđena je stožerom tradicionalne Amerike i imperativom dobrog građanina i čvrstog stuba društva. Zbog toga su u filmovima pionira žanra poput Ernsta Lubiča (Ernst Lubitch) i Bazbija Bekrlija (Busby Berkley) isticane figure uspešnih muškaraca, koji svoje probleme rešavaju, rešavajući i probleme zajednice i prevazilaze prepreke na putu do samospoznaje, predlažući rešenja aktu-

elnih problema SAD. Ukazaćemo na filmove kao što su *Vesela udovica* (*The merry widow,* 1934, Ernst Lubič) ili *Četrdeset i druga ulica* (*42nd Street,* 1933, Lojd Bejkon), u kojima vizija uspešnog muškarca promovisana u narativu, dominira i nad svim ostalim aspektima filmova (vizuelnim, auditivnim, produkcijskim, itd). Tako radnja u kojoj grof Danilo (Moris Ševalije; Maurice Schevalier) osvaja srce ledene i bogate udovice Sonje (Dženet Makdonald; Janette MacDonald) i spasava zemlju od problema (Lubičeva *Vesela udovica* je snimljena za vreme Velike depresije u SAD, kao i *Četrdeset i druga ulica*, Lojda Bejkona) ili radnja u kojoj reditelj Džulijan Marš (Vorner Bakster; Warner Baxter) održava osnovne premise kapitalističkog društva, uprkos ekonomskoj krizi, proizvodeći uspešnu predstavu – dominira nad svim ostalim elementima filma, stvarajući utisak o svetu čija pravila uspostavlja i održava uspešni muškarac. Budući da je, kako je istakla Tereza De Loretis, edipalna želja za znanjem inskribovana u narativ, on uvek sadrži maskulini potencijal. Zato umetnička dela koja insistiraju na „priči" mogu sadržati samo dva roda. Prvi - da uvodi red u haotični poremećaj sistema – dominantni, božanski, muški;[9] i Drugi (ženski) – da simboliše sve ostalo – prepreke na njegovom putu ili pejzaže kroz koje prolazi, uznemirujuću i nestalnu prirodu, momente kontemplacije i uzbuđenja, ali ne i aktivne činioce rešenja problema. Za treće-rodne mogućnosti u takvoj (mitološkoj) strukturi jednostavno nema prostora. Auditivni i vizuelni elementi filmova podržavali su narativ i opresivnu rodnu viziju u filmovima **klasičnog holivudskog mjuzikla**, pa tako možemo videti kako muške figure prave „torte od ženskih nogu" u Berklijevim filmovima i „utišavaju i sputavaju" snažne glasove američkih pevačica u filmovima holivudskog mjuzikla, kakav je npr. *Koliba na nebu* (*Cabin in the Sky,* 1943), Vinsenta Minelija ili *Pevajmo na kiši* (*Singin' in The Rain,* 1952) Stenlija Donena i Džina Kelija. Iako su postojala određena narativna odstupanja u numerama, jer žanr mjuzikla omogućava zaustavljanje narativnog toka i plasiranje veština, ali i identiteta izvođača, sve do posleratnih decenija ona su bila gotovo ekscesna.

Posleratne godine su donele američkoj kinematografiji više hegemonizma, imperijalizma i spektakularaizma, jer su SAD potvrdile svoj status pobednika nad fa-

[9] Kako objašnjava Nortrop Fraj (Northrop Frye): „značaj Boga ili heroja u mitu leži u činjenici da se pomoću takvih likova, zamišljenih nalik na čoveka ali ipak natprirodnih moći, postepeno izgrađuje vizija svemoguće ljudske zajednice s one strane indiferentne prirode." Nortrop Fraj, *Mit i struktura*, Svijetlost, Sarajevo 1991, 33.

šizmom i globalnog predvodnika, ali sa druge strane, posleratne godine donose i više mogućnosti za subverziju i stvaraju prostor za rađanje američke kontrakulture. Zbog toga performativni „ispadi" unutar žanra postaju sve češći. Parodija, ironija i teatralizacija su učestalije i doprinose isticanju i kreiranju *kemp* senzibiliteta, koji Suzan Sontag (Susan Sontag) i Ričar Dajer definišu poljem izmene konvencionalnog morala i širih mogućnosti za rodnu reprezentaciju. Filmovi holivudskog mjuzikla poput: *Gusar*, *Neki to vole vruće* (*Some like it hot,* 1959, Bili Vajlder), *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes,* 1953, Havard Hoks), itd, upotrebljavaju čak i narativne tehnike za proizvodnju snažne ironije i slike društva naglašeno konstruisanih maski i uloga. Pojavljuju se holivudski spektakli poput mjuzikla *Ploveće pozorište* (*Show boat,* 1951, Džordž Sidni), *Moje pesme, moji snovi* (*The Sound of Music,* 1965, Robert Vajs) ili *Moja draga damo* (*My Fair Lady,* 1964, Džordž Kjukor) u kojima heteronormativnost i dalje dominira, ali na pojedinim mestima biva narušena upadljivim i neintegrisanim izvođenjem, emocionalnim izlivom izvođača i direktnom komunikacijom sa bioskopskom publikom. Takva određenja roda unutar holivudskog mjuzikla šezdesetih godina XX veka obrazložićemo u skadu sa teorijom Džudit Batler (Judith Butler), prema kojoj se rod definiše u činu i kroz čin i to repeticijom akcija. Numere holivudskog mjuzikla u kojima se nazire snažan otpor patrijarhalnoj represiji potvrdile su ideju koju će Batlerova kasnije opisati kao nepostojanje suštinskog identiteta i njegovo konstantno redefinisanje na površini tela, putem čina kao samopreobražujuće aktivnosti. Tako teorija performativnosti roda omogućava i širenje rodnih očekivanja žanra, te obrazloženje razloga za privučenost homoseksualne publike i prepoznavanje aluzija na homoseksualnost i druga nepatrijarhalna značenja.

Šezdesete godine XX veka, sa buntom pokreta *Nova levica,* pojavom „hipijevaca" i pokreta za ljudska i manjinska prava, otvaraju mogućnosti za jaču promociju potisnutih rodnih identiteta i ekstremniju borbu protiv rodne diskriminacije. Uprkos tome što su ovi pokreti ugašeni, a njihova borba u načelu propala, ostavili su nesporan uticaj na globalnu društvenu sliku i stanje nacionalnih kinematografija, kakva je Holivud. Ženama je priznato pravo na seksualnost i borbu za samostalnost, a gej identitet je dobio pravo na svoje filmsko i žanrovsko postojanje. Primetno je opadanje stila **klasičnog holivudskog mjuzikla**, *kemp* senzibilitet postaje jasno prepoznatljiv kao gej utopija, ali se i dalje insistira na tragediji i neuklopljenosti trećerodnih figura. Pojavljuju se filmovi koji lamentiraju nad propašću kontrakultu-

re, poput filmova *Kosa* (*Hair,* 1979, Miloš Forman) i *Isus Hristos Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973, Norman Džuison), ali i oni koji problematizuju bunt diskriminisanih poredeći ga sa opasnim i dekadentnim istorijskim fenomenima – *Kabare* (*Cabaret,* 1972, Bob Fosi). Uprkos tragičnim završnicama, ovi filmovi nudili su emanacije alternativnih zajednica uz pesmu i igru, a pojedine numere postale su himne pobune. „Aquarius" („Vodolija" - *Kosa*), „Hosanna" („Hašana" - *Isus Hristos Superstar*), „Life is a cabaret" („Život je kabare" – *Kabare*), itd. uzdizale su slobodnu, ritualnu i javnu ljubav, kolektivno obožavanje i seksualnost, novu religioznost, nov način udruživanja i život plemena kao kontrapunkt američkoj porodici.

U periodu osamdesetih i devedesetih godina XX veka, tradicionalna vizija dominantnog (Evro) Amerikanca je reuspostavljena, a *kemp* biva asimilovan i iskorišćen za dalju i dublju promociju ideologije američkog patrijarhata. Holivudski mjuzikl se okreće mlađoj populaciji, njegovi glavni junaci i junakinje su okretni igrači i *glam* (glamurozne, upadljive, provokativne, drečave) *devojke,* koji u sebi spajaju muške i ženske karakteristike, te obogaćuju tradicionalnu viziju muškarca većom otvorenošću i sklonošću ka eksperimentu i gej prijateljstvima. Filmovi kao što su *Flešdens* (*Flashdance,* 1983, Adrijan Lin), *Futluz* (*Footloose,* 1984, Herbert Ros), *Prljavi ples* (*Dirty Dancing,* 1987, Emilija Ardolino), itd. daju osnaženu, feminizovanu i podmlađenu verziju maskulinog stožera Amerike proverenih vrednosti. Međutim, holivudski mjuzikl uporedo reflektuje i društvenu kritiku sa proizvodnjom ostvarenja koja destabilizuju tumačenja roda i podstiču žanrovsku autoironiju. Pojava postmodernizma u umetnosti dovela je do upotrebe tehnika kolažiranja, pastiša i veće fragmetiranosti i uzdrmavanja narativa, što je stvorilo prostor za dublji autorski otklon i stav. Radnja mjuzikla neretko insistira na pluralitetu subjekta i nemogućnosti spoznaje identiteta zbog nagomilavanja informacija, predstava i izvođenja. Sporadično se pojavljuju ostvarenja koja demaskiraju ideološke funkcije žanra i podrivaju dejstvo patrijarhata, poput: *Njujork, Njujork* (*New York, New York*, 1977, Martin Skorseze), *Sav taj džez* (*All That Jazz*, 1979, Bob Fosi), *Novčići s neba* (*Pennies from Heaven*, 1981, Herbert Ros), *Jedan od srca* (*One from the heart*, 1982, Frensis Ford Kopola), itd.

Ambivalentna rodna očekivanja reflektuje i savremeni holivudski mjuzikl, varirajući od snolike predstave raja za dvoje uz pesmu i igru, ali i uz poigravanje sa sopstvenim pravilima i stereotipima (*Magični Majk /Magic Mike/* 2012, Stiven Sodeberg),

do uznemirujuće, ali i „dopuštene“ subverzije (*Ples u tami* /*Dancer In the Dark*/ 2000, Lars fon Trir; *Mulen ruž* /*Moulin Rouge/* 2001, Baz Lurman; *Hedvig i besni patrljak* /*Hedwig and the Angry Inch/* 2001, Džon Kameron Mičel; itd).

U trećem delu istraživanja obratićemo pažnju na doprinos tri zvezde mjuzikla: Džudi Garland, Odri Hepbern (Audrey Hepburn) i Barbre Strejsend (Barbra Streisand) na konstruisanje prostora za denaturalizaciju roda unutar žanra, tokom nekoliko decenija prošlog veka. Crpeći potencijal iz holivudske mitologije zvezda, blisko povezane sa nacionalnim mitom o preduzetnom pojedincu (čiji je uspeh navodno rezultat isključivo ličnog truda, talenta i sposobnosti), tri istaknute zvezde postale su sinonim za individualni pristup tradicionalnim institucijama, kakve su Holivud i brak, i ulogama, kakva je uloga žene. U tom smislu, zapažen je njihov veliki uticaj na specifične grupe publike, pa tako Džudi Garland ima nesporan značaj za gej populaciju, Odri Hebern je omiljena kod ženske publike, dok je Barbra Strejsend postala ikona svih rodno i nacionalno (etnički) upadljivih (a zbog svog velikog nosa i onih koji se bore sa stereotipima o fizičkom izgledu). Insistiranjem na identitetima glumica i karaktera sklonih maskiranju i redefinisanju sopstva, potvrdile su tezu o performativnosti roda i simbolisale su tri maske holivudskog mjuzikla: androgenu, hibridnu i grotesknu.

Džudi Garland sa razlogom „nosi“ androgenu masku žanra. Već od prve značajne uloge u holivudskom mjuziklu, a to je uloga Doroti u filmu *Čarobnjak iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939, Viktor Fleming), ona je zadržala određen otklon premu svetu rigidnih socijalnih normi, te je njenu pojavu pratio utisak patnje zbog teško podnošljive socijalne hijerarhije. Tom utisku pridružila je *kemp* ton i ironiju u načinu igre i jasno je odudarala od standarda američke lepote. U filmovima: *Gusar*, *Uskršnja svečanost* (*Easter Parade,* 1948, Čarls Volters), *Zvezda je rođena* (*A Star is Born,* 1954, Džordž Kjukor), *Mogu da nastavim da pevam* (*I could go on singing*, 1963, Ronald Nimi) i drugim, promovisala je izgled skitnice i klovna, androgene figure koja ne samo da neće, nego i ne može da insistira na epitetima rodne pripadnosti. Povrh svega, njen moćan i penetrirajući glas ulivao je ovakvoj slici dodatni maskulini potencijal, te je figurirao kao snažan kontrapunkt viziji i šarmu nespretne i nerazvijene devojčice. Džudi Garland je, tako, uspela da izgradi imidž koji se nije lako uklapao u narativni model **klasičnog holivudskog mjuzikla** i funkcionisao je više kao element promene i autorefleksije žanra, nego kao njegov logički produže-

tak. Zbog toga je, u poslednjim filmovima Garlandove, radnja više podređena njoj, nego što je obrnuto slučaj, i to su filmovi u kojima se preispituje njena biografija, prerastajući u priču o individualnom uspehu različitih u „zemlji snova“ i „fabrici snova“, tj. u ideologiju za sebe.

Odri Hepbern je spajala mnoštvo američkih mitoloških binarizama, kao što su Evropa i Amerika, mladost i starost, elitno i popularno i na kraju krajeva, muško i žensko, zbog čega ćemo je nazvati hibridnim licem holivudskog mjuzikla. Kao predstavnica karaktera mladih devojaka koje koriste modu da bi se samodefinisale i uzdigle na nivo elitnih, uticajnih društvenih subjekata, Hepbernova je proklamovala ideal kontrafeminiteta posleratne Amerike i tako utrla puteve ženi kontrakulture – devojčici iz hipi komune. Filmovima *Praznik u Rimu* (*Roman Holiday*, 1953, Vilijam Vajler), *Sabrina* (*Sabrina,* 1954, Bili Vajlder), *Smešno lice* (*Funny Face*, 1957, Stenli Donen), *Doručak kod Tifanija* (*Breakfast at Tifany`s,* 1961, Blejk Edvards) i *Moja draga damo*, dominirala je njena harizma nestandardne i promenljive „slatkice sa više lica“, uprkos pigmalionskom zapletu o proizvodnji jedne *idealne Amerikanke za idealnog Amerikanca*. Zbog toga je Odri Hepbern ostala sinonim žene sa velikim Ž, one koja teži prevazilaženju submisivnog odnosa prema muškom rodu i direktnoj komunikaciji sa kolektivom.

Uloga Barbre Strejsend u izgradnji holivudskog mjuzikla biće razmatrana u preseku njenog rodnog i etničkog (jevrejskog) identiteta, tj. u skladu sa njenom nemogućnošću da se predstavi ne samo kao tipična žena, nego i kao tipična Amerikanka i tipična filmska zvezda. Insistiranjem na upadljivom izgledu nosa, koji je odbijala da koriguje operacijom, Strejsendova je aludirala na rasne i rodne stereotipe u SAD, na rasističku predrasudu da su Jevreji fizički upadljivi, te na činjenicu da bi se ona mogla prepoznati pre u liku kastriranog Jevrejina, nego u liku proslavljene holivudske lepotice. U filmovima *Smešna devojka* (*Funny girl,* 1968, Vilijam Vajler), *Helo, Doli!* (*Hello, Dolly!,* 1969, Džin Keli)*, Zvezda je rođena* (*A star is born,* 1976, Frenk Pirson), *Jentl* (*Yentl,* 1983, Barbra Strejsend), označila je identitet Jevrejke u teškoj borbi za afirmaciju u stranom muškom okruženju. Svesna da nema poželjne karakteristike „žene“ (lepotu i umilan, nežan glas) ona je, konstantno ismevajući sopstveni izgled, postala groteskno lice holivudskog mjuzikla.

Sve tri zvezde su, dakle, korespondirale sa određenim delom američke populacije i sve tri su simbolisale zasebnu ideologiju. Delovale su kao uspešni otuđenici, kao

tragične figure kojima se sreća ipak osmehnula, donoseći im slavu i priznanje, a iako su imale veliki broj poštovalaca među podređenim rodnim i ostalim socijalnim kategorijama, one su ipak, pre svega, upućivale na vitalnost žanra i sklonost mjuzikla ka inovaciji u svom sistemu zvezda. Na taj način su pomogle nacionalno delovanje žanra i proširile opseg Holivuda na rodno neuklopljene i „neobične“ članove američke zajednice, čije je postojanje dugo smatrano velikim tabuom.

U poslednjem delu istraživanja obratićemo pažnju na pojedinačne primere iz žanra holivudskog mjuzikla, u kojima je prisutno odudaranje od konvencionalnih rodnih modela. Osim zvezda mjuzikla, koje su zahvaljujući svojoj individualnosti i harizmi doprle do različitih grupa publike, postoje i konkretni postupci i tehnike kojima žanr pomera rod, seks i seksualnost u domen performativa. Obratićemo pažnju na pet filmova smeštenih u različlite epohe, koji oslikavaju zasebne periode američke istorije i istorije žanra, kao i načine na koje su se rodne mogućnosti pozicionirale i ispitivale u sprezi sa modalitetima mjuzikla u tim periodima.

2. ŽANR I ROD

Koncepti **Žanr** i **Rod** imaju nekoliko zajedničkih karakteristika, počev od etimoloških, budući da oba termina definišu pripadnost, te su u srpskom jeziku neretko izjednačavani, do istorijskih, jer kako objašnjava Meri Gerhart, podrazumevaju spektar pogrešnih interpretacija od ignorisanja do stereotipizacije.[10] Primetna je i tendencija ka teorijskom konceptualizovanju žanra i roda kao fiksiranih, stabilnih i univerzalnih kategorija i zanemarivanju njihove interakcije, uprkos tome što su procesi „žanrifikacije" i „prirođenja" vrlo kompleksni i različiti, ali i međuzavisni, jer dele pojedine mehanizme u procesu označavanja. Od Aristotela koji je ustanovio **pesničku vrstu** u svojoj *Poetici,* žanr je uspostavljen kao naklonost ka proizvodnji određene metričke forme, tj. određene vrste verbalne strukture koja će, potom biti prezentovana publici (odglumljena pred posmatračem, izgovorena pred slušaocem, pevana, recitovana ili napisana) i, samim tim, uslovljena načinom na koji je publika percipira i komunikacijom između pesnika (dela) i publike. U oblasti književne klasifikacije, žanr (*genre* - francuska reč koja označava vrstu) je postao sinonim za kategoriju ili „grupu sličnih dela, takvih književnih dela u kojima se ponavljaju neke manje-više stalne osobine".[11]

Rod, čin kulturne diferencijacije zasnovane na biološkoj distinkciji, takođe je ustanovljen vidom kategorizacije koji podrazumeva prisustvo određenih osobina (npr. efikasnosti i aktivnosti nasuprot pasivnosti i „vrlini"). U eseju „Otkriće polova", Tomas Laker (Thomas Lacquer) objašnjava da je ideja pola, zasnovanog na binarnoj opoziciji, razvijena u osamnaestom veku kao nova osnova roda.[12] Pol je definisan kao materijalno i telesno polje na kome rod vrši čin kulturnog upisivanja, ali je prisutna i odvojenost ta dva pojma. Dakle, uprkos tome što i žanr i rod ponekad traže svoje uporište u biološkoj diferencijaciji, jer naklonost ka bržem ili sporijem životnom ritmu (tj. ka komediji ili tragediji) takođe se može posmatrati kao smešte-

[10] Mary Gerhart, *Genre choices, gender questions*, University of Oklahoma Press, Norman and London 1992.

[11] Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 2001, 131.

[12] Tomas Laker, „Otkriće polova" u *Ženske studije 2/3*,
http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=158;
Datum pristupa 29. 07. 2012.

na u domen biologije, čak se i njihov odnos prema ovoj naučnoj disciplini razlikuje. Meri Gerhart naglašava da je u književnoj teoriji za pojam žanra danas od veće važnosti pojedinačni tekst (akcent je na grupi dela koja se međusobno razlikuju), dok se u oblasti rodne teorije još uvek nismo dovoljno udaljili od biološke diferencijacije (jer je u biološkim istraživanjima vrsta važnija od individualnog organizma, a u rodnim teorijama se najčešće akcentuju odnosi između rodnih grupa). Dakle, osim tendencije da rod dostigne nivo apstrakcije žanra, te da muškarci, žene i ostali budu sagledani kao grupe individua koje dele tek poneke zajedničke osobine, oba pojma počivaju na istovetnim korenima i povezana su sa određenim skolonostima i fizičkim osobinama (u engleskom jeziku /*genre; gender/* čak dele srodstvo sa pojmovima kao što su: gen, generično, generalno, generacija i generativno). Meri Gerhart objašnjava da žanr i rod (kao i ostali pomenuti pojmovi), stoga, sadrže dve osnovne funkcije: kategorizacijsku i produktivnu. Pomenute funkcije odnose se na proizvodnju i sortiranje tekstova i međuzavisnost tih procesa na putu saznanja. Teoretizacija određenih tekstova u oblasti žanra i roda, zato, podrazumeva uočavanje i analizu njihovih osobina i načina ponašanja, kao i identifikovanje sličnosti i razlika među njima. Gerhartova objašnjava:

> Tvrdnja da neko ili nešto pripada rodu ili žanru formira se posmatranjem i analiziranjem da li se neko ili nešto ponaša kao rod ili žanr. Kako u svakodnevnom životu znamo da li je neko muškarac ili žena? Osim biološke informacije (koju, uglavnom, ne posedujemo), naš zaključak zavisi od ponašanja te osobe: njene odeće, frizure, crta lica i tela i aktivnosti. Ponekad ne možemo da izvedemo zaključak, jer je identitet koji se iskazuje kao rod, zapravo, samo skup osobina. Zar ne možemo reći da se i tekstovi ponašaju na isti način? Možemo zaključiti da, u određenom smislu, tekstovi imaju karakter koji se iskazuje kroz žanr. Osobe i tekstovi (koji mogu biti direktni ili posredovani) ne pokazuju se uvek kao ono što od njih očekujemo. Procesi istraživanja roda se neprestano dešavaju i omogućavaju da npr. osoba muškog pola bude ženskog roda. Tako način na koji eksperimentišemo sa granicama između pola i roda pruža model i za testiranje žanra.[13]

Meri Gerhart naglašava i da se pripadništvo žanru i rodu može analizirati iz tri osnovne, distinktivne pozicije: tradicionalističke, ideološke i dekonstruktivističke;

[13] Mary Gerhart, *Genre choices, gender questions*, *op.cit,* 99.

pri čemu tradicionalistička pozicija počiva na tenziji između originalne jedinstvenosti i istovetnosti mnoštva, ideološka na tenziji između teksta i socijalnog konteksta, a dekonstruktivistička na tenziji između teksta i jezika, ideja, struktura, znanja. Tako sa tradicionalističkog stanovišta tekstovi se uvek moraju sagledati i kao originalni, ali i kao deo određene mreže tekstova, tj. određenog žanra, jer sve što postoji, postoji u odnosu na nešto drugo. Originalnost je beznačajna ukoliko nemamo sa čim da je uporedimo i ukoliko ne možemo da istaknemo značaj različitosti originalnog. Tekstovi pripadaju žanrovima, uprkos njihovoj originalnosti, a isti način posmatranja može se primeniti i na rod. Osobe koje se rodno razlikuju moraju imati jednako pravo na postojanje i to jednako pravo je uslov postojanja različitosti (u okviru zapadnoevropske kulture tradicionalistički pogled na rod uspostavio je i pitanja jednakosti unutar građanskog sistema, morala i zakona). Prema ideološkom stanovištu žanr i rod se mogu upotrebiti za analizu dejstva opresije i socijalnih privilegija, oni su uvek viđeni kao deo društvene borbe i kao promenljive, a ne statične kategorije. Ideološki pristup analizira udruženost muškog i ženskog (i trećeg) roda na osnovu kulture i interesa i objašnjava privilegovanost maskuliniteta manipulativnom upotrebom moći od strane muškarca, baš kao što i određene žanrove vidi kao privilegovane u određenim socio-istorijskim kontekstima i uslovima (kao što je npr. primat opere u periodu romantizma). Dekonstruktivistički pristup otkriva fundamentalnu ambivalenciju teksta prema žanru i individue prema rodu. Dekonstruktivistički pristup ističe da ne postoji tekst bez žanra i individua bez roda, ali i da učešće u klasifikaciji nikada nije jednako pripadanju, te da postoji mnoštvo žanrova i rodova unutar kojih se jedan tekst/individua mogu nalaziti. Smešteni u mrežu tekstova, pojedinačni tekst ili individua dozvoljavaju povezanost da bi kreirali značenja, ali ne i potpunu pripadnost. Ovakav pogled omogućava veći autoritet pojedinačnom tekstu nad žanrom i individui nad rodom, jer uspostavlja klasifikacionu jednakost i činjenicu da, obuhvaćena mrežom značenja, individualna svest stvara sopstvenu diferencijaciju kategorija i sopstveni sistem vrednosti.

Prilikom analize filmskih žanrova ili određenog žanra (i njihovog odnosa sa rodom), sva tri pristupa su neizbežna i jednako važna, ali budući da filmska teorija i kritika, možda i više nego druge naučne oblasti, ističu uslovljenost žanrova specifičnom kulturom i sociološkim faktorom proizvodnje filmova, ideološki pristup je najviše zastupljen u analizi proizvodnje filmova do peroioda postmodernizma. Za anlizu žanrovske produkcije od pojave postmodernizma na ovamo, zbog narastaju-

ćeg uticaja globalističkih tendencija, dekonstuktivistički pristup pruža mogućnosti za temeljnije istraživanje.

Da bismo razumeli načine na koje deluju žanr i rod i načine na koje su međusobno povezani, moramo razumeti da su oba koncepta fiktivna, društveno proizvedena i usidrena u mrežu značenja u kojoj funkiconišu i drugi socijalni konstrukti (poput maskuliniteta, feminiteta, mjuzikla ili slepstik komedije), čije međusobne razlike i razlike u funkiconisanju pokušavaju da lociraju. Kako objašnjava Gerhartova, (*žanrovska* i *rodna*) svest čitaoca, oblikovana njegovim iskustvom (kako u procesu interpretacije, tako i pre njega) takođe je neraskidivo povezana sa procesima „žanrifikacije" i „prirođenja" i ona utiče na javnu sferu prilikom delovanja ovih procesa. Prema Riku Altmanu žanrovi su sistemi sačinjeni od povezanih mreža korisnika, posredovani institucijama, na koje se odražava javna sfera društvenog života (pri čemu se pod javnom sferom podrazumeva svaka komunikacija koja se odvija u domenu javnosti, kao što su slučajni događaji i svakodnevne institucionalne prakse).[14] Zbog toga oni čine modele za procese zajedničke javnoj sferi, zamišljenim zajednicama i složenim zajednicama koje nalikuju zamišljenim. Žanrovi se mogu posmatrati kao moderne priče oko logorske vatre, koje okupljaju kolektiv putem komunikacije koja se odvija od društvenih margina prema njihovom centru. I rod i žanr se nalaze u neprekidnom procesu transformacije postojeće zajednice i to putem uticaja margina strukture na njen centar, proizvodeći ciklus kombinovanja novog i ustanovljenog. Na taj način, dolazi i do izmene roda i žanra. Meri Gerhart objašnjava:

> Žanrovi konstituišu virtuelni sistem modaliteta, kao što su fantazija, diskurzivna proza, dramska reprezentacija, narodna priča, simbolika sna, parodijska satira – i svi oni sadrže rodna očekivanja. Bez obzira na to da li se bavimo nekim specifičnim žanrovskim međuodnosom, bilo koja analiza odnosa žanra i roda otkriće nam karakteristike prostora između žanrovskih formi. Metaforički proces je operativan i kad god neko insistira na ekvivalenciji dva žanra ili dva konfliktna shvatanja roda sa polazištima iz distinktivno različitih polja značenja. Kada nametnuta identifikacija obuhvati oba polja značenja, otkrivamo rađanje novog žanra. Tako je novelistika XX veka nastala u fuziji tradicionalnog narativa i dvosmislenog verbalnog šarenila, baš kao što je srednjovekovna misterija rezultat fuzije parabole i biografije. Možemo reći da

[14] Rick Altman, *Film/genre*, BFI, London 1999.

> na isti način dolazi do formiranja novog roda u trećerodnim identitetima, ili do novog načina posmatranja roda u životima ljudi koji se bore sa rodnom problematikom.[15]

Dakle, analiza međudejstva žanra i roda dovodi do boljeg razumevanja društvenih promena i istorijskih okolnosti, ali i do analize kompletnog polja značenja koje uslovljava formiranje ovih koncepata, kao i do lociranja njihovih logičkih granica. Meri Gerhart dodaje:

> Na kraju, logička granica žanrovske kritike i rodne refleksije jeste prepoznavanje da je tekst proizveden od društvene realnosti, ali i da učestvuje u njenoj proizvodnji. Na drugoj strani, društvena realnost se potencijalno usavršava zbog svoje sposobnosti, ne samo da toleriše, već i da podrži mnoštvo žanrova i više od jednog roda. Tekst, dakle, zahteva više od objašnjenja pojedinosti, on zahteva hipoteze o žanru i rodu, koje bi omogućile čitaocu da ga prepozna kao sve što jeste i što bi mogao biti.[16]

Meri Gerhart, dalje, objašnjava kako se procesi „žanrifikacije" i „prirođenja" odvijaju u čitaocu i u odnosu na čitaoca. Hermeneutički model koji ona predlaže asocira na spiralu koja bi povezivala čitanje i razumevanje tekstova. Prema ovom modelu, u svesti čitaoca postoje pretpostavke o rodu kada počne da čita i interpretira tekst i on te pretpostavke pridružuje tekstu prilikom definisanja žanra. Prvobitna shvatanja pojmova žanra i roda, formirana na taj način, se preispituju i menjaju sa svakim novim čitanjem, sa preispitivanjem novih polja značenja, koja će istovremeno iznenađivati čitaoca i proveravati njegove prvobitne stavove. Čitaočevo razumevanje se, tako, učvršćuje, a sa svakim novim čitanjem se njegovi horizonti istovremeno i proširuju. Svaka sledeća interpretacija postaje deo tog mehanizma u pokretu, a individualna svest čitaoca je istovremeno i delujuća i ono na šta se deluje. Čitaočeva svet o žanru i rodu je, stoga, u konstantnom procesu transformacije jer je izložena uticajima značenja reprezentovanim u tekstovima. Kognitivna aktivnost subjekta

[15] Mary Gerhart, *Genre choices, gender questions, op.cit,* 121.

[16] *Isto,* 122.

doprinosi i razumevanju teksta, ali i samorazumevanju, dok žanr i rod u procesu njegove kognitivne aktivnosti proizvode značenja kako o svetu, tako i o njemu samom. Drugim rečima, svako pojedinačno čitanje utiče na žanr i rod, te su oni izloženi bezbrojnim refleksijama i autorefleksijama i uticaju mnogostruke ogledalne stvarnosti. Njihova analiza će doprineti boljem razumevanje te stvarnosti, ali će ostati podložna preispitivanju i novim čitanjima. Kognitivna šema koju predlaže Meri Gerhart pruža, dakle, koristan teorijski okvir, kako za analizu žanra i roda, tako i za njihovu denaturalizaciju.

Filmski žanrovi su evoluirali u zasebnu naučnu oblast, s tim što su se produkcijska i kategorizacijska funkcija žanra održale i odrazile na filmsko stvaralaštvo, mapirajući novo polje teorije i kritike. Iako su vrlo često izjednačavani sa narativnim filmovima, tj. onima koji „kroz repeticije i varijacije iznose poznatu priču sa poznatim likovima u poznatim situacijama“,[17] i poistovećivani sa onim delom filmskog stvaralaštva koji ispunjava očekivanja publike (u smislu da publika unapred zna šta da očekuje od filma zahvaljujući žanru kome film pripada) i, samim tim, dozvoljava manje kreativnosti i umetničke slobode, najnovija istraživanja u oblasti žanrovskog filma teže da dokažu da pripadnost i konvencionalnost ne isključuju kreativnost i originalnost. Budući da su u stalnom procesu transformacije, žanrovi su otvoreni sistemi i inovativnost je uslov njihovog opstanka. Kao što smo već naglasili, zbog toga što sve što postoji, postoji u odnosu na nešto drugo i zbog toga što je originalnost beznačajna ukoliko nemamo sa čime da je uporedimo, žanrovski film opstaje. Dakle, filmski žanrovi traju upravo zahvaljujući originalnosti i odstupanju od formula i pravila, tj. njihovom prilagođavanju aktuelnim sociološkim uslovnostima. Zato se ne možemo složiti sa dugogodišnjim suprotstavljanjem žanrovskog filma autorskom filmu, i sa njegovim izjednačavanjem sa popularnim i komercijalnim.[18] Postojanje određene „formule“, tj. prepoznatljivosti omogućilo je industrijama, kao što je - na prvom mestu - Holivud, da od ove forme izražavanja načine nacionalni program i interes, ali to ne znači da autori ne mogu delovati u okviru žanra, niti da autorski filmovi ne mogu istovremeno i pripadati žanru (ili žanrovima), iako su filmski žanrovi dejstvom nacionalnih institucija dovedeni u neraskidivu vezu sa

[17] Barry Keith Grant, *Film genre reader III*, University of Texas Press, Austin 2003, xv.

[18] Kreativnost žanrovskog filma ističu teoretičari poput Rika Altmana, Stivena Nilija (Steven Neale), Berija Kit Granta, Rafaele Moan, itd.

ideologijom i odnosima moći. Filmski žanrovi reprezentuju različite identitete i odnose među njima (od nacionalnog preko rodnog, od opresije do subverzije), predlažući rešenja za aktuelne sukobe i netrpeljivosti i u tome leži njihova ritualna funkcija. Drugim rečima, filmski žanrovi su konstituenti društvenih vrednosti i identiteta, oni ih mapiraju, ali i kreiraju, usklađujući tradiciju sa inovacijom, utvrđena pravila sa aktuelnošću i proverena rešenja sa novim problemima, a sve u cilju unapređenja i održanja zajednice koja napreduje i deli osećanja solidarnosti i iskustvo. Filmski žanrovi, nesumnjivo, učestvuju u održavanju postojećih rodnih (i drugih) stereotipa, ali nesumnjivo i oslikavaju pojavu subverzije i mogućnost njenog delovanja na konzervativne strukture i vlasnike društvene moći. Zato nije nevažno izučavanje žanrova kroz ukrštanje sa analizom rodnih uloga i odnosa u društvu, jer unakrsno istraživanje može ukazati na subjektivnu moć podređenih (rodnih i ostalih) grupa i na mogući prostor njihovog daljeg delovanja, ono može denaturalizovati mitološke i ideološke dokse i prakse, te ukazati na opresivno, ali i na subverzivno dejstvo (tačnije rečeno na dejstvo dopuštene subverzije) društvenih struktura. Drugim rečima, povezivanje osobenosti pojedinog filmskog žanra sa drugim sistemima diferencijacije, poput rodnog, ukazuje na delovanje kulturne moći, na njenu snagu i njene slabosti, kao i na mogućnosti njene izmene. U kontekstu individualne svesti, ono može pružiti znanje za uspešno delovanje u sredini koja je specifično rodno kodirana. Zbog toga je bitan uticaj filmskog žanra na određene grupe publike u određenim socioistorijskim okolnostima.

Dakle, procesi označavanja unutar filmskog žanra odvijaju se i unutar roda, tj. percepcija filmskog žanra zavisi od rodnih odnosa i procesa, kao što je percepcija roda, barem jednim delom, posledica procesa koji se odvijaju i u filmskom žanru. Ipak, važno je da naglasimo da je filmska teorija u oblasti roda veliku pažnju poklanjala teoretisanju filmske naracije ili „narativne slike“, kada je žanrovski film u pitanju. Na taj način, javila se preokupacija „simboličkim posmatračem“, tj. „imaginarnim subjektom“, kreiranim u okviru procesa identifikacije prilikom praćenja filmske naracije, što je dovelo do zaključka da su žanrovski filmovi dominantno polje dejstva patrijarhalne ideologije. Međutim, nedostaci ovakvih pristupa leže u zanemarivanju istorijskog konteksta, empirijske publike, tj. kolektivnog iskustva posmatrača, kao i u uzimanju ontoloških sličnosti i razlika između kategorija žanra i roda zdravo za gotovo. Termini kao što su „znanje“ ili „očekivanje“ vrlo često su upotrebljeni kao opšta mesta prilikom teoretizacije filmskog žanra, pa je isticano da se od filmskog

žanra „očekuje“ određena formula, koja dovodi do suspenzije neverice (npr. od mjuzikla očekujemo srećan kraj, pa zaboravljamo da jedan siromašni kockar ne može tako lako postati plesni prvak na Brodveju), kao što od određenog roda „očekujemo“ određeno ponašanje. Pokušaj da se ovaj problem prevaziđe može biti smešten u istorijsku kontekstualizaciju filmskog žanra i roda, koja može objasniti njihovo međudejstvo i njihove hronološke promene, kao i u analizu pojedinačnih filmova i pojava zvezda (kao i učešća ostalih profesionalaca koji su uticali na razvoj određenog filmskog žanra), a koje opet zadržavaju sopstveni odnos prema kategorijama žanra i roda. Drugim rečima, u sitnim razlikama između pojedinačnih ostvarenja i pristupa u okviru jednog filmskog žanra leže krupne razlike u pogledu na ove, ne tako fiksirane i stabilne, kategorije. Umesto da posmatramo žanr i rod kao formule, prići ćemo im kao skupu osobina, koje su zavisne od ostalih sociooloških i istorijskih fenomena, te različito deluju na grupe posmatrača (umesto na jednu homogenizovanu grupu posmatrača). Pokušaćemo da objasnimo da specifični konteksti kreiraju specifične aktove označavanja, koji se razlikuju unutar jednog sistema označavanja, obuhvaćenim mnogobrojnim percepcijama i tumačenjima.

Dakle, pre nego što se posvetimo analizi atipičnih zvezda holivudskog mjuzikla i njihovog uticaja na određene grupe publike, kao i analizi pojedinačnih ostvarenja koja su postala primer za mogućnost odstupanja od proklamovane (i pomalo prokazane) formule žanra tj. određenih rodnih očekivanja, moramo se pozabaviti istorijskim razvojem holivudskog mjuzikla i njegovim odnosom sa teorijom roda.

3. RODNA OČEKIVANJA HOLIVUDSKOG MJUZIKLA

Kao amalgam različitih žanrova, struktura i stremljenja u istoriji umetnosti, holivudski mjuzikl se razvija pod uticajem novoatičke komedije, opere, operete, vodvilja, minstrela, burleske i ostalih raznovrsnih (komercijalizovanih) proizvoda kulturnog nasleđa brojnih američkih imigranata. Budući da je narativ mjuzikla podređen dominantnom uticaju novoatičke komedije, od strane velikog broja filmologa ocenjen je kao patrijarhalan.[19] Insistiranje žanra na heteroseksualnom zapletu, prema mnogim teorietičarima mjuzikla, gura u drugi plan feministička, gej i ostala nepatrijarhalna značenja. Džejn Fojer npr. ne negira postojanje drugačijih čitanja mjuzikla, ali naglašava da ona predstavljaju očiti istorijski presedan u pristupu žanru, te da se, u velikom broju slučajeva, mogu shvatiti kao podtekst suverenom heteroseksualnom tekstu.[20] Dramski predak mjuzikla, novoatička komedija (*mitos proleća*), na prvi pogled ukotvljava njegovu rodnu strukturu u strogi binarizam. Prema Nortropu Fraju *mitos proleća* daje osnovnu temu komičnom književnom modelu u vidu akcije usmerene ka inkorporiranju mladih pripadnika u društvo i to najčešće putem braka kao njegove osnovne ćelije.[21] Romantični heteroseksualni par prevazilazi prepreke na putu ka ostvarenju svoje veze nudeći interpretativnoj zajednici žanra poželjan „srećni kraj“ (ili više njih) u cilju izgradnje idealnog društva. Prihvatajući ovaj model u većoj ili manjoj meri, Holivudski mjuzikl svoj narativ bazira upravo na rodnom dualitetu. Rik Altman upućuje na uslovljenost žanra mjuzikla dualno (heteroseksualno) fokusiranim narativom, te na odstupanja od žanra u slučaju njegovog odsustva. Dakle, holivudski mjuzikl odlikuje priča izgrađena paralelno, oko dve zvezde, suprotnih polova i stavova. Gledalac pri tome mora podrediti svoje posmatranje ovoj simultanosti. Karakteri su uvek definisani rodom, čak i kada se

[19] Mnoge pristalice feminističkih pokreta u konceptu patrijarhata vide mogućnost da se razume i objasni sistem muške dominacije u društvu, a istoriju umetnosti vide kao formu patrijarhalne kulture. Teoretičari feminizma se fokusiraju na pojam roda, preko kog objašnjavaju društveno poreklo identiteta pripadnika oba pola. Patrijarhat je tako shvaćen kao sistem dominacije muškog (roda) u društvu. Teorije patrijarhata implicitno ili eksplicitno upućuju na kreiranje i održavanje socijalne, ideološke, seksualne, političke i ekonomske dominacije maskuliniteta.

[20] Jane Feuer,*The Hollywood Musical*, *op.cit*, 139-143.

[21] Northrop Frye, *Anatomy of criticism. Four essays,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1957, 162.

radi o deci. Pojedinci imaju obavezu prema svojoj polnoj i rodnoj pripadnosti i starije generacije moraju podsećati mlađe na te obaveze, a muško ženske opozicije rešavaju se kroz harmonično jedinstvo braka. Seksualno stereotipiziranje, ističe dalje Altman, obeležilo je tri decenije u kojima se razvijao mjuzikl, pa je tako brak shvaćen kao jedino rešenje, koje može da spoji lepotu (feminitet) i novac (maskulinitet). Altman vidi funkciju žanra u rešavanju određenih problema, koje društvo nije umelo da reši i tvrdi:

> Društvo je zasnovano na fundamentalnom paradoksu. Obe strane opozicija koje ga formiraju (kao što su poredak/sloboda, progres/stabilnost, posao/zabava), viđene su kao poželjne, ali i kao međusobno isključive. Zato društvo produkuje tekstove koji sakrivaju ovaj paradoks, sprečavaju ga da deluje preteće i time osiguravaju društvenu stabilnost. Mjuzikl je jedan od najvažnijih tekstova sa ovom funkcijom u američkom društvu. [22]

Već u prvom holivudskom mjuziklu može se uočiti prisustvo ovih normativa. *Džez pevač* (*Jazz singer,* 1927, Alan Krosland), prikazuje patnje Džekija Rabinovica (Al Džolson; Al Jolson), sina siromašnog rabina iz Njujorškog getoa, u borbi za zabranjenu ljubav prema popularnoj muzici, kasnije pretočenoj u ljubav prema devojci nejevrejskog porekla.[23] Još kao dečak, Džeki je suočen sa ambicijama strogog oca (Verner Oland; Warner Oland) i odbija da peva tradicionalnu pesmu „Kol Nidre" pred pastvom u sinagogi, jer „iako je nosi u glavi, nema je u srcu". Džeki odbija da preuzme očevu ulogu, mesto u njegovom srcu pripada popularnoj muzici i on odlazi od kuće kako bi potražio sreću kao džez pevač. U postepenom ovladavanju popularnom pesmom na putu do samospoznaje, Džeki sreće i otelotvorenje svoje ljubavi – gospođicu Dejl (Mej Mekevoj; May McAvoy), balerinu i umetnicu koja probija sopstvene staze na Brodveju. Gospođica Dejl primećuje da Džeki poseduje emociju („suze u glasu") prilikom izvođenja, emociju obogaćenu tragedijom izneveravanja tradicije i porekla i preporučuje njegov nastup revijskoj brodvejskoj

---

[22] Rick Altman, *The American Film Musical*, *op.cit*, 27.

[23] *Džez pevač* je naknadno proglašen prvim mjuziklom u filmskoj istoriji, jer u trenutku njegovog pojavljivanja nije bilo drugih filmova te vrste, a odrednica *mjuzikl* se formira kasnije (1931). Značajan je i zbog toga što je popularna pesma prvi put u sinhronicitetu sa filmskom slikom, to je bio prvi zvučni film i dokaz da je investicija producentkih kuća u tom smislu komercijalno opravdana, kao i zbog popularizacije zabave i zvezda poput Ala Džolsona.

produkciji. Baš kada Džekijeva nesreća teži da preraste u uspeh (prosečnog, ali posebnog pojedinca), stari rabin saznaje za ljubav prema nejevrejki i zahteva njegov povratak u okrilje tradicije. Džeki govori ocu da nije rođen u Izraelu, već u Americi i da je jednako časno pevati u pozorištu kao i u sinagogi, a da njegova pesma znači isto onoliko njegovoj publici koliko „Kol Nidre" znači pastvi njegovog oca. Ipak, posmatrajući samrtnu postelju skrhanog oca i suze ostarele majke, Džeki pristaje da izvede „Kol Nidre" u sinagogi poslednji put, prihvatajući, nakon toga, svoju novu religiju - šoubiznis. U poslednjoj i najkompromisnijoj sceni filma Džeki izvodi numeru „Mommy" („Mama") - čija je muzika kombinacija džeza, regtajma i muzike minstrela, dokazujući da je njegova ljubav prema popularnoj pesmi trijumfovala i postala deo zrele muškosti. Maskom minstrela (nagaravljenim licem), glavni junak potvrđuje da je prišao novoj kongregaciji, američkoj kongreraciji poštovalaca šoubiznisa i da je prihvatio njene stereotipe.[24] U publici se nalazi i Džekijeva majka, te shvatamo da je uspeo da pomiri konflikt između tradicije i aktuelnosti, starog i novog, porodice i karijere, jevrejskog i američkog, muškog i ženskog, privatnog i javnog (što je podvučeno činjenicom da se pred filmskom publikom nalazi Al Džolson i da se film može posmatrati kao njegov komentar na sopstvenu životnu priču).

Dakle, *Džez pevač* upućuje na mirenje društvenih suprotnosti putem ljubavi koja je bila zabranjena i za koju se vredelo izboriti. I pored toga što se ljubavni zaplet u filmu ne razrešava brakom, ljubav Džekija i gospođice Dejl dostiže karakterističnu apoteozu kroz muško-žensko sjedinjavanje u svetu šoubiznisa i Džekijevo stupanje u mlado i „bolje" (američko) društvo. U skladu sa tvrdnjom Rika Altmana da tek kada identifikujemo konstitutivne opozite filma možemo otkriti i njegovu funkciju, uviđamo da *Džez pevač* promoviše mitologije amerikanizma, superiornost američke nacije i validnost patrijarhalnog sistema. Dominantna figura jeste amerikanizovani imigrant, *belac* srednje klase, heteroseksualac, muškarac.[25]

---

[24] Minstrel je promovisao izvođače sa nagaravljenim licima (tzv. *Blackface* izvođače), insistirajući na uvredljivom i karikaturalnom načinu prikazivanja Afroamerikanaca i na predominaciji Evroameričke populacije u SAD. Stvorio je podlogu za reprezentaciju superiornosti *belog* Amerikanca, uticao na konstrukciju rasnih stereotipa u mjuziklu i na muzičku strukturu mjuzikla, tj. na inkorporaciju *show-stopping numera* (numera koje zaustavljaju tok radnje kako bi izvođači plasirali posebne veštine), u sadržaj dela.

[25] O fukciji promovisanja amerikanizma u Holivudskom mjuziklu u Milica Konstantinović, *Istorija, Nacija Holivud: filmski mjuzik*l,*op.cit.*

Nije teško uvideti da, osim što pozicionira poželjne društvene opozite i pravi njihovu hijerarhiju isticanjem superiornosti pojedinih stilova i identiteta, *Džez pevač* uključuje određena dostignuća i stilove društveno proklamovanih drugosti u svoje tkanje. Prikazujući kako jedna određena imigrantska grupa (Jevreji) teži da dosegne integraciju u američko društvo, film istovremeno podređuje afroameričku populaciju, koristeći se i manipulišući njenom muzičkom tradicijom. Na isti način film pristupa ženskom identitetu – žena je prikazana samo kao odskočna daska, lep pejzaž utkan u mušku epopeju. Dok nastupi Džekiija Rabinovica akcentuju njegovu motivaciju i emocionalnu borbu u životnoj igri samopotvrđivanja (sa naglašenim krupnim planovima lica, telom koje dominira izvođačkim prostorom, snimcima iz donjeg rakursa), nastup gospođice Dejl kratak je deo revije tokom koje razgolićene, dugonoge balerine čine „pokretni deo scenografije". Mala figura gospođice Dejl prikazana je kao jedna od mnogih igračkih figura, prikazan je samo završni deo njene solo tačke u kojoj ona, golih nogu i glave zabačene unazad, napušta scenu ispred hora igračica, završavajući u naručju glavnog junaka. Žensko telo je razgolićeno, ranjivo i malo, za razliku od tela muškog izvođača, potentnog i stabilnog, u snažnom stavu i sa raširenim rukama.

Podređujući odnos prema ženskoj pojavi mjuzikl preuzima od žanrova poput burleske i revije, svojih američkih preteča koje su, upravo, akcentovanjem ženskih tela stekle popularnost u SAD. Parodirajući, u burleskama s kraja XIX veka, operetu i vodvilj, Lidija Tompson (Lydia Thompson) ističe tela *Britanskih blondina* (*British blondies*). Dugonoge igračice su, uz očite seksualne aluzije i kostime koji su služili da nagoveste i otkriju, više nego da sakriju, udarale šamar u lice strogom viktorijanskom mentalitetu engleskih doseljenika u SAD. I pored toga što su burleske „računale" na mačističke i šovinističke stereotipe tadašnje publike, ne treba zanemariti činjenicu da je otvoreno, slobodno i direktno seksualno ponašanje žena na sceni, izrežirano takođe od strane žene, privlačilo pažnju i šokantnošću, hrabrošću i netipičnošću (uokvirenim u dominatnu patrijarhalnu oblandu) ovih umetnica.

Revije su postale prepoznatljive po njihovom najčuvenijem tvorcu Florensu Zigfeldu (Florenz Ziegfeld), pigmalionskoj figuri u istoriji šoubiznisa i američkog muzičkog pozorišta. *Zigfeldove ludorije* (*Ziegfeld Follies,* pozorište nastalo po uzoru na pariski *Foli Beržer*) postalo je odskočna daska za karijere mladih glumica, stvarajući medijsku sliku žene kreirane u muškom svetu po muškom modelu i, istovremeno,

figuru poslovne žene – one koja sama zarađuje svoj hleb. Zigfeld je promovisao model nacionalne lepote i nacionalno poželjnih osobina lepotice.

Prihvatajući zvučni film, Holivud prihvata i mjuzikl kao jedan od istaknutijih žanrova, razvijajući njegove strategije na velikom platnu. Namenski komponovana muzika (komponovana pod dominantnim uticajem muzike iz Tin Pan Elija),[26] rediteljsko sinhronizovanje vizuelnih i auditivnih segmenata filma, razvoj plesnih i pevačkih veština, promocija novih zvezda, i, na kraju, sve to vešto uklopljeno u romantični zaplet i podređeno narativu - postaje definicija **klasičnog holivudskog mjuzikla**. U izgradnji klasičnog holivudskog stila ranog mjuzikla posebno su se istakli, već pomenuti, Lubič i Berkli, a pored toga što su ostavili svoj pečat u istoriji mjuzikla kao velikani žanra, neretko su proglašavani i najseksističkijim rediteljima svih vremena.

Jedan od najpoznatijih holivudskih imigranata tridesetih godina, reditelj Ernst Lubič, utiče na izgradnju tehnika **klasičnog holivudskog mjuzikla**, pogotovo kada je reč o uklapanju vizuelnih i auditivnih deonica (radnje i numera) i uklapanju karaktera u prostor i arhitekturalni plan filma, naglašavajući, pri tome, sofisticiranu erotičnost intimnih sfera života. Lubičevo vešto poigravanje sa okvirima vrata, kreveta, ključaonica - iza kojih se seksualna tenzija više naslućuje nego što se zaista vidi, zatim vešto polarizovanje boja prema suprotstavljenim elementima u filmu, doprinosi izgradnji erotski obojenog sukoba između jasno heteroseksualno polarizovanih junaka. Već smo istakli film *Vesela udovica* (ili *Dama pleše /The Lady Dances/*) iz 1934. za koji je, npr. Nensi Švarc (Nency Schwartz) napisala da „ne samo što je najseksističkiji mjuzikl tridesetih godina, nego verovatno i najseksističkiji mjuzikl svih vremena".[27] Radnja je preuzeta iz istoimene operete Franca Lehara (Franz Lehar) i smeštena u izmišljenu zemlju Marsoviju (u originalnoj verziji zemlja nosi naziv „Pontevedro") koja neodoljivo podseća na Crnu Goru, te je

[26] Izdavači Tin-Pen Eli muzičke industrije (one koja je utemeljila muziku mjuzikla i američku popularnu pesmu, tj. započela saradnju filmske i muzičke industrije u SAD) stvaraju muziku prijemčivu velikom delu američke populacije, čiji je prosečni proizvod bila pesma zasnovana na uspehu „hitova" iz prethodne godine. Naziv referiše na 28. ulicu u Njujorku, gde su muzičari proizvodili ovaj tip klavirske muzike spečifičnim načinom sviranja – kao da udaraju u „limeni tiganj" („tin pen"). Pravu popularnost i ugled stekla je oko 1920. delovanjem kompozitora Irvinga Berlina (Irving Berlin), Džeroma Kerna (Jerome Kern), Džordža Geršvina (George Gershwin), Ričarda Rodžersa (Richard Rodgers) i Kola Portera i svi su komponovali muziku i za mjuzikl.

[27] http://www.bampfa.berkeley.edu/film/FN16267; (28.07.2012.)

(nadovezujući se na kulturno dejstvo originalne verzije) doprinela „izgradnji komike drugosti, podsticaju romantične radoznalosti žitelja severnoatlanskog regiona i njenom asimilovanju u rečnik *balkanske egzotike*“.[28] Pored toga što prikazuje „Balkance“ kao neobične stočare bez manira, stanovnike daleke kraljevine (koja se u Lubičevoj verziji vidi tek pod lupom, na samoj granici sa Austrijom) zavisne od bogatstva jedne udovice, radnja insistira i na superiornom odnosu prema ženi koja, za razliku od muškarca, svoj seksualni interes može definisati samo kao ljubav. Dakle, dok je najvećem ženskarošu i zavodniku u Marsoviji, grofu Danilu, dozvoljeno da nonšalatno menja partnerke tražeći seksualna zadovoljstva, bogata udovica Sonja može da mašta o „gospodinu pravom“, dok u svom crnom svilenom negližeu, ležeći u raskošnoj beloj postelji, upisuje romantične stihove u „ženskasti“, nacifrani dnevnik. Od samog početka Lubič pozicionira nezrelog šarlatana koji ne ume ni uniformu da nosi na pravi način (Danilo krivi vojničku kapu i nosi je po strani, kao dečačić) i zrelu ženu, udovicu Sonju, koja je već preživela tragediju i koja se, kada god je vidimo, nalazi pod pritiskom ozbiljnih i teških emocija. Za Danila, okruženog unezverenim šiparicama, Sonja, sa licem prekrivenim crnim, čipkastim velom, predstavlja veliki izazov. Neodoljivi zavodnik u Sonji vidi skrhanu ženu, nespremnu za nove emocionalne izazove i baš zbog toga želi da je osvoji. Čak i muzika u lokalnoj kafani spontano prestaje kada se Sonja pojavi na vratima – toliko je njena pojava obojena teskobom. Dakle, Danila ne zanima Sonjin lik niti njena ličnost, zainteresovan je samo za sopstvene avanture (Lubič ne otkriva pojedinosti iz Sonjine biografije, i ne saznajemo ništa o njenom odnosu sa bivšim mužem, niti o njegovom tragičnom završetku). Bogata udovica biva podređena Danilovom životnom stilu i pored toga što je ekonomski i klasno bolje situirana i što čitava zemlja zavisi od njenog imetka, pa čak i kralj strepi za njenu budućnost. Danilo izneverava tradicionalne norme ulazeći preko balkona u Sonjinu vilu i zahtevajući od nje da skine veo – znak žalosti za pokojnim suprugom. Nekoliko vrlo uvredljivih i ponižavajućih replika koje bezobzirni, pohotni vojnik izgovara ukazuju na njegov pokušaj da nesrećnu damu iz visokog društva spusti na svoj nivo. Kada insistira na tome da Sonja skine veo, Danilo govori: „Budi dobra devojčica“; nakon što mu Sonja zapreti da će se žaliti kod kralja, Danilo govori: „Dozvoli mi da ostanem još

[28] Nevena Daković, „Srce tame i slike granice: Celuloidna Jugoslavija / Balkan“ u *Zbornik radova FDU 6-7*, (261–271), FDU, Beograd 2002–2003*;* Svetozar Rapajić, „Crnogorska vesela udovica“ u *Zbornik radova FDU 6-7*, (45–79), *op.cit,* 45.

malo, pa posle možeš da me preporučiš kraljici"; a kada ga Sonja konačno odbije Danilo uvređeno izgovara: „Našoj romansi je kraj, zaboravi me ako možeš. Obuci svoj najfiniji negliže i sama sebi poželi laku noć!" Očigledno je da Lubič suprotstavlja Danilovu potenciju i opušteni način života Sonjinom emotivnom bogatstvu, dostojanstvu i pasivnosti. Sonja je poput planine koju Danilo mora da savlada kako bi postao zreo muškarac. Na tom putu ona će morati da podredi svoju socijalnu poziciju njegovoj potpunoj maskulinizaciji. Kada je Danilo prvi put napusti, Sonjina mala crna figura ostaje usamljena u velikom belom holu i ona ipak proviruje kroz prozor tek da vidi kako razmaženi vojnik odlazi. Od gledalaca se, dakle, očekuje da posegnu za suspenzijom neverice i pristanu na ideju da bi takva žena mogla poželeti takvog muškarca. Danilo unosi muziku i zabavu u Sonjin život i njenoj baladi „o pastiru željnom istine" – „Vilja Lied" („Vilja", Franca Lehara) pridružuje se vojnik, pevajući na Danilov nagovor. Poznanstvo sa Danilom postepeno unosi potrebu za zabavom i zadovoljstvom u Sonjin život i ključni momenat njihovog ujedinjenja odvija se u gradu zabave – Parizu. Videvši Danila na ulici Pariza, Sonja polazi za njim u bordel „Maksim", gde se predstavlja kao prostituka Fifi - budući da je Danilo ne prepoznaje bez vela. Leharov valcer („The Merry Widow Waltz") prati i ovaj i svaki sledeći njihov susret, pa u poslednjoj sceni, kada sveštenik postavi pitanje Sonji da li želi da se uda za Danila, umesto glasnog „da" dovoljna nam je muzika praćena poljupcem da shvatimo da je odgovor potvrdan.

U skladu sa pravilima **klasičnog holivudskog mjuzikla**, vizuelni i auditivni elementi filma podređeni su narativu. Danilo i Sonja su pažljivo kontrastriani bojama. Sonjina figura se vrlo često ukazuje kao mala i usamljena i kao deo scenografije (u velikom belom holu, velikom belom krevetu sa baldahinom ili na balkonu, uz romantični pejzaž pod mesečinom), dok je Danilo najčešće prikazan u krupnom planu, okružen grupom žena ili u prisustvu vojnika. Nakon što preuzme ulogu prostitutke Fifi, Sonja počinje da igra Danilovu igru, tj. da se lažno predstavlja kao osoba koja živi sličnim životnim stilom i tada i nju vidimo u krupnom planu, suprotstavljenu Danilu, kako namiguje muškarcima u „Maksimu". Danilo uspeva da skine cipelu sa Sonjine noge i da je, na taj način, primora da pođe za njim u budoar. Kada se nađu sami u prostoriji kojom vizuelno dominira beli otoman, Danilo se nadvija nad Sonju i njegova pojava, u crnom odelu, prekriva Sonjinu koja, u beloj haljini, deluje kao da se stopila sa nameštajem. Glasovne mogućnosti Dženet Makdonald bliže su operskom izvođenju, dok su glasovne mogućnosti Morisa Ševalijea bliže

potrebama popularne muzike (muzike iz Tin Pan Elija). Momenat kada Danilo prvi put zakorači u Sonjin svet i kada ona prvi put ispolji svoje emocije prema njemu, zapisujući ih u dnevnik, spektakularizovan je pesmom „Tonight Will Teach Me to Forget“ („Večeras ću naučiti da zaboravim“). Za razliku od ranijih, ovo izvođenje Dženet Makdonald sličnije je manje konvencionalnom operskom pevanju – poput onoga karakterističnog za operetu. Danilov elan i životni stil polako penetriraju u Sonjin život i u njenu pesmu.

Razmatrajući ulogu filmskog narativa u procesu subjektivizacije, italijanska teoretičarka Tereza De Loretis ističe da narativ podržava patrijarhalni sistem, budući da je *edipalan* u svojoj strukturi i da je jedna od njegovih funkcija da *zavede* ženu da prihvati feminitet.[29] Zbog odnosa između narativa i želje, tačnije zbog činjenice da je seksualna (edipalna) želja za znanjem i samospoznajom inskribovana u narativ, proces narativizacije je uvek i proces maskulinizacije. Narativ mapira mitskog subjekta i seksualne razlike u tekstu, te inicira proces subjektivizacije u gledocu filma. Samim tim, prihvatajući ulogu mitskog subjekta, gledalac prihvata i maskulinu ulogu, prolazi proces maskulinizacije i penetracije kroz prepreke na putu mitskog subjekta, a prepreke se prikazuju kao feminine, kao nešto kroz šta se prolazi i kao ono što se prevazilazi. Tako, bez obzira na pol, mitski subjekt dostiže svoju maskulinizaciju, dok se feminitet pojavljuje kao *slika završnica* na njegovom putu, kao mitska prepreka, čudovište ili pejzaž. Filmska naracija, prema Terezi de Loretis, stoga, reflektuje i podržava socijalne forme opresije žene i zato se narativna tenzija razrešava ili njenim uništenjem ili njenim osvajanjem.

Ako prihvatimo ovu tvrdnju neće nas iznenaditi činjenica da se u filmu Ernsta Lubiča i ženski lik maskulinizuje kada preuzme glavnu ulogu i počne da vodi radnju. Kada zavodi Danila, Sonja postaje slična njemu. Iako njih dvoje, s vremena na vreme, menjaju uloge, maskulina pozicija je ta koja uvek ostaje dominantna.

Dakle, ukoliko je podređen narativu, ženski identitet u filmu reprezentuje se kao pasivan, kao onaj koji zaustavlja radnju i *koji je željen.* Samim tim i drugi elementi filma, ukoliko su podređeni narativu, neće odstupati od ovakve reprezentacije žene, tj. ženstvenosti uopšte. Vizuelni elementi narativnih filmova podređivaće feminitet

[29] Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

pogledu i predstavljati ga kao nešto vidljivo i saznatljivo, auditivni elementi udaljavaće ga od proizvodnog aparata i predstavljati kao „glas kome je potrebna modifikacija“, u produkcionim segmentima filma feminitet će biti udaljavan od proizvodnog aparata i biće mapiran kao nešto što se proizvodi, a ne kao ono što proizvodi.

Klasični holivudski mjuzikl, izgrađivan u skladu sa pravilima realističkog holivudskog stvaralaštva (dakle, stvaralaštva koje sakriva svoje proizvodne tehnike dajući šarenu viziju alternativne realnosti), plasirao je možda i najspektakularnije predstave *podređenog feminiteta.* Proslavljeni holivudski koreograf (u filmovima *Četrdeset i druga ulica*; *Kopačice zlata iz 33.* /*Gold Diggers of 33/* 1933, Mervin Leroj; *Lakonoga parada* /*Footlight Parade*/ 1933, Lojd Bejkon) i reditelj (*Deca na Brodveju* /*Babes on Broadway*/ 1941; *Za mene i moju devojku* /*For Me and My Gal/*, 1942) Bazbi Berkli, postao je prepoznatljiv po koreografijama - geometrijskim figurama načinjenim od tela igračica. Kako bi izvođačke deonice ostale podređene romantičnom zapletu i služile filmskoj fotografiji, Berkli pribegava nemogućim uglovima snimanja (kao što je snimak kamere koja kruži kroz raširene noge igračica), fascinantnim gornjim rakursima, odrazima u ogledalu, efektu pretapanja i kaleidoskopa, i naravno objektivizaciji i fetišizaciji ženskog tela. Tela i lica balerina, sinhronizovani pokreti njihovih ruku i nogu, u Berklijevim koreografijama čine savršeni pejzaž i pozadinu, apstraktne figure i materijal za obradu od strane velikog umetnika (muškog roda). Na primer, u filmu *Četrdeset i druga ulica,* jednom od istovremeno najspektakularnijih i najmračnijih prikaza Velike Depresije u Americi, izvođačke deonice dovode do savršenstva ideju da zalaganje i trud umetničkog i produkcijskog tandema (reditelja Džulijana Marša, pre svega) mogu održati duh amerikanizma i u vreme najveće nacionalne krize. Film je snimljen 1933. u cilju revitalizacije žanra mjuzikla, jer je nakon prvobitne hiperprodukcije (1929 – 1931) došlo do opadanja proizvodnje ovakvih filmova i interesovanja publike za njih (kada je žanr i dobio naziv). Socijalna angažovanost ovog **zakulisnog (*backstage*) mjuzikla**,[30] sastojala se u mogućnosti prevazilaženja najtežih situacija nezavisno od klasnog porekla, isključivo zahvaljujući zalaganju i individualnim

[30] **Zakulisni (*backstage*) mjuzikl** je podžanr mjuzikla čija je radnja usmerena na proizvodnju predstave ili filma, odnose među učesnicima i kulminaciju romantičnog zapleta ili više njih, zajedno sa uspehom predstave. Rik Altman ističe da podžanr ne nosi ovakav naziv zbog toga što se obavezno dešava iza kulisa, već zbog toga što je uvek vezan za stvaranje „šou-a“ (predstave na Brodveju, modnog časopisa, srednjoškolske revije ili holivudskog hita). Rick Altman, *The American film musical*, *op.cit.* 200.

osobinama pojedinaca i sitnih kapitalističkih preduzetnika. Odlučan da uspešno završi rad na predstavi mjuzikla „Lepotica“ čuvenih producenata sa Brodveja, Džonsa i Terija (Edvard Džej Nuget /Edward J. Nugent/; Robert Mekvejd /Robert Mcwade/), reditelj Džulijan Marš pribegava svim sredstvima (maltretira igračice, tera ih da vežbaju „dok im noge ne poodpadaju i dok ne mogu više da stoje“, uskraćuje im san iako su očigledno i izgladnele, izbacuje ih sa proba ako onemoćale padnu u nesvest i čak i ljubi nedovoljno iskusnu glumicu kako bi bolje i uverljivije uradila zadatak). Pored očiglednih i, na prvi pogled, nepremostivih teškoća (sopstvene teške bolesti, izgladnele ekipe, ucenjivanja od bogatog sponzora, nedostatka vremena i povrede glavne glumice), Džulijan Marš uspešno ispunjava rokove i priređuje premijeru, posežući čak i za kriminalnim radnjama (podvođenju devojaka bogatom sponzoru Abneru Dilanu /Gaj Kibi; Guy Kibbee/ i pozivanju kriminalca Marfija / Tom Kenedi; Tom Kennedy/ u pomoć, kako bi razdvojio glavnu glumicu, Doroti / Bebe Daniels/ i čoveka u koga je zaljubljena, Peta Deninga /Džordž Brent; George Brent/ i time sprečio Dilana da povuče svoje finansije). Reditelj Džulijan Marš čini sve to da bi se zauvek rešio nemaštine, a usput od neiskusne početnice Pegi Sojer (Rubi Kiler; Ruby Keeler) pravi novu veliku zvezdu. Pored zapleta koji je očito podržavao američki mit uspešnog pojedinca i korespondirao sa publikom izmučenom krizom, Berklijeve veličanstvene koreografije, sa naglašenim dugim nogama igračica, kao da su poručivale da, zahvaljujući rešenosti i odlučnosti umetnika (mitskog subjekta i maskulinog junaka), američko društvo može i dalje čvrsto stajati na nogama. Obnažena ženska tela u uskim trikoima boje kože, postavljena u simboličnu „ljudsku tortu“, noge igračica koje se pomeraju poput latica na vetru ili, čak, čine trodimenzionalni svečani luk za ljubavni par, često su isticana u prilog tvrdnjama Lore Malvi da narativni film prikazuje ženu kao objekt pogleda, dok kamera postaje „voajersko oko“ i navodi publiku da se poistoveti sa muškim protagonistom.[31] Prema Lori Malvi kamera fetišizuje žensko telo (tj. „kažnjava“ žensku pojavu) kako bi sprečila bujanje maskulinih kastracionih strahova kod mitskog subjekta i publike identifikovane sa njim. Budući da realistički stil holivudskih filmova isključuje aparatus (produkcioni i tehnički sektor) i da se film može sagledati kao zasebni

[31] Lora Malvi, *Vizualno zadovoljstvo i narativni film*, u *Uvod u feminističke teorije slike* (189–201), Branislava Anđelković (pr), Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.

simbolički sistem,[32] neminovno dolazi do osećanja nedostatka - obaveznog pratioca svakog subjekta u simboličkom sistemu. Taj nedostatak je, po Lori Malvi, u narativnom filmu prenet na feminitet. Kako bi ga umanjila i savladala, kamera pretvara žensko telo u objekat, u materijal, nameštaj ili deo scenografije, u nešto sa čime je lako manipulisati i što je lako obuzdati. Na taj način film omogućava uživanje i kao da poručuje: „ne brinite, pretnja gluvom samoćom, izgubljenošću u totalnom mraku, ekstremnim gubitkom sopstva i osećanjem da neka nevidljiva ruka utiče na vašu egzistenciju je toliko minimalna, da je lako igrati se sa njom“. Stoga, kada prikazuje noge balerina muškom rukom raspoređene u pravilne geometrijske šeme i lepe slike, Bazbi Berkli podržava socijalnu hijerarhiju istaknutu narativom – dominantnog Amerikanca, uspešnog pojedinca, borca za opstanak kapitalizma u krizi – muškarca. Što su plesne figure komplikovanije, publika je mirnija, jer dominatno bogoliko (muško) prisustvo sigurno drži sve konce u svojim rukama, ako u najtežim uslovima uspeva tako da ovlada „materijalom“. Naravno, mi (publika) ne vidimo stvarni proces kreiranja koreografije – mi vidimo ideološku sliku koja deluje prirodno i spontano. Možemo da vidimo i osetimo iluziju fantastičnog sveta u kome „žene pozajmljuju svoja tela umetnicima, u kome muškarci rade sa njima ono što žele“ (Altman). Ostajemo uskraćeni za stvarne odnose u timu, za podatke o tome koliko je žena učestvovalo procesu, koliko su dugo trajale pripreme i kolika je zaista bila njihova inicijativa. Iako se Rubi Kiler verovatno čitavog života pripremala za karijeru plesačice, nama se kao istinita plasira priča o neiskusnoj devojčici koja prvi put staje na scenu i od koje Džulijan Marš pravi novu zvezdu za pet sati. Ako prihvatimo ideje Rolana Barta (Roland Barthes) da ideološko delovanje mita (vrste govora svedene na formu) leži u prirodnosti s` kojom se predaje čitaocu (i sa kojom je čitalac prepoznaje), videćemo da u navodnoj prirodnosti i spontanosti izvedenih tačaka leži ideološko delovanje patrijarhata u mjuziklu.[33] Nastupi i celokupna predstava u filmu, prikazani kao rezultat prirodnog dara reditelja, genija – zapravo su rezultat ogromnog ulaganja kapitala, duge tradicije, proizvodnog delovanja gigantskih korporacija i godina i godina mukotrpnih individualnih priprema (što muških, što ženskih umetnika).

[32] Filmski semiolog,Kristijan Mec, npr. upućuje na semiološku posebnost i pravila kinematografskog jezika. Kristijan Mec, *Jezik i kinematografski medij*, IZF, Beograd 1975.

[33] Rolan Bart, *Mit danas* u *Književnost, mitologija, semiologija* (229–279), Nolit, Beograd 1979.

Naravno, mjuzikl nije stvorio patrijarhalnu ideologiju. Samo se oslonio na dugogodišnju praksu u modalitetima vizuelne kulture, koja je u drugoj polovini XX veka postala predmet izučavanja feminističkih teoretičara pogleda i predstavljanja. Pogled je, od strane tih teoretičara, definisan kao socijalni i psihički proizvod koji nikada nije proizvoljan i ličan i koji različito pozicionira maskulinitet i feminitet u društvu. Velika većina teoretičara ističe poziciju autoriteta maskuliniteta, u tradiciji vizuelne kulture, najčešće, predstavljenog vlasnikom pogleda i subjektiviteta, dok je ženi i svemu onome što ona implicira, dodeljivano mesto gledanog, tj. objekta. Tako je mesto *ženskosti* u vizuelnoj tradiciji sagledivo, a samim tim i savladivo, dok je mesto *muškosti* moćno, nesamerljivo pogledom i kao takvo se ne može spoznati i savladati.

Grizelda Polok (Griselda Pollock), u svom eseju *Modernost i prostori ženskosti* ističe da je modernizam doveo do podele prostora na javni i privatni, pri čemu se javni prostor definiše kao sfera produktivnog rada, političkih odluka, vlasti, zakona, seksualnosti, prostitutki, javnih kuća i ekskluzivno muški, dok se privatni prostor definiše kao sfera odgajanja dece, kao ženski svet.[34] Očuvati čestitost značilo je ne izlagati se javnosti (što je impliciralo status žene kao vlasništva supruga, poput „ostalih delova nameštaja"). Zato je veliki broj žena predstavljen u zatvorenom prostoru i zatvorenom okviru reprezentacije, a veliki broj prostora za slikanje bio je nedostupan ženskim umetnicama moderne. Zbog statusa „žene kao vlasništva" u značajnom broju umetničkih dela muških autora prikazane su obnažene žene, njihovo telo je, najčešće, bilo znak muške seksualnosti, dok ne možemo primetiti takvu frekventnost obnaženosti i takav status muškog tela na na delima žena umetnica. Žensko telo je bilo povezivano sa materijalom, površinom, dok se čin slikanja uspostavlja kao falički. Dakle, kreativnost i ovladavanje materijalom su pripisivani muškom, a površina ženskom rodu. Ženstvenost je na slikama najčešće bila „gledana", iza nje se, kao npr. u Reonarovoj slici *Loža* (Renoir, *La loge*), ponekad nalazio muškarac, ali čak i u slučajevima kada je on odsutan sa slike, predstavljala je njegov pogled i njegov govor, a samim tim i njegov autoritet.

[34] Griselda Pollock, „Modernity and the Spaces of Femininity" u *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York 1988.

Mike Bal povezuje taj fenomen sa realističkom predstavljačkom mizoginijom, ističući da, zasnovan na „zdravom razumu“ i srodan pozitivizmu u nauci, upravo realizam veruje da je vidljivo i saznatljivo i istinito.[35] Mike Bal insistira da ovakav stav ne bude shvaćen kao jedina moguća ili razumna vrsta pogleda i da čin gledanja obavezno sa sobom povuče svest da je viđena reprezentacija, a ne i objektivna stvarnost. Dakle, zbog njegove pripadnosti korpusu realističkih žanrova i mjuzikl pozajmljuje štošta iz te tradicije „predstavljačke mizoginije“.

Prilikom „konzumiranja“ filmova „predstavljačke mizoginije“, žena, prema Lori Malvi, može ostati nedodirnuta ponuđenim zadovoljstvom ili se može i sama maskulinizvati, ili čak, prema Meri En Doan (Marry Ann Doane), može povremeno koristiti ponuđenu reprezentaciju femininiteta, ostajući svesna da je to samo maska i da postoji jasna razlika između reprezentovanog (Žena kao Objekt) femininiteta i njenog istinskog identiteta.[36]

Delovanje patrijarhalne ideologije može se uočiti i u zvučnim i muzičkim aspektima filmova. Poput tela, glas žene (ali i muzička partitura) često je označitelj podređenosti. U slučajevima kada ženski glas preuzme na sebe predstavu manjka i drugosti, mitski subjekt štiti se „fikcionalnim povlačenjem dijegetskih granica“, tj. nevidljivošću i anonimnošću (Holivud suprotstavlja bestelesni maskulini glas, sinhronizovanom femininom).[37] Film *Koliba na nebu*, Vinsenta Minelija iz 1943, dobar je primer za ovu teoriju.[38] Taj **crni mjuzikl *(allblack musical),***[39] prikazuje

---

[35] Mike Bal, *Oko njegovog gospodara* u *Ženske studije 7,* http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=215&Itemid=41; datum pristupa 24.08.2012.

[36] Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” u Amelia Jones (ed), *The Feminism and Visual Culture Reader* (60 – 72), Routledge, New York and London 2002.

[37] Kaja Silverman, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis 1988.

[38] **Klasični holivudski mjuzikl** doživljava vrhunac tokom četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka, sa promenom industrijske strukture Holivuda, kada producentska kuća MGM, u vlasništvu Artura Frida (Arthur Freed), preuzima primat u proizvodnji filmova. Reditelji Vinsent Mineli i Stenli Donen proslavili su mjuzikl ovog perioda i, zahvaljujući ulaganjima, žanr obiluje filmovima u boji sa masovnim scenama i skupim scenografijama.

[39] **Allblack mjuzikl** je podžanr mjuzikla u kome učestvuju isključivo izvođači afroameričkog porekla. I naslov filma *Koliba na nebu* upućuje na rasne stereotipe podžanra i karikiranu predstavu utopije Afroamerikanaca iz perspektive *belaca*, oslikavajući ondašnju politiku američke vlade prema pripadnicima ne-belih rasa kao prema (navodno) jednakima, ali odvojenima (*separate, but equal*). Milica Konstantinović*, Istorija, nacija, Holivud: filmski mjuzikl, op.cit.* 48.

borbu Petunije (glumi je Etel Voters; Ethel Waters) sa kockarskim i preljubničkim porocima svoga supruga, Malog Džoa (Edi Ročester Anderson; Eddie Rochester Anderson), zavedenog od strane Lucifera (Reks Ingram; Rex Ingram). I pored toga što Petunija želi samo „malu kolibu na nebu", tvrdeći da je to sasvim dovoljno za srećan život u dvoje, Mali Džo ne uspeva da odoli maštarijama o novcu i svemu što novac donosi sa sobom. Još jednom je narativ mjuzikla povezao ljubav zrele, pobožne žene sa strastima nezrelog i nedovršenog muškarca, spasenog od paklenog grotla njenom skromnom molitvom. Iako muško-ženski odnosi u filmu ne predstavljaju možda ni centralno mesto ideološke represije za žene afroameričkog porekla (budući da je afroamerička populacija izopštena iz celokupnosti američkog života u „utopiju siromaštva i bede", onu koja nije ni približno šarena i lepa kao utopija dominantne evroameričke populacije), u kontekstu analize roda važno je da uočimo da krupna figura i fantastične glasovne mogućnosti Etel Voters bivaju sputane i podređene znatno manjoj pojavi i mogućnostima Edija Ročestera. Lik Petunije je tokom radnje povezan sa utopijom filma i svaki put kada glas Etel Voters zapreti da ugrozi utopijsku sliku (kreaciju *belog* Amerikanca), da izrazi nešto više od sirotinjske fantazmagorije (npr. probleme života afromaeričke populacije i to populacije Afroamerikanki u SAD), intruzija Edija Ročestera u njeno pevanje to osujećuje. U naslovnoj numeri, na primer, kada Petunija izražava svoje uverenje da se Mali Džo neće ponovo odati kocki, ona mu peva o „kolibici na nebu, o jutru, ili dva, nebeski plave zemlje za oranje, gde će biti srećni, gde će pevati i moliti se, dok anđeli jezde pokraj njih...".[40] Etel Voters u svoje izvođenje unosi veliki broj valera i nijansi, te kada peva kako će biti srećni („We will be oh so gay"), ona ovu Tin Pan Eli baladu suptilno prevodi u bluz, čime narušava narativnu viziju raja i sreće koju bi trebalo da reprezentuje i približava se izražaju patnje *crnih* robova. Kako snažno i emotivno izvođenje Votersove ne bi ugrozilo ponuđenu sliku blaženstva, sledi intruzija Edija Ročestera (čiji je glas prizemniji, „poderan" i bliži realnim uslovima života *crnaca,* ali onim čija je subverzija umanjena radnjom filma). Njegova pesma „život u kolibi može biti sladak, ali i nedovoljan, radije biram moj način u ovom trenutku. Pošto nikada neću naučiti da letim, pretpostavljam da ću morati da

[40] Stihovi u originalu glase:" (...) Can`t you see that cabin in the sky, mister? An acre or two of heavenly blue to plow. We will be, oh so gay, All well do is sing and pray, As the angles go sailing by. And that is why my heart is flying hi, mister. `Coz I know well have a cabin in the sky."

propustim tvoju kolibu na nebu“,[41] vraća gledaoca (slušaoca) za trenutak otrgnutog od utopije pevanjem Votersove, u narativnu ravan bračnog sukoba. Dakle, glas Etel Voters biva „ukroćen“ maskulinom figurom koja vodi glavnu liniju sukoba. Još je upadljivija numera „Taking a Chance on Love“, koja se odvija u kuhinji („ženskom prostoru“), nakon što mali Džo pokloni Petuniji veš mašinu za rođendan (to je prvi put da se setio njenog rođendana). Petunija je mirna i pasivna, njena pojava je uglavnom uokvirena ramovima vrata i prozora (što je čest postupak u Minelijevim filmovima), i kada dobije „savršeni ženski poklon“ za rođendan (koji, pri tome, ne može da iskoristi jer u kući nema električne energije) ona je srećna i od sreće počinje da plače. Mali Džo pokušava da je oraspoloži i govori joj da zapeva dok on svira na gitari i Petunija najpre ne želi, a potom stidljivo, gledajući u pod kao devojčica, počinje da peva. Kako glas Etel Voters ispunjava prostoriju i pobuđuje na ples, najpre mladić koji je pomogao Džou da donese mašinu počinje da „stepuje“, ali prestaje ograničen uskim prostorom kuhinje. Potom Džo zaigra i opeče se na šporet, jer Petunija podgreva ručak za njega (budući da je zakasnio na ručak). Iako numera pokazuje da su svi likovi u filmu sputani životom u stešnjenim, malim kolibama, istaknuto je i nesnalaženje muških figura u uskom prostoru domaćinstva na koji su žene, poput Petunije, navikle (domaćinstvo je ženski svet, kako je istakla Grizelda Polok). Petunija je karakter koji očigledno najlakše podnosi opresiju sistema i, ne samo što je podnosi, nego je i propagira insistirajući na „snu u kolibici“. Upada u oči trenutak kada zaigra. Troma i usporena, ona se nespretno okreće oko svoje ose dok joj Džo simbolično drži prst na temenu (kao da je marioneta). Međutim, u kulminacionim trenucima numere, pevanje Etel Voters dostiže snažan emocionalni naboj i ona počinje da improvizuje, odvodeći numeru od klasične Tin Pan Eli balade do džeza, regtajma i gospela i, još jednom, identitet *crne* Amerikanke preti da ugrozi predstavu submisivne supruge. Zato Džo ponovo prekida njen zanos strogom opomenom, Etel Voters nestaje, a Petunija se smiruje i završava pesmu u duhu TPA balade. Stihovi: „..mislila sam da su karte nameštene i da nikada neću pokušati, ali odlučila sam da igram, jer su ulozi srca visoki...“,[42]

[41] „Cabin life may be sweet, but it sounds so incomplete, I prefer my easy street right now. Since I guess I`ll never lear to fly, lady, Im just passing by that cabin in the sky“.

[42] “(…) I thought the cards were a frame up, but I never would try, but now I`m taking the game up, and the ace of hearts is high. (...)“.

ukazuju na spajanje romantičnog zapleta sa kockarskim problemom Petunijinog muža, što, još jednom, povezuje numeru s narativom.

Dakle, maskulina figura koju u narativu reprezentuje Mali Džo, postavljena je poput stražara – da ukroti goropad feminiteta koji čuči u moćnom glasu Etel Voters. Mali Džo ne peva često (i kada peva, njegova pesma je ironični odgovor na Petunijinu iskrenu i emotivnu pesmu), niti ima mogućnosti da igra mnogo – on samo opominje Petuniju da se seti „ko je i šta je", kada fantastični glas zapreti da ukaže na identitet velike afroameričke pevačice. Postupak narativizovanja superiornog maskulinog „nadglasa" prisutan je u velikom broju filmova žanra mjuzikla kroz lik uticajnog muškog reditelja, producenta ili izvođača (stereotipna figura učitelja) koji pokušava da preuzme kontrolu nad karijerom pevačice i njenim identitetom (*Uskršnja svečanost*; *Zvezda je rođena*; *Moja draga damo*; *Smešna devojka*; itd.)

Još jedan upadljiv primer kontrole ženskog glasa u mjuziklu je film *Pevajmo na kiši*, autorefleksivan film žanra, koji pokazuje moduse kreiranja idealne žene (slike i društva) u procesu tranzicije i prelaska filmske industrije na nov način proizvodnje (zvučni film). Kontrola žena i ženskih kvaliteta (izgleda Line Lamont /Džin Hejgen; Jean Hagen/ i glasa Keti Seldon /Debi Rejnolds; Debbie Reynolds/) od strane muških aktera, naglašena je u poslednjoj numeri kada, na premijeri novog filma, glas Keti Seldon biva „istaknut" pred publikom, ali samo na račun drugog, manje podobnog ženskog glasa (piskavog i neprihvatljivog glasa Line Lamont). Čin demaskiranja deo je zavere muškog dela ekipe protiv tipične negativke, hladne, okrutne i narcisoidne Line, željne uspeha i slave po cenu iskorištavanja drugih (zavera se sastoji iz podizanja zavese i otkrivanja Keti kao prave vlasnice društveno poželjnih glasovnih mogućnosti). Činjenica da je žena okrivljena za postupak koji primenjuje filmska industrija („pozajmljivanje" pojedinačnih ljudskih kvaliteta kako bi se njima manipulisalo) ukazuje na patrijarhalnu i konzervativnu ideologiju iza ovog filma, čija je radnja, paradoksalno, bazirana na usavršavanju žanra i filmske industrije u celini. Čak ni pozitivan lik, Keti Seldon, nije poštеđena muške kontrole i intervencije, ni ona nema ulogu u „razotkrivanju" i jednako je iznenađena i posramljena kao Lina. U trenutku kada je njen talenat konačno otkriven auditorijumu, Keti beži sa scene i njen partner, Don Lokvud (Džin Keli), zahteva od publike da je zaustavi.

Dakle, žena nema pravo čak ni na samopromociju; njena promocija je neminovno dodeljena muškarcu.

Što se tiče rodne reprezentacije u muzici mjuzikla, ona je, prema Džejn Fojer, iskazana preko konflikta popularne i klasične muzike i uvek se završava trijumfom popularne muzike. Retorika žanra je usmerena na afirmisanje popularnih oblika, a klasična muzika (ili balet), predstavljena je samo kao njihova bleda zamena. Klasična muzika je poistovećena sa femininom, nedovoljno potentnom, kastriranom formom popularne muzike. Čak je i sam termin *džez (jazz)* – koji je ranije označavao sve oblike popularne muzike u SAD - posedovao vulgarno, seksualno značenje.[43] Džez je sadržao izražene (afroameričke) etničke karakteristike i visok stepen improvizacije. Definisan je kao muzika koju krase jednostavnost forme, mogućnost da se podredi vokalnim sposobnostima izvođača, saradnja profesionalaca i amatera, improvizacija, spontanost i opuštena, neformalna atmosfera. U odnosu na klasičnu muziku evropskog porekla (za stereotip *pravog Amerikanca* hladnom i formalnom, iako bogatom tradicijom), džez je viđen kao istinski američka (topla, mladalačka, pokrećuća, manje tradicionalna, time i manje opterećujuća) muzika. Konfrontacije su se u narativu, često, manifestovale kroz sukob između klasičnih i džez izvođača u korist ovih drugih. Već u holivudskom mjuziklu *Džez pevač* možemo uočiti da ovladavanje Džekija Rabinovica svetom popularnog zvuka istovremeno biva i njegov put ka kompletnoj maskulinizaciji i društvenom statusu. U filmu Vinsenta Minelija iz 1953, *Diži Zavesu* (*The Band Wagon*) kruta, hladna i dosadna balerina klasičnog baleta, Gabrijela (Sid Šaris; Cyd Charisse), „oživljena“ je popularnom muzikom i plesom Tonija Hantera (Fred Aster; Fred Astaire), na probama uči da se smeje, da ne shvata stvari preozbiljno i da „take it easy“. Iz pasivne i skamenjene (*umrtvljene*) žene, lica gotovo bez ekspresije, Gabrijela, pod mentorstvom Tonija,

[43] Džez (jazz – od jism – što je između ostalog jedan od nekadašnjih žargonskih naziva za spermu - *Concise English Dictionary*, Wordsworth Editions, Hertfordshire 2007, 488) je produkt muzičke scene Njuorleansa u kojoj su se izmešale mnogobrojne kulture (Afrike, Kariba, Španije, Turske, Italije, Nemačke, Engleske, Irske, itd) i u čijem okviru se stvorio prostor za interakciju afro i evroameričkih umetnika. Tako se razvila definicija džeza kao muzičke vrste koja spaja evropsku i afroameričku muzičku tradiciju i odlikuje se velikim stepenom improvizacije, poliritmičnošću i sinkopiranjem. Njuorleans je promovisao i bluz (blues), kao prvenstveno vokalnu muziku ruralnog porekla, praćenu gitarom ili klavirom. Glavni način distribucije popularne muzike bili su nastupi muzičkih bendova u priobalnim mestima SAD u okolini Njuorleansa, sve do pojave radija, a popularna muzika se, tako, uspostavila kao različita od simfonijske i horske muzike i kao proizvod sveta biznisa.

prerasta u emotivnu, nasmejanu, zaljubljenu ženu, izvodi moderan balet uz džez i peva u numeri „That`s Entertainment“ („To je zabava“), stojeći pored čoveka svog života. Često je istican i film *Svilene čarape* (*Silk Stockings,* 1957, Ruben Mamulijan) u kome je maskulini, potentni, demokratski Zapad identifikovan sa kvalitetima popularne muzike, dok je druga strana Hladnog Rata, feminini, opresivni, hladni Istok povezan sa klasičnom muzikom. Sukob je iskazan kroz ljubavni odnos američkog producenta Stiva Kenfilda (Fred Aster) i sovjetske špijunke Nine Juščenko (Sid Šaris), poslate u Ameriku da završi misiju vraćanja sovjetskog kompozitora Borofa (Vim Sonveld; Wim Sonneveld) u zemlju. Kao i Borof, i Nina pada pod uticaj svega onoga što poplarna muzika označava – šarenog, toplog, neuštogljenog Zapada – veselog, nasmejanog i okretnog kao Fred Aster. Pojave Freda Astera u ovim filmovima, praćene Tin Pan Eli kompozicijama sa primesama džeza, uspostavljaju atmosferu i postepeno „ovladavaju“ karakterima Sid Šaris. U filmu *Diži zavesu* pesma „Shine on My Shoes“ („Sjaj mojih cipela“) boji lik Tonija optimizmom i snalažljivošću. Kompozicija ima repeticionu strukturu, veoma je brzog ritma, dinamičnog tempa i u izvođenju džez orkestra postiže dojam neposrednosti i prepoznatljivosti. Numera „Dancing in the Dark“, tokom koje Toni konačno osvaja srce Gabrijele plešući sa njom u Central parku u Njujorku, nagoveštava njegovu emotivnu pobedu postepenim uvođenjem repeticije i vedrine, nakon mračnog i usporenog početka. Na isti način se može posmatrati približavanje sovjetske himnične melodije džez idiomima u filmu *Svilene čarape* (kompozitor Kol Porter) ili čak kulminaciona numera tog filma, u kojoj Ninin balet obojen primesama ruske tradicionalne muzike, prerasta u „uživanje u najlonkama i donjem vešu“, praćeno TPA baladom. Muzika naglašava da Nina odbacuje totalitarizam zarad užitka u komercijalizmu, postajući istovremeno i objekt pogleda i voajerskog užitvanja posmatrača filma (tj. konzumenata još jednog proizvoda filmske industrije). Oba pomenuta mjuzikla se, svojim tretmanom muzike, naslanjaju na standarde glorifikovane filmom *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris*, 1951, Vinsent Mineli). Na vrhuncu posleratne euforije i hegemonizma u SAD, to Minelijevo ostvarenje uticalo je na nacionalne kriterijume sedme umetnosti (proglašavano je remek delom žanra, filmom koji je uzdigao mjuzikl na nivo umetnosti i koji je, zato, nagrađen sa šest nagrada Oskar). Muzička partitura, u kojoj kompozitor Džordž Geršvin kombinuje visoke i popularne stilove (simfonijsku muziku i obrasce džeza, čarlstona i bluza), ukazivala je na potrebu Amerike da istakne nacionalnog umetnika (svestra-

nog i nepretencioznog, bliskog širokim narodnim masama) i nacionalnu umetnost kao vrhunske na svetskom nivou.[44]

Naravno, neophodno je da naglasimo da je insistiranje holivudskog mjuzikla na romantičnoj ljubavi povezano sa američkim shvatanjem sopstvenog nacionalnog identiteta.[45] Američka državnost je kao i romantična ljubav, zasnovana na pristanku, a likovi u filmovima „svojevoljno pristaju" da žive s jedinim *pravim* bračnim partnerom, baš kao što su i njihovi preci „svojevoljno" došli u Ameriku. U **klasičnom holivudskom mjuziklu** romantična ljubav je preduslov braka, koji je, opet, preduslov za očuvanje patrijarhalnih interesa. Ne iznenađuje, stoga, činjenica da su šezdesete godine - turbulentne za političku scenu SAD - poremetile sliku srećne romantične ljubavi u okviru žanra. *Priča sa zapadne strane* (*West Side Story,* 1961, Robert Vajs, Džerom Robins) nudi tragičnu viziju romanse, uz kritiku odnosa netrpeljivosti između podređenih društvenih grupa u SAD i vrlo ambivalentnu i ironičnu centralnu numeru „America" („Amerika"). *Kabare* kritikuje zategnute rasne i rodne društvene odnose i kulturu koja zapada u dekadenciju kroz priču ljubavnom trouglu između dva muškarca i žene. *Kosa* i *Isus Hristos Superstar* usmeravaju svoje narative na život i seksualne navike hipi komuna. Iako, tokom istorije žanra, postoji još primera u kojima i narativ problematizuje viziju srećne ljubavi, suštinsko pitanje koje nam može pomoći da odredimo da li mjuzikl pruža mogućnosti za isticanje nepatrijarhalnih formi i identiteta, jeste pitanje da li u potpunosti odgovara definiciji realističkog žanra.

Iako *mitos proleća* čini mitsku osnovu mjuzikla, žanr je uslovljen fuzijom narativa i spektakla.[46] Budući da dolazi do hibridizacije narativa i muzike (prvenstveno u

[44] Sklonost muzike mjuzikla ka „zabavnom" i „popularnom" nasleđena je od operete. Kako bi prikrila negativne aspekte stereotipizacije, otuđivanja i kategorizacije drugih kultura, opereta je insistirala na zabavnom karakteru i definisala želje publike, unifikujući klasno izdeljeno društvo konzumerskim užicima. Tako su prikrivane i klasne i rodne društvene podele. Veliki je uticaj operete (pre operete i opere) i na interakciju narativa i muzike u formiranju značenja mjuzikla, pa i na činjenicu da se dela ovog žanra ne mogu tumačiti bez uporedne analize njihovog muzičkog i narativnog toka. Značaj vizuelno/narativno/muzičkog paralelizma mjuzikl je preneo na popularnu muziku, te je doprineo uspostavljanju onoga što Džon Mandi (John Mundy) naziva „ekonomijom njenog vizuelnog iskaza" (tj. uslovljenošću značenja popularne muzike njenim prisustvom u vizuelnim medijima).

[45] Milica Konstantinović, *Istorija, nacija, Holivud: filmski mjuzikl , op.cit,* 111.

[46] Ideja da muzika u pojedinim segmentima dela preuzima primat, tj. dominira ponašanjem junaka je zajednička svim definicijama mjuzikla .

nacionalnom kontekstu), muzika može potvrđivati ili osporavati i ironisati ideje istaknute u narativu. U dinamici između radnje i numera leži sklonost žanra ka kreiranju utopije, maštarije o boljem svetu i društvu (Dajer) i gluma u mjuziklu je uslovljena spajanjem realizma i (nerealističkih) ritmičkih pokreta, tj. ponašanja određenog muzikom (Altman). Uprkos tome što narativ ima važnu funkciju u kreiranju značenja mjuzikla, ne može se umanjivati ili negirati značaj performativa, jer upravo performativ određuje filmove kao mjuzikle, a time uslovljava i njihovu ritualnu funkciju (i ritual zavisi od spoja mitološkog i izvođačkog). Činjenica je da u realnosti ljudi ne počinju da pevaju i plešu šetajući ulicama, niti muzika koju proizvodimo odjednom počinje da odzvanja iz nevidljivog izvora (u mjuziklu se ovaj postupak naziva *audio pretapanje*/*audio dissolve* i podrazumeva prelaz muzike iz *dijegetičke* u *nedijegetičku* – iz muzike proizvedene radnjom filma u muziku proizvedenu tamo gde i radnja filma). U filmovima holivudskog mjuzikla često možemo videti najpre kreiranje muzike, a potom i muziku samu. Muzika postaje „vidljiva", tj. dobija vizuelne i narativne korelate i svojim delovanjem pojačava emocionalne i performativne, nesvesne nijanse narativa. Zato numere brišu granice između izvođača i publike i deluju na kolektivnu svest. Ponekad su dejstva numera i izvođenja ukroćena „nastupom u nastupu" i umetnutom (snimljenom) publikom koja se postavlja između filmske publike i izvođenja i tako narativno posreduje. Ali, moramo uzeti u obzir mogućnost da su ponekad „performansi" toliko snažni i upečatljivi da nadilaze ostale elemente u filmu i postižu utisak direktne komunikacije sa gledaocima u bioskopu. Na taj način je omogućeno osporavanje mitologija i ideologija koje stoje iza produkcije, njihovo ironično komentarisanje i preispitivanje. Dakle, numere su oduvek pružale mogućnost za manifestaciju nestandardnih pojava, odbačenih i tabuiziranih priča, života i likova, direktnog kontakta sa „živom" publikom, ali su bile, u manjoj ili većoj meri, podređene narativu. Ričard Dajer ističe da utopija mjuzikla funkcioniše na nivou senzibiliteta i da više ostavlja utisak nego što prikazuje. U trenucima kada muzika „okupira" radnju i kada noge Freda Astera počnu da se kreću kao noge marionete vođene nekom nevidljivom rukom, gledaocima filma postaje jasno kako bi se osećali u nekom boljem svetu u kome se „peva kada nam je do pesme i đuska kada nam je do đuske". Pomenuto se dešava upravo zbog drugačije uloge muzike mjuzikla u odnosu na uobičajenu ulogu filmske muzike u realističnim narativnim žanrovima. Kako objašnjava Heder Leing (Heather Laing), čak i kada je integrisana u narativ, muzička numera obično počinje

u trenucima kada je karakter na vrhuncu potrebe za emocionalnim izražavanjem (kada je i distanca između publike i izvođača na najmanjem nivou).[47] Simultano pojavljivanje muzike na dijegetičkom i nedijegetičkom planu u trenutku kada junak počne da peva implicira da je on apsolutni zvučni izvor i da je racionalni narativ pao pod uticaj njegovih emocija, što dovodi do kolapsa konvecionalnog shvatanja uloge filmske muzike (uglavnom, vezane za reprezentacije emocija koje ne mogu biti vizuelno i izvođački dočarane). Dakle, iako je numera snimljena ranije nama se čini da je izvođač njen ključni izvor, što problematizuje odnos karaktera i muzike i dovodi i primaoca u pitanje (pitamo se kome je namenjena, jer u konvencionalnom, narativnom filmu, karakteri mogu da čuju samo „muziku iz kadra"). Muzika i emocije preuzimaju kontrolu nad racionalno motivisanim zvucima i iracionalnost stupa na scenu. Emocionalni eksces tog tipa kanalisan je kroz popularnu pesmu u celini, čime se muzika u mjuziklima opet razlikuje od konvencionalne, pokazuje se kao odvojena umetnička forma, autonomna kompozicija, sa životom van filma i narativnom ulogu u filmu. Prisustvo stihova ugrožava, a teži i da potpuno poništi, kvalitet emocionalne komunikacije sa publikom (komunikacije odvojene od napisane reči) i zato je izvođenje gotovo uvek vrlo intenzivno, često u krupnom planu, sa prenaglašenom ekspresijom. Intenziviranim nastupima performeri deluju na publiku, ubeđujući je da se osećenja mogu podeliti i „senzibilitet utopije" pokazuje snagu, ali taj senzibilitet ne mora biti usklađen sa idejama i ideologijom narativa (i autonomni umetnik može pružiti sopstveni stav i komentar).

Već u nekima od prvih filmova holivudskog mjuzikla možemo primetiti upadljivo emocionalno odstupanje od narativa tokom numera. U filmu *Brodvejske melodije* (*The Broadway Melody*, 1929, Hari Bomon), jednom od onih koji su uspostavljali pravila – ovde konkretno **zakulisnog mjuzikla** – i prvom holivudskom mjuziklu nagrađenom Oskarom, numera „The Boy Friend" („Moj dečko") upadljivo odudara od atmosfere uspostavljene pričom o ljubavnom trouglu. Sestre Henk i Kvini Mahoni (Besi Lav / Bessie Love; Anita Pejdž / Anita Page/) vole istog muškarca, kompozitora Edija Kernsa (Čarls King; Charles King). Edi se, međutim, zaljubljuje u Kvini iako je zaručen sa Henk. Čudan razvoj ljubavne priče dovodi sestre u sve veće neprilike, prouzrokovane ponašanjem Kvini, koja zapada u nevolje (pije

[47] Heather Laing, „Music, song and the musical" u Bill Marshall, Robyn Stilvell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond* (5-14) , *op.cit.*

i provodi vreme sa hladnim i proračunatim bogatašem Vornerom /Kenet Tompson; Kenneth Thompson/), želeći da se skloni sa puta budućem braku Edija i Henk. U trenutku kada se sestre Mahoni prvi put zajedno nađu na sceni (ta numera je vrhunac njihovog zajedničkog puta motivisanog snovima o slavi) da otpevaju pesmu o „momku sa loknama i dečjim licem", nema ni traga od uznemirenosti i neprijatnosti zbog komplikovane emotivne situacije (i činjenice da pevaju o istom momku). Henk i Kvini su zagrljene i nasmejane, deluju, čak, nezainteresovano, te uprkos provokativnim kostimima, ne izgledaju predano pesmi i uklopljeno u narativ, a izvođenje kao da daje ironičan komentar na sve „ljubavne bezvezarije" u kojima učestvuju. Numera je vesela i lagana, izvođenje Anite Pejdž i Besi Lav nije usklađeno i ne otkriva tenziju, nego deluje kao da glumice „odrađuju" nastup, koji bi, opet, tekstom pesme mogao da ih vrati u „realnost" nametnutu pričom. Dakle, izvođenje i muzika ostavljaju utisak da žene ne moraju biti potrešene i ne moraju patiti zbog kraha romantične ljubavi, da mogu ironično komenterisati njene posledice, uprkos tome što radnja filma vodi ka tome da nam dokaže suprotno. Tokom numere „The Boy Friend" nemamo osećaj da je muškarac dominatna figura u životima glumica, fantastična slika i imaginarni svet prestaju da budu patrijarhalni (barem prestaju da deluju tako), heteroseksualni odnos ne izgleda kao ključni odnos za ženu, a senzibilitet utopije ne može se opisati kao oduševljenje srećnom ljubavnom zajednicom. Naprotiv, vidimo dve glumice kako grade karijeru filmom koji upravo gledamo. Naravno, ta numera i takvo izvođenje mogu se pripisati nedovoljno izgrađenim standardima holivudskog mjuzikla i zvučnog filma početkom tridesetih godina XX veka, ali primera je mnogo tokom istorije žanra, da bi tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka postalo sasvim jasno da su takvi ekscesi unapred osmišljeni.

U filmu *Ploveće pozorište* imamo primer isticanja podređenih identiteta, kako rodnog (ženskog), tako i rasnog (afroameričkog). Kroz dogodvštine glumačke družine sa parobroda *Cvet pamuka* protkana je surova realnost segregacije i američkih zakona, poput zakona o „međurasnom ukrštanju" („miscenegation law"), po kome osoba sa afroameričkim precima ne može biti tretirana kao i ostali *belci* makar bila i potpuno bele puti.[48] Podređeni identiteti prelomljeni su kroz karakter Džuli (u filmu

[48] Mjuzikl *Ploveće pozorište* je prvu premijeru imao na Brodveju (1927) i ostao je zapamćen po istovremenom pojavljivanju afro i evroameričkih izvođača. Predstava je imala *crni* i *beli* hor, dokazala je da kompozitor jevrejskog porekla (Džerom Kern) može komponovati pseudo-afroameričku muziku za multirasnu podelu i da numere mogu biti potpuno integrisane u narativ kao privatne ekspresije osećanja karaktera.

je tumači Ava Gardner). Džuli se suočava sa zabranom sklapanja braka sa čovekom koga voli, pa simbolizuje Afroamerikanku uskraćenu za ljubav kao pretnju američkom sistemu i poretku. Pored toga što je njen problem umanjen paralelnim ljubavnim zapletom koji kasnije potpuno preuzima tok radnje i završava je „hepiendom", numere „Ol` Man River" („Reka starine") i „Cant Help Loving That Man" („Ne mogu da ga ne volim") toliko su upadljive i različite od ostalih elemenata filma da je po njima ostao prepoznatljiv. „Cant Help Loving That Man" laganog je tempa, lirična, meditativna i ima obrise evropske tradicije i ljubavnog ispovedanja, čime je kamuflirano neželjeno poreklo junakinje. Sa druge strane, Džerom Kern koristi fortu kako bi opisao reku i dubinu patnje *crnih* robova u numeri „Ol` Man River" koja zahteva dubok, izdržljiv i „otegnut" glas izvođača, a potom identičan postupak primenjuje u numeri „Cant Help Loving That Man" (i identičan način izvođenja). Tako su kompozicije muzički povezane i stvaraju asocijativni rascep između onoga što Džuli jeste i što bi želela da bude, te ističu identitet *crne* libidinalne žene. Po završetku vokalne deonice ulaze zvukovi bendža i usne harmonike (instrumenata povezanih sa afroameričkom kulturom) i podvlače značaj rasnog problema dočaranog i vizuelno (Džuli stoji na palubi, iznad *crnih* muzičara koje vidimo samo za trenutak, dok muzika dopire iz potpalublja). Džulino pevanje inspirisano patnjom i čežnjom (željom) prekinuto je muzikom izvedenom na instrumentima iz afroameričke kulture, čime je naglašena provalija između onoga što bi Džuli želela da bude i što se nada da će biti uz pomoć ljubavnog (seksualnog) ukrštanja i onoga što ona jeste. Njena ljubav prema čoveku *bele* puti ovim je ukrštena s rasnim problemom, te nam se nudi slika podređenog rodnog i rasnog identiteta (tj. onog identiteta koji *belog* muškarca vidi kao oslobodioca od nametnute lične, rodne i rasne inferiornosti). I pored toga što, slično odudaranju numere u filmu *Brodvejske melodije* (odmah nakon nastupa sestre Mahoni nastavljaju da se sukobljavaju oko zamršene ljubavne situacije) i pomenute dve tačke ostaju na nivou spektakla i ekscesa, a radnja se završava vizijom srećne patrijarhalne *bele* zajednice (Džuli ostaje sama, postaje alkoholičarka i povlači se iz sveta šoubiznisa), upadljivo je da pružaju duboku empatiju podređenim i „prokletim". Snaga patnje ugroženih u američkom društvu dočarana je Kernovim kombinovanjem tradicije operete, minstrela i regtajma i kako ističe Dejvid Parkinson (David Parkinson) „numere kombinuju literarno i pozorišno stereotipiziranje sa iskrenom afirmacijom ljudskih emocija".[49] Stihovi (u kojima se

[49] David Parkinson, *The rough guide to film musicals*, Rough guides ltd. London 2007, 154.

pati zbog nemogućnosti ostvarenja ljubavi i životnih ciljeva, preko metafore reke) istovremeno i eksploatišu i parodiraju dominantne stereotipe o ženama i afroameričkoj populaciji, te produbljuju iskreno i direktno saosećanje.

Ironija kao oruđe subverzije manifestuje se u čuvenom, kontroverznom mjuziklu Havarda Hoksa - *Muškarci više vole plavuše*. Pojava i telo Merlin Monro (Marylin Monroe) u ovom filmu su toliko očigledno i upadljivo identifikovani sa objektom pogleda muškrca, da taj postupak, upotrebljen kao odlučujući element zapleta, dobija ironičan i komičan aspekt. Špica otpočinje pesmom „Diamonds Are a Girl's Best Friend" („Dijamanti su najbolji prijatelji jedne devojke"). U prvoj sceni vidimo nastup Lorelaj (Merlin Monro) i Doroti (Džejn Rasel; Jane Russel), praćen TPA numerom „Little Rock". Tokom skoro čitavog nastupa imamo utisak direktne komunikacije sa performerkama, jer unutrašnju publiku možemo videti samo za kratko, u zamagljenoj pozadini istaknute pojave udvarača Lorelaj, Gasa (Tomi Nunan; Tommy Noonan). Gas je karikirana maskulina figura narativnog čuvara, njegov stav i izraz lica prenaglašeno su detinjasti i, uz izrazitu mimiku, vrlo jasno parodični. Gas ne deluje kao snažni muškarac koji kontroliše sliku. Naprotiv. Deluje obuzeto i iskontrolisano prizorom pred sobom, kao da je izgubio razum. Kada devojke napuste scenu, kroz njihov razgovor saznajemo da su, ne samo svesne načina na koji ih muškarci posmatraju, nego i spremne da tu činjenicu upotrebe kako bi došle do svojih ciljeva. Objektivizacija njihovog tela postaje njihovo najmoćnije oružje, te i zaplet ovog filma nudi feminitet kao masku koja može poslužiti skrivanju pravih namera i realnog identiteta (u skladu sa tvrdnjama Meri En Doan). Loralaj objašnjava Doroti da je uspela da vidi dijamant u džepu svoje žrtve – Gasa, čak sa scene i Doroti joj govori da je „verovatno jedina osoba koja to može". Jasno je da dijalog ima funkciju izokretanja situacije feminine objektivizacije, uobičajene u realističkoj tradiciji i stvaranja utiska da je „tretman čoveka kao stvari" u rukama žena, te da Loralaj muškarce posmatra isključivo kroz materijalni aspekt života. Loralaj ne vidi muškarce, ona vidi njihov novac i korist koju može imati od njih. Činjenica da je ovakvo gledište dodeljeno liku Merlin Monro, koja je pedesetih godina XX veka već bila poznata „seks ikona", daje ironičan ton filmu i na formalnom planu. Na to koliko je Loralaj svesna svog uticaja na muškarce ukazuje rečenica koju izgovara nakon što je Doroti upozori da je Gas nikada neće pustiti na put samu. Samouverena, polako otkopčavajući dugme na svojoj haljini, Loralaj govori: „Gospodinu Esmondu je nekada vrlo teško da mi kaže ne". Nakon što ostvari svoj plan

i nađe se na prekookeanskom brodu (zahvaljujući Gasovoj materijalnoj pomoći), ona uvodi Gasa koji joj je pomogao da unese kofere i poput bespomoćnog dečaka naredio Doroti da zadrži pristigli olimpijski tim za sebe (na šta mu Doroti odgovara „da to i namerava"), u separe. Potom izvodi numeru „Bye, Bye Baby" („Baj, baj dušo") pred zbunjenim i preplašenim Gasom. Podsmeh i dominacija Merlin Monro gotovo su napadni, pa Gas okreće glavu od nje, kao da mu je neprijatno i da se plaši da je posmatra. Loralaj je u poluosmehu, a izvođenje Merlin Monro je zavodljivo i usmereno na Gasa, ali sadrži veliku dozu ironije i ostavlja utisak da se Loralaj i Merlin zajedno sa nama podsmevaju Gasu i priglupim muškarcima (što pojačava ironiju filma, jer je jedan deo „zvezdane pojave" Monroove podrazumevao njen status „glupe i zavodljive žene" - Dajer). Hoks pokušava da umanji prenaglašen utisak direktnog obraćanja uvodeći „unutrašnju publiku" u kojoj se nalazi i Doroti i kada uoči posmatrače Loralaj se trgne, ritam pesme se ubrzava i ona menja način izvođenja (počinje da tapše rukama, prati ubrzani ritam i okreće se prema Gasu bez podsmeha). Promena ponašanja Lorelaj kada primeti dijegetičke posmatrače ukazuje na ponovno sakrivanje njenih pravih namera i realnog identiteta pred unutrašnjom publikom, te dodatno pojačava utisak prekinute direktne komunikacije sa publikom u bioskopu. Po završetku numere „Bye, Bye Baby", sledi tačka Džejn Rasel sa olimpijskim timom, „Anyone Here for Love" („Ima li ljubavnika, ovde?"). Muškarci, članovi tima, na telu imaju samo kupaće gaće i izvode svoje akrobacije ispred (potpuno odevene) Doroti. Revija nagih muškaraca, koji na kraju podižu Doroti kako bi otpila gutljaj šampanjca, kao da okreće tradiciju predstavljačke mizoginije i prikazuje muška tela delom ženske seksualnosti, što je podvučeno i stihovima numere. Pored toga što ih Doroti očigledno depersonalizuje i doživljava kao „materijal", muškarci su, u ovom muzičkom segmentu, bukvalno svedeni na nameštaj – „tron za Doroti". Tome sledi još jedan vizuelni prikaz „muškarca kao materijala" u sceni u kojoj Doroti upoznaje Lorulaj sa njenom sledećom žrtvom, „Pigijem" (Čarls Koburn; Charles Coburn). Shvativši da je „Pigi" vlasnik rudnika dijamanata, Loralaj u njemu vidi novu mogućnost bogaćenja, a njena spoznaja podvučena je vizuelnim efektom u kome se „Pigijevo" lice pretapa u veliki dijamant. Scena simbolizuje način na koji Loralaj posmatra muškarce, ali subjektivni kadar omogućava i publici da prihvati njeno gledište. I u najčešće analiziranoj numeri „Diamonds Are a Girl's Best Friend" možemo uočiti objektivizaciju muškarca, jer grupa igrača u smokinzima služi poput scenografije istaknutoj pojavi Merlin

Monro koja, u uskoj, pink haljini, optočena dijamantima, pravi ekscentrične vokalne devijacije. Unutrašnju publiku ove muzičke tačke vidimo tek na samom kraju, kada Loralaj baca deo rekvizite Gasu, nagoveštavajući razvoj radnje u kome će ga ponovo zavesti i pretvoriti u „malu bebu". Kasno pojavljivanje „lažne publike" još jednom omogućava utisak kratkorajne dikretne komunikacije Merlin Monro sa realnom publikom filma. Vrhunac subverzije konvencionalnog patrijarhalnog načina razmišljanja smešten je u rasplet i završnicu filma, kada devojke prevare sistem na suđenju zbog ukradene tijare. Umesto Lorelaj u sudnici se pojavljuje Doroti. Prenaglašenom imitacijom Lorelaj, Doroti dovodi sve muškarce u zabludu i iskorištava naklonost privatnog detektiva Malouna (Eliot Rid; Elliott Reid) kako bi oslobodila svoju prijateljicu optužbe. Još jednom je ženski identitet poslužio junakinjama filma kao maska, a prenaglašavanjem lažnog sopstva podvučena je razlika između toga kako sistem vidi ženu i onoga što ona stvarno jeste (znatno inteligentnija i sposobnija osoba).

Shvatanje roda kao uloge ili maske odgovara teoriji Džudit Batler, formulisanoj nekoliko decenija kasnije, prema kojoj su rodni identiteti konstruisani i promenljivi i ne postoji ultimativni identitet koji bi prethodio trenutno reprezentovanom.[50] Teorija Batlerove o performativnosti roda objašnjava da ne mora postojati činilac iza čina, već se različito konstituiše u činu i kroz čin. Telo se otelovljuje činom i zato mu ne prethodi. Dakle, ne samo što biološka odrednica (pol) ne prethodi kulturi, nego je rod isključivo voljni čin, primer kako akcija proizvodi „efekat unutrašnjeg jezgra ili suštine". Naravno, činovi (rod) se sprovode na „površini tela" kroz stilizovanu repeticiju akcija ili stilizaciju tela („kroz igru označavanja nedostataka"), ali nikada ne otkrivaju „organizujući princip identiteta", tj. njegovu srž. Rod se, dakle, treba razumeti kao način na koji pokreti tela, gestovi i akcije konstituišu iluziju. Rod je deo performansa, pre nego nekog suštinskog identiteta, to je kontinuum izvođenja. Mi svakodnevno, svesno i nesvesno, izvodimo akcije „maskuliniteta" (npr. agresivnost), „femineiteta" (npr. emocionalnost), ali i veliki broj androginih i trećerodnih akcija koje vidimo i učimo plivajući u moru identiteta. Način na koji nas „drugi" vide zavisi od načina na koji im se predstavimo. Scena suđenja u filmu *Muškarci više vole plavuše,* stoga, ukazuje na rodni čin, na identitete kao činove koji nisu

[50] Judith Butler, *Gender Trouble,* Routledge, New York and London, 1990.

deo realnih osobina aktera. Trenutak u kome se Doroti, prenaglašenim, upadljivim akcijama pretvara da je Loralaj, pokazuje, ne samo da ona preuzima lažni identitet, nego i da je identitet Lorelaj lako prepoznatljiv i „oponašljiv“ repeticijom akcija. Drugim rečima, autori filma skreću pažnju na konstruisanost identiteta uopšte i na performativnost društvenih uloga koje nisu binarno podeljene na muško i žensko, nego sadrže mnoštvo mogućnosti (i ličnih i rodnih i društvenih). Metagluma, metaperformativnost ovog mjuzikla podriva njegovu realističnost i odaje utisak da se do realnosti (likova i uloga) ne može ni doći. Baš kako je zahtevala Mike Bal, performativna prenaglašenost filma nagoveštava da realizam nije i ne može biti jedina moguća vrsta posmatranja i da moramo shvatiti da ni u realnosti stvari često nisu onakve kakve se čine. Rod u ovom holivudskom mjuziklu nije fiksna kategorija i odgovara definiciji Džudit Batler po kojoj: „Rod ne može biti ni istinit ni lažan, ni realan ni prividan, ni originalan ni izveden. Međutim, kao kredibilni nosilac (svih) tih atributa, rod može biti izrečen i temeljno i radikalno neverovatno.“[51] I dok Loralaj objašnjava Gasovom ocu (Tejlor Holms; Taylor Holmes) da društveni konstutuenti nisu binarno opozitni i međusobno isključivi, kada mu, u završnici filma, kaže: „Zar ne znate da je bogati muškarac isto što i lepa devojka“, uviđamo i neutemeljenost patrijarhalne ideologije po kojoj je „jedno“ ispred ili iznad „drugog“ (o romantičnoj ljubavi i „onom pravom“ ovde očigledno nema ni reči), te ideju da je sve to isto, sve je to rod, sve je proizvedeno.

Teorija Džudit Batler omogućava, dakle, denaturalizaciju feminiteta i maskuliniteta, te i reprezentaciju trećerodnih pojava i identiteta. Završnica mjuzikla *Muškarci više vole plavuše* dodatno zamagljuje reprezentaciju roda i nudi ambivalentnu sliku tradicionalnih multipliciranih brakova na samom kraju filma. Iako je narativna slika završnica vezana za dva novoskloplјena heteroseksualna braka (duplo venčanje - Lorelaj i Gasa i Doroti i Malouna - odvija se na brodu i ženskih posetilaca uopšte nema), Loralaj i Doroti koračaju jedna pokraj druge, u istovetnim venčanicama, pevajući pesmu „Little Rock“ i aludirajući na homoseksualni vid partnerskog odnosa. Stihovi govore o „dve devojke iz malog mesta, koje često čine ono što se ne sme“. Loralaj i Doroti staju pred oltar, svaka pokraj svog mladoženje, ali kako se kamera pomera unazad, muške figure se potpuno gube iz kadra. Slika završni-

[51] *Isto,* 180.

ca pokazuje dve žene, u venčanicama, kako stoje pred oltarom i srećno se smeše jedna drugoj. Pored toga što narativ ukazuje na patrijarhalne brakove, senzibilitet ove utopije deluje kao sve, samo ne patrijarhalan i najtačnije bi se mogao opisati pojmom *kemp* (*camp*).

U eseju „Beleške o *Kempu*" („Notes on Camp"), Suzan Sontag objašnjava da je *kemp* vrsta senzibiliteta i da je teško govoriti o njemu jer ne predstavlja ideju (budući da utopija mjuzikla deluje na nivou senzibiliteta, jasno je zašto mjuzikl može nositi i često i nosi atribut *kemp žanra*).[52] *Kemp* senzibilitet odlikuju osobine poput „izveštačenosti, teatralnosti, androgenosti, glumatanja, naivnosti, pretvaranja, snobizma, neozbiljnosti i patetičnosti koja nije i tragična". *Kemp* ne mora da bude homoseksualni senzibilitet, ali je isto tako, prema Suzan Sontag, mnogo homoseksualaca privučeno *kempom* jer je propagandistički i jer, u estetskom smislu, umekšava moralnu krutost, ističući sklonost ka igrama i eksperimentu. Ričard Dajer, sa druge strane, tvrdi da *kemp* jeste jedna od osobina muške, gej subkulture, zbog toga što ukazuje na socijalnu konstruisanost rodnih uloga i ima potencijal izmene konvencionalnog sagledavanja i tumačenja roda.[53] „Zasnovan na performativnosti, to je gej način za baratanje vrednostima, slikama i proizvodima dominantne kulture, putem ironije, preterivanja, trivijalizacije, teatralizacije i ambivalencije".[54] Često se, u teoriji roda, zamenjuje terminom *kvir* (*queer*). Aleksandar Doti (Alexander Doty) objašnjava da svaki klasični tekst može biti *kvir* – sugestivan, budući da se *kvir* svodi na konotaciju ili sugestiju.[55] Reprezentacija *kvira* nikada ne sadrži gola tela ili njihov kontakt, kao ni ljubljenje ili direktne verbalne indikatore. Razlozi za to su psihološki (strah, potiskivanje), kulturalni (opresija) i institucionalni (cenzura, tržište). *Kvir* je zato, često, reprezentovan na suptilne načine i termin ne predstavlja fiksnu kategoriju. Koristi se, najpre, kao sinonim za homoseksualizam ili biseksualizam, zatim kao zajednički termin za sve vrste neheterosekualnih identiteta, pozicija, tekstova i čitanja (gej, lezbijskih, biseksualnih ili transseskualnih), zatim za pristup nenormativnim ekspresijama roda (čak i ako su one povezane sa hetero-

[52] Susan Sontag, „Notes on Camp",
http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html (13. 09. 2012)

[53] Dyer, Richard, *Heavenely bodies: film stars and society*, Routledge, New York and London, 2004.

[54] *Isto,* 176.

[55] Alexander Doty, *Faming Classics, Queering the film canon,* Routledge, New York and London 2000.

seksualnošću), za opis svega onoga što nije jasno heteroseksualno i za opis aspekata posmatranja, kulturalnog tumačenja, produkcije i tekstualnog kodiranja koji ustanovljavaju nove prostore za razumevanje i kategorizaciju roda i seksualnosti.

Dakle, *kvir* ukazuje na destabilizaciju postojećih kategorija, ali se ne može lako definisati. Doti objašnjava razlike između pojmova *kemp* i *kvir*, ističući da je *kemp* uvek i *kvir*, ali da obrnuto nije slučaj. *Kemp* podrazumeva povezanost sa ideologijama ukusa, stila, estetike, roda i seksualnosti i može biti strategija čitanja ili prilaz u konstrukciji teksta ili performansa. *Kvir* je, stoga, uže povezan sa rodom.

I pored toga što je mjuzikl oduvek sadržao *kemp* i *kvir* pojave, od šezdesetih godina XX veka postaju sve učestalije. Od ranijih primera pomenućemo filmove *Gusar* i *Uskršnja svečanost* u kojima maskulinitet i feminitet figuriraju poput maski, pa utopije dobijaju androgini karakter i deluju poput fantastične vizije svetova oslobođenih rodnih uloga. U oba filma je pozicija muškarca krajnje erotizovana i u oba filma se Džudi Garland pojavljuje u muškom kostimu, zbog čega dobijaju i gej konotacije i mogu se okarakterisati kao *kvir*. Upadljivi primer je i holivudski mjuzikl *Neki to vole vruće*, sa jasno zasnovanim zapletom na verovanju svih karaktera u lažne identitete, očigledne publici filma. Maskiranje dobija *kvir* karakteristike u pretvaranju Džoa (Toni Kertis; Tony Curtis) i Džerija (Džek Lemon; Jack Lemmon) da su muzičarke, članice isključivo ženskog muzičkog benda, ali naravno i kroz činjenicu da svi likove beže (skrivaju se) od opresivnog društvenog sistema, kao i kroz čuvenu transrodnu završnicu filma sadržanu u replici: „Niko nije savršen.“ („Nobody`s perfect.“), koju upućuje Osgund Filding (Džo E. Braun; Joe E. Brown) Džeriju, nakon što sazna da je muškarac.[56]

Od šezdesetih godina XX veka, pa na ovamo, mjuzikl je pretrpan *kvir* pojavama i *kemp* senzibilitetom. Filmovi *Meri Popins* (*Mary Poppins*, 1964, Robert Stivenson) i *Moje pesme, moji snovi* ističu lik neuklopljene dadilje koja dolazi da unese prave vrednosti u poremećenu porodičnu dinamiku (u prvom slučaju dinamika je poremećena isključivim komercijalizmom, u drugom, fašizmom). Uloge je tumačila Džuli Endruz (Julie Andrews). Uprkos tome što se oba filma završavaju reuspostavljanjem porodične harmonije (nakon upumpavanja „pravih, američkih vrednosti“) lik

[56] Detaljnije analize na str. 64. i 100. ove studije.

Meri, tj. opatice Marije je vanserijski. Meri Popins silazi sa neba, uskače u naglašeno nerealni svet crtanih filmova (na pločniku) i druži se sa neobičnim ljudima kao što su izrazito kreativni umetnik širokog spektra, Bert (Dik Van Dajk; Dick Van Dyke) i njegov ujak Albert (Ed Vin; Ed Wynn). Ni Bert ni Albert (kao ni Meri) nemaju porodice, oni su čudni usamljenici i svojim prenaglašenim akcijama (npr. preglasnim smehom) stvaraju sasvim neuobičajene situacije (Bertovi crteži oživljavaju, a Albert je u stanju da od smeha poleti). Pored simboličnog poistovećivanja Meri Popins i Amerike, možemo uočiti da je ona i unosilac nestandardnih osobina u patrijarhalnu krutost i rigidnost (koja je data kao bolest Evrope).[57] Na isti način možemo posmatrati lik opatice Marije, žene lišene seksualnosti, okružene isključivo drugim ženama, čija je pojava praćena numerom „How Do You Solve a Problem Like Maria" („Kako rešiti problem kao što je Marija"). Marija, dakle, očigledno odudara od svih konzervativnih kriterijuma, ona nosi u sebi dozu ekstremnog pacifizma (to je jedino što se može suprotstaviti fašizmu u začetku kod porodice Trap) i istog onog nestandardadnog ponašanja sa kojim su se pripadnici hipi pokreta suprotstavljali američkoj intervenciji u Vijetnamu. Marija je druga strana medalje u odnosu na rigidni sistem totalitarne hijerarhije, ni po čemu nije tipična žena (ni po stilu, ni po ponašanju), pa ne iznenađuje scena u kojoj, na njen apel da treba da voli svoju decu, Von Trap (Kristofer Plamer /Christopher Plummer) odgovara: „Da, kapetane!". Uprkos tome što u ovim filmovima narativ trijumfuje i vraća slobodne i ekscesne ideje u zagrljaj patrijarhalnog narativa (Meri Popins odlazi, a opatica Marija se udaje i dobija „instant" porodicu), senzibilitet nestandardnog dejstvuje u utopizmu spektakularne fuzije pesme i drame, te se oni ne mogu okarakterisati kao lišeni *kempa* i trećerodnosti.

U ovom korpusu filmova nalazi se mjuzikl *Moja draga damo*, reditelja Džordža Kjukora, nastao kao adaptacija Šoovog *Pigmaliona.* Kjukorov film insistira na ideji roda kao performansa dovodeći gledaoce, na samom kraju, do saznanja da je Eliza Dulitl bila samo Odri Hepbern pod maskom. Eliza Dulitl je neobrazovana prodavačica cveća sa društvene margine, ćerka notornog alkoholičara i žena čiji je glas izrazito socijalno „zapušten". Intervencija profesora Higinsa (Reks Harison; Rex

[57] Na ovu povezanost upućuje i simbolika njenog imena. Poistovećivanje Meri Popins sa Amerikom je prisutno nebrojeno puta u filmu, ali najupadljivija je scena u kojoj ona govori deci da će ostati „dok se ne promeni vetar" i odlazi u trenutku kada Amerika proglasi nezavisnost.

Harrison) na njenom govoru neće samo „slomiti jezik“ Elize Dulitl i doprineti njenom jasnijem načinu izražavanja, nego će stvoriti zvezdu – Odri Hepbern (kao što će doprineti i odbacivanju šovinističke, mačističke maske profesora Higinsa). Tako, na kraju filma, pred nama stoje – ne siromašna i prljava „prostakuša“ naučena da govori i šovinista i diktator spreman da se, bez griže savesti, opkladi u nečiji život – već otmena holivudska zvezda i nežan gospodin koji nonšalatno pušta svoju kreciju u svoj život, pitajući je: „gde su mi papuče?“. Prikazujući narastajući odnos prema ženskoj pojavi - od pigmalionskog do batlerovskog - ovaj mjuzikl je i autorefleksivan u smislu roda, jer prikazuje načine na koje žanr tretira žensku pojavu tokom svog razvoja – od šovinizma i patrijarhalnog podređivanja do njenog krajnjeg odbacivanja, maskiranja i reinterpretiranja. Učeći Elizu da govori, profesor Higins će je (kao i nas - gledaoce) naučiti i da su rod i identitet predmet voljnog izražavanja, ali će i sam biti naučen tome u procesu. Umesto slike građenja standardnog tipa lepotice od strane muškarca sa dobrim položajem u društvu, u narativnoj završnici filma pružena nam je slika njegovog „čudnog odnosa“ sa nestandardnim, evropskim tipom lepotice, gotovo maskulinom mršavicom – „a cutie with more than beauty“ – Odri Hepbern. Numera koja na najbolji način reprezentuje ironiju konstruisanih identiteta je „Without You“ („Bez tebe“), a ona se, što zbog stihova, što zbog muzike, može protumačiti i kao svojevrstan feministički manifest. Nakon što napusti Higinsa, po isteku njihovog ugovora, Eliza je već odavno shvatila da je iskorišćena kao eksperimentalno zamorče u opkladi, što smatra bezosećajnim i okrutnim sa profesorove strane. Ne pristajući na ulogu žrtve i pokusnog kunića, odlučuje da bude potpuno nezavisna i njena odluka je praćena vrlo brzom muzikom, dinamičnog tempa i melodijom koja svojom kružnom strukturom dosledno podržava ovakvo emocionalno stanje (i daleko je od romantične ispovesti). Dakle, uz muziku sa prizvukom koračnice ili marša, Eliza saopštava Higinsu da vreme niti politika neće nestati bez njega, ali što je najvažnije „ona se neće osećati usamljeno, ona će sama sebe predstavljati, ona će preživeti – bez njega“.[58] Kada joj Higins, na to, uputi vrlo konzervativan odgovor: „Rekao sam da ću stvoriti ženu i – uspeo sam. Eliza ti si veličanstvena, pre pet minuta bila si kamen oko mog vrata, a sada si puna snage, pravi ratni brod. Sviđaš mi se ovakva“ (što je ironično, jer je to trenutak kada

[58] „I shall not feel alone without you, I can stand on my own without you, So go back in your shell, I can do bloody well without—„

se Eliza zapravo maskulinizuje i iz pasivnog prelazi u aktivni socijalni element), ona hladno i bez emocije odgovara (ali uz engleski akcent, po čemu je gluma Odri Hepbern bila prepoznatljiva): " „Zbogom, profesore Higins. Više nikada me nećete videti". Na sličan način problematizovana je ideja roda i identiteta u filmu *Smešna devojka*, Vilijema Vajlera, iz 1968. Kroz filmsko/muzičku biografiju komičarke jevrejskog porekla, Fani Brajs (Barbra Strejsend), aludira se na status žene kao objekta u izvođačkim umetnostima, pa je i svaki njen nastup preuveličana i ismejana predstava feminiteta. Stalno se ističe da Fani (tj. Barbra - i ovaj film namerno zamagljuje granicu između čak tri žene – imaginarne Fani Brajs, istorijske Fani Brajs i Barbre Strejsend) nije lepa, da ima veliki nos i ružne noge, da je smešna, i da je njen lik u filmu suprotstavljen lepom, ali beskarakternom liku ljubavnika Nika Arsteina (Omar Šarif; Omar Sharif). Fani čitav život mašta da zaigra u pozorištu, ali kada se prvi put pojavi (numera „His Love Makes Me Beautiful" / „Njegova ljubav me čini lepom") pred publikom i pred kontrolišućim pogledom producenta Florensa Zigfelda (Volter Pidžn; Walter Pidgeon), između lepih horistkinja odevenih u venčanice, minira namere autora predstave. Fani stupa na scenu u venčanici sa velikim, trudničkim stomakom. Tako ruši iluziju čiste romantične ljubavi, dok nastup Strejsendove, u krupnom planu, iz profila, skreće pažnju na njen nos, a time i njenu muževnost. Umesto erotičnog ženskog tela, ovde predmet pogleda postaje deformisano telo, lažna, maskulina trudnica, žena androgenog izgleda. I svojim pevanjem, Fani i Barbra kvare Zigfeldov spektakl, praveći komične vokalne improvizacije i odbijajući da otpevaju tačan tekst pesme.

Dakle, šezdesete godine XX veka definitivno potvrđuju *kemp* status holivudskog mjuzikla. Tokom sedamdesetih se ovaj trend nastavlja, mada filmove prati nostalgična atmosfera lamentiranja za usahlim duhom pobune u američkom društvu. Turbulentne šezdesete godine označile su niz promena u SAD (pojavu mnoštva pokreta i akcija protiv rasne i rodne diskriminacije, tj. prvih feminističkih i gej pokreta i pokreta za prava Afroameriknaca, pojavu studentskih i hipi pokreta i akcija protiv vojne intervencije SAD u Vijetnamu, atentat na predsednika Kenedija i pastora Martina Lutera Kinga i generalno odbacivanje dominantnih u korist subverzivnih društvenih vrednosti), te i promene u američkoj filmskoj industriji, prilagođavanje žanrova novim društvenim okolnostima i opadanje **klasičnog holivudskog mjuzikla**. Decenija koja je usledila mogla je predstavljati samo odjek hrabrosti šezdesetih, kolektivno žaljenje za osećanjima slobode i promene, žaljenje zbog tragičnog

umirivanja i splašnjavanja svih pomenutih pokreta i žaljenje za klicom kontrakulture koja je značila borbu protiv represije. Holivudski mjuzikl sedamdesetih godina (a to su bile i godine Votergejta, Niksonove ostavke, povratka vijetnamskih veterana, energetske i iranske krize, itd) reflektuje atmosferu nepoverenja u tradicionalne vrednosti, ali i pesimizma u pogledu uspostavljanja novih. Rodna subverzija je često prisutna u filmovima žanra, ali je i često praćena nostalgijom, integrisana u narativ sa tragičnim završetkom i podvrgnuta generalnoj potrebi za preispitivanjem. Film *Kabare* simbolizuje promene kolektivne svesti i pojavu alternativnih ideala, ali i ističe ambivalenciju prema njima. Iako je nabijen *kemp*om i homoerotikom, *Kabare* nedovoljno jasno pozicionira društvenu kritiku, te ostaje zamagljeno pitanje da li su alternativni rodni identiteti predstavljeni kao deo fašistoidne svesti i nacističke dekandecije i samim tim, podvrgnuti kritici i stigmatizovanju, ili su dati kao još jedan vid socijalne ugroženosti. *Kemp* se, dakle, prikazuje i predmetom ovog filma i najvećim elementom kritike, jer insistiranjem na ideji da je „čitav svet kabare" film problematizuje i način na koji funkcioniše mjuzikl. Utopija žanra, omogućavanje bekstva od problema u bezbrižnost nekog drugog vremena i prostora, prikazana je kao distopija, tj. kao ono što publika treba da prestane da čini. Dakle, uživanje u teatralnosti, maskiranje, performativnost i konstruisanost identiteta predstavljeni su poželjnim i sveprisutnim, ali istovremeno i sumnjivim. Konstantne analogije između fašističke Nemačke i Amerike sedamdesetih godina na kojima počiva narativ, pozicioniraju *kemp* čitavog žanra „tu negde između" prihvatljivog i gnusnog, između kritike i flerta. Seksualne slobode i trećerodnost, smešteni u istorjiski najkrvaviji i najopresivniji politički sistem, dobijaju i obrise neslobode i krajnjeg socijalnog izvitoperenja, što kulminira ubistvom nerođenog deteta Sali Bouls (Lajza Mineli; Lisa Minelli). Pitanja: da li je moguće rođenje deteta u tako čudnoj zajednici sa tri roditelja?; Da li je pravo žene na abortus i tekovina totalitarne svesti?; Da li je nemogućnost suštinskog identifikovanja Sali Bouls deo kolektivne patologije?; Da li je *kemp* senzibilitet samo laž u lepšem ruhu? – ostaju neodgovorena. Međutim, u kontekstu analize rodnih identiteta u okviru žanra ovaj film je važan jer prikazuje *kemp* kao njegovu nespornu karakteristiku. *Kemp* je u *Kabareu* prikazan kao imanentni deo žanra, njegov nesumnjivi sastavni element, te iako ovaj film simbolizuje sumnju u vrednosti koje je promovisao holivudski mjuzikl, on prepoznaje da je žanr oduvek imao i sklonosti ka promovisanju alternativnih identiteta. *Kemp*, kao konvencija mjuzikla koja nije bila plasirana putem narativa, ovde postaje i deo narativa.

Na taj način, priznaje se žanrovsko naginjanje subverziji, iako postoji pitanje da li je ono opravdano. Rejmond Knap (Raymond Knapp) upućuje na dva suprotstavljena oličenja *kemp* estetike - na *kemp* i njegovu parodiju - date kroz likove ceremonijalmajstora (karakter svestan svog statusa) i Sali Bouls (pojavljuje se kao parodija *kempa* i derivat Lujze Bruks /Louise Brooks/, Marlen Ditrih /Marlene Dietrich/ i Džudi Garland, a da toga nije ni svesna).[59] Dualitet *kempa* i parodije *kempa* možemo uočiti i kroz „ambivalentnost muzičkih stilskih tendencija ovog filma". Nemačka kabaretska muzika iz tridesetih godina filtrirana je kroz džez, brodvejske stilove i uticaj Brehta i Vajla (Bertolt Brecht, Kurt Weill), od kojih ovaj mjuzikl preuzima elemente političkog aktivizma. *Muzički kemp* ističe se preko citatnosti, koja nas upućuje na činjenicu da uživamo u *veštačkom proizvodu* (uvodna i noseća numera „Welcome" / „Dobrodošli" verzija je cirkuskih i kabaretskih tačaka. Melodijom dominiraju trube s povremenim komičnim i stilski nepripadajućim zvukovima činele ili limene trubice i kružnom, ponavljajućom strukturom, te je ona sugeriše da će se neke istorijske strahote ponoviti, dok istovremeno deluje komično). Numere su naglašene kao takve, smeštene su na scenu, pred publiku, čime se skreće pažnja na nekonvencionalnost upotrebe muzičkih tačaka u filmskom mjuziklu i aludira na Brehtovu estetiku kabarea. Pesme su koncipirane kao estetske jedinice udaljene od svakodnevice, čime se ističe da su ironični komentari iste te svakodnevice. Na drugoj strani, ironija postaje svakodnevica Sali Bouls i ovaj se postupak ukazuje kao dupla ironija, tj. kao ironija ironije, uz sentimentalni prizvuk. Životna sudbina Sali Bouls, dakle, narativizuje brehtovski postupak, čime gubi na aktivizmu.

Kako god bilo, osporavajući alternativne rodne identitete ili ne, ovaj film definitivno prepoznaje njihovo dugogodišnje prisustvo u žanrovskom sistemu. Mjuzikli o hipi pokretu nadovezuju se na to prepoznavanje, prihvataju alternativne identitete kao nesporni deo žanra, ali istovremeno žale zbog činjenice da će, iako prisutni, uvek ostati i podređeni. Filmovi *Kosa, Isus Hristos Superstar* i *Gospel (Godspell,* 1973, Dejvid Grin), vide hipi pokrete i običaje pokreta *Nova levica* značajnom, ali na žalost završenom mogućnošću da „drugačiji" identiteti uspostave socijalnu dominaciju. U pomenutim filmovima ljubav je kolektivna aktivnost, lišena binarnih rodnih uloga, deo nove hipi religije, koja će, neminovno, kao i njeni nosioci,

[59] Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005, 239.

stradati u ratu ili na krstu. Pored atmosfere kraha i nostalgičnog prizvuka u ovim ostvarenjima, značajno je uzdizanje nepatrijarhalnih zajednica uz pesmu i igru, te tako pojedine numere postaju i himne svog vremena. „Aquarius“ („Vodolija“- *Kosa*) numera koja, pored svih ostalih stvari, slavi i slobodnu ljubav, kolektivno, podsvesno međuljudsko deljenje i život plemena, kontrapunkt klasičnoj američkoj (binarnoj) porodici. „Aquarius“ čak i zvuči kao Amerika – samo to nije. Primarna ćelija „Aquarius“ – a nije patrijarhalna. „Hosanna“ („Hašana“ - *Isus Hristos Superstar*) takođe aludira na novu religioznost, nov način udruživanja i „voljenja“- ljubav koja je i ritualna i spektakularna i javna i opšta, ljubav koja je i kolektivno obožavanje, kolektivno davanje i kolektivna seksualnost. „God Save the People“ („Bože, spasi narod“ - *Gospel*), takođe himnična, sa prizvukom magijskog, ošamućujućeg i onostranog, postala je prepoznatljiva kao numera koja, poput prethodnih, ističe zajedništvo nasuprot utvrđenoj represivnoj društvenoj hijerarhiji i postojećim ideologijama. Stihovi postavljaju pitanje, uz dozu neizbežne sentimentalnosti (jer je u trenutnku nastanka ovih filmova, bilo jasno da je ideologija hipi pokreta propala): „Kada će biti važni ljudi, a ne tronovi i krune?“.[60] Pripadnici plemena prikazani su delom *kemp* kulture, kao nosioci onoga što je proživljeno i iskustveno i što stoji nasuprot mitskom (pa i nasuprot *mitosima*). Iako se spektakularizovanjem hipi pokreta i vraćanjem na mitsko (i *mitos*) u završnicama filmova poništava validnost kontraideologija i kontrakulture (smrću „vođa plemena“ u ovim ostvarenjima), njihovo prisustvo u narativnoj liniji simboliše važan preokret holivudske industrije i žanrovskog filma u smeru veće slobode i veće sklonosti eksperimentu. Kontrakultura je definitvno protresla do tada uvrežene načine razmišljanja, pa se i odnos prema viziji patrijarhalnog braka menja. Čak je i tradicionalno viđenje heteroseksualne ljubavi preživelo transformaciju pod uticajem seksualnih sloboda. Iako je reintegrisan u američki mitos, feminitetu je ipak priznato veće pravo na seksualnost. *Kemp* i *kvir* pojave još uvek nemaju to pravo, ali njihovo postojanje i njihova promocija u sistemu holivudskog mjuzikla više se ne dovode u pitanje.

Dakle, smrt kontra-ideologija šezdesetih ipak nije značila i njihov potpuni nestanak. Holivudska industrija je asimilovala tekovine slobodarskog mišljenja i ponašanja u svoj povratak klasičnim narativima, te su osma i deveta decenija XX veka

[60] „When wilt thou save the people, Oh, God of Mercy, when? The people, Lord, the people, Not thrones and crowns but men!“ ---

označile revitalizaciju socijalnog uticaja i pozicije Holivuda, uz okretanje mladim generacijama. Osim hitova (*blockbustera*) koji caruju bioskopskim platnima, Holivud izbacuje tinejdž verzije žanrovskih filmova. Pod uticajem pokreta za ženska prava i zbog uvećavanja populacije žena – radnica, „fabrika snova“ stvara novu verziju femininiteta – *glam devojku*. *Glam devojka* je i dalje obična devojka, klasični pogled na feminitet i dalje caruje narativima koji se najčešće završavaju uspehom nove ljubavi, ali kako bi to ostvarila, *glam devojka* mora i da prevlada sopstveni *kemp* senzibilitet i sopstvenu maskulinost. *Kemp* je osobina ovih modernih kauboja – tinejdžerki, mladih radnica, koje reflektuju tragove prilagođene hipi kulture. Pod uticajem Endija Vorhola (Andy Warhol), one prate modu drečavih boja, iscepanih farmerica, provokativnih suknjica, naramenica i nitni i po pravilu imaju jednog gej prijatelja. Jednako neshvaćene kao i taj gej prijatelj, *glam devojke* često spajaju u sebi muške i ženske karakteristike - rade u čeličanama i striptiz klubovima istovremeno, od sekretarice dolaze do šefa, od vojne škole do trikoa i plesa. MTV je važna institucija u životima ovih i ovakvih junakinja (i junaka), oni slušaju muziku sa svojih kasetofona, koje nose na ramenu, poput Majkla Džeksona (Michael Jackson) u muzičkim videospotovima. Pojava videospota povezana je sa pojavom postmodernizma osamdesetih godina XX veka, kada usled sinergije popularne muzike i vizuelnih umetnisti - u mjuziklu, kao i naglog ubrzanja i multipliciranja svih postojećih sistema i formi, dolazi do fragmentiranja mjuzikla i njegovog svođenja na kraći format (videospot se može posmatrati kao kompakt – mjuzikl). Kao što je krasio *glam junakinju* mjuzikla osamdesetih, *kemp* je bio i karakteristika američkih ikona pop muzike, poput Majkla Džeksona (Petra Pana iz „Neverland“-a, androgenog *crnog belca,* čiji je „moonwalk“, ples tokom koga se hvata za prepone, jednako maskulin koliko i androgen i nevin čin) ili Madone (svetice, kurve, Hispanoamerikanke, Evite koja se po potrebi pretvara u Merilin Monro, žene koja svesno reciklira identitete), itd. Budući da se mjuzikl može sagledati kao preteča videospota i bitan uticaj u razvoju američke popularne muzike, jasno je da i ova *kemp* povezanost nije slučajna. Madona je jednako feminina i maskulina figura kao i Aleks (Dženifer Bils; Jennifer Beals), junakinja mjuzikla *Flešdens*. Poput Madone kada peva pesmu o šesnaestogodišnjoj devojčici koja moli oca da joj ne „soli pamet“ zbog toga što je ostala u drugom stanju („Papa Don’t Preach”“ / „Tatice, ne zvocaj“), dok istovremeno propagira medijsku pojavu najplaćenije pop zvezde koja je pokorila američku muzičku industriju i američko tržište kao tajfun, Aleks istovremeno radi

kao varilac u čeličani Pitsburga i noću kao striptiz igračica u jednom baru. Iako obe spajaju toliko (i stvarnih i imaginarnih) identiteta i društvenih opozita da je teško zamisliti da takvi likovi postoje u realnosti, deluju jednako uverljivo, milioni ljudi se svakodno poistovećuju sa njima i proživljavaju „njihove“ emocije, želje, strahove i nadanja. Zbog mogućnosti da teatralizuje postmoderno mnoštvo – *kemp* postaje uverljiva osobina postmodernih pojava popularne kulture. Zbog činjenice da „može da shvati sebe delom nesvodivog mnoštva“, kako objašnjava Voflgang Velš (Wolfgang Welsh),[61] postmoderan čovek može da poveruje da postoji lik kakav je, npr. Frensis Bejbi Hausman (Dženifer Grej; Jennifer Grey) - nikada poljubljena polaznica vojne škole (okružena seksualno osvešćenim devojkama koje prekidaju trudnoće na letovanjima) i istovremeno savršena plesačica, balerina - „letač” na rukama svog partnera, koji pokorava prostor poput Freda Astera (*Prljavi ples*). Isto kao što *crni Petar Pan* – Majkl Džekson deluje uverljivo kada peva o ljubavi prema Bili Džin („Billie Jean” – ime može nositi pripadnik oba roda), dok naglašeno erotičnim plesom simbolizuje da je „on” postao predmet voajerske žudnje; glavni junak filma *Futluz*, Ren Mekkormik (Kevin Bejkon; Kevin Bacon) postaje predmet voajerskog uživanja dok se kao dečak sa sela bori sa strogim pastorom za rok muziku i rok ples i deluje jednako uverljivo i blisko publici. Dakle, *kemp* biva asimilovan i iskorišćen za dalju i dublju promociju ideologije patrijarhata i amerikanizma tokom osamdesetih, ali holivudski mjuzikl očituje i društvenu kritiku. Pojavljuju se ostvarenja koja destabilizuju tumačenja roda i unose konfuziju i tragediju u narativne linije, te i svojom strukturom podstiču žanrovsku autoironiju. Postmodernizam omogućava i tehnike kolažiranja i pastiša, te dodatno fragmetira i cepa narativ, pružajući mogućnost za dublji autorski otklon i stav. Pluralitet subjekta i nemogućnost spoznaje identiteta često su podvučeni profesijama junaka (to su najčešće umetnici, kreatori filma ili predstave) koji ne mogu da dosegnu nekada obaveznu samospoznaju, jer su im identiteti ekstremno fragmenatrni i kolažirani u mnoštvu predstava, izvođenja, slika i priča. *Njujork, Njujork*, *Sav taj džez*, *Novčići s neba*, *Jedan od srca*, *Igrači prvog reda* (*A Chorus Line*, 1985, Ričard Atenborou), *Ples u tami*, *Mulen ruž*, *Hedvig i besni patrljak*, *Romansa i cigarete* (*Romance and Cigarettes*, 2005, Džon Torturo), itd – svi demaskiraju ideološke funkcije žanra, te podrivaju dejstvo patrijarhalne ideologije, u pojedinim slučajevima postajući navalentno *kvir*.

[61] Volfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 2000.

Ističe se film *Hedvig i besni patrljak* sa prikazom sudbine pevačice Hedvig (Džon Kameron Mičel; John Cameron Michell) koja je, nakon neuspešne operacije pola u Istočnom Berlinu, odlučila da okuša sreću kao pevačica u SAD. Tu je i filmovana biografija Kola Portera, *Dani slave* (*De-Lovely*, 2004, Irvin Vinkler), u kojoj čuveni kompozitor mjuzikla (Kevin Klajn; Kevin Kline) prikriva svoju homoseksualnost živeći u lažnom braku sa nesrećnom suprugom Lindom (Ešli Džad; Ashley Judd). Homoseksualni i transseksualni identiteti predstavljaju okosnice filmova, motivišu sukobe, numere (i otvorene i direktne nastupe), zaplete i rasplete, početke i završetke filmova. I pored toga što slojevitost postmodernog mjuzikla zahteva obrazovanog i upućenog gledaoca kako bi mogao da otkrije značenja filma (zbog velikog broja referenci na istorijska, politička i društvena zbivanja i zbivanja u okviru istorije samog žanra), a većina publike to nije, postmoderni mjuzikl ipak upućuje na „labavljenje" ideoloških stega, na veću mogućnost za trećerodne manifestacije i promocije, na veću slobodu i manji pritisak dominatnih socijalnih struktura. Iako je društvena subverzija i demitologizacija više dozvoljena nego revolucionarna, moglo bi se reći da se žanr „pocepao" od osamdesetih godina XX veka na više i manje kontroverzne filmove, na smelije i manje smele, na više i manje ideološke i više i manje patrijarhalne. U skladu sa tim postoje filmovi koji više ili manje integrišu numere, te mjuzikl sadrži i vrlo smele muzičke demitologizacije, muziku zasnovanu na citatu i reupotrebljivosti, koja insistira na konstruisanosti, a ne na prirodnosti. Željeni identiteti ukazuju se kao rodno (lično, nacionalno, istorijski, itd) neodredivi.

Hedvig i besni patrljak, na primer, nudi sliku novonastalih, globalističkih *kvir* identiteta, rođenih spajanjem nekadašnjih binarnih opozita (muškog i ženskog, Istoka i Zapada, ljubavi i proganjanja, itd). Ostvarenje deklarisanih gej umetnika (Džona Kamerona Mičela i Stivena Trejska; Stephen Trask) poistovećuje *američki san* sa *kvir* rajem, sa idealom bezrodnog ili trećerodnog sveta u kome bi put mitskog junaka, u ovom slučaju put Hansela Šmidta ili Hedvig, bio negativni edipalni put, sazrevanje muškarca u kome on postaje kao svoja majka i dostiže vrhunac transseksualne energije i svetske (američke) popularnosti. Već naslov filma sugeriše ugroženost Falusa (označitelja simboličkog znanja i moći u patrijarhalnom društvu) od koga je, danas, ostao samo *besni patrljak.* Biološki nedostatak Hedvig, nešto sa čim on/a mora da živi jeste i simbolički nedostatak čitavog, globalizovanog društva (što je podvučeno činjenicom da ne vidimo plastični prikaz *patrljka*). U patrijarhalnom društvu, Falus je objekt želje za jedinstvom, za simboličkom moći, stoga,

ironično, u filmu *Hedvig i besni patrljak*, glavni junak/inja kreće u potragu za jedinstvom, znanjem i moći tek nakon što trajno ošteti svoj penis. Hansel ili Hedvig se ne može odrediti kao muškarac ili žena, ne poseduje ni muške ni ženske polne karakteristike, pretrpeo/la je čin silovanja i napuštanja od strane oca i njegovo/njeno rodno određenje je problematizovano u ranom detinjstvu. Budući da je poreklom iz Istočne Nemačke, ali kulturno oblikovan/a od strane Zapada i američke pop kulture, problematizovano je i njegovo/njeno kulturno, nacionalno i političko određenje. Zbog toga, od početka do kraja filma, on/a ostaje negde između, kao spoj polnih, rodnih, političkih, nacionalnih i kulturnih fragmenata. Fragmentarni postmoderni junak postaje mitski subjekt, te se narativ filma *Hedvig i besni patrljak* ne može opisati kao *edipalna potraga za znanjem*, već samo kao negativna *edipalna potraga za znanjem*, a gledaocima je ostavljena mogućnost komunikacije sa bilo kojim identitetom: Hanselom kao muškarcem iz Istočne Nemačke, Hanselom kao američkim imigrantom, Hedvig kao američkim imigrantom, Hedvig kao popularnom zvezdom ili nedovršenim muškarcem, njegovim/njenim suprugom Jitzakom (Mirjam Šor; Miriam Shor), ljubavnikom Tomijem Gnozisom (Majkl Pit; Michael Pitt) ili poručnikom Luterom Robinsonom (Moris Din Vint; Maurice Dean Wint) koji su, takođe, varijante njegove/njene ličnosti, itd. Dakle, za Hedvig Robinson identitet nije fiksna kategorija i on/a samo performansima može ostvariti sopstvo. Činom udaje za američkog poručnika i činom neuspešne promene pola, Hedvig je postalo/la američka supruga, ali on/a, isto tako, činom braka i seksualnog odnosa sa Jevrejinom, transseksualcem Jitzakom, postaje muškarac i Jevrejin. Zbog nemogućnosti trajnog definisanja identiteta ovaj mjuzikl se pokazuje kao promoter *kvira* u svim poljima.

Muzika, već na samom početku filma, označava spoj tradicionalnog i popularnog u ironičnom kontekstu (američka himna je izvedena na električnoj gitari). Povezana je sa *kvir* sentimentom, a numere ističu ideju da su (rodne kao i bilo koje druge) podele neprirodne. Obojene su senzibilitetom *teškog roka* (*hard rock*), sa povremenim izlivima *panka (punk)*, ističu iskrene, mladalačke, buntovničke stavove i aludiraju na ranije rok/pank ikone, poput Dejvida Bouvija (David Bowie) i Igija Popa (Iggy Pop). Hedvig se pojavljuje kao objekt pogleda posmatrača, kao transseksualni muzički izvođač i u prvom nastupu, ogrnuta pelerinom od američke zastave, ona govori: *Ja sam Berlinski Zid, pokušajte da me srušite.* Jitzak, potom, objašnjava: *1961*

podignut je Berlinski Zid. Više ne znamo ko smo. Dame i gospodo, Hedvig je kao taj zid. Stoji pred vama, podeljena između Istoka i Zapada, ropstva i slobode, muškog i ženskog, prednjice i zadnjice.

Savremeni holivudski mjuzikl, stoga, upućuje na dvostruki prilaz rodnoj problematici. Sa jedne strane priznaje postojanje trećerodnih, *kvir* pojava, senzibiliteta i modusa (i tragizam ovakvih postojanja u okviru patrijarhata i ostalih uvreženih ideologija), a sa druge strane inkorporira ih u postojeće žanrovske obrasce i vraća tim uvreženim ideologijama jednako kao što nastavlja sa promovisanjem patrijarhalne ideologije u narativu (npr. u filmu *Magični Majk* iz 2012, glavni junak /Čening Tejtum; Channing Tatum/ okreće leđa karijeri stripera, feminizovanog objekta ženskog erotskog uzbuđenja, da bi izgradio tradicionalni ljubavni odnos). Savremeni Holivud nudi i filmove poput readaptacije (rimejka) filma *Futluz* (*Footlose*, 2011, Kreg Brujer) u kome je stara vizija patrijarhalnog društva usavršena visokom tehnologijom (uz više eksplozija, pokretnih kamera i usporenih kadrova), „klinci" su savremenije obučeni i seksualno osvešćeniji, ali i više binarno rodno karakterisani nego u prvoj verziji, dok istovremeno postaje i polje ozbiljne društvene kritike (poput mjuzikla *Hedvig i besni patrljak*) u kome nema idealizacije patrijarhalnih vrednosti. Iako je **klasični holivudski mjuzikl**, zaključno sa šezdesetim godinama, bio najglamurozniji period patrijarhalne promocije, ipak je fuzijom narativa i spektakla omogućio plodno tle za trećerodnost i utro je put labavljenju stega, kontraideologijama i kontraidentitetima. Stoga se i pored čestog narativnog protažiranja binarno rodno zasnovanog raja, ni **klasični holivudski mjuzikl** ne može nazvati isključivim u patrijarhalnom smislu. U kontekstu širenja identiteta, u njemu je uvek reprezentacija roda prepoznavala trećerodnost utemeljenu na performativnosti i povezanu sa zvezdama žanra koje su postale poznate i kao gej ikone. Zvezde su, emocionalno intenziviranim nastupima, omogućile izliv libidinalne energije i doprinele utisku direktne, agresivne komunikacije sa publikom, denaturalizujući tradicionalne predstave u žanrovskom sistemu. Stoga ćemo, zbog njihovog ogromnog značaja u definisanju holivudskog mjuzikla poljem *kemp* estetike i senzibiliteta i *kvir* reprezentacija posvetiti naredno poglavlje zvezdama: Džudi Garland, Odri Hepbern i Barbri Strejsned, istovremeno tragičnim i izuzetno uspešnim i proslavljenim figurama – nosiocima i licima ovog društvenog fenomena sa pesmom i igrom.

4. ZVEZDE HOLIVUDSKOG MJUZIKLA

Izlaziš tamo kao obična devojka, ali moraš se vratiti kao zvezda.[62]

Rečenica koju izgovara Džulijan Marš u filmu *Četrdeset i druga ulica* dobar je primer za objašnjenje načina na koje funkcioniše holivudska mitologija zvezda – sastavni deo američkog mita o uspešnom pojedincu – običnom, ali specifičnom (Aristotel je ovakav karakter nazvao onim „koji je sličan nama, ali ipak malo bolji od nas“) pojedincu. Američki sistem zvezda (*star sistem*) sastavni je deo američke naciotvornosti, mitologije o preduzetnom pojedincu, Amerikancu, koji može uspeti bez podrške (evropske) tradicije, isključivo zahvaljujući sopstvenim kvalitetima, jer „SAD je zemlja koja to (za razliku od evropskih zemalja) omogućava svojim građanima“. Od devetnaestovekovnog fenomena prepoznatljivosti („kreiranja“ osobe koja je prepoznatljiva većini) nastalom u okviru bulevarskog teatra (a prenetom i na operetu, reviju, minstrel i druge popularne preteče mjuzikla), do današnje revalorizacije normi moderne demokratije i kapitalizma („kreiranja“ osobe koja otelovljuje i preispituje vrednosti), funkcija stvaranja zvezda jeste jedan od najznačajnijih vidova zabavljačke mitologije. Holivud koristi potencijal zvezde da gledaocu omogući afektivnu projekciju, kako bi prisvojio savršeno otelotvorenje modernog sopstva – uspešnog Amerikanca (*mene*). Edgar Moren (Edgar Morin) objašnjava ovaj fenomen analizom psihičkih procesa do kojih dolazi tokom posmatranja filma (slika i predstava) i u kojima čovek projektuje mentalnu sliku, svog *dvojnika*, viziju realnosti koja teži da se objektivizuje i da postane fetiš.[63] Zbog urođene potrebe za stvaranjem slika, projektovanjem vizija, želja i osećanja na svet, fotografija postaje objekt obogaćen psihičkim svojstvima: „jer čovek oseća i prepoznaje prirodu na taj način što se u nju projektuje; to je antropomorfizam“.[64] Ideološko delovanje zvezde – idealne individue – ponovo leži u maski prirodnosti. Holivud identifikuje zvezde kao ljude koji *mogu da budu ono što jesu* pred kamerama, dok realistička tehnika

[62] “You’re going out there a youngster, but you’ve got to come back a star!”

[63] Edgar Moren, „Film ili čovek iz mašte“ u *Teorija filma* (379–387), Dušan Stojanović (prir.), Nolit, Beograd 1978.

[64] *Isto,* 385.

glume i glamurozan izgled skrivaju proizvodnju i ulaganja u osobu, predstavljajući ih delom njene *prirodne harizme.* Holivud sakriva investiranje u izgled i pojavu zvezda, navodeći kulturnu javnost da prihvati zvezdu kao isključivo zaslužnu za svoju slavu i bogatstvo zahvaljujući svojim ličnim sposobnostima. **Klasični holivudski mjuzikl** npr. skriva profesionalizam zvezda pod maskom amaterizma i *prirodnog* talenta, prikazujući profesionalne, uvežbane radnje (glumu, pevanje i igranje) kao spontanu aktivnost i *radost običnog života.* Ovakav postupak omogućava da publika zaboravi da je platila bioskopsku kartu, te da plaćene aktivnosti izvođača doživi kao prirodne radnje i izlive emocija i da se, na taj način, emotivno približi karakterima (zaboravljajući da misli). Na primer, u periodu jake promocije američkih vrednosti na filmu, Fred Aster je postao predstavnik Amerikanca sigurnog u sebe i u vrednosti za koje se zalaže – u okviru mjuzikla. U eri Depresije, pred rat i za vreme Drugog svetskog rata, Aster je simbolisao američkog heroja koji nedvosmisleno promoviše i brani mit *američkog sna*, a karakteri koje je tumačio najčešće su mentori, producenti ili glumci i šarmantno i opušteno sprovode ideje o uspehu pod najtežim socijalnim okolnostima, ne dovodeći ih pod znak pitanja. Vrednosti oličene u Asteru dostizale su kulminaciju tokom numera u kojima je izbijao trijumfalizam, iako su karakteri, ugavnom, polazili iz pozicije siromaška, običnog građanina ugroženog depresijom, sa „samo malo više dara za ples nego što ga imaju ostali obični Amerikanci“ (kao što je npr. Laki Garnet u filmu *Doba svinga / Swing Time,* 1936, Džordž Stivens). Patrijarhalna ideologija dominirala je Asterovom pojavom kroz činjenicu da je publika znala da će, ma koliko komplikovana situacija bila, junak koga je tumačio osvojiti srce Džindžer Rodžers (Ginger Rodgers) ili Sid Šaris, bez obzira na sve socijalne razlike i naizgled nepremostive prepreke.

Isto tako, dugom praksom identifikovanja određenih zvezda sa određenim žanrovima, Holivud kreira publiku za svoje proizvode. Kombinovanjem dve marketinške strategije (žanrovskog sistema i sistema zvezda), filmska industrija koristi potencijal zvezda da pojačaju značenja inherentna strukturi i ikonografiji žanrovske formule, pa obožavaoci pojedinih zvezda postaju i obožavaoci pojedinih žanrova i obratno (takav je slučaj npr. poistovećenje Brusa Vilisa /Bruce Willis/ sa akcionim filmom ili braće Marks /The Marx Brothers/ sa komedijom, itd). Uklapanje individualnih kvaliteta zvezda sa aktuelnim društvenim okolnostima doprinosi da žanrovi budu „bojeni“ energijom i harizmom njegovih glumačkih predstavnika. Zbog toga publika razvija običaj da povezuje elegantnu agresivnost sa Fredom Asterom

i mjuziklom iz perioda Depresije, optimizam i šeretski osmeh sa Džinom Kelijem i posleratnim strahom Amerike od evropeizacije, buntovništvo nežnog momka sa Elvisom Preslijem i pokušajima stvaranja pandana junacima francuskog Novog talasa (Nouvelle vague), koji bi ipak ostao u granicama poželjne i dozvoljene suberzije (otud epitet: „buntovnik bez razloga"), itd.

Međutim, zvezde nude i mogućnost udaljavanja od ideološkog dejstva Holivuda. Ričard Dajer upućuje na mogućnost da se pojave zvezda sagledaju kao skup medijskih znakova i ističe da zvezde treba analizirati u kontekstu onoga što predstavljaju za različite vrste publike.[65] Dajer objašnjava da u kreiranju zvezde učestvuje i Holivud, tako što kontroliše produkciju filmova i pojave glumaca u medijima, ali i publika, koja nije u potpunosti izmanipulisana Holivudom i koja često sabotira njegove intencije. Zvezde, stoga, imaju potencijal da simbolizuju individualni uspeh, a ne samo individuu u procesu organizacije i produkcije. Tako omogućavaju nova i drugačija tumačenja žanrovskih filmova i stvaraju uslov za tumačenja koja nisu obavezno podređena narativu. Dejvid Maršal (David Marshall) analizira ambivalentne i kontradiktorne definicije važnosti zvezda kroz njihovu moć da reprezentuju aktivne konstrukcije identiteta u društvu.[66] Budući da fenomen „poznate ličnosti" ima i negativnu konotaciju, da može podrazumevati i ismevanje, osporavanje i epitet reprezenta lažnih vrednosti, uspeh „poznatih" je neretko okarakterisan u javnosti kao odvojen od rada što, sa pozitivne strane, „poznatima" omogućava da artikulišu individualno. Zvezda, stoga, može biti „komplementarna konstrukcija subjektivnosti sa dovoljno moći da individualizuje kolektivnu sferu".[67] Proučavanje zvezda, zato, prema Dejvidu Maršalu, nudi privilegovan pogled na reprezentativne forme modernog subjektiviteta. Zvezde otelotvoruju kolektivne konfiguracije društva (publiku/e), kao što socijalna moć publike identifikuje tip socijalne moći koju izražava zvezda.

Kada govorimo o holivudskom mjuziklu neophodno je da analiziramo pojave tri zvezde, koje su upečatljivošću i individualnošću doprinele preispitivanju rodne re-

[65] Richard Dyer, *Heavenly bodies: Film Stars And Society, op.cit.*

[66] P. David Marshall, *Celebrity And Power: Fame and Contemporary Culture*, University of Minnesota press, Minneapolis 1997.

[67] *Isto*, 40.

prezentacije unutar žanrovskog sistema, a to su Džudi Garland, Odri Hepbern i Barbra Strejstend. Svaka od ovih glumica pojavila se u određenom periodu razvoja žanra i svaka je na svoj način aktivirala racionalne i iracionalne aspekte prepoznavanja subverzije i podrivanja tradicionalnih pogleda na rodne uloge, zbog čega su stekle status gej i neofemističkih ikona (i pored toga što su sve tri privatno bile heteroseksualnog opredeljenja). Moć koju su imale na trećerodne grupe publike potvrđivana je učestalim citatima i aluzijama na njihova ostvarenja. Status gej ikone Džudi Garland je prenela i na njenu ćerku, Lajzu Mineli, za koju smo već ustanovili da je upotrebljena kao svojevrsna *kemp* ličnost u filmu *Kabare.* Iako je apartnosti tri istaknute zvezde doprinela činjenica da su u pitanju žene sa naglašenom individualnošću, jer, kako objašnjava Dejvid Maršal, individua je u društvu dugo definisana maskulinitetom (kao liderska pozicija), nasuprot masi koja je iracionalna, nepredvidiva i nepouzdana i stoga feminina, ipak se njihova hrabrost i doslednost u tumačenju neuobičajenih, „drugačijih", neuklopljenih figura mora videti i kao lični afinitet i lična inicijativa. Moć Džudi Garland, Odri Hepbern i Barbre Strejsend na ljude koji su imali problem sa konzervativnim društvenim shvatanjima i identifikovanjem je, stoga, i lična i sistemska i autentična i lažna.

4.1. Džudi Garland – androgeno lice holivudskog mjuzikla

Džudi Garland (čije je pravo ime bilo: Fransis Etel Gam; Frances Ethel Gumm) je otpočela samostalnu karijeru (kao devojčica nastupala je u revijama i vodviljima zajedno sa sestrama) filmom *Čarobnjak iz Oza* i ulogom Doroti iz Kanzasa, hrabre adolescentkinje – siročeta, nežnog izgleda i moćnog glasa. Film – snimljen početkom Drugog svetskog rata - prikazuje san devojčice sa sela, ugrožene nadolazećim fašizmom simbolisanim u rigidnom ponašanju svih odraslih osoba u njenom okruženju i snažnoj oluji koja je izmešta iz realnosti farme u Kanzasu u čarobno mesto iza duge. Film je promovisao *prave američke vrednosti*, obilovao je patriotskim idejama koje su, uz bajkovite songove Harolda Arlena, zračile optimizmom i hrabrošću pred onim što će prerasti u globalno najtežu katastrofu u istoriji. Svet „iza duge" neodoljivo je podsećao na realnost u kojoj su „crne, zle veštice zavladale svetom patuljaka" (Evropom) i u kojoj se sa nestrpljenjem iščekivalo buđenje „dobrog čarobnjaka iz Smaragdnog grada" (Amerike), da svojim tajnim oružjem (pre svega

svojom moći da proizvede poželjnu sliku) pomogne Doroti da pobedi zlo, ali i da shvati da „ono što srce želi ne treba tražiti izvan sopstvenog dvorišta“ i da „ne postoji mesto kao što je dom“. Optimizam ponuđene vizije predratnog sveta, „slavljenje magije detinjstva i vitalizma imaginacije“ (Dejvid Parkinson), očitovali su se i u atmosferi oko glavne junakinje i njenih pratioca, neuklopljenih i uskraćenih figura (Doroti je siroče koje najbližu emotivnu vezu ima sa psom Totoom, a koji u realnosti filma treba da joj bude oduzet; Strašilo je čovek od slame i pati jer nema mozak; Lav je kralj životinja kome nedostaje hrabrost i čak, u jednom trenutku, sebe naziva „seka persom“; Limenko je stvor bez srca). Ideja koja se istakla u filmu, a sa kojom su najviše korespondirale podređene društvene grupe, je da „ono što nam nedostaje moramo tražiti u sebi“. Snaga Dorotinog karaktera, njena sposobnost da prihvati bića koja se osećaju drugačijim i da ni jednog trenutka ne postavi pitanje njihove neuklopljenosti često je opisivana delom specifičnog šarma i širine drugosti. Kada se nađe u šarenom prostoru iza duge (dugine boje nisu slučajno znak prepoznavanja „odbačenih“ u rodnom smislu i upućuju na širinu društvenih uloga i sveta koji nije isključivo crno-beo), Doroti naivno primećuje „Toto, izgleda da više nismo u Kanzasu“. Ričar Dajer ističe reupotrebu ove replike na razglednici gej društva „Rokšots“ („Rockshots“) iz 1982, na kojoj je karakter Doroti smešten u gej bar, gde je, pored dečje naivnosti i komičnosti ove replike, vidljiv i njen specifičan *kemp* ton.[68] Gej zajednica je uočila određenu količinu ironije u odnosu Garlandove prema Doroti i prema svetu Oza, kojima istovremeno pripada i ne pripada u ovom filmu.

Pored ambivalentnih rodnih poruka koje je publika prepoznavala, *Čarobnjaka iz Oza* je pratila kontroverza o uslovima produkciije. Proglašen je „najgledanijim filmom u istoriji“,[69] sa osnovnom muzičkom temom – numerom „Over the Rainbow“ („Negde iza duge“, Harold Arlen, koja je postala popularna širom SAD i to ostala do danas, donevši svom autoru nagradu Oskar za najbolju originalnu pesmu), ali zapažene su masivna produkcijska logistika i strogost Viktora Fleminga, njegov oštar tretman glumaca. Dejvid Parkinson ističe da je scenografija filma bojena sa šezdeset i dve boje od strane stopedeset tehničara. Bilo je šezdeset i pet individualnih setova, četiri hiljade kostima, hiljadu statista, od kojih samo tristapedeset patuljaka.

---

[68] Richard Dyer, *Heavenly bodies, op.cit,* 180.

[69] *366 Unforgettable Films 2008 Box Calendar*, Barnes & Noble Calendar, Barnes & Noble, 2007.

Probe su trajale dvanaest meseci, kostim Lava je bio težak četrdeset i pet kilograma, dok je trener Dorotinog psa Toto-a u nekoliko navrata strepeo da će uređaji za vetar bukvalno oduvati žovotinju. Pored svega navedenog, glumac koji je trebalo da igra ulogu Limenka, Badi Ebzen (Buddy Ebsen), zamenjen je Džekom Halejem (Jack Haley), nakon što je hospitalizovan usled teške alergijske reakcije na srebrnu farbu koja je bila deo šminke. Tada sedamnaestogodišnja Džudi Garland trpela je toliki psihološki pritisak zbog teških proba i napornog rada, da je postala zavisna od tableta za smirenje. Taj biografski podatak doprineo je utisku njenog specifičnog odnosa prema patnji, koji je, po Dajeru, privukao pripadnike gej zajednica korespondirajući sa njihovom dugom tradicijom trpljenja opresije. Specifičan odnos prema patnji pratio je Garlandovu tokom cele karijere i prisutan je u velikom broju njenih filmova, a privatni problemi sa kojima se suočavala (propali brakovi, bolesti zavisnosti, nervni slom i pokušaj samoubistva) često su išli u prilog bajkovitoj auri „obične devojke u borbi sa neobičnim svetom". „Boju patnje" publika je uočavala i na njenim koncertima, i, kako objašnjava Dajer, prihvatala je kao izraz histerije i neuroze osobe koju „život nije mazio". Garlandova je svojoj patnji pristupala na teatralan način, pevala je o ljubavi prema muškarcima sa dozom ekscentričnosti u nastupu i njen poseban odnos prema svakodnevnom i običnom stvorio je utisak da se *prava osoba nalazi iza slike*. U prvim filmovima u kojima je igrala (*Deca na Brodveju* / *Babes on Broadway/*, 1941, Berkli; *Za mene i moju devojku* / *For Me and My Gal*, 1942, Berkli; *Srešćemo se u St. Luisu* / *Meet Me in St. Louis,* 1944, Mineli; itd) glumila je skromne *devojke iz komšiluka,* iz *normalne*, heteroseksualne porodice, odgajane da budu *obične* (kao i većina gej osoba). Međutim, ona nije izrasla u običnu, stereotipnu zvezdu. Autentičnost Garlandove ležala je u emocionalnoj intenzivnosti i nedostatku glamura. Džejn Fojer naglašava: „Nijedan izvođač holivudskog mjuzikla nije imao više talenta od Džudi Garland i nijedan nije češće tumačio uloge amatera."[70] Nedostatak glamura aludirao je na izneveravanje feminiteta i doprinosio utisku da je Džudi Garland pomalo inferiorna, što je opet korespondiralo sa načinima na koje homoseksulaci misle o sebi (kao o nekom ko je izneverio rodnu ulogu i seksualni identitet). Dajer objašnjava i da je, u velikom broju filmova, Garlandova predstavljena više kao filmski obožavalac, nego kao filmska zvezda, što je dodatno pojačavalo ideju da je *samo obična (neobična) devojka*.

[70] Jane Feuer, *The Hollywood Musical*, *op.cit,* 14.

Nedovršenost slike feminiteta učinila je Džudi Garland androgenom (androgenost je formulisana kao određeni stil igre i ponašanja - groteskni ili tragikomični), te je, uprkos pojavama u filmovima sa heteroseksualno određenim narativima, uvek ostavljala utisak rodne neopredeljenosti. Čak i jedna od njenih najpopularnijih pesama nosi naziv „In Between“ („Negde između“), što je, zajedno sa osmišljenom neatraktivnosti, pojačavalo efekat rodnog otpadništva na njenim koncertima. Neretko je bila obučena u kostime sa naglašenim naramenicama, vrlo jasno maskulinizovane (posebno se ističu muški kostimi iz numera „A Couple of Swells“ / „Mi smo par skitnica“, *Uskršnja svečanost* i „Be a Clown“, *Gusar*), i neretko koreografisana tako da njeni plesni pokreti deluju kao pokreti dečaka. Sve pomenuto uticalo je na kreiranje maske skitnice i klovna neuklopljenog u patrijarhalno društvo, a takav izgled Garlandova je održavala tokom godina karijere.

Dakle, groteska i spoj naizgled nespojivih osobina – teatralnosti (parodije i artificijelnosti) i autentičnosti donele su Džudi Garland dozu gej senzibiliteta i status *kemp* ikone.

Jedan od najjasnijih primera da su pomenute osobine zvezde mjuzikla uočene još u toku njene karijere jeste mjuzikl *Gusar,* Vinsenta Minelija iz 1948. Godine. *Gusar* je, između ostalog, ostao i jedini njen film koji nije zaradio novac, jer je, po oceni Artura Frida, „bio dvadeset godina ispred svog vremena“.[71] Možemo se složiti sa Dejvidom Parkinsonom kada taj film naziva remek – delom žanra, prikazom romanse kao studijom iluzije, sa naglašenom artificijelnošću, svojevrsnim lajtmotivom (što je postignuto snimanjem u studiju uz pomoć umetničkog direktora Džeka Martina Smita; Jack Martin Smith). U čarobnu atmosferu američkih nacionalnih drugosti, vizuelno naglašenu scenskim dizajnom pod uticajem latinoameričke i indijanske kulture, smeštena je bajka o Manueli (Džud Garland) i Serafinu (Džin Keli), inspirisana komadom („Der Seeraeuber“) Ludviga (Ludwig) Fulda iz 1911. Mineli je iskoristio dramski sukob mladog i lepog glumca/ljubavnika i dvoličnog gradonačelnika oko karipske lepotice, kako bi prikazao utopiju sveta bez rodnih uloga u kome je jedina prava društvena pozicija – pozicija onoga pod maskom – glumca. Teatralnost i artificijelnost *Gusara* podvučene su muzikom kompozitora Kola Portera i svoju kulminaciju dostižu tokom numere „Be a Clown“, jedne od

[71] David Parkinson, *The rough guide to film musical, op. cit*, 145.

himni trećerodnosti. Ovde ne smemo zanemariti činjenicu da je Kol Porter bio homoseksualac, jer kako objašnjava Džej Fojer, učešće pripadnika podređenih društvenih grupa u proizvodnji filmova žanra mjuzikla, značajan je podatak u analizi žanrovske trećerodnosti i *kemp* estetike.

Gusar otpočinje numerom o Makokou („Mack the Black" / „Crni Mak") – strašnom piratu, predmetu Manuelnih romantičnih fantazija. Film, dakle, otpočinje muzičkom vizijom muškarca, pretnjom i ženskim objektom želje istovremeno, izraženom najpre zastrašujućim tonovima i ubrzanim ritmom TPA numere, koja zatim, polako, prerasta u romantični valcer. Džudi Garland je od početka predstavljena više kao obožavatelj romantičnih narativa, nego kao učesnik u istim, ona je ljubitelj izmišljenih likova, a njena dečja naivnost kao da je preneta iz filma *Čarobnjak iz Oza* (svoju ljubav prema Makokou pobuđuje gledajući slikovnicu). Mineli namerno pravi aluzije na Doroti iz Kanzasa predstavljajući Manuelu kao devojčicu, siroče koje (ponovo) ima samo tetku i teču i koje nekoliko puta, u krupnom planu i vrlo ironičnom tonu, ponavlja reč „dom" („Home" – „There`s no place like home"). Kada govori o Makokou, Džudi Garland do te mere prenaglašava Manuelino zanesenjaštvo i ljubavno fantaziranje da ono dobija karikaturalan i parodičan ton i ne može se smatrati slučajnim. Tako, već na samom početku, postaje jasno da je reč o parodiji *filmova plašta i bodeža* (*swashbuckler films*), akcionih avantura sa uobičajenim likovima dama u nevolji i romantičnih zaljubljenika, mornara i heroja, smeštenih u neki volšebni prostor, a koje su proslavili glumci poput Daglasa Ferbanksa (Douglas Fairbanks) i Erola Flina (Errol Flynn).[72] U prvoj sceni Manuela je okružena grupom devojaka, ali je istaknuta i upadljivo drugačija – obučena je u kostim širokih rukava, sa kapom koja doprinosi utisku da je sitna i nezrela, a jedna od devojaka joj skreće pažnju na način na koji govori (razmažen i zanesenjački). Uvodna scena, dakle, suprotstavlja Manuelu ostalim devojakama u selu, te se čini da prisustvo grupe žena ima funkciju isticanja neuklopljenosti i nemogućnosti Manuele da prihvati tradicionalnu rodnu ulogu. Kada je tetka Ines (Gledis Kuper; Gladys Cooper) obavesti da je obećana Don Pedru (Volter Slezak; Walter Slezak),

[72] Popularni Ferbanksovi filmovi su npr. *Tri musketara* (*The Three Musketeers*, 1921, Fred Niblo), *Bagdadski lopov* (*The Thief of Bagdad*, 1924, Raul Velš), *Crni gusar* (*The Black Pirate,* 1926, Albert Parker), dok je Erol Flin junak filmova kao što su: *Avanture Robina Huda* (*The Adventures of Robyn Hood*, 1938, Majkl Kertis), *Avanture Don Žuana* (*Adventures of Don Juan*, 1948, Vinsent Šerman), itd.

Manuela deluje pogođeno tom, za nju iznenadnom, vešću. Potom, kada joj Don Pedro objasni da će kao njegova supruga biti vezana za dom i da je „dom pravo mesto za ženu“, ona sa velikom količinom ironije izgovara reč „dom“ (baš kao što Doroti sa velikom dozom sumnje shvata da je bolja surova realnost farme u Kanzasu od šarenog sveta Oza u kome je potpuno prihvaćena).

Dolazak Serafina u malo, romantično mesto praćen je šarenilom klovneraja i maskerade i uprkos tome što nekoliko puta ističe da je „samo“ glumac, zabavljač, igrač i pevač pesama, Serafin paradoksalno ostavlja i najveći dojam iskrenosti (jer Džin Keli od početka zadržava distancu prema karakteru koga tumači i upućuje publiku na činjenicu da gledaju „pravog Kelija“, autentičnu osobu u novoj ulozi). U stilu flinovskih romantičnih avanturista, obučen u uske pantalone, visoko podignute glave, Serafin je u pohodu na život, a njegov elan ističe se u numeri „Nina“ („Devojčica“), tokom koje, koristeći tehnike *brikolaža*, zauzima čitav vidljivi prostor i osvaja srce mnogobrojnih prolaznica.[73] Ipak, i pored stihova pesme koji upućuju na depersonalizovanje žena i mačistički način ponašanja i vrednovanja merenih brojem zavođenja (Serafin sve žene naziva „devojčicama“), Keli postaje objekt pogleda i spektakl. Tokom numere „Nina“ Džin Keli predstavlja momenat erotske kontemplacije, a te „gomile devojčica“ zaneseno posmatraju, zajedno sa gledaocima filma, kako Keli, u kulminacionom momentu numere, guta upaljenu cigaretu da bi poljubio jednu od prolaznica i potom je šeretski vraća na usne, ispuštajući dim. Nakon ove scene postaje jasno da će Serafin sa svojom glumačkom agilnošću, „muškošću“ koja je izložena pogledu i Manuela sa svojom potrebom da luta, nemogućnošću da ispuni zadatke nametnute, tradicionalne uloge dobre supruge, postati neka vrsta partnera, ali je jasno i da njihov odnos ne može biti patrijarhalan. Do kraja filma njih dvoje će postati ljubavnici i kolege, deo jedne atipične vašarske zajednice, sklone maskiranju i šaradi. Njihov prvi susret, zbog toga, više podseća na parodiju ljubavnih susreta i ljubavnih scena. Pokretima karakterističnim za filmske junake Erola Flina, ali sa neizbežnim osmehom (kao da se smeje samom sebi i celoj sceni) Serafin pita Manuelu, uz mnogo ironije: „zar ti ne maštaš o romansi i ljubavi?“. Manuelino hladno i dostojanstveno držanje umekšano je šeširom koji je vetar bacio u baru, te

[73] *Brikolaž* je efekat holivudskog mjuzikla ostvaren uz pomoć plesnih tehnika zahvaljujući kojima izvođači postepeno okupiraju čitav vidljivi prostor korišćenjem svih objekata i delova scenografije, a u svrhu kreiranja imaginarnog sveta numere, te jačeg delovanja američke ideologije prostornog širenja.

sa mokrim šeširom na glavi čiji obodi tužno vise preko njenog lica, Manuela više deluje smešno i karikaturalno, nego hladno i uzdržano. Parodija heteroseksualnih narativa dosledno je sprovedena tokom čitave radnje, tako u sceni u kojoj Serafin hipnotiše Manuelu (koja je pobegla iz postelje privučena čarolijom ulične predstave), nadajući se da će ona otkriti ljubavne misli i emocije upućene njemu, Manuela iznosi svoje fantazije o gusaru Makokou. Džudi Garland je Manuelinu hipnozu predstavila sa dosta otklona i rezerve, pa ostaje nejasno da li je Manuela zaista pod dejstvom hipnoze ili prkosi Serafinu u njegovoj potrebi da uspostavi dominaciju nad njenim osećanjima. Garlandova izvodi numeru „Mack the Black", vrlo energično, raspuštene kose, kao da je obuzeta iluzijom, pesmom i igrom, ali od nekog ko je trebalo da bude izmanipulisan postaje manipulator, a uz parodične stihove Kola Portera – „Makoko uzdiže plamene bičeve muškosti" – njeno izvođenje dobija i jasnu homoerotsku konotaciju.[74] Po završetku numere Serafin pokušava da poljubi „hipnotisanu" Manuelu, ona se otima poljupcu (što je još jedan dokaz da hipnoza ne deluje onako kako je Serafin planirao), a u poslednjoj sceni u filmu, kada se Serafin i Manuela zagrle i iskreno nasmeju, njihova atipična zajednica pokazaće da je sve sem nova binarna ćelija patrijarhalnog društva. Na tu činjenicu upućuje i trenutak kada Serafin, hodajući kao žongler po žici, preko prozora uđe u Manuelinu sobu (dok ona isprobava venčanicu), ne bi li je poveo sa pozorišnom trupom put života u kome se uloge neprestano menjaju i nanovo izvode. Serafin tada objašnjava Manueli: „Znaš, nije neophodno da me voliš da bi bila u trupi. Pomoglo bi, ali nije neophodno", i ta rečenica, uz dozu Kelijeve ležernosti i šarma, vodi gledaoce prema utopiji sveta u kome je odnos između dvoje ljudi shvaćen šire od onoga nametnutnog narativom novoatičke komedije i „običnom ljubavnom pesmom".

Da je svet filma opozitan ovakvoj viziji ljudskih odnosa takođe uhvaćen u neprestanoj igri igranja uloga i navlačenja maski ukazuje zaplet, vodeći publiku do saznanja da je Don Pedro, Manuelina kazna i teret, zapravo taj ozloglašeni gusar Makoko (predmet njenih fantazija) - pod maskom. Shvativši da se ljuti gusar krije pod lažnim identitetom, Serafin iskorištava Makokov „imidž", njegovu medijsku eksponiranost, kako bi Manueli otvorio put do samospoznaje i pokazao da tamo negde, u nekoj trupi, u nekom „čarobnom svetu Oza", postoje ljudi koji je razumeju i koji su joj slični. Od trenutka kada Džin Keli „postane gusar", tvrdeći da je on, u

[74] „Macoco leads a flaming trail of masculinity"

stvari Makoko, ovaj film dostiže kulminaciju homoerotičnosti. Najpre vidimo Kelijev ples sa magarcem, deo Manuelinog razmišljanja o Serafinu kao o Makokou, tokom koga su njegove obnažene noge izazovno izložene pogledu „žene“ sa belim turbanom. Iskren poljubac Manuele i Serafina koji sledi (nakon što Manuela sazna da je prevarena, ona besni i gađa Serafina predmetima i u jednom trenutku Serafin se pretvara da se onesvestio) prikazan je kroz prizmu obrnutih rodnih uloga, jer Manuela drži Serafina u naručju i ona ljubi njega, nakon što otpeva „You Can Do No Wrong“ („Ne možeš pogrešiti“). Potom sledi klimaks u kome se Serafin „oslobađa predstavom“. Njegovo telo je ponovo u prvom planu i pre nego što izvede svoj „konačni performans“ pred regentom, regent mu govori: „Moram da priznam da si veoma zgodan. Pripadnici tvoje profesije sa kojima sam se sretao više su ličili na bibliotekare nego na gusare, ali ti – oho ho – ti prijaš oku!“.

Dakle, Džin Keli od početka do kraja razvoja radnje predstavlja predmet fantazija i centar pažnje, kako svih ostalih aktera u filmu, tako i publike u bioskopu. Kada se, u samoj završnici filma, obrati direktno kameri, rečima: „Dame i gospodo, ostanite sa nama. Sledi divna Manuela“, mi shvatamo da je Džin Keli igrao sebe pod maskom i očekujemo da će na samom kraju filma akcent biti na pojavi Džudi Garland. Međutim, Garlandova se pojavljuje u kostimu klovna i njih dvoje zajedno izvode numeru „Be a Clown“, kreveljeći se, mrdajući ušima i ismevajući tradiciju muško – ženskih romantičnih plesova. Uz muziku Kola Portera koja donosi atmosferu cirkusa, prisustvujemo odbacivanju heteronormativnih društvenih paradigmi i *kviriza-ciji* mjuzikla. Zagralj Kelija i Garlandove, njihov iskren smeh nudi antiromantičnu utopiju u kojoj se glumac (ili čovek) smeje sopstvenoj ulozi. Dakle, kroz čin krajnje iskrenosti, *Gusar* nudi novu viziju želje, a ona je sadržana u podsmevanju klasičnim romantičnim narativima i strasti smeštenoj izvan tih narativa u relativno slobodni i promenljivi performativ. Doslednost ironije, spektakularizovanja de-edipalizacije radnje (i Manuelinog puta), koje kulminiraju u poslednjoj numeri, dozvoljavaju da zajednicu Manuele i Serafina shvatimo kao odbacivanje heteronormativne hegemonije i kao širenje rodnih mogućnosti. Kako ističe Bret (Brett) Farmer, finalna sekvenca filma *Gusar* „uzdiže libidinalnu mobilnost muzičkog spektakla i omogućava gej publici da je reinterpretira kao utopijski momenat *kvir* karnevalštine, van granica i regulativa tradicionalnih rodnih normi.“[75]

[75] Brett Farmer, *Spectacular passions: Cinema, Fantasy Gay Male Spectatiorship*, Duke University Press, Durham and London 2000, 109.

Pored snažnog *kemp* naboja emitovanog iz artificijelnosti *Gusara,* Džudi Garland je opet pratila fama o privatnim i profesionalnim teškoćama tokom snimanja. Završetak braka sa Vinsentom Minelijem, postporođajnu depresiju i nervni slom glumica je lečila tabletama za smirenje, te je propustila devedeset i devet od ukupno sto trideset i pet snimajućih dana, da bi po završetku snimanja otišla u centar za rehabilitaciju. U tako teškom psihičkom stanju, Džudi Garland je imala zadatak da istovremeno izgradi suptilnu komiku i dramatičan odnos prema rodnom identitetu, da prati Džina Kelija u plesnim numerama i da otpeva songove Kola Portera sa uobičajenom strašću i intenzitetom. I pored svih tegoba, u filmu *Gusar* je još jednom uspela da deluje i detinjasto i nevino, ali i dovoljno profesionalno, što je potvrdilo njen imidž borca i nekoga ko ne pripada društveno privilegovanim grupama. I ne samo što nije posustala pred životnim teškoćama, nego je iste godine snimila film *Uskršnja svečanost* u kome je suočena sa maskulinitetom uspešnog muškarca, borca za opstanak američkog društva u krizi i velikana žanra, Freda Astera. Nakon ovog holivudskog hita, čija poslednja numera pokazuje da čak ni Aster ne može prevesti karaktere Garlandove u okvire konzervativne heteronormativne ideologije, postalo je jasno da je njena pojava izrazito snažna i značajna za holivudski mjuzikl, čak jednako kao Asterova.

Uskršnja svečanost ima jednostavan i klasičan (pigmalionski) zaplet. Proslavljeni glumac mjuzikla, Don Hjuz (Fred Aster) odlučuje da napravi zvezdu od *sasvim obične* horistkinje Hane Braun (Džudi Garland), nakon što ga napusti njegova dugogodišnja partnerka, glamurozna i ženstvena Nadin (En Miler; Ann Miller). Jasno je da tada već četrdesetosmogodišnji Aster simbolizuje figuru heroja pokretača *šoubiznis* mašinerije, ali publiku je dodatno intrigirala težina njegovog zadatka, jer Džudi Garland nikako ne može biti transformisana u ženstvenu partnerku na kakve je navikao. Prisustvo Džudi Garland tako postaje i značajan element zapleta, a spektakularizovanje igračkog talenta Astera i pevačkog talenta Garlandove formiralo je utopiju savršenog sveta u kome se različitosti međusobno prožimaju. Dominatna ideologija kapitalizma i slika uspešnog *biznismena* – stuba američkog društva i ideje *američkog sna,* u ovom filmu je unapređena u sliku agilnijeg mentora, nagoveštavajući potrebe ekonomskog sistema SAD da se unapredi i omogući iluziju veće slobode u odnosu na drugu stranu Hladnog rata - neprijateljski socijalizam. Tako i prihvatanje „različitosti“ Hane Braun u odnosu na glamurozne i ženstvene glumice

ovde doživljavamo kao sugestiju da je Zapadni blok tolerantniji od Istočnog, da umesto proklamovane istosti (muških i ženskih radnika) kakvu plasira npr. sovjetska kinematografija, Zapad nudi slobodu i jednake mogućnosti i za „one koji se razlikuju“ (naravno, ti koji se razlikuju morali su biti *bele* puti i evropskog porekla, nisu smeli da simpatišu neprijateljski socijalistički sistem, itd). Radnja je smeštena u Njujork (jer je posleratna kapitalistička stvarnost postala urbanija i u ekonomskom i u umetničkom smislu) i vezana je za tradicionalno proslavljanje verskog praznika (što je sa druge strane gvozdene zavese bilo zabranjeno). Iluzija društvene stabilnosti postizana je slikom urbanog biznismena srednjeg staleža, često smeštenog u Njujork kao sedište američke kulture. Šireći se ka rodno neuklopljenima, Zapad je proširivao i svoje granice u odnosu na Istok. Zato Aster, koji je tumačio karaktere boraca za kapitalizam u krizi u holivudskom mjuziklu, ovde postaje otvoreniji prema „eksperimentu u polju ljubavi i posla“ i govori Hani Braun da „mora biti svoja i mora istaći svoju posebnost i atipičnost“ da bi uspela u šoubiznisu. Pojava Džudi Garland suprotstavljena je pojavi klasične lepotice En Miler kao manje ženstvena, ali više iskrena i dečji razdragana. Nežne emocije Hane Braun i njena nesposobnost da se sama promoviše i brani od „ajkula na tržištu“, u kontrastu je sa verziranošću i proračunatošću Dona Hjuza, za koga Hana govori da „u svakom postupku vidi isključivo posao (ona kaže: „Don ne primećuje moje postojanje.... kada mi pošalje cveće, to čini zato što je dobro za posao...“)“. Kada, tokom prvog zajedničkog nastupa, pokušava da joj nametne izgled elegantne dive, Don postiže suprotan efekat. U plavoj haljini sa perjem, Hana izgleda kao devojčica u maminoj toaleti, perje leti i ispada po sceni, a ona se sapliće o krajeve haljine i panično drži za Dona, izbacujući ga iz ravnoteže. Nakon što Hana otkrije Donu svoje emocije u numeri „It Only Happens When I Dance With You“ („To se dešava samo kada plešem sa tobom“), Don shvata da se i on mora prilagoditi Hani. Tako, po receptu **klasičnog holivudskog mjuzikla** u numeri „A couple of swells“, različitosti bivaju pomirene, a opoziti ujedinjeni. Hana i Don nastupaju u odeći skitnica, pevaju i igraju, njihovi talenti su ujedinjeni, a kao što je Don uveo Hanu u svet šoubiznisa, Hana je uvela Dona u svet koji nije rodno krut i isključivo binaran. *Kemp* status Džudi Garland u *Uskrošnjoj paradi* je, dakle, upotrebljen u svrhu promovisanja unapređenih kapitalističkih vrednosti i sistema koji se prilagođava, postajući tolerantniji i slobodniji. Zato će, na kraju filma, Hana postati Donov mentor, ona će njega obasuti poklonima, uređivaće njegov izgled (pokloniće mu cilindar – po kome je Aster bio

prepoznatljiv zbog uloge u istoimenom filmu /*Top Hat*, 1935, Mark Sendrih/ - sa roze trakom koju će on brzo skinuti kada je primeti) i čak će joj, u jednom trenutku, tokom plesa sesti u krilo. *Kemp* Džudi Garland je, nakon neuspeha filma *Gusar*, u *Uskršnjoj svečanosti* asimilovan u promociju pravih američkih vrednosti i prikazan kao deo američke ekonomske ekspanzije, ali je neminovno prisutan i očigledno jasan producentima.

Džudi Garland je zračila optimizmom uprkos očevidnim životnim i psihičkim problemima. Delovala je kao osoba koja može da se izbori sa teškoćama, ali i da podnese poraz kada je to neophodno. Zato je i sama postala predmet dva filma u kojima je igrala, ukazujući na činjenicu da se njena uloga u Holivudu izdigla na nivo kulta. Meta filmovi o sudbinama zvezda, filmovi čija je radnja bazirana na biografijama glumaca i muzičara (*biopics*) uzdižu, ali i preispituju ideju zvezde kao društvene konstrukcije i elementa kulturne razmene. Konstruisanost ideje *zvezde* dovodi do stalnog preispitivanja onoga što one *stvarno* jesu (Dajer), te ukazuje na društveni potencijal izmirenja privatnosti i popularnosti, običnog i neobičnog, amaterizma i profesionalizma, talenta i netalenta, dekadencije i skromnosti, itd. Zvezde, tako, postaju i ideološki ključ za definisanje odnosa među pomenutim suprotnostima i njihovo prisustvo pomaže holivudskoj industriji da sakrije otuđenje, rezultat materijalnih uslova kapitalističke proizvodnje, putem životnih priča o usponima i padovima, „društvenoj pravdi“ koja prepoznaje talenat i trud i na kraju pobeđuje. Biografija Džudi Garland omogućavala je neopterećujuću viziju o individualnom uspehu osobe koja se razlikuje od drugih, a samim tim i o žanrovskom sistemu koji napreduje zajedno sa „napredovanjem društvenih vrednosti i društva u celini“. *Zvezda je rođena*, Džorža Kjukora i poslednji film Garlandove *Mogu da nastavim da pevam* su očigledno zasnovani na njenoj biografiji i oba se završavaju tako što se junakinja vraća iz očaja i ponovo nastupa.

Zvezda je rođena donosi reinterpretaciju pigmalionskog mita kroz fragmentiranu pojavu Džudi Garland koja, u ovom filmu, postaje i sopstveni mentor i supruga i glumica/pevačica i društvena konstrukcija. Mnoga lica Garlandove (Ester Blodžet, Viki Lester, Norman Mejn, žena koja biva proizvedena, ali i ona koja razbija konvencionalnu sliku feminiteta postajući moćni glas čoveka) utkana su u zaplet, da bi u sceni njene konfrontacije sa samom sobom (prerastanja Ester Blodžet u zvezdu Viki Lester, tj. Džudi Garland) i samo njeno lice bilo fragmentirano u mnoštvu običnih i uveličavajućih ogledala, te augmentirana usta i oko sa frizurom u po-

zadini davala gotovo kubističku sliku umetnice koja je i sama postala umetnost. Klasičan pigmalionski zaplet je, u verziji Džordža Kjukora (to je druga od ukupno tri verzije ovog filma), izmenjen specifičnom figurom mentora, Normana Mejna (Džejms Mejson; James Mason). Početak filma predstavlja Normana Mejna kao veliku zvezdu, ogrezlu u alkoholizmu, profesionalno i lično nedovršenu, neodgovornu i nesigurnu. Nekoliko značajnih teoretičara upućuje na činjenicu da je ovo ostvarenje snimljeno kao povratak Džudi Garland na scenu, nakon borbe sa problemima sa bolestima zavisnosti i pokušajem samoubistva. Karakter Normana Mejna od samog početka neodoljivo podseća na problematičnu zvezdu kakva je bila Džudi Garland (da bi na kraju filma izvršio samoubistvo, utopivši se u okeanu). Naglašava se da na premijere često dolazi „vrlo pijan", da boravi u pabovima, da se nikome ne javlja i da kasni na sastanke. Susret Normana Mejna sa Ester Blodžet, odnosno sa Viki Lester, odnosno sa Džudi Garland dešava se tokom njenog nastupa i taj susret menja ovog specifičnog mentora, te je neminovna sugestija da je glas Džudi Garland moćno sredstvo transformacije i da nadilazi, ne samo heteronormativne društvene uloge i podele (i klasične pigmalionske narative), već i druge vrste socijalnih kategorisanja. Kada Ester kaže (lice Garlandove je u krupnom planu i ona to izgovara stvarajući utisak privatnog ispovedanja): „Moram da pevam. Tada se osećam najviše živom," ona potvrđuje ideju o moćnom glasu koji kreira više od subjektiviteta. Mjuzikl *Zvezda je rođena* suptilnim sredstvima gradi ideju da, baš kao što Norman Mejn biva izlečen od poroka, „izbavljen" talentom Ester Blodžet, Džudi Garland prevazilazi problem na svom trnovitom putu života zahvaljujući svom zadivljujućem talentu. Poistovećenje karaktera Normana Mejna i Ester Blodžet sa Džudi Garland i njenim mnogobrojnim filmskim i životnim ulogama neprestano se provlači kroz dramaturško tkanje filma kao paralelna linija radnje, prikazujući kako se zvezda ponovo rađa iz alkoholom i slavom razjedenog ljudskog bića, zahvaljujući svom božanstvenom umeću. Dva karaktera se gotovo neprestano pojavljuju na sceni zajedno, pred unutrašnjom publikom, produbljujući sugestiju o nerazdvojivosti glumca i uloge, čoveka i njegovog alter-egoa, proizvođača i proizvedenog. Stoga, ovo delo ne prikazuje muškarca kao dominantnu figuru mentora i Norman Mejn, od početka do kraja, predstavlja samo jedan aspekt identiteta velike *kemp* zvezde holivudskog mjuzikla. Njegovo samoubistvo u završnici filma je, u tom smislu, potpuno opravdano, te, iako nudi pesimističan prikaz „jedne obične ljubavne priče", *Zvezda je rođena* nudi i optimističnu sliku završnicu kada je u pitanju

Džudi Garland, jer ostavlja nadu da je ta beskrajno talentovana osoba završila sa problemima. Utopija filma sadržana je u objedinjavanju karijere i ličnosti zvezde; zvezda žanra postaje i njegova utopija, prikrivajući činjenicu da je u realnosti ipak neohodno mnogo više od običnog talenta za uspeh. Nije zato neobično što je tokom radnje Džudi Garland u neprestanoj konfrontaciji sa samom sobom, kako kroz suočavanje sa karakterom Normana Mejna, tako i kroz njene višestruke alter-egoe, obožavaoce, uloge, kroz njene filmske nastupe i nastupe u kući - za supruga, a utisak je pojačan i čestom upotrebom ogledala. Na primer, u trenutku kada jedna obožavateljka strgne veo sa bolom iskrivljenog lica Ester, na sahrani njenog supruga, prisustvujemo sukobu javne i privatne strane Džudi Garland, gde njena javna strana ličnosti, očigledno, ugrožava njenu privatnost. Na isti način su sukobljene njena muževnost i njena ženstvenost. Od prvog susreta sa Normanom (kada ga pijanog izvlači sa scene i spasava od bruke) do poslednje scene u filmu, kada se predstavlja kao: „Gospođa Norman Mejn", gradi se ideja o neodvojivosti maskuliniteta i femininiteta u scenskoj pojavnosti Garlandove. Utisak pojačava stih „žena za jednog čoveka" („one man woman"), u numeri „The Man That Got Away" („Čovek koji mi je izmakao"), koju izvodi Ester, stojeći pored klavira, dok je Norman zadivljeno sluša. Nakon ovog izvođenja, Norman će očarano primetiti da je Ester odlična pevačica i da poseduje ono što svaka zvezda treba da ima – „komadić posebnosti" („a little something extra"). Snaga talenta Džudi Garland i moć koju ima nad Normanom (sposobnost da ga „oživi"), prikazana je u sceni njegovog buđenja, nakon pijanstva, u noći njihovog prvog susreta. Norman se podiže iz kreveta sa širokim osmehom na licu, osvežen i osnažen pesmom Ester – tj. Džudi, nakon čega odlazi da je potraži. Pored ovoga, film dočarava i očajničke pokušaje Džudi Garland da, svojim nastupima, spasi svoju razorenu privatnost. Tokom numere „Somewhere There's a Someone" („Negde, biće neko"), Ester pokušava da oraspoloži Normana (tj. „Viki Lester pokušava da spasi Ester"), kome je karijera na zalasku, kreirajući za njega poseban „svet snova" – njihovu privatnu maštariju, sačinjenu od delova nameštaja iz dnevne sobe. Ester „svira na tabureu", govoreći da u svakom svetu snova postoji harfa, ona imitira glas naratora koji priča ljubavnu priču smeštenu u Pariz, koristi dekor kako bi se izmestila u zamišljenu Kinu, Afriku i Brazil, stvarajući specifičnu iluziju da Džudi Garland može pomiriti zavađene delove sopstva (što je pojačano aluzijama na početak njene karijere i pesmu „Somewhere Over the Rainbow"). Dakle, tačka „Somewhere There`s a Someone", zaustavlja dramsko vreme gradeći

utopiju života Garlandove u kojoj bi ona mogla biti srećna i pomirena sa samom sobom. Uprkos pigmalionskom motivu, mjuzikl *Zvezda je rođena*, kako objašnjava Suzan Smit (Susan Smith): „konstituiše odbijanje rodne stereotipizacije kroz označavanje emocionalne snage glasa Džudi Garland, u kome se svi aspekti njenog identiteta utapaju kao što se Norman Mejn utapa u okeanu, da ne bi bio prepreka blistavoj karijeri svoje supruge“.[76]

Mjuzikl *Mogu da nastavim da pevam* poslednji je film u karijeri Džudi Garland i kao njen specifičan oproštaj od sedme umetnosti, istovremeno je u najvećoj meri autobiografski. To je jedini mjuzikl Garlandove nakon filma *Zvezda je rođena*, dakle, poslednji film u kome peva i, kako ističe Ričar Dajer, ostvarenje koje najviše korespondira sa gej publikom. Džudi Garland tumači karakter Dženi Bouman, pevačice, alkoholičarke koja je izneverila tradicionalnu rodnu ulogu žene i majke napustivši sina i porodični život. Ponovni susret sa sinom i bivšom ljubavi Dejvidom (tumačio ga je Dirk Bogard /Dirk Bogarde/, glumac sa, kako objašnjava Dajer, takođe velikim značajem za gej populaciju) samo će reustanoviti ono što nam je već poznato kada je Džudi Garland u pitanju – da ostvaruje sopstvo kroz talenat i pesmu i da nadrasta sve vrste stereotipizacija u tragičnu ljudsku figuru. U mnogo navrata sugerisana je neraskidivost identiteta zvezde i uloge – Džudi i Dženi – kako sličnošću njihovih imena, tako i nastupima i asocijacijama na najpoznatije trenutke u Džudinom bavljenju glumom. Naslovnu numeru komponovao je Harold Arlen specijalno za ovaj film (baš kao i „Over the Rainbow“ koja je proslavila Džudi Garland, a stihovi aludiraju i na pesmu „If You Feel Like Singing, Sing“ / „Ako ti se peva, pevaj“ iz filma *Letnja predstava* /*Summer Stock*, 1950, Čarls Volters/ poslednjeg koji je snimila u kompaniji MGM, sa Džinom Kelijem), i u kulminacionoj sceni, nakon što se isplače na Dejvidovom ramenu jer sin odbija da je prihvati kao majčinsku figuru i pođe sa njom u Pariz, Dženi Bouman (tj. Džudi Garland) zaokružuje svoj rad ovom pesmom, pred publikom koja je dugo čekala njen izlazak. Neposredno pred koncert govori Dejvidu „postoji stara izreka: kada si na sceni, ne osećaš bol; kada svetla pozornice obasjaju tvoje lice – ne osećaš ništa“, i pored toga što zvuči kao privatna ispovest glumice, ova rečenica čini fantastični uvod za njen nastup. Potom Dženi/Džudi izlazi na scenu, baš kao po izreci zaboravlja da

[76] Susan Smith, *The Musical: Race, Gender and Performance*, Wallflower Press, London, 2005, 91-106.

ima povredu noge i prestaje da šepa, odbacuje krzno koje nosi oko vrata - odeću koja bi bolje pristajala ženstvenijoj divi i izvodi pesmu „I Could Go on Singing“ („Mogu da nastavim da pevam“). Pošto je zakasnila pola sata na početak koncerta, neko iz publike joj dovikuje: „Gde si bila, Dženi?“ i ona odgovara „Pakleno sam se zabavljala“ – čime se dovršava slika zvezde koja je porodicu zamenila pozorišnom zajednicom. Iz početne tuge utopljene u alkoholu, osećanja neuspešnosti u ulozi majke i žene, i osećanja bola jer bukvalno posrće u životu, na sceni Dženi/Džudi postaje superiorna, nasmejana, veličanstvena. Dok šarmira publiku sučeljena joj je u totalu koji njenu figuru na pozornici, u prvi mah, čini malom i beznačajnom. Kako moćni glas Garlandove obuzima prostor i sve snažnije odjekuje, kamera se približava njenom licu i možemo da vidimo jaku gestikulaciju, način na koji naglašava reči i veliki osmeh u završnici. Uspešnost Džudi Garland leži u njenoj profesiji i njenom odnosu sa zajednicom, a ne u ispunjavanju tradicionalno nametnutih uloga i to nam je kristalno jasno tokom odjavne špice. Ostale numere u filmu *Mogu da nastavim da pevam* takođe aludiraju na ranije nastupe Garlandove – „Hello Bluebird“ („Zdravo, plava ptičice“) aludira na stih „if happy little bluebirds fly“ („ako srećne plave pričice lete“) iz „Over the Rainbow“, a „It Never Was You“ („To nikada nisi ti“) počinje i završava se nizom meteoroloških asocijacija i metafora, za koje Ričar Dajer naglašava da čine deo svojevrsne tradicije Džudi Garland, „jer njene pesme često ističu da se vremenske prilike moraju iskusiti i osetiti kako bi neko dosegao sreću“.[77] Moramo dodati da prisustvo Dženinog sina Meta (Gregori Filips; Gregorry Phillips) na koncertima, upućuje i na posebno mesto Garlandove u žanrovskoj tradiciji mjuzikla, zbog asocijacija na song „Mommy“ iz filma *Džez pevač* i zbog izokretanja rodne hijerarhije uspostavljne u tom, prvom holivudskom mjuziklu. Tokom njenih koncerata Met se nalazi u publici i zadivljeno posmatra Dženi, ali ga na poslednjem nema (a to se dešava nakon što Met sazna da je Dženi njegova biološka majka) i to odsustvo navodi na ideju da posmatramo radnju mjuzikla *Džez pevač* u obrnutom ogledalu. Za razliku od Džekija Rabinovica koga majka zadivljeno posmatra tokom javnog spektakla, što je deo njegovog uspeha u mirenju porodičnih i profesionalnih vrednosti na „edipalnom putu do saznanja“, Dženi/Džudi ne može pomiriti privatno i profesionalno i taj jaz je deo njenog negativnog edipalnog puta i čini je apartnom. Na taj način se film *Mogu da nastavim da pevam* manifestuje kao žanrovski i

[77] Richard Dyer, *Heavenlu bodies*, *op.cit,* 186.

rodno autorefleksivan, prikazujući kako se rodna očekivanja holivudskog mjuzikla menjaju sa razvojem kolektivne svesti i istorijskih okolnosti i u jeku borbe za rodnu i rasnu ravnopravnost pokazuju drugačije lice i sopstvenu sposobnost promene.

Mogu da nastavim da pevam svakako sadrži i veliku dozu *kemp* senzibiliteta i estetike. Ističe se scena Dženinog odlaska na školsku priredbu operete *Brod njenog veličanstva - Kecelja* (*H.M.S. Pinafore*,1878), Gilberta i Salivana, u kojoj Met tumači ženski lik (budući da je u pitanju škola za dečake, dečaci igraju i muške i ženske uloge). Najpre prisustvujemo Metovom izvođenju ljubavne pesme „o mornaru punom vrlina". Obučen je u žensku odeću i time aludira na mogućnost suočavanja javne, *kemp* strane Džudi Garland i njene privatne, heteroseksualne strane ličnosti, ali i na potencijalno prenošenje *kemp* statusa Garlandove na njene (profesionalne i privatne) naslednike. Sledi trenutak kada Dženi odlazi u garderobu i okružena grupom dečaka, od kojih su mnogi u haljinama, predvodi kolektivnu pesmu, još jednom pokazujući da se oseća prihvaćeno i ispunjeno u rodno atipičnom kolektivu. Ričard Dajer, međutim, objašnjava da ovaj film najviše korespondira sa gej publikom zbog odnosa Džudi Garland i Dirka Bogarda tj. Dženi i Dejvida, približnom odnosima kakve obično imaju žene heteroseksualnog opredeljenja sa gej muškarcima. Dijalog na kraju filma – Dejvid govori Dženi da je „voli kao i uvek", da bi mu ona odgovorila da je to „najviše što može dobiti" („That`s where it ends") – ukazuje na nemogućnost relacije da bude heteroseksualno trajna.

Džudi Garland stoji među najprepoznatljivijim licima holivudskog mjuzikla kao fenomen koji je ovom žanru dao možda i najveću injekciju *kemp* senzibiliteta i doneo najviše gej poštovalaca. Veličanstvena, ali atipična zvezda – Džudi Garland – dokaz je da holivudski mjuzikl nije onoliko kanonski zatvoren koliko se prvobitno mislilo, te da, uprkos mnogobrojnim konzervativnim teorijama i analizama, pruža mogućnosti za drugačiji pogled na ovaj žanr i na društvo koje ga proizvodi.

4.2. Odri Hepbern – hibridno lice holivudskog mjuzikla

Uprkos tome što je uglavnom igrala u filmovima koji koriste pigmalionske motive, Odri Hepbern predstavlja viziju kontrafeminiteta pedesetih godina XX veka, koji se usprotivio konzervativnim standardima lepote i ženstvenosti i utabao puteve buntu iduće decenije i identitetu „devojčice cveća". Može delovati interesantno podatak

da je dobar deo te „nove vizije žene“ dugovala holivudskom mjuziklu i ulogama koje je ostvarila unutar ovog žanra. Odri Hepbern je imala evropsko poreklo (rođena je u Belgiji, 1929, kao Odri Ketlin Raston; Audrey Kathleen Ruston) i veliki deo njenog inovativnog imidža počivao je na činjenici da se nije mogla ograditi od evropske sofisticiranosti i klasne socijalne diferencijacije, te je postala model žene koja je svoju uspešnost bazirala na hibridnosti (slici ženstvene i muževne, Evropljanke i Amerikanke, pripadnice istovremeno više i niže klase, itd). Prvu zapaženiju rolu ostvarila je u brodvejskom mjuziklu *Žiži* (*Gigi,* 1951, reditelj Rejmond Roli; Raymond Rouleau), koji je akcentovao transformaciju siromašne devojčice iz Pariza u modernu i elegantnu ženu na uzbrdici društvenog napretka. Kao da je time definisala i svoj put ka zvezdama, Odri Hepbern je ostala predstavnica karaktera mladih devojaka, na ovaj ili onaj način vezanih za Pariz i parisku modu, dok njihova – njena transformacija u elegantnu divu postaje model samodefinisanja žene pedesetih u SAD (ali i šire). Mnogi autori (npr. Piter Krejmer /Peter Kramer/ i Gejlin Studlar /Gaylin Studlar/) označavaju ličnost Hepbernove nosećim stubom protesta protiv krutosti i kulturnog konzervativizma zapadnog sveta posle Drugog svetskog rata. Studlarova navodi da je u mnogobrojnim tekstovima pedestih godina prošlog veka (reklamama, naslovnicama, filmovima, itd.), Odri Hepbern reprezentovana kao ikona visoke pariske mode, te je i sama postala modni proizvod i funkcionisala kao uzor ženama koje su maštale o drugačijem modelu feminiteta od modela ponuđenih u dominantnim industrijama (a to je obično bila submisivna plavuša jakih oblina, intelektualno znatno ispod svog muškog partnera – poput žena kakve je glumila Merlin Monro).[78] Ustaljeni model ženske lepote promovisan je od strane kompanije Dior, perjanice zapadne modne industrije (sa centrom u Parizu) sredinom prošlog veka. Povezanost Odri Hepbern sa modnim kreatorom Hubertom de Živanšijem (Hubert de Givenchy), učinila je model lepote kompetitivnijim i doprinela kreiranju novog modnog uzora - mršavice dugog vrata i kratke crne kose, dečački građene i mladalački razdragane. Nakon što je nagrađena Oskarom za ulogu princeze Ane u filmu *Praznik u Rimu,* u kome je još jednom otelotvorila hibridni karakter priceze i beskućnice, osobe evropske sofisticiranosti sklone američkim vidovima zabave, neobične i lepe istovremeno, Odri Hepbern je postala Ži-

[78] Gaylin Studlar, „A Chi chi Cinderella : Audrey Hepburn as Couture countermodel“ u David Desser, Garth Jowett (eds), *Hollywood Goes Shopping,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, 159 – 175.

vanšijeva muza. Za film *Sabrina* pozvala je svog omiljenog kreatora da specijalno za nju dizajnira kostime. Živanši je izradio kostime i za njene ostale značajne uloge, a pojavila se i na naslovnici časopisa *Vog* u njegovim kreacijama, izjavljujući da ju je „Hubert de Živanši ponovo stvorio". Međutim, kako objašnjava Piter Krejmer, lepota Odri Hepbern ležala je u činjenici da „kod nje postoji nešto više od lepote", tj. u njenom odudaranju od standarda, u sofisticiranosti i inteligenciji, ideji da žena mora raditi na sebi (da nije dovoljno da bude samo lepi objekt posmatranja) da bi bila uspešna.[79] Zbog toga je dobila nadimak „Slatkica sa više lica" („a cutie with more than beuty"), prema istoimenoj pesmi iz njenog prvog mjuzikla *Smešno lice.* Ipak, povezanost sa svetom mode oblikovala je filmske uloge Odri Hepbern. Na primer, u filmu *Sabrina* pariska moda ima najveći uticaj na transformaciju njenog karaktera iz nespretne i nesigurne adolescentkinje u elegantnu damu s` mnogo manira. Još jednom je, kroz naglašenu hibridnost (devojčicu i ženu, kuvaricu i damu, ruralnu i urbanu, Evropljanku i Amerikanku, itd), Odri Hepbern postala oličenje žene koja nije seksualni objekt, iako, na kraju, uspeva da stvori i novu bračnu zajednicu i da napreduje na društvenoj lestvici. Još od uspeha filma *Praznik u Rimu* postalo je jasno da ona bolje korespondira sa ženskim delom publike, tj. da je njen identitet zvezde više vezan uz feminitet i okrenut narativima i problemima tradicionlno smatranim ženskim – modi, eleganciji, teškoj borbi za samopotvrđivanje i sa nametnutim statusima. Kako u filmu *Praznik u Rimu* princeza Ana ima problem sa rigidnošću nametnute klasne pozicije i društvenih obaveza (koje je guše toliko da poželi da pobegne na jedan dan i da „samo jedan dan bude ono što jeste"), tako Sabrina pokušava da se izbori sa statusom ćerke šofera ugledne i bogate porodice, nakon što se prefinjena i emancipovana vrati iz Pariza. U oba filma je Hepbernova izdignuta na nivo spektakla okrenutog ženskoj publici, ona je centralni pokretač „modne čarolije", a narativ povremeno biva zaustavljen kako bi plasirala način na koji koristi modu. Iako je delovanje modne industrije, u negativnom kontekstu, definisano putem fetišizacije žene, pretvaranja ženskog tela u lutku i predmet bez socijalne moći, način na koji je Hepbernova koristila modu ukazivao je i na drugačije mogućnosti modne industrije. Transfromativni potecijali mode, omogućavanje boljeg statusa i bolje polazne pozicije za ostvarenje ličnih ciljeva u društvu, su

[79] Peter Kramer, „A cutie with more than beauty" u Bill Marshall and Robynn Jeananne Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond,*(62-70), Intellect Books, London 2000.

zahvaljujući harizmi Odri Hepbern, učinili da kostim bude vid artikulisanja kreativnog sopstva, umesto socijalni modus da se uloga nametne. Mjuzikl *Smešno lice* insistira upravo na toj ideji – prikazujući kako „slatkica sa više lica", prodavačica knjiga i pristalica francuskog filozofskog pokreta – empatikalizam, Džo Stokton, uz pomoć mode postaje dominantna, savladava zakone tržišta i prerasta u zrelu ženu, filmsku glumicu Odri Hepbern. Već uvodna scena insistira na podređenosti radnje i narativa ličnosti zvezde, prikazom negativa na kome je njeno lice i songom „Fanny Face" („Smešno lice"). Stihovi jasno upućuju na Odri Hepbern i nije ni čudo što su baš ti stihovi postali njoj svojstven znak prepoznavanja.[80] Piter Krejmer komentariše da se ovaj mjuzikl, zbog brojnih referenci na privatni život Hepbernove, može posmatrati i kao značajna intervencija na konstrukciji njene javne pojave tokom pedesetih, jer naglašava da je nezavisna i višestruko talentovana osoba i prava predstavnica modernih žena. Međutim, Krejmer dodaje da je zbog težine podređvanja njene ličnosti tradicionalnim pravilima holivudskog mjuzikla, film *Smešno lice* prepun mana i kontradiktornosti. Ako se složimo sa konstatacijom o atipičnosti Odri Hepbern, nikako se ne možemo složiti sa Krejmerovom tvrdnjom o manama filma, pre možemo reći da je *Smešno lice* još jedna potvrda žanrovske fleksibilnosti i naginjanju ka „dozvoljenoj suberziji", uprkos tome što deluje prikriveno i neočekivano. U periodu pripreme za turbulentna dešavanja šezdesetih godina, američka nacio-

[80] „Dušo, dirnula me je tvoja iskrenost,
jer neskromonst me čini tužnim,
i ako smem da dodam, tvoje smešno lice zrači,
molim te nemoj misliti da sam skrenuo s pameti.
Čarobna si poput Petra Pana,
od tebe nema slađeg dara,
Volim tvoje smešno lice,
Tvoje obasjano, smešno lice,
Jer ti si slatkica sa više lica,
I imaš i snažan karakter...."

„Frankly dear, your modesty reveals to me
Self-appraisal often makes me sad
And if I add, your funny face appeals to me
Please don't think I've suddenly gone mad
You've got all the qualities of Peter Pan
I'd look far before I'd find a sweeter pan
I love your funny face
Your sunny, funny face
Though you're a cutie with more than beauty
You've got a lot of personality for me..."

nalna filmska industrija pratila je društvena gibanja, unapređujući i svoje žanrove blagim pomeranjima u smeru ka kome je i društveni sistem naginjao. Kako ističe Rik Altman, žanrovi reperkutuju stanje javnog mnjenja na imaginarnu zajednicu koja je u odnosu sa stvarnom zajednicom, a neprekidni proces transformacije čini da žanrovska konvencionalnost omogućava i kreativnost. Tako film *Smešno lice* možemo smatrati značajnim ostvarenjem u oblasti mjuzikla, uprkos tome što je narativ doveden do visokog nivoa fragmentarnosti i što ovaj mjuzikl više deluje kao skup performansa Odri Hepbern i njenih ekperimenata u polju modne fotografije, nego kao jednostavna priča o ljubavi fotografa i njegove muze. U epohi u kojoj je postajalo jasnije da se identitet ostvaruje činom, a žene sve više osećale istorijsku prazninu kada su u pitanju feministički uzori, Holivud se trudio da tu prazninu popuni kreirajući poželjnu sliku, crpeći snagu karaktera zvezde. Ne iznenađuje, zato, što je snaga karaktera zvezde nadišla zahteve narativa.

Radnja prvog filmskog mjuzikla Odri Hepbern je, dakle, vezana za njen put (odnosno put skromne i inteligentne prodavačice knjiga) do uspeha, u polju mode. Predstavnica modne industrije, urednica časopisa „Kvaliti", Megi Preskot (Kej Tompson; Kay Thompson) u prvoj sceni traži novo zaštitno lice i dok opisuje poželjne osobine „Kvaliti devojke", kao da govori o kvalitetima Hepbernove. Megi Preskot objašnjava da „Kvaliti devojka" mora biti pravi uzor čitateljkama koje maštaju o modernoj i uspešnoj ženi, a to znači lepo odevena, ali ne i zainteresovana isključivo za odeću, prijatne spoljašnosti, ali i emotivna i inteligentna. Tražeći mesto na kome bi žena mogla da izgleda inteligentnije, ekipa časopisa „Kvaliti" dolazi u knjižaru i talentovanom fotografu Diku Ajveriju (Fred Aster), upada u oči da je skromni „knjiški moljac", kako sebe naziva Džo Stokton, devojka sa svim poželjnim kvalitetima. Već na prvim, probnim Dikovim fotografijama možemo primetiti zaustavljanje narativa i naglašavanje „iskrenosti i autentičnosti" Hepbernove, koja deluje životno u odnosu na previše našminkane i ukočene modele. Iako je u tom trenutku publici jasno da je Džo Stokton prava „Kvaliti devojka", uspešni biznismen Diku Ajveriju će morati malo da ubeđuje Džo i svoje kolege u redakciji. Najpre, kreativni tim časopisa ne vidi ono što vidi Dik, čak deluje razočarano njegovim predlogom. Potom, ni Džo Stokton ne pristaje na njegovu ideju. Kada ostanu sami u knjižari ona pita: „zašto čovek vaših mogućnosti troši vreme na fotografije smešnih haljina na smešnim ženama? (...) To je sintetička lepota". Nastavljajući sa ranije promovisa-

nim imidžom uspešnog biznismena, borca za kapitalističke vrednosti, Fred Aster i u filmu *Smešno lice* donosi karakter uspešnog i talentovanog pojedinca sa osećajem za zaradu, te Dik objašnjava Džo da: „radi ono što mora da bi preživeo“. Dikovo vanredno šesto čulo za uspešnost na poljima posla i ljubavi pokazuje se u sceni u kojoj mu Džo dočarava prednosti empatikalizma i kaže da je empatija „sposobnost čoveka da upotrebi maštu i stavi se na mesto drugoga, kako bi osećao isto što i on – a ne samo razumeo njegovu poziciju“. Nakon te replike, Dik privlači sebi pokretne merdevine na kojima stoji Džo, iza polica sa knjigama, i pritiska poljubac na njene usne, govoreći: „stavio sam se na vaše mesto i osetio da želite da vas poljubim“. Kao i u prethodnim filmovima Odri Hepbern i u ovom je akcent na transformišućoj moći mode (na njenoj „pametnoj“ upotrebi). Iako u početku odbija ponudu (ljubavnu i poslovnu), Džo će prihvatiti probno snimanje kako bi otišla u Pariz i upoznala čoveka koji je njen inetelektualni uzor – oca empatikalizma, profesora Flostrea (Mičel Ejklir; Michel Auclair). Na tom putu će, zahvaljujući modnom preobražaju, naučiti da voli svoje novo lice, a uz to i Dika Ajverija. Tako će socijalno nametnuti binarni opoziti (karijera i brak) za modernu i inteligentnu ženu novog doba naizgled biti pomireni, a Holivudski mjuzikl će još jednom uspeti u svojoj ideološkoj misiji „smirivanja društvene subverzije“, zahvaljujući zvezdi. I zaista, zahvaljujući Odri Hepbern i njenoj neobičnoj pojavi suspenzija neverice kao da nije neophodna ovom holivudskom mjuziklu. Od početka do kraja filma mi zaista verujemo da skromna prodavačica knjiga može postati model – zato što je Odri Hepbern tumačila njen lik.

O tome koliko je reditelju Stenliju Donenu bilo važno da baš Hepbernova tumači glavnu ulogu svedoči podatak koji navodi Dejvid Parkinson, da kompanija Paramaunt (Paramount) nije dozvolila glumici da sklopi ugovor sa MGM-om, pa je MGM ustupio ovaj projekat konkurentu zajedno sa rediteljem, producentom Rodžerom Idensom (Roger Edens) i još nekim stručnjacima, uprkos tome što je film zamišljen kao rekapitulacija najznačajnijih MGM-ovih dostignuća (*Amerikanac u Parizu* i *Pevajmo na kiši*).[81] Osnovni pigmalionski motiv je dobio na snazi pojavom Astera, koji, kako shvatamo u završinici filma, bolje razume empatikalizam čak i od lepotice koju je stvorio (Dik otvara oči Džo Stokton govoreći joj da će njen duhovni

[81] David Parkinson, *The rough goude to film musicals*, *op. cit,* 97.

vođa, profesor Flostre, pokušati da je zavede jer je „samo muškarac“). Međutim, Asterovo učešće je, prema Krejmeru, zbog njegovih godina dobilo i kontradiktorno značenje. Budući da je bio znatno stariji od Hepbernove, te da su njegove godine čak akcentovane kostimom (obučen je u džempere i široke pantalone, sa obaveznom maramom oko vrata), jasna je aluzija na privatnu romansu Hepbernove sa znatno starijim čovekom, glumcem i rediteljem Melom Fererom (Mel Ferrer), njenu privatnu pigmalionsku figuru. Mladalaštvo i mladalačka razdraganost (određena doza dečaštva u njenom izgledu) bili su stalni pratioci njenog imidža, te su naglašeni i suprotstavljanjem sa starijim kolegom. Takođe, osim banalnog obrta u zapletu tokom kog, razotkrivanjem „prljavih“ namera Emila Flostrea, Dik Ajveri postaje i intelektualni autoritet za Džo, preostala radnja se može opisati kao preispitivanje modusa kreiranja zvezde od strane „fabrike snova“. U fotografijama i negativima Džo možemo primetiti aluziju na suočavanje zvezde sa njenim javnim prisustvom, pri čemu se modernost i tehnička usavršenost industrije i produkcije ne dovode u pitanje. Piter Krejmer npr. govori: „tematski, film se razvija oko *smešnog lica* Hepbernove, istražujući njegove kvalitete, vrstu pažnje koju privlači, načine na koje može biti iskorišćeno i njegovu dvostruku ulogu: kao inspiracije muškog fotografa/ljubavnika i kao njegovog dela“.[82] Krejmer dodaje da hor koji u pesmi „`S` Wonderful“ („Prelepo“), funkcioniše poput glasa muze, jer pruža komentar na odnos umetnika i dela („Učinio si moj život glamuroznim i ne možeš me kriviti što sam se zaljubila“),[83] ukazuje na produbljivanje odnosa između feminiteta i kreiranja medijske slike. Ne iznenađuje zato koncentrisanje radnje na fotografski proces, što, pored toga što daje filmu performativni karakter (omogućavajući ličnosti zvezde da progovori u svoje ime), omogućava žanru da prisvoji neke od francuskih dostignuća u oblasti kinematografije, poput skokovite montaže i razbijanja narativne linearnosti (koji svoj vrhunac dostižu tokom delovanja pokreta *Francuski novi talas*). Poziranje Odri Hepbern pred fotografskom kamerom, dakle, dostiže isti nivo utopije kao i pevanje i igranje u mjuziklu. Poput Džudi Garland koja postaje sopstvena utopija u filmu *Zvezda je rođena,* nudeći prikaz idealnog sveta u kome bi ona, takva kakva jeste, bila upotpunjena i srećna, Odri Hepbern dostiže najveći nivo samoizražavanja

[82] Peter Kramer, *„A cutie with more than beauty“, op.cit,* 65.

[83] „You made my life so glamourous, you cant blame me for feeling amourous“.

i direktne komunikacije kroz filmsku foto – sesiju u kojoj je njeno lice zaustavljeno u stop kadru, prikazano na mnogo načina i filtrirano kroz mnoštvo emocija i uz čestu promenu kolornog spektra („Odri plače u dimu“, „Odri je srećna u muzeju“, „Odri je zaljubljena“, „Odri posmatra samu sebe i svoje apstraktno lice“, itd). Koherentnost filmske dijegeze je, takvim sredstvima, podređena liku Odri Hepbern i stvara utisak da glumica posmatra filmsko samonastajanje i dobija priliku da ga komentariše i ironiše u svakom sledećem, novom performansu. Na kraju, priča o dvoje zaljubljenih dobija na artificijelnosti u njihovom zagrljaju, pesmi i plesu na jednoj od fotografskih kulisa – čime se upućuje na veštački i proizvodni karakter romanse, dok su lik i delo zvezda ono što jedino deluje kao iskreno. Nakon niza performansa u kojima je Odri „sebe nanovo stvorila“ (u Živanšijevoj garderobi), nameće se zaključak da je priča o romantičnoj ljubavi između umetnika i njegovog dela, ženi kao lepoti stvorenoj muškom rukom - samo konvencionalna podloga za trijumf nove zvezde mjuzikla i nove feminističke ikone. Dejstvo ovog filma ne leži u romantičnoj utopiji, već u delovanju njene harizme.

Dalju promociju androgene, žovijalne i samostalne žene, Odri Hepbern je nastavila rolom u filmu *Doručak kod Tifanija,* za koju je Hubert de Živanši ponovo kreirao kostim. Ogroman uspeh kod publike film je dugovao, kako pripovetci Trumana Kapotea (Capote) i umešnosti reditelja da uklopi žanrovsku hibridnost filma sa hibridnošću pojave Odri Hepbern i maštovitim, šarenim prikazom Njujorka, tako i Odrinom portretisanju ekscentrične i nevaljale, ali istovremeno naivne i dečji iskrene Holi Golajtli. Sposobnost da sasvim uverljivo donese karakter žene koja je istovremeno na društvenoj margini (žene koja se sa četrnaest godina udala za starijeg čoveka i potom ga napustila, a sada prenosi informacije o trgovini narkoticima za opasnog kriminalca, pokušava na prevaru da izvuče novac od milionera, pije, krade, itd), ali i pripadnica visoke klase (obučena je u Živanšijeve kreacije i povezana sa svim značajnijim ličnostima Njujorka, za koje organizuje zabave u svom stanu, osvajajući srce njujorškog pisca, itd.), učinila je da Holi Golajtli oboji ostale filmske uloge Odri Hepbern (*Šarada / Charade*, 1963, Stenli Donen; *Kako ukrasti milion / How to steel a million*, 1966, Vilijam Vajler, itd.). Hibridnost karaktera Hepbernove, „slatkice sa mnogo lica“, ali bez mogućnosti potpunog poistovećenja sa jednim od njih, pogotovo ne sa položajem slabe i podređene žene kojoj život nameće obrasce ponašanja, savršeno je korespondirala sa radnjom filma, u kojoj kulminacija nastupa kada Odri i njen partner, Džordž Pepard (George Peppard),

kupuju „bilo šta“ za deset dolara u draguljarnici „Kod Tifanija“ i kradu maske iz prodavnice jeftinih stvari. Holi Golajtli je postala feministička ikona sa svojim posmatranjem muškaraca isključivo kroz njihov „materijalni bračni potencijal“, sa odbijanjem da prihvati čak i stalno ime i nemogućnošću da se svrsta u unapred određene i zadate kategorije. Odbijanje romanse, uz tvrdnju da čovek nije rođen da nekome pripada, svrstalo je i karakter i zvezdu u pristalice američke kontrakulture (budući da je američka nacionalnost sagledavana kao pristanak na život na „novoj zemlji“ koji korespondira sa odabirom „pravog“ partnera), a umekšan kraj, sa strasnim poljupcem na kiši, ne ostavlja utisak da će ljubavna priča Pola i Holi imati klasičan razvoj i kraj (kao što ga nije imala ni tokom filma).

Predstavnica kontrakulture i onih žena koje odbijaju klasične ljubavne narative i dominantne muškarce, ponovo se pojavila u mjuziklu *Moja draga damo*, sa čak malo više samouverenosti (kao da je dalja rođaka Holi Golajtli), u liku Elize Dulitl. Eliza Dulitl čak i zvuči slično kao Holi Golajtli i u interpretaciji Odri Hepbern postaje još jedan ponosni nosilac ženskog glasa, budući da je mjuzikl *Moja draga damo* sav zasnovan na glasu, govoru i onome što se ima reći o društvenom položaju kao kategoriji. Radnja locirana unutar romantizovanog Londona (romantizovanog baš kao što su to svi gradovi u kojima žive junakinje Odri Hepbern, ne bi li se njen karakter postavio prema romantici i unutar nje) jedna je od najpromišljenijih i najosetljivijih kada je u pitanju rodna problematika. Moguće je da su reči koje je izgovorio Džordž Bernard Šo (George Bernard Shaw), kada mu je producent Gabrijel Paskal (Pascal) predložio da pomeri dramu *Pigmalion* u sferu mjuzikla da: „apsolutno zabranjuje takav bezobrazluk, jer ako verbalna muzika *Pigmaliona* ne odgovara umetnicima, sigurno nešto nije u redu sa njihovim darom“,[84] uticale na ekipu filma da se odnosi prema drami sa posebnom opreznošću (što ne znači da članovi umetničkog tima, na čelu sa rediteljem Džordžom Kjukorom, to nisu uvek činili). Muzika Lernera i Loua (Alan Jay Lerner, Frederick Loewe), suptilno uklapa muzičke stilove operete, mjuzikhola i Tin Pen Elija sa aluzijama na muziku opereta Gilberta i Salivana, formirajući odnos prema istoriji žanra. U rodnom smislu, rečitativ profesora Higinsa suprotstavljen je pevanju Elize Dulitl (dakle, primenjen je uobičajen postupak za iskazivanje muške dominacije). Međutim, uprkos očekivanju publike da radnja

[84] David Parkinson, *The rough guide to film musicals, op.cit,* 132.

bazirana na kreiranju savršenog proizvoda – žene, putem oblikovanja, pre svega, njenog glasa, bude usmerena na tvorca, Džordž Kjukor je centrirao dijegezu oko Odri Hepbern, podređujući joj i ostale elemente u filmu. Ovde nije reč samo o fantastičnim kostimima Sesila Bitona (Cecil Beaton), koji svojim floralnim motivima povezuju različite segmente vizuelnog spektra filma i scenografije, kako bi dočarali veliki uticaj Elize Dulitl na svakoga ko se sretne sa njenim šarmom, nego i o upotrebi svih tada dostupnih tehnika (tehničkih, rediteljskih i glumačkih) kako bi se istaklo „procvetavanje jadne Elize Dulitl u moćnu Odri Hepbern". Pored svega, u filmu nije primetno insistiranje na tome da je profesor Higins zaslužan za usavršavanje Elize. Naprotiv. *Moja draga damo* se u velikoj meri odnosi kritički prema Higinsu, te se mogućnost Elizinog napredovanja na socijalnoj lestvici pokazuje kao stvar njenog ličnog stava, truda i napora. Higins, na taj način, postaje samo još jedna prepreka na putu Elize do velike holivudske zvezde i dominantne feminističke figure. Higins je izložen neprestanoj kritici ostalih likova u filmu zbog lošeg tretmana Elize, njegova kuća i prostorije za „obuku glasa" više podsećaju na srednjovekovne odaje za mučenje nego na topao dom (posebno je dramatična scena kupanja tokom koje se Eliza otima i viče da je „dobra devojka", dok je Higinsova posluga skida, a vodena para stvara atmosferu pakla), a kako objašnjava Suzan Smit i muzika ima kritičku funkciju.[85] Smitova navodi primer numere „Just you wait `Enry `Iggins" („Videćeš ti, `Enri `Igins"), u kojoj muzika podvlači kokni akcent da bi naglasila želju za osvetom protagonistkinje, zbog tiranskog odnosa učitelja prema njoj. Tako se gradi utopija ženskog oslobađanja i to na isti način na koji muzika gradi utopiju zvezde u numeri „Wouldn`t It Be Loverly" („Alaj bi to bilo") . Tokom te numere se Eliza Dulitl vraća na mesto na kome je prodavala cveće da bi uvidela da je tamo više niko ne prepoznaje i da ne više ne može prisvajati identitet žene radnice, pripadnice niže klase. Smitova objašnjava:

> „Elizin nedostatak pripadnosti u numerama u filmu pojačava osećaj kulturnog izmeštanja i dezorjentacije koji je iskazala i tokom svog napada na Higinsa, nakon jedne od njih, kada ga je pitala gde da ide, šta da radi i šta će biti sa njom. Film teži da razreši i njenu konfuziju i sopstvenu unutrašnju tenziju (tj. tenziju između veličanja jezika jer je govor sredstvo socijalnog napretka i kritike jezika kao sredstva muške

[85] Suzan Smith, *The musical: race, gender and pefrormance, op.cit,* 61.

kontrole), dozvoljavajući Elizi da otkrije oslobađajući kapacitet govora, dozvoljavajući joj da artikuliše i pravo na nezavisnost od muškarca – učitelja.“[86]

Dakle, iako je narativ ovog filma baziran na proizvodnji idealne žene, njegovi ostali elementi podređeni su ličnosti velike žene – zvezde, njenom prevazilaženju submisivnog odnosa prema muškom rodu i njenoj komunikaciji sa publikom. U kulminacionoj sceni, na zabavi na dvoru, sasvim je jasno da je osoba koja stoji u kraljevskom holu u elegantnoj toaleti, ista ona *šik* figura koju smo imali prilike da vidimo u filmovima: *Praznik u Rimu, Sabrina, Smešno lice, Doručak kod Tifanija,* itd. Dok re-kreira svoj dotadašnji rad na filmu, Odri Hepbern kroz novu filmsku metamorfozu pokazuje da žensko sazrevanje i ženski put do samospoznaje podrazumeva i otpor prema muškoj kontrolišućoj figuri. Zato se poslednja scena mjuzikla *Moja draga damo* mora videti kao ironičan komentar na promociju srećnog patrijarhalnog društva. Misleći na Elizu koja ga je napustila, profesor Higins na magnetofonu reprodukuje snimak njene obuke, njenog glasa kada je on još uvek ukazivao na socijalnu i klasnu podređenost i potrebu za kontrolom. Prekidajući snimak sa trake, Eliza govori kokni akcentom, stojeći iza Higinsa: „oprala sam ruke i lice, pre nego što sam došla“, nakon čega Higins traži „svoje proklete papuče“. Glumljenje ranijih pozicija (podređenih i nadređenih) od strane Elize i Higinsa donosi veliku količinu ironije u kraj filma i otkriva svest karaktera o njihovim ranijim ulogama i svest da se one mogu odbaciti i ponovo proizvoditi. Na taj način, mjuzikl *Moja draga damo* asocira na film *Gusar* i daje snažan komentar na tradicionalno shvatanje roda i romantičnih narativa.

Dakle, Odri Hepbern je svojom žovijalnošću i hibridnošću, svojom ličnom neukloplјenošću postala specifičan model ženskog otpora u patrijarhatu i ideal neofeminiteta. Njena pojava je ponudila jedno rešenje za problem feminiteta – ženskog identifikovanja i seksualnosti, kroz spoj naizgled nespojivih osobina (androgenosti i hiperfeminiteta, starosti i mladosti, glamura i odrpanosti, itd.), te je postala jedan vid fantazije o modernoj ženi novog doba.

[86] *Isto*, 65.

4. 3. Barbra Strejsend – groteskno lice holivudskog mjuzikla

Barbra Strejsend je izgradila reputaciju navalentne i agresivne glumice, insistirajući u svom radu na drugosti, tj. na nacionalnom, etničkom i rodnom identitetu. Izgradila je imidž na preseku semitizma i feminiteta, da bi, kasnije, postala i nosilac gej senzibiliteta i svojevrsna *kvir* ikona. Svojim pevačkim talentom i akcentovanjem jevrejskog porekla, Barbra Strejsend je postigla prvi značajniji uspeh kao zvezda holivudskog mjuzikla i time preispitala žanrovski kapacitet u reprezentaciji etniciteta i roda tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka. Rođena je u Bruklinu, u Njujorku 1942, u jevrejskoj porodici, te je i obrazovana u skladu sa porodičnom tradicijom. Još kao tinejdžerka počela je da peva po njujorškim barovima i noćnim klubovima, da bi nakon uspešnih nastupa u gej klubu „Lav" („The Lion") shvatila da njen izvođački potencijal leži u različitosti, nakon čega je promenila ime iz Barbara u Barbra. Razvijajući, najpre, malu grupu obožavalaca, Barbra je sa devetnaest godina uspela da se promoviše i na televiziji u emisiji „PM Ist" („PM East") koju je vodio Majk Valas (Mike Wallace). Naglašena samouverenost, agresivan i direktan odnos prema publici i voditelju, doprineli su da Barbra postane jedan od redovnih gostiju emisije u narednih nekoliko meseci. Specifičan izgled i šarm koji su odudarali od stereotipnih predstava lepote, zajedno sa vanserijskim pevačkim darom, doprinosili su utisku posebnosti, a taj utisak je pojačavan njenom sklonošću ka otkačenim raspravama i zastupanju oštrih stavova. Tako je, na početku karijere, Barbra prepoznata kao osoba koja se teško uklapa u sredinu (u jednoj od ovih emisija je izjavila: „...Pitali ste me odakle potičem i rekla sam da potičem iz Bruklina, ali kada sam u Detroitu, misle da dolazim iz Turske, u Sent Luisu misle da dolazim iz Izraela..."),[87] a poređena je sa glumicama koje su bile sinonim nedovoljno amerikanizovanih imigrantkinja, poput Jevrejke Fani Brajs i Australijanke Džudit Anderson (Judith). U jednom od gostovanja izjavila je i da bi volela da postane filmska zvezda, ali da ne veruje da će uspeti u tome jer se mnogima ne dopada njen nos, međutim upravo je nos postao i njen specifični znak raspoznavanja. Mičel Aron (Michele Aaron) naglašava da upečatljivi nos Barbre Strejsend označava jevrejsko poreklo i

[87] Audio zapisi njenih gostovanja mogu se pronaći na: http://barbra-archives.com/tv/60s/pm_east_streisand.html (03.12. 2012)

muževnost i da doprinosi utisku da je ona kastrirani muškarac.[88] Oslanjajući se na teoriju Mardžori Garber (Marjorie Garber), po kojoj je tokom XIX veka nos funkcionisao, ne samo kao označitelj semitizma, a samim tim i kolektivne, nacionalne kastracije, nego i kao označitelj neuroze (verovalo se da je „sumnjiv oblik nosa" rezultat preterane masturbacije, te da se operacijom nosa pacijent može osloboditi neurotičnih simptoma), Aron zaključuje da nos Strejsendove isto tako sugeriše da, ne samo što uvek mora biti sagledana kao maskulinizovana Jevrejka, nego i kao frustrirani, neurotični, demaskulinizovani Jevrejin.[89] Zbog toga nos igra veliku ulogu u kvirizaciji njenog lika i dela i funkcioniše kao upečatljiv signal da ona neće, ne može i ne želi da se nazove „običnom" zvezdom (jer ne želi da izmeni fizionomiju lica i oblik nosa, operacijom).

U holivudskim mjuziklima u kojima je glavnu rolu imala Barbra Strejsend: *Smešna devojka, Helo, Doli!, Zvezda je rođena*, *Jentl*, artikulisana je teška borba junakinja za socijalno prihvatanje i uspeh, budući da se i etnički i rodno razlikuju, a Barbra je uvek predstavljena i kao žena koja trijumfuje u muškom svetu i kao Jevrejka u dijaspori. Već naslov filma *Smešna devojka* sugeriše dalje odvijanje radnje tokom koga Barbra/Fani neprestano pravi geg od sopstvenog izgleda i sopstvene ženstvenosti. Nemogućnost glavne junakinje da bude „tipična Amerikanka" prelomljena je kroz problematiku etniciteta i roda, ali i kroz žanrovsku istoriju i tradiciju u kojoj je glorifikovanje lepotica nestandardnog izgleda označeno svojevrstnim kamenom temeljacem žanrovskog *star sistema*. Dakle, pored toga što prikazuje životne tegobe dve glumice, pri čemu radnja dostiže koheziju ogledajući se u žanru mjuzikla, njegovom razvoju i pravilima, ovaj film je autorefleksivan u žanrovskom smislu, jer ukazuje na istorijsku naklonost mjuzikla (kako holivudskog, tako i brodvejskog, i revije koja mu je prethodila) ka inovaciji u svom *star sistemu* i promovisanju neobičnih ličnosti u sklopu svoje mitologije. „Da li je nos sa devijacijom takav zločin protiv nacije?" pita se majka Fani Brajs (Kej Medford; Kay Medford) gledajući lice svoje ćerke koja maštа o „daskama koje život znače". Porodica imaginarne Fani

[88] Michele Aaron, „Yentl and the singing Jew" u Bill Marshall and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond* (125-132), Intellect Books 2000.

[89] Proizvodnja filmova o Jevrejima bila je u porastu posle Drugog svetskog rata (kada su otkrivene strahote holokausta) i posle uspostavljanja države Izrael (1948). Šezdesetih i sedamdesetih godina, podstaknuti borbama za ljudska prava, vlasnici mejdžorsa, uglavnom Jevreji, finansiraju snimanje velikog broja filmova koji ističu ovaj etnički identitet. To se ukazalo kao novi vid autorefleksije filmske industrije.

Brajs iz Henrijeve ulice u Njujorku (i istorijska Fani Brajs je potekla iz Henrijeve ulice, poznate po velikom broju novih imigranata), je na početku njene filmske reminiscencije upozorava da nema poželjne osobine proslavljenih lepotica (pored toga što poseduje balans i talenat, ona nije lepa, stidljiva i obična, već samo ineteresantna, smotana i neobična). Sukob identiteta Fani Brajs i Barbre Strejsend, njihovo međusobno preispitivanje i komentarisanje, započinje u prethodnoj sceni, kada Fani/Barbra u kaputu sa naglašeno *kemp* atributima (krznu od leoparda) uđe u pozorište *Zigfeld Foli,* zastane kako bi se pogledala u ogledalo, a zatim izađe pred praznu dvoranu praveći pokrete rukom kao da puca u zamišljenu pozorišnu publiku. Uvodna scena nas, stoga, upućuje na to da će biti reči o suočavanju umetnika sa njegovim alteregom i njegovom publikom, ali i sa pravilima scene – tj. njegove umetnosti. To je informacija koju saznajemo značajno pre nego što nam se otkrije najvažniji element zapleta – da je reč o trenutku kada je Fani odlučila da se razvede od supruga (na formalnom nivou to je trenutak kada Barbra shvata da ne može ispuniti tradicionalne zahteve feminiteta, ali i da je njen identitet širi od toga). Majka Fani Brajs, pominjanjem nacije, upućuje i na lošiji status jevrejskih imigranata od ostalih, više amerikanizovanih imigranata, sugerišući ideologiju rasizma u kojoj je izgled nosa bio jedan od istaknutih argumenata stereotipizacije. Time se aludira i na status Barbre Srejsend kojoj je nos bio zaštitni znak. Dakle, početak filma otkriva koliziju problematike nacionalne i rodne neuklopljenosti u dvema epohama – krajem XIX i sredinom XX veka – implicirajući kontinuitet stereotipizacije, ali i mogućnost „neobičnog pojedinca“ da prevaziđe probleme američkog društva, te da se uspostavi kao ravnopravan u njegovom ekonomskom sistemu (*šoubiznisu*). Budući da film reprezentuje godine preispitivanja za američko društvo, holivudski mjuzikl je tim putem sugerisao da snažni pojedinci mogu uticati na prevazilaženje problema, prateći kontinuitet istorije (budući da su to činili i ranije). Međutim, šarm i pojava Barbre Strejsend miniraju ideološke intencije narativa, te zasenjuju istorijski lik Fani Brajs, koji je poslužio samo kao inspiracija u promovisanju talenta nove neobične glumice i pevačice. *Smešna devojka* neprestano naglašava neuklopljenost Barbre Strejsend u sliku idealne žene. Njeni nastupi su komične improvizacije te slike, njen identitet fragmentiran i podeljen između nekoliko identiteta (fiktivnog, istorijskog i stvarnog) i pri svakom nastupu se ponovo ostvaruje kroz emotivni i nadnarativni sudar ta tri identiteta, dok je, narativno, njen karakter suprotstavljen pojavi dva muškarca – mentora Florensa Zigfelda i supruga Nika Arnstina. Uprkos

tome što je istorijskog Florensa Zigfelda pratio epitet „velikog mentora“, svi ostali likovi u filmu ponavljaju da je Fani sama zaslužna za svoj uspeh, i da može da zahvali sopstvenim agresivnim pokušajima i trudu (kada dobije dozvolu da nastupi kao zamena u obližnjem pozorištu naglašava se da je to „zbog toga što je toliko želela da učestvuje u predstavi, iako ima premršave noge“; stalno se suprotstavlja Florensu Zigfeldu koga se sve ostale devojke plaše i, kada je primi u trupu, sa velikom količinom ironije i podsmeha govori „Ja sam sada Zigfeldova devojka?“; odbija da peva onako kako joj Zigfeld naređuje, zahteva da sama pravi odabir svojih pesama, odbija da nastavi turneju zato što se zaljubila, itd). Kada joj Zigfeld naredi da otpeva pesmu u kojoj se ističe njena lepota (i čiji stihovi glase: „ja sam prelepi odsjaj moje ljubavi“),[90] Fani pronalazi način da ga posluša, ali i da potpuno izmeni kontekst celokupne predstave sa komičnim vokalnim improvizacijama i kostimom (sa trudničkim stomakom), tako da njeno izvođenje dobije karakter ruganja fenomenu ženske lepote. Kada je Zigfeld suoči sa činjenicom da se oglušila o naređenje, ona mu govori: „Umesto da se smeju meni, smejali su se sa mnom; to je bila moja šala“. Time pokazuje da je tvorac i glavni činilac predstave (i da to nije mentor koji stoji iza njene pojave). Fani dodaje: „želim da ubuduće sama vršim odabir pesama, jer je to nešto intimno između mene i publike,“ na šta joj Zigfeld dobacuje da ga je „sredila“. Dakle, i u narativu se naglašava da su njeni nastupi zasnovani na komunikaciji sa publikom i da ona ne može imati mentora i ne može biti poslušna.

Na sličan način je karakter Fani Brajs suočen sa karakterom Nika Arnstina, bezličnog, ali lepog kockara, koji postaje objekt njenog divljenja i zavođenja i spektakl za njene oči. Fani stalno hvali njegovu lepotu (na kraju filma mu čak objašnjava da im je ćerka lepa na njega), neprestano ga zasmejava, ostavlja turneju da bi pojurila za njim na put po Evropi i pošto je njegov brod već isplovio, pokušava da ga stigne stojeći sigurna na palubi malog remorkera u senci velikog Kipa slobode. Njegova egzotičnost podvučena je njegovim poreklom (izborom Omara Šarifa za tu ulogu), a nemogućnost da ispuni bračne obaveze i obezbedi siguran život svojoj porodici ogleda se u pasioniranom kockanju koje mu je i jedini izvor prihoda. U jednom momentu razgovara sa Nikom, Fani se čak poredi sa kobilom (posmatrajući njegovu kobilu, Fani dobacuje da „obe imaju mršave noge“), ističući, time, da je Nik

[90] „I`m a beautiful reflection of my love affection.“

„lepotica u vezi“. Nika oslovljavaju nekoliko puta u filmu sa „gospodine Brajs“, a kada zatraži razvod jer je bankrotirao, pribegao kriminalu i završio u zatvoru, Fani mu govori da niko nema pravo da joj određuje šta je dobro za nju. Na tu repliku Nik odgovara: „Ne brinem za tebe. Dok god si na sceni, ništa ti se ne može desiti. Ti si najjača žena na svetu. Zbogom, smešna devojko.“ Nakon toga Barbra izvodi pesmu „Funny Girl“ („Smešna devojka“) koja deluje kao lična ispovest o neuspešnosti održavanja rodne uloge. Ne mogavši da bude ozbiljna i ženstvena, postala je smešna i to smešna u svojoj tragičnosti, što se ukazuje kao vrhunac društvene ironije (nema veće ironije od tragedije klovna – naglašava Nortrop Fraj).[91]

Što se tiče izvođenja Barbre Strejsend, *Smešna devojka* je primer kako: „harizmatična pevačica može imati uznemirujuć uticaj na tradicionalnu objektivizaciju žene,“ kako ističe Suzan Smit.[92] Pored toga što u numeri „His Love Makes Me Beautiful“, Strejsendova, lažnim stomakom, narušava viziju čedne i nevine neveste sa jedne, i žene krajnje erotičnih fizičkih atributa, sa druge strane (kako izgledom, tako i vokalnim improvizacijama i izgovorom reči); i u ostalim numerama interveniše feminističkim činom na spektaklu tvorca - muškarca. Tokom izvođenja pesama, ona kombinuje elemente autoparodije sa autentičnim, nekonvencionalnim i gotovo anarhističnim stilom pevanja, pri čemu sugeriše i izvesnu dozu tragizma u nedosezanju idealne slike feminiteta. Distorzijama i „krivljenjem“svog pevačkog dara i lepog glasa (pogotovo nazalnim pevanjem), Strejsendova auditivno podržava sopstveno vizuelno odstupanje od konvencija. Kako komentariše Smitva, agilnošću i elastičnošću glasa, ona dostiže pevački stil koga ne krasi samo emocionalna mobilnost, već i „glasovni multiplicitet“. Na taj način se i njen identitet pokazuje kao fluidan i promenljiv (što je podržano narativnim i vizuelnim aspektima filma). Npr. numera „People“ („Ljudi“) data je u klasičnoj formi ljubavnog ispovedanja, pri čemu je izvođenje u početku podređeno budnom oku unutrašnjeg posmatrača – ljubavnika Nika Arnstina. Kako izvođenje postaje emotivnije, njena figura je sve udaljenija od Nikove, kamera kruži oko njenog lica, da bi nakon Nikovog odlaska, pevanje doseglo improvizovanje u stilu džeza i nadraslo zahteve klasične

[91] „Odbacivanje izvođača, budale, klovna ili bufona, može se posmatrati kao jedna od najstrašnijih ironija poznatih umetnosti, baš kao što to pokazuje odbacivanje Falstafa, ili Čaplina u pojedinim scenama.“ – Northrop Frye, *Anatomy of criticism, op. cit,* 45.

[92] Suzan Smith, *The musical; race gender and performance, op.cit*, 55.

TPA numere. Sličnu situaciju pronalazimo i u finalnoj numeri „My Man“ („Moj čovek“). Nakon što se definitvno oprosti od Nika (posmatrajući njegov izlazak iz garderobe u duplom ogledalu, pri čemu njen dupli odraz odaje utisak komunikacije sa fiktivnim i istorijskim delom sopstva), izlazi na scenu i započinje pesmu, nesigurno u rečitativu. Kako njene emocije sazrevaju i kako se komunikacija sa publikom produbljuje, njeno pevanje je sve slobodnije. a moćan glas, kroz snažnu vokalnu improvizaciju, potvrđuje identitet velike pevačice i tragičnog junaka.

Nakon uspeha u filmu *Smešna devojka*, Barbra Strejsend je tumačila glavnu ulogu u novom holivudskom mjuziklu *Helo, Doli!*, u režiji Džina Kelija. Lik i harizma nove zvezde mjuzikla dominirali su filmom, pa su mane poput razuđene radnje, ambivalentnih ideoloških značenja i naglašeno raskošne estetike, zanemarene od strane publike i kritike. Tada dvadesetsedmogodišnja Barbra Strejsend donela je karakter Doli Levi, uspešne i navalentne provodadžike iz Njujorka s` kraja XIX veka, kombinovanjem tragičnosti i komike, tj. sa njenom prepoznatljivom groteskom i uprkos zapletu zasnovanom na sklapanju nekoliko paralelnih ljubavnih veza, uspela da zadrži dozu ironije i ostane simbol otpora patrijaharlnom poretku. Još jednom je naglašeno njeno jevrejsko poreklo i postoji nemala doza negativne stereotipizacije u banalizovanju karaktera glavne junakinje (koja se služi lukavstvima kako bi došla do bogatog muža, gosp. Vandergeldera /Volter Metju; Walter Matthau/), u sugestiji da joj je važniji novac od ljubavi (jer očigledno pati za pokojnim suprugom, a bira čoveka nezgodne naravi zbog njegovog imetka). Međutim, uprkos evidentnim manama komada, Strejsendova je uspela da korespondira sa ženama šezdesetih godina XX veka u borbi za bolji društveni status. Donoseći lik sredovečne, ali uspešne samostalne žene, borca u potrazi za ekonomskom nezavisnošću, Barbra Strejsend se izborila sa ambivalencijom filma prema feminitetu i „jakim ženama“. Predstavila je junakinju kao hibrid nekoliko podređenih kategorija, koji ipak trijumfuje nad društvenim nepravdama, zakonima tržišta, socijalnim kategorizacijama i američkim nacionalnim normama.

Priča je, sa druge strane, nudila i neke pogodnosti za pružanje vizije jake i uspešne žene. Karakter Doli Levi je najaktivniji i direktno utiče na sudbinu ostalih junaka. Zbog toga što je bila uspešna u sjedinjavanju drugih „usamljenih duša“, sada postaje sama svoj projekat i kreator sopstvene sudbine. Definisana je i vizurom ostalih junaka, pa i pre nego što se pojavi imamo priliku da čujemo komentare naratora i hora. Identifikuju je kao sposobnu ženu koja rešava tuđe emotivne pro-

bleme. Nakon toga, ona se predstavlja kao žena koja voli „i užitak i zaradu“, što stvara konfuziju i ambivalenciju prilikom definisanja karaktera (pitamo se da li je ona dušebrižnica ili je samo vrlo koristoljubiva). Prvi deo radnje rezervisan je za pomoć drugima i savetovanje drugih, da bi se u drugom delu posvetila sopstvenoj sudbini. Tom prilikom, Doli odlazi na grob pokojnog muža i „traži“ od njega da joj „dozvoli da se preuda“, što je još jedan nedosledan i konfuzan postupak koji baca senku na njenu samostalnost i odlučnost. Međutim, numera koja sledi „Before the Parade Passes By“ („Pre parade“) omogućila je, uz odlučni ritam marša, izražavanje ideala uspešne i samostalne žene koja odlučuje da aktivno učestvuje u životu, umesto da ga pušta da prolazi pored nje poput parade (odluka je vizuelno dočarana raskošnom masovnom scenom, prikazom parade čiju pravilnu formaciju narušava centralna figura Doli, u uskoj ljubičastoj haljini sa velikim šeširom). Dakle, narativ je nudio kontradiktorne vizije feminiteta i kontradiktorne poglede na brak, sa jedne strane predstavljen kao nežna i sentimentalna manifestacija ljubavi, a sa druge kao poslovni dogovor u borbi za bolji status. Na isti način autori filma pristupaju i pojavi Barbre Strejsend. Barbra je kao Doli istovremeno i subjekt i objekt romantike, i predmet posmatranja i voajer, i vrlo erotična i senzualna, ali na trenutke i zatvorena i rezervisana (čemu najviše doprinose pozicija i status udovice). Uloga Doli Levi joj je omogućavala da stavi sopstveni pečat na „još jednu ljubavnu priču“ jer je, u velikoj meri, zavisila od karaktera zvezde. Napisana tako da bude istovremeno i reditelj tuđih sudbina i učesnik, Doli Levi je omogućavala zvezdi da manipuliše njom i da je zavodi, da je podređuje sopstvenom stilu i sposobnostima na isti način na koji je ona manipulisala ostalim karakterima. Strejsendova je, upotrebljavajući svoju specifičnu (grotesknu) harizmu iskoristila kvalitete uloge. Npr. u numeri „Hello, Dolly“ („Helo, Doli“), njene pevačke sposobnosti su suprotstavljene pevanju Luja (Louis) Armstronga, oni vode njima svojstven dijalog putem koga, kroz prevazilaženje podređenih pozicija (afroameričke i jevrejske, ženske), snagom svojih veličanstvenih glasova, dostižu i socijalnu, nacionalnu, rodnu i ljudsku superiornost.

Jedno od značajnijih ostvarenja Barbre Strejsend ne pripada žanru holivudskog mjuzikla, mada se može sagledati u odnosu sa njim (zbog učešća zvezde mjuzikla koja peva naslovnu numeru, a koja opet određuje ton i definiše značenja). *Devojka koju sam voleo* (*The Way we were,* 1973, Sidni Polak) – nostalgična melodrama o ljubavi između blaziranog lepotana, Amerikanca i borbene Jevrejke neobičnog izgleda, jeste jedan od najpopularnijih i najmemorabilnijih filmova Strejsendove u ame-

ričkom društvu. Zbog insistiranja na oštrim stavovima koje brani po cenu gubitka lepog muža i srećne porodice sa njim, karakter Kejti Moroski postao je sinonim feminiteta i borbe za ženska prava tokom sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka u SAD, te ne iznenađuje činjenica da je mnogo puta citiran i reinterpretiran u okvirima popularne kulture (npr. pomenut je u jednoj epizodi feminističke, humorističke serije *Seks i grad* / *Sex and the city,* 1998 – 2004, Daren Star). Iza uobičajene ljubavne priče (lišene hepienda) konstruisane po prinicipu: „suprotnosti se privlače" nalazila se i sanjarija američke politike u kojoj, uprkos cenzuri i teškoćama, različiti imaju šansu za ostvarenje sopstvenih ciljeva. Pored preispitivanja političko propagandnih aksioma (putem prikazivanja odnosa Amerike prema komunizmu, Sovjetskom Savezu, Drugom svetskom ratu i cenzuri iz Mekartijeve ere /McCarthy era/), film zadržava distancu prema društvenoj kritici. Na kraju ostaje nejasno da li je karakter Kejti Moroski simbol ugroženih i nedovoljno uklopljenih fenomena, ili najava usavršenog, modernog, uspešnog Amerikanca u borbi za ljudska prava širom sveta. Kako god bilo, Barbra Strejsend je još jednom suočena sa karakterom lepog, ali bezličnog muškarca, Habla Gardnera (Robert Redford), koji sebe definiše kao: „lakog onoliko koliko je sve bilo lako u njegovoj zemlji". Sa druge strane, Kejti ne prihvata „nepodnošljivu lakoću američkog postojanja". Tvrdi da je čovek onakav kakvi su mu stavovi i odriče se uloge žene i majke deteta muškarca koga voli, ali za koga smatra da nije dovoljno snažan i socijalno angažovan. Prikazano je, kroz takav paralelizam, simultano postojanje dve Amerike – jedne koja je navikla na materijalizam i lagodni životni stil, i druge, beskompromisne, radikalne i idealističke, otelotvorene u Barbri Strejsend.

Prikaz dve Amerike, njene kulture i kontrakulture sa Barbrom Strejsend na čelu, dostigao je kulminaciju u filmu *Zvezda je rođena*, trećoj adaptaciji istoimene priče, obojene motivom nesrećne ljubavi između Ester i Normana. Snimljen je 1976, u godinama kada su se vijetnamski veterani borili za opstanak u domovini, kada je bilo sasvim jasno da je ideologija hipi pokreta propala i da je pobuna kontrakulture ugušena, te da će represivna, osvajačka politika Amerike nastaviti sa ekspanzijom. Doneo je i novu dozu nostalgije za slobodnim, buntovnim duhom omladinskih i svih ostalih progresivnih i pacifističkih pokreta. Izgled fotografije, lokacije i scenografija (neobični stanovi nalik na skladišta, jurišanje po američkoj preriji na konjima, motorima i u automobilima u odeći šarenih boja, iscepanom džinsu i uz obaveznu

afro – frizuru) asociraju na idealizam i eskapizam hipijevaca i bude nostalgiju, čime je ovaj film dobio na aktuelnosti. Muzikom u boji teškog roka i agresivnim pevanjem Barbre Strejsend, čiji stil u ovom filmu podseća na izvođenje Dženis Džoplin (Janis Joplin), mjuzikl je korespondirao i sa mlađom publikom, prioritetnaom publikom žanra nakon izumiranja klasičnog holivudskog stila. Nekoliko godina ranije proizvedena su ostvarenja kao: *Mali veliki čovek* (*Little big man*, 1970, Artur Pen), *Kosa*, *Pet Geret i Bili Kid* (*Pat Garret and Billy The Kid*, 1973, Sem Pekinpo), itd. koji su američkoj kinematografiji doneli karaktere antiheroja – promotera svega anti u SAD (antirasističkog, antipatrijarhalnog, antikapitalističkog, itd), nesrećnih buntovnika koji će svoj život završiti tragično ili u beznađu propale ideologije (čiji su predstavnici). Karakter Barbre Strejsend, Ester Hofman, je poistovećen sa karakterom Džona Normana Havarda. Tumačio ga je Kris Kristoferson (Kristofferson), popularan, između ostalog, i zato što je nekoliko godina ranije tumačio ulogu Bilija Kida u pomenutom Pekinpoovom ostvarenju. Citati i aluzije na taj i prethodne filmove Strejsendove i Kristofersona upućuju na činjenicu da su zvezde nosioci značenja i da se njihovim likom i delom *Zvezda je rođena* odnosi i prema američkoj filmskoj tradiciji. Tako je, još jednom, holivudski mjuzikl dejstvom aktuelizovane tradicije pokazao svoju sklonost ka nacionalizmu u akciji.

Džon Norman je kantri – rok pevač na vrhuncu popularnosti i nastupa na gigantskim koncertima poput Vudstoka (Woodstock), ali razočaran neuspešnošću društva da razume neprihvaćene i neuklopljene članove i razreši sopstvene konflikte, okreće se autodestrukciji. Antiheroj uhvaćen u vrhunskoj ironiji (da je omiljen od strane kolektiva koji je odbacio sve ono što antiheroj zastupa i predstavlja), treba da otpeva pesmu „We're Gonna Make It" („Ima da uspemo"), ali ne verujući u to što peva zaboravlja reči i govori publici da „ide đavola", a potom i peva „Go to Hell" („Idite đavola") - pesmu znatno primereniju njegovim osećanjima. Nakon koncerta (koji smatra neuspešnim), Džon Norman se zatiče na nastupu Ester Hofman i dve afroameričke pevačice, u omalenom kafiću. Susret Ester i Normana je fatalan i emituje snažnu erotsku energiju. Svađajući se sa konobaricama i nasrtljivim obožavaocima, Norman kvari nastup Ester i iako ga spasava i izvlači iz tuče, ona odbija da ga pusti u svoj dom da prespava. Da bi joj se odužio što ga je spasla i kako bi je osvojio, Norman, oduševljen njenim pevanjem i njenom borbenošću, odvodi Ester na svoj koncert i pokušava da je predstavi auditorijumu, ali budući da

su njih dvoje različite verzije istog identiteta, ona takođe ne razume oduševljenje ogromnog auditorijuma njihovim pojavama i ne želi da se predstavi. Norman je deo kontrakulture koja je prošlost, a Ester/Barbra je njen deo koji će preživeti i opstati, uprkos pobede represivnog sistema. Predstavnica nove generacije, delimično obojene neuspehom i tragizmom stare subverzije, a delimično srećom zbog onoga što je ta subverzija uspela da izbori, preživeće smrt svojih ideala (i svoje ljubavi) i nastaviti da vodi specifičan dijalog sa publikom. Utisak da su Ester i Norman deo iste medalje izaziva njihova obostrana neuklopljenost. Norman je, npr. u konstantnom konfliktu sa obožavaocima. Na koncertu koji Ester posmatra stojeći iza kulisa, zaleće se motorom u publiku i povređuje nekoliko posmatrača, a nakon toga puca na helikopter sa radio voditeljem koji je sa njim želeo da uradi intervju. Kada dođe u studio radio emisije (u kome, u tom istom trenutku, Ester pokušava da snimi pesmu za reklamu za mačju hranu) da se izvini, sa gajbom viskija u rukama, voditelj mu govori: „Ti si prosti, potrošeni davež i svima si dosadio“, na šta on razbija prozor gluve sobe gajbom viskija. Kristofersonova pojava je dodatno pojačavala utisak Normanovog otpadništva zbog njegovog specifičnog (nemarnog) izgleda i ponašanja u privatnom životu i zbog referenci na karakter Bilija Kida, sa čestom upotrebom replike: „Isuse“ (čak se i dve figure Isusa Hrista sa raširenim rukama nalaze u kući Džona Normana). Pominjanje Isusa asocira na metaforično predstavljanje Bilija Kida u vidu Isusa Hrista u filmu *Pet Geret i Bili Kid* i često idolatrizovanje hipi pokreta kroz adaptaciju biblijskih tema u okviru holivudskog mjuzikla. Sa druge strane, Ester je takođe simbol svih vrsta drugosti. Predstavnica borbenih žena atipičnog izgleda („mala sa smešnom frizurom“), rasno i etnički neuklopljenih, ne može da snimi ni najobičniju reklamu za mačju hranu i tako postane šraf u mehanizmu kapitalističkog tržišta. Ester je tužna kada treba svoj glas da prilagodi tržištu, ona je sposobna da plače i vrišti dok peva, ali ne i da bude ravnodušna. Naglašena emocionalnost kojom komunicira sa podsvesnim delom auditorijuma izdvaja je iz proseka otuđenog kapitalističkog društva. Ni Ester ni Norman ne mogu da razdvoje emocije od rada i zato predstavljaju idealan, ali tragičan spoj. To postaje evidentno u sceni u kojoj improvizujući komponuju pesmu „Lost Inside of You“(„Izgubljen u tebi“), dok Ester svira klavir, a Norman peva. Scena vokalne improvizacije sadrži mnogo toga dirljivog u greškama koje prave, spontanim osmesima, u činjenici da ne mogu da budu ravnodušne zvezde koje savršeno izvode svoje numere, ali da u njihovoj emotivnoj nesavršenosti i bogatstvu postoji nešto nesvakidašnje, opijaju-

će i čarobno. Tom prilikom Ester zaključuje da je njihova muzika divna, da bi joj Norman odgovorio: „To je tvoja pesma“; na šta ga ona pita: „Zar ta u tvojoj glavi?“. Već taj dijalog pojašnjava da njih dvoje ne mogu imati srećnu porodicu, niti mogu formirati novu binarnu ćeliju starog patrijarhalnog društva. Izvesno da je da je njihovo partnerstvo produbljivanje istosti, a ne mitološki spoj binarizama na putu ka progresu; oni se odupiru ideološkom obrascu i njihov otpor će, neminovno, biti slomljen. Izborom kastriranog muškarca ili neurotične „anti žene“ za svog partnera, Džon Norman potvrđuje i svoj *kvir* status, što je upadljivo u sceni njihovog kupanja u kadi. Ester šminka Normana, stavlja mu veštačke trepavice, dok se ogledaju u velikom ogledalu i to stvara utisak da se njihovi istovetni identiteti umnožavaju i međusobno vole. Njihova ljubav će se, potom, razvijati do potpunog poistovećenja, zbog čega će fizičko prisustvo oboje biti suvišno. Publika filma ima priliku da vidi kako Ester postaje ono što je Norman bio nekada, napre u sceni u kojoj se on odriče kocerta da bi ga dao njoj. Unutrašnja publika najpre negoduje (što je za Normana deo uspeha, a za Ester deo neuspešnog početka), potom Ester izvodi pesmu „Woman On The Moon“ („Žena na mesecu“) i dok izgovara stihove o tome kako odbija da bude „žena na mesecu“, odbačena i daleka, izvođenje pesme potvrđuje da je ona upravo to – drugost moćnog, superiornog glasa, individualna kreativnost koja odudara od ideoloških normi što vladaju svetom. Dakle, Ester preuzima Normanov put, ali ga okreće naopako, izvrće ga kao čarapu, od negodovanja publike ona stiže do obožavanja putem koji je Norman već prošao. Zato se ona ne maskulinizuje – ona se de-maskulinizuje, ona je retrogradna narativna figura, a ne prepreka ili pejzaž. Ester, tj. Barbra postaje sfinga na putu kojim Edip neće poći, ona je zagonetka bez odgovora zbog koje mitološki oceubica pada mrtav, dok ona opšti sa njegovom majkom i spasava grad. Zato Džon Norman, nakon koncerta, pomalo ironično odgovara Ester na pitanje šta se dogodilo: „Uspela si. Sve je tvoje. Sve što želiš. To je tvoje lično parče američkog sna.“

Trećerodna figura poput fiktivne Ester ili realne Barbre ne može želeti, niti može imati parče američkog raja. Kao što je Strejsendova umesto američkog raja mogla iskusiti samo „nepogodnosti enormnog uspeha i slave“, tako i Ester želi brak sa Normanom – koji joj odmah saopštava da je to nemoguće, „jer on pije i razbacuje se“. Venčava ih Afroamerikanka i oni odlaze na svoj neobični ranč, u svoju kolibicu u preriji, da poput kauboja koji su, barem u holivudskim verzijama američke istorije, stvorili „novu civilizaciju na divljoj zemlji“, pokušaju da stvore novu anti-kultu-

ru na toj istoj zemlji (već „civilizovanoj“ onim čemu se suprotstavljaju). Međutim, publika u bioskopima unapred zna da je njihov pokušaj osuđen na propast, ali sa dozom anticipatorske nostalgije može da posmatra (i proživljava sopstvene neuspehe u sličnim pokušajima) kako se „neprilagođeni“ trude da budu deo kolektivne mašinerije, ne bi li vratili točak istorije. Buntovništvo novog poretka Ester pokazuje tako što ne želi da se zaštiti od „čička u zadnjici“ dok vodi ljubav sa Normanom na „divljoj američkoj zemlji“, na šta on, opet ironično, uzvikuje: „To je duh koji je izgradio Zapad“. Međutim, kratkotrajno osvajanje Zapada od strane hipi kulture (tj. njihovo romantično jahanje konja po preriji, u šarenim, etno pelerinama) prekidaju zakoni establišmenta i razrađene muzičke industrije (simbolisani crnim automobilima), vraćajući ih u urbanost i realnost, u kojoj za Normana više nema mesta. Na dodeli Gremi nagrade za najboljeg izvođača, Norman može samo da zatraži nagradu za najgoreg izvođača – čime ogledalna prepreka između Ester i Normana postaje sve deblja (što je plastično dočarano kada Ester ponovo spasi Normana od tuče sa fotoreporterima, odvodeći ga u toalet sa velikim ogledalom). Ester tada polako shvata da je u njoj problem, tj. da je ona sama na svom antiedipalnom putu, a publika filma da će velika zvezda poput Krisa Kristofersona rasplet filma prepustiti zvezdi Barbri Strejsend.

U narednoj sceni, pritisnuta privatnim problemima Ester prekida probu, dovikujući se sa produkcijom koja se nalazi „negde iznad“ scene. Menjajući mizanscen koncerta, Ester se suprotstavlja „velikom Bogu muškarcu“ – proizvođaču „savršene ženske slike“ – producentskom timu iza njene pojave, baš kao što se Fani Brajs suprotstavila Florensu Zigfeldu, dovikujući se sa njegovim „božanskim“ (izdignutim) prisustvom u teatru u filmu *Smešna devojka*. Citat iz dela koje je proslavilo Strejsendovu u okviru žanra holivudskog mjuzikla, definitivno potvrđuje da snažna muška zvezda ustupa dominantnu narativnu poziciju ženskoj zvezdi i da je pred nama još jedno ostvarenje žanra koje razbija patrijarhalne matrice. Nakon Normanovog samoubistva u jurnjavi automobilom (dok juri kolima, Norman audio kasetu sa svojom muzikom zamenjuje kasetom na kojoj je muzika Ester i sa njenim glasom odlazi u smrt), Ester izlazi na scenu kao Ester Hofman Havard. Na tom mestu se razvojni narativni put karaktera Normana i Ester završava i Barbra Strejsend izvodi numeru „With One More Look at You“ („Poslednji pogled na tebe“), uz uznemirujuće vokalne improvizacije, postajući sve agresivnija i dominantnija u nastupu. Pevačica se, kroz ovu pesmu, oprašta od narativizacije sopstvene karijere,

osvrće se na tragediju Ester i Normana, ali i na tragediju Džudi Garland i svih sličnih fenomena koji nisu mogli da ostvare zahteve društva i društveno propisanog ponašanja. Na kraju, putem muzike, Strejsendova daje snažan, groteskni, lični pečat filmu *Zvezda je rođena,* prelazeći kroz inicijaciju agresivnog, kolektivnog veselja, iz tužne rok balade u *kemp* himnu, veselih tonova. *Zvezda je rođena* se završava prikazom fantastične pevačice Barbre Strejsend, u pokretu, široko raširenih ruku. Pored izražavanja sigurne pozicije i snažnog stava, ona izražava i asocijacije na propast ekstremnog pacifizma (i ravnopravnosti) kontrakulture i njegove mnogobrojne reinterpretacije unutar sedme umetnosti.

Status *kvir* ikone Barbra Strejsend je potvrdila mjuziklom *Jentl*, čija je radnja usmerena na rodne odnose u okviru jevrejske tradicije, dok kraj upućuje, kako na naciotvornu funkciju holivudskog mjuzikla, tako i na njegovu funkciju zastupnika trećerodnih manifestacija u američkom društvu. Amerika je sinonim za veliki spas za sve neuklopljene duše (dok su binarne rodne podele i strogi, nepravedni patrijarhalni obrasci predstavljeni kao bolest Evrope, i to Istočne). Mičel Aron naglašava i da se, mjuziklom *Jentl,* Barbra Strejsend samo-glorifikovala, budući da je postala prva žena koja je istovremeno rediteljka, producentkinja, scenaristkinja i glavna glumica u filmu. To je ujedno i film u kome se upadljivo insistira na homoerotizmu i problemu ženskih prava u tradicionalnim jevrejskim zajednicama. Radnja je smeštena „negde u istočnu Evropu“, na početak XX veka, a Barbra Strejsend tumači lik jevrejke Jentl, koja nakon očeve smrti preuzima identitet svog pokojnog brata Anšela i odlazi na studije teologije. Jentl to čini jer interpretacija Talmuda u njenoj sredini zabranjuje ženama da se školuju kao muškarci, a te zabrane odlaze čak do poistovećivanja žena sa decom ili maloumnicima, te im je dozvoljeno samo da čitaju i kupuju slikovnice. Kada želi da kupi knjigu od prodavca na pijaci, Jentl nailazi na njegovo negodovanje (ali i negodovanje ostalih žena koje joj dobacuju da bi bilo bolje da je našla muškarca), zbog toga što je uzela knjigu sa „muške“ gomile. Tek kada objasni da je knjiga navodno za njenog oca, prodavac smekšava, ubeđujući je da je zakon protiv pismenosti žena. Jedan od učenika njenog oca, čak, naziva žene koje poznaju Talmud demonima. Jentl se očigledno ne uklapa u sredinu iz koje potiče. Iako tradicionalna, ona ne može da se odrekne svoje potrebe za učenjem i stavom. Demonstrativno čita iz Talmuda na sahrani svoga oca, na opšte zgražavanje zajednice. To je prvi čin kojim se ona javno odriče tradicionalnih obaveza (što je simobolično najbolje izabran trenutak), iako je pre toga krišom učila, čitala knjige i

stavljala očev svečani šal na glavu, posmatrajući ispitivački svoje lice u ogledalu. Nakon što uvidi da neće moći da opstane živeći samostalno, samo sa knjigama i bez supruga, u svom selu, Jentl seče kosu i postaje transvestit, Anšel. Dakle, smrt oca se uspostavlja kao samopreobražujuć čin, tokom koga se rađa muškarac željan znanja, što istovremeno postaje najveća tragedija Jentl. Nakon ovog čina Jentl neće moći da se vrati samoj sebi, moraće da potraži novu zajednicu i novu sredinu (a to će biti sredina u kojoj tradicija nema toliko tragično i pogubno dejstvo, jer ne postoji, jer se tek stvara). Zato će njena/njegova nova molitva postati pesma: „Papa, Can You Hear Me?“ („Čuješ li me, tata?“), u kojoj se Anšel/Jentl obraća svom tvorcu, koga u stvari nema (za razliku od tvorca – „Boga muškarca“ – oca simboličkog sistema koga priznaje tradicija). Pesma u formi pitanja (Strejsendova je izvodi u šumi, pod svetlošću jedne sveće, gledajući u zvezde, jer od perioda romantizma priroda je često definisana kao binarna opozicija civilizaciji, redu i poretku, zbog čega ona ima svoj „prirodni“ oltar), potvrđuje da za ljude koji su sopstveni kreatori nema višeg reda i poretka. Zato Barbra Strejsend nesigurno pita da li je neko čuje, znajući da može samo sama sebe čuti (i na produkcijskom planu je sama stajala iza ovog filma, dok se, kada je publika u pitanju, svesno obraćala ljudima sličnim njoj, koji bi je mogli razumeti). Gledaoci su pozvani da se identifikuju sa figurom transvestita metodom rušenja konvencije žanra holivudskog mjuzikla, što potvrđuje tezu da se obraćala publici koja se razume u ovaj određeni žanr i njegovu istoriju i pravila. Strejsendova peva sve pesme nedijegetski ili kao solilokvije. Na taj način, pesme postaju njene privatne ispovesti, misli, otkrivene samo publici, koja se nalazi u superiornom položaju u odnosu na junake (u pojedinim trenucima dijalozi i pesme se čak preklapaju). Stvara se poseban odnos između publike i glumice, neuobičajeno prisan čak i za ljubitelje mjuzikla.

Po dolasku Anšela na studije, on/a se upoznaje sa interesantnim studijskim kolegom Avigdorom (Mendi Patinkin; Mandy Patinkin). Avigdor je veren sa lokalnom lepoticom Hadas (Ejmi Irving; Amy Irving), ali ne uspeva da je oženi zato što njeni roditelji saznaju za samoubistvo njegovog brata. Budući da su oboje/ica izgubili brata, između Avigdora i Anšela se rađa odnos koji lebdi na granici bratskog i erotskog, jer oboje u Anšelu vide i tragove identiteta Jentl, njenih emocija i želja. Zato će čudan ljubavni trougao (između Anšela, Avigdora i Jentl) najpre sugerisati urušavanje binarne patrijarhalne formacije u postmodernom društvu (ako prihvatamo ideju da svaki čovek u sebi sadrži mnoštvo identiteta), te će i Avigdor i Anšel/Jentl na kraju

shvatiti da nikada ne bi mogli da budu činioci srećne porodice (kada Anšel otkrije Avigdoru svoj biološki identitet). Pre toga će se njihov ljubavni trougao dodatno iskomplikovati uvođenjem Hadas u njihovu erotsku klimu. Budući da ne može da oženi Hadas, Avigdor moli Anšela da to učini kako bi joj bio blizu i plašeći se da ga ne izgubi, Anšel pristaje. Nakon venčanja sa Hadas, film postaje sve više nabijen homoerotskom tenzijom – tenzijom između dve žene i dva muškarca - a radnja se odvija oko rodne neodlučnosti glavnog lika. Anšel se zaljubljuje i u Hadas, on/a uviđa da je Hadas potpuna suprotnost od Jentl – pokorna, nežna i submisivna – i u tom smislu se Anšel/Jentl i Hadas savršeno upotpunjuju. Jentl uči Hadas Talmudu, poklanja joj prijateljstvo i znanje, postaje simulacija idealnog supruga, dok Hadas pokazuje Jentl/Anšelu ono što je mogao/la biti, a što je ostavio/la u svojoj prošlosti. Zato se i između Anšela i Hadas razvija odnos koji lebdi na granici između prijateljskog i erotskog, zbog toga što obe/oje vide tragove Jentl u Anšelu. Prilikom prve bračne večeri, gađaju se jastucima i šale, a Anšel prosipa malo vina na čaršav, proizvodeći simbolički seksualni čin. Dakle, želeći da simulira defloraciju Hadas, Anšel pokazuje da seksualni čin može biti jednako neutemeljen kao i rodni identiet, tj. da je društvena kodifikacija jednako primenjiva čak i na stvari tradicionalno predstavljane kao istinski izraz ljubavi između dvoje ljudi.

Nakon što utvrdi da ne pripada tom svetu, Anšel ostavlja Avigdora i Hadas i odlazi „na neko novo mesto“ (mesto bez tradicije). Amerika se, dakle, čini ne samo kao zemlja koja omogućava oslobođenje od surovih rodnih normi, nego i kao zemlja slobode u kojoj čovek može konačno biti ono što želi i ono što jeste. Zato, gledajući prema Americi, ne Anšel, ne Jentl, nego Barbra Strejsend, u svojoj molitvi, peva: „Tata, ja sada imam glas, ja sada imam izbor. Gledaj me kako letim.“[93]

Dakle, još jednom je velika zvezda holivudskog mjuzikla poslužila kao osoba koja korespondira sa nestandardnim društvenim grupama i pored toga što je svojom individualnošću sigurno izazvala i mnoštvo negodovanja, žanru holivudskog mjuzikla je definitivno omogućila značenja šira od nametnutih narativom. Barbra Strejsend je, zato, stala u red iza Džudi Garland i Odri Hepbern, i androgenom i hibridnom licu holivudskog mjuzikla, pridružila njegovu grotesknu masku.

[93] „Papa, I have a voice now. Papa, I have a choice now. Papa, watch me fly!“

5. HOLIVUDSKI MJUZIKL: *KEMP* PARADIGME

Odstupanja holivudskog mjuzikla od heteronormativnosti nisu vezana isključivo za zvezde mjuzikla – gej ikone, nego se mogu uočiti i analizom paradigmatskih situacija i likova u pojedinim ostvarenjima. Neki od ovih primera (kao što smo imali prilike da se uverimo u dosadašnjem istraživanju) prethode teoriji Džudit Batler o performativnosti roda i seksualnosti, i čak je, na neki način, anticipiraju. Nastojaćemo da analizama koje slede uočimo koji su to konkretni primeri i postupci putem kojih holivudski mjuzikl pomera rod, seks i seksualnost u domen performativa (može delovati paradoskalno da postoje narativne tehnike kojima se to postiže), te denaturalizuje uvrežene heteroseksualne predstave i patrijarhalne binarne rodne dokse. Pokušaćemo da razotkrijemo načine na koje rod (narativnim i nenarativnim tehnikama) prerasta u svlak nalik na pozorišnu masku, te, konstantnim menjanjem pozicija i pomeranjem značenja, dovodi do disutopijske kritike heteronormativnosti kao odrednice žanra, američkog društva i društva uopšte.

5.1. *Neki to vole vruće* – kritički pogled na heteroseksualnu viziju raja

Uprkos tome što mnogi teoretičari i istoričari filma ostvarenje Bilija Vajldera nazivaju komedijom, Rik Altman ga pridružuje holivudskom mjuziklu, uzimajući u obzir radnju, likove, numere i ideologije koje ga čine. Radnja je centrirana oko doživljaja muzičara maskiranih u muzičarke, koji se pridružuju ženskom orkestru, ne bi li se spasli od opasnog gangstera čijim su kriminalnim aktivnostima slučajno prisustvovali. Muzika nije samo njihovo opredeljenje, nego je kulminacioni trenutak njihovih razotkrivanja. Muzika simbolizuje filter za sve junake i to filter kroz koji prolazi jedan vid iskrenosti, dok neke maske ostaju na površini. Tako npr. *Šuger* (*Šećerlema* – Merlin Monro) može, na prvi pogled, delovati kao ultimativna, fatalna žena kojoj sve u životu sigurno ide od ruke, ali upravo muzika i pesma razotkrivaju njeno alkoholom i ljubavnim neuspesima nagriženo ljudsko lice (koje korespondira i sa identitetom glumice). Pesma, takođe, pobuđuje Džoa da poljubi Šuger i razotkrije sopstvenu kamuflažu, gangsteri otkrivaju Džoa i Džerija zahvaljujući kontrabasu sa rupama od metaka, a čak i naslov je definisan muzikom. „Da li svi-

rate džez?“ – pita Džo Šuger, dok se pretvara da je bogati naslednik Šel Oil (Shell oil) kompanije – „Da. Vruće“- odgavara Šugar – „Neki to vole vruće, ali ja više volim klasiku“- odgovara Džo, pokazujući da potentna muzika poput džeza mora biti bliža srcu pravog američkog junaka, te da je ljubav prema klasici deo njegove velike laži. Ideologija naciotvornosti kao sastavni deo žanra mjuzikla ovde postaje vidljiva ako analiziramo hronološko izmeštanje radnje iz 1959. godine, kada je ovaj film nastao, u vreme prohibicije (1929), u vreme koje je pariralo aktuelnom po potrebi američkih građana da se oslobode rigidnih zakona i pretećeg sistema. Atmosfera pritiska i opšte društvene nesigurnosti (narasle zajedno sa potrebom za većom rasnom i rodnom ravnopravnosti i pobunom protiv vojnog dejstvovanja van granica SAD) probija kroz svaku repliku i svaku numeru filma, dodajući njegovim komičnim kvalitetima i tragičke primese i pomerajući ga, na taj način, u grotesku - iz artificijelnosti i konvencionalnosti u životnost i iskrenost. „Zašto bi se muškarac oženio muškarcem?“ – pita Džo Džerija prekidajući njegovo šepurenje sa vereničkim poklonom koji je dobio od milionera Ozgunda Fildinga. „Sigurnost“ – odgovara Džeri, vraćajući nas, za trenutak, iz komičke razgaljenosti u surovu realnost koja je dovela do rađanja Kontraamerike.

Početak filma uvodi nas u prepoznatljivi svet gangestrskih filmova: jurnjavu kolima, lažne sahrane na kojima se, u stvari, pleše i služi alkohol i kojima prisustvuju opasne vođe mafije, egzekutori za koje život „bednih muzičara“ nema nikakvu vrednost. Početak filma, dakle, uvodi u prostor legitimizovane igre, lažnosti, gde ništa nije onako kako na prvi poged deluje. Sahrana nije sahrana i umesto pokojnika u sanduku se prevozi alkohol, svečana povorka je zapravo grupa okorelih mafijaša koja puca na policiju, kafa je zapravo viski, a čitav film, kako ćemo kasnije otkriti, ne pripada žanru gangsterskih filmova, već nečemu što je njegova potpuna suprotnost, barem što se tiče senzibiliteta – mjuziklu. Džo i Džeri, saksofonista i kontrabasista, nalaze se u maskulinoj sferi proizvođača zabave. Smešteni su iza razgolićenih igračica i ne samo što zauzimaju voajersku poziciju (tj. poziciju nosioca pogleda), već zauzimaju i upravljačku poziciju, jer naga ženska tela plešu u njihovom ritmu. Međutim, kao i ostali elementi filma i dva glavna junaka će promeniti uloge postajući predmet posmatranja, obožavanja i neprimerenog udvaranja. Maskiranje filmskih elemenata (pa čak i njegovog žanra) upućuje na atmosferu nesigurnosti i, pored političkih, dobija i rodna i opšte društvena značenja, implicirajući ono što

će Džudit Batler kasnije opisati kao „nepostojanje suštine“ i njeno „simuliranje repeticijom akcija“. Atmosfera nesigurnosti pojačana je narativnim sredstvima - dijalogom tokom koga Džo i Džeri raspravljaju o svojim dugovima i ostalim finansijskim problemima i zapletom u kome maskiranje za njih dvojicu postaje pitanje života i smrti. Nakon što se zateknu na egzekuciji neprijateljske bande od strane okorelog kriminalca Kolombo Spatsa (Džordž Raft; George Raft), Džo i Džeri postaju nepoželjni svedoci višestrukog ubistva. Jedini način da se spasu sigurne smrti jeste rodna simulacija, koja, tako, postaje životna, tj. suštinska igra za njih dvojicu. Ironija i teatralizacija su, dakle, najvažnija sredstva karakterizacije (i najvažniji činioci identiteta) u ovom filmu, što je podvučeno replikom: „Šta ste vi? Komedijaši?“, a upućuje je šef biroa za zapošljavanje Džou i Džeriju, nakon što se prijave za isključivo „ženski“ posao. *Kemp*, dakle, nije samo osobina ili naklonost glavnih junaka ka određenoj vrsti senzibiliteta, već je upisan u narativ kao odlučujući činilac njihovih života. Održivost rodne maske je i glavni element radnje i činilac gradiranja napetosti koja se pojačava sa povećavanjem mogućnosti razotkrivanja. Travestija nije samo opredeljenje, već i pitanje preživljavanja, nije konvencija ili deo tradicije već činilac zapleta, deo edipalnog puta ka samospoznaji (ili spoznaji da rodne uloge u životu nisu fiksirane, već da je njihova izmena upravo deo životnog puta). Travestija nije stvar slobodnog izbora junaka, ali nije ni neprihvatljiva za njih, nego je, čak, jednako prihvatljiva kao maskiranje Džoa u idealnog muškarca – bogatog naftaša. Narativom su sugerisani i identiteti glumaca, Kertisa i Lemona, koji su uspešni transvestiti ne zato što su rodno neuklopljeni (početak filma ih vrlo jasno pozicionira u maskulinitetu, kao što to čini i njihova dotadašnja karijera), već zato što su uspešni glumci, što je upravo podvučeno činjenicom da se ne maskiraju samo jednom i njihovim suprotstavljanjem sa idealom feminiteta, Merlin Monro (čiji se identitet, takođe, neprekidno preklapa sa fiktivnim karakterom Šuger zbog isticanja da ima problema sa alkoholom i muškarcima). Prisustvo Merlin Monro omogućava smenjivanje maskuliniteta i feminiteta glavnih junaka koji se naizmenično pretvaraju da su drugarice sa Šuger, neko kome se ona ispoveda, ali i bivaju uzbuđeni pogledom na njeno izazovno telo (što je karikaturisano umnožavanjem nagote, tj. prisustvom ostalih članica benda). Performativnost rodnih uloga i identiteti glumaca istaknuti su i u nekoliko metaglumačkih scena: kada Džo pozove telefonom dirigentkinju Svit Su (Džoan Šouli; Joan Shawlee), predstavljajući se kao žena (u muškoj odeći), kada telefonira Šuger predstavljajući se kao milioner (a opet

izgledajući kao žena), kao i kada se presvlači skidajući masku Džozefine i preuzimajući masku muškarca o kome Šuger sanja. Takvi trenuci su i svi u kojima Džeri skida periku, prestajući sa igranjem uloge Dafne, ali ostajući u njenoj garderobi.

Dakle, zahvaljujući svom glumačkom daru i mogućnostima koje pruža upravo performativnost rodnih uloga, Džo i Džeri uspevaju da pobegnu od sigurne narativne smrti. Bežeći od gangstera, kao Džozefina i Dafne odlaze na Floridu, ali ulaze i u jedan novi žanr – njihovo okruženje je romantizovano i glamurizovano. Dakle, paradoksalno, kada napuste svoje maskuline pozicije oni odlaze u svet romantike i mjuzikla, što pruža mogućnost za žanrovsku autoparodiju. Na železničkoj stanici, na putu za Floridu, sreću Šuger i naravno, budući da Merlin Monro tumači njen lik, publika očekuje da će ona biti trenutak erotske kontemplacije. Međutim, autori filma kao da namerno kvare i prekidaju svaki takav trenutak, pokazujući da su svesni, ne samo statusa Monroove, nego i predrasude o muškarčevoj voajerskoj poziciji (upućujući publiku i na sopstveno prisustvo). Sada, kada su „postali žene", Džo i Džeri stalno bivaju osujećeni u pokušajima da neometano posmatraju telo koje ih privlači. Kada Šuger prođe pored njih oni posmatraju njene zanosne obline i dok Džeri više obraća pažnju na način na koji ona hoda u štiklama, kako bi se i sam bolje snašao u ženskoj garderobi (učeći modele femininog ponašanja), para i pisak lokomotive prekidaju njen zanosni korak. Sledeći susret sa Šuger odvija se u toaletu voza, gde se sakrila kako bi konzumirala alkohol, što dirigentkinja zabranjuje. Dakle, potpuno suprotno prvom utisku, Šuger pribegava tipično muškom ponašanju, ističući da najviše problema ima upravo u sferi romantike. Potom sledi numera „Running Wild" („Jurimo divlji") čiji je brzi ritam vizualizovan i poistovećen sa kloparanjem točkova lokomotive.[94] Postupak poistovećenja muzičkog ritma i ritma mašine odudara od tehnike žanra u kojoj je muzika najčešće poistovećivana sa „prirodnim lepotama Amerike" i naturalizovana kao prirodni impuls pravog američkog građanina, čime je stvaran nacionalni ideal.[95] Umesto da muziku prikaže kao

[94] Muziku za film *Neki to vole vruće* birao je nemački kompozitor Adolf Dojč (Adolph Deutsch), trostruki dobitnik oskara u to vreme, između ostalog i za rad na mjuziklu *Oklahoma! (1955, Fred Zinnemann)*. Numera „Runnning wild" je bila popularna dvadesetih i tridesetih godina XX veka u SAD, komponovao je A. H. Gibs (Gibbs), a Đango Rajnhart (Django Reinhardt) je obradio u džipsi sving stilu. Gene Philips, *Some like it Wilder: The Life and Cntroversial Films of Billy Wilder*, The University press of Kentucky, Lexington 2010, 223.

[95] Upadljivi primer ove tehnike je upravo mjuzikl *Oklahoma!,* ali i mnogi drugi: *Moje pesme, moji snovi*, *Brigadun – škotski san (Brigadoon,* 1954, Vincente Minnelli) , itd.

„samoniklu umetnost“, nepatvoreni ruralni ideal, numera „Running Wild“ ukazuje na njen proizvedeni, veštački karakter, što pojačava subverzivni karakter filma u svakom smislu. Muzika je, poput lokomotive, brza i stvorena ljudskom rukom, baš kao što su pozicije junaka i junakinja proizvedene i neprirodne. Merlin Monro se izdvaja. Svirajući na svom malenom ukuleleu peva o tome kako je život „bezbrižna, nekontrolisana, luda trka u kojoj nema mesta za ljubav“, čime ruši utopiju romantičnog raja za dvoje, često pristunu u muzici holivudskog mjuzikla. Stihovi numere nadovezuju se na dijalog između „Džozefine“ i Šuger, u kome Šuger otkriva da se, izneverena od strane nekoliko saksofonista koje je volela, odala alkoholu i počela da traži muškarca sposobnog da joj pruži materijalnu kompenzaciju za dotadašnje patnje. Dakle, stihovi omogućavaju iskreni emocionalni izliv Šuger i tokom plesa ona zanosno njiše grudima ispuštajući pljosku, čime ugrožava svoj ostanak u bendu. Džeri se, kao Dafne, tada stavlja u poziciju zaštitnika i spasava Šuger od neprijatnosti i gubitka posla. Tako čitava scena dobija naglašeno gej karakteristike, jer se tipično muško - ženski odnos pojavljuje u vidu konspiracije dve žene. Tokom ove numere i maske Džoa i Džerija bivaju ugrožene. Dirigentkinja Svit Su primećuje da „nešto nije u redu sa dve pridošle članice“, nezadovoljna je njihovim izvođenjem pesme, a primećuje i rupe od metaka na kontrabasu (zbog kojih će kasnije Džo i Džeri biti otkriveni). Terel Karver (Terrel Carver) upućuje na sumnjičavost Svit Su kao na „holivudski lezbijski trenutak“ i objašnjava:

> „Svit Su“, vođa benda (u vezi sa kojom ne postoji ništa slatko) je prvi lik koji sa sumnjom gleda na dve „nove devojke“, sugerišući da one nisu onakve kakvim se čine. (Gangster Spats je drugi. Spatsova družina je paralelno rodno isključivo udruženje). „Uterivanje“ devojaka u voz uz pomoć deblje strane dirigentske palice, od strane Svit Su, možemo posmatrati kao jedan od holivudskih momenata „lezbijskog prisustva“ (White, 1999), zbog prisustva žene koja zna šta je prava žena, verovatno jer ne razmišlja o muškarcima poput ostalih devojaka, već drugačije usmerava svoja interesovanja. (Odgovarajući muški gej momenat – iz današnje perspektive - javlja se kasnije, kada Spats, sedeći sa jednom ispruženom nogom, naredi submisivnom gangsteru – čije ruke moraju biti čiste – da klekne i otkopča mu cipelu).[96]

[96] Terrel Carver, *Sex, gender and heteronormativity: Seeing ‘Some Like It Hot’ as a heterosexual dystopia,* http://www.palgrave-journals.com/cpt/journal/v8/n2/full/cpt200838a.html#aff1, (15. 01. 2013).

Možemo, dakle, zaključiti da numera „Running Wild“ omogućava izliv libidinalne energije, ali ta energija nije heteroseksualna, već upravo suprotno – ona je gej utopija ili heteroskesualna disutopija, emanacija rodne istovetnosti u kojoj su pripadnici/e istog roda i izvođači i nosioci pogleda i momenat erotske kontemplacije.

Potom sledi još jedna scena – parodija voajerskog uživanja. Džo i Džeri su u spavaćicama, zakopčani do grla i spremaju se za spavanje, stalno podsećajući jedan drugog da kao novopečene devojke moraju biti imuni na prizor ostalih, polunagih devojaka u vozu. Njihova potisnuta muškost postaje sve komičnija, što je više devojačkih golih nogu, ramena i grudi pred njihovim očima. Vrhunac potisnute erotske ushićenosti odvija se u spavaćim kolima Džerija/Dafne, kada „najženstvenija od svih“, Šuger, legne pored njega/nje u krevet kako bi se zahvalila za spasavanje na probi. Merlin Monro prenaglašava svoju ženstvenost, bretela joj izazovno pada preko jednog ramena, blago se naginje nad „Dafne“ i privija svoje grudi uz „njeno“ telo, mazi se dok govori i što je ona ženstvenija, to je potiskivanje onoga muževnog u „Dafne“ veće. Umesto oduševljenja, „Dafne“ mora da pokaže stidljivost, smernost i nezainteresovanost i ponovo, što je Džeri uspešniji kao Dafne, autori filma ga stavljaju na veće muke i izazove, dovodeći i ostale članice benda u njegova spavaća kola. Romantične filmske situacije su još jednom parodirane, autori filma su još jednom skrenuli pažnju i na sopstveno prisustvo, a Džeri/Dafne se, na kraju, bukvalno jedva izvlači iz „torte od ženskih tela“, što je, iako bi verovatno bilo vrlo prijatno iskustvo za drugog muškarca, junaka nekog drugog filma, njemu/njoj izuzetno neprijatno i mučno.

U sličnoj situaciji nalazi se i Džo/Džoezifina kada ga Šuger pozove sa njom do toaleta da bi izlomila led za koktele. Uzimajući dirigentsku palicu (koja se ovde još jednom nalazi u okviru seksualne simbolike), Šuger lomi led i njeni pokreti rukom asociraju na seksualne pokrete. Govori o svojim afinitetima prema saksofonistima i svojoj viziji idealnog momka - milionera. Načini ispoljavanja roda i akcije na površini tela u ovoj sceni očigledno nisu binarni, pa tako Šuger govori o podređivanju i svođenju muškog roda na materijalnost života, dok rukom oponaša feminine pokrete tokom seksualnog čina, isto kao što „Džozefina“ simulira prijateljski i saučesnički odnos sa Šuger, dok u stvari prikuplja informacije koje će kasnije koristiti njenoj potisnutoj, muškoj strani ličnosti.

Vrhunac rodne konfuzije u filmu *Neki to vole vruće* dešava se na romantičnoj Floridi, ili, tačnije na romantizovanoj parodiji patrijarhata, rodnog binarizma i udvaranja. Dolazak devojaka na Floridu praćen je horskom pesmom „Down Among the Sheltering Palms" („U hladu palmi") i prikazom milionera kako sede na verandi hotela u savršenom redu (kao u zasedi), posmatrajući ih. Ironični prikaz uobičajenog dualiteta u kome momak ima novac, a devojka lepotu, pa se ta dva centra vrednosti ujedinjuju u cilju kreiranja bolje budućnosti, obojen je i parodijom obrasca po kome muškarac uvek posmatra ženu i situacijom u kojoj će, umesto formiranja heteroseksualne zajednice, doći do romantičnih izliva između dva muškarca. Milioner Ozgund Filding prilazi „Dafne", oduševljen „njenim" člancima i poziva je na večeru. Kada objašnjava da je bio oženjen sedam ili osam puta i da „obožava šougerle", Ozgund Filding se hvali svojim ljubavnim uspesima, pokušavajući da se predstavi mačo muškarcem i dobrim poznavaocem žena, ali zapravo postiže potpuno suprotan efekat. Navodi nas na zaključak da je njegov neuspeh da održi brak zapravo deo njegove rodne atipičnosti. Nasrtljivo udvaranje Ozgunda Fildinga i imitacija smernosti (praćena šamarom) od strane Džerija dostiže kulminaciju parodije romanse zbog činjenice da Džeri ne upotrebljava maskuline načine odbrane od nasrtljivca, nego ostaje dosledan u ponavljanju femininih akcija, pristajući na Ozgundovu „muško-žensku" igru. To se može protumačiti kao pristanak na gej odnos.

Denaturalizacija uobičajenih vidova udvaranja sprovedena je u skladu sa denaturalizacijom žanrovske formule holivudskog mjuzikla, po kojoj se, kako ističe Altman, heteroseksualni parovi često umnožavaju (u pojedinim filmovima udvaranje junaka junakinji praćeno je paralelnim prikazom više parova, pa čak i prisustvom životinja koje odgovaraju muško ženskom dualizmu. Na primer, crni mužjak psa udvara se beloj ženki u filmu *Ljubavna parada* / *The Love parade*, 1929, Ernsta Lubiča). U filmu *Neki to vole vruće* rađaju se dva nova para, ali njihovo formiranje je nestandardno. Ozgund Filding se udvara „Dafne" i „ona" postepeno prihvata njegovo nametanje, jer, kako objašnjava Džo Džeriju kada, besan što ga je navalentni milioner uštinuo za zadnjicu, kaže: „Nisam čak ni lep" – „Nije to ni važno, dok god nosiš suknju", i „Dafne" shvata da može zadržati željeni identitet da bi postigla svoje ciljeve zahvaljujući mogućnosti izmene roda. Veza između Džoa i Šuger takođe je obojena nestandardnim modelima udvaranja, jer umesto da Džo osvaja Šuger, on glumi idealnog muškarca za nju, noseći, čak, i naočare sa velikom dioptrijom (pošto je Šuger naglasila da to smatra privlačnim), što mu onemogu-

ćava sigurnu voajersku poziciju. Džo, dakle, zauzima pasivni položaj i Šuger se udvara njemu. Denaturalizacija udvaranja (samim tim i roda i žanra) prikazana je paralelnim scenama u kojima Džo (pod maskom milionera) i Šuger odlaze na jahtu Ozgunda Fildinga, dok Ozgund Filding izvodi „Dafne" na ples. Paralelni susret odvija se neposredno nakon još jednog izliva homoerotske tenzije, u numeri „I Wonna Be Loved by You" („Želim da me voliš") koju izvodi Merlin Monro. Numera je laganog tempa, lirična, meditativna i zavodljiva. Merlin Monro stoji, njena figira je istaknuta svetlim kostimom, dok ostale „muzičarke" sede u pozadini u tamnim, svetlucavim haljinama. Dok zavodljivim glasom izgovara ljubavne, erotične stihove o „devojci koja želi da bude voljena samo od strane jednog – pravog (stihovi numere kao da namerno ostavljaju rodne mogućnosti otvorenim)", ona predstavlja centar erotskog interesa „Džozefine", dok istovremeno Ozgund Filding, obučen u belo odelo, željno posmatra Džerija. Iako prisustvo Ozgunda Fildinga onemogućava utisak direktne komunikacije sa gledaocima filma, rodna identifikacija gledalaca je otežana ili čak sprečena naglašenom konvecionalnošću preuzetih rodnih uloga. Nema pasivnih i aktivnih činilaca romantike, nema dominantnih i podređenih, već je sve to pomešano u kalamburu pretvaranja i glume, tako da stičemo utisak da, sa kim god se identifikovali, možemo samo uživati u senzibilitetu utopije rodne ravnopravnosti. Potom parovi odlaze na svoje „romantične pozornice". Dok sedi sa Šuger na jahti, Džo se pretvara da je „imun na žene" i da veruje da ne postoji ni jedna devojka koja će moći da ga „raskravi" i izazove u njemu seksualno uzbuđenje. Njegova igra „zabranjenog voća" navodi Šuger da pokuša da ga zavede i da poljupcima probudi navodno nepostojeću strast. Iščašena pozicija zavodnika i zavedenice nagoveštena je (sjajnim postupkom) situacijom u kojoj se Džo i Šuger voze čamcem do jahte, u rikverc. U paralelnim scenama Ozgund Filding i „Dafne" plešu tango, razmenjujući ružu koju drže u ustima i smenjujući se u vodećim pozicijama tokom plesa. Dakle, običaji udvaranja prikazani su kao fluidni i promenljivi. Tradicionalni načini na koje su stvarane heteroseksualne veze očigledno nisu fiksirani za rod i mogu se posmatrati (i u filmu *Neki to vole vruće* su tako i posmatrani) kao odvojeni od njega. Udvarati se može jednako dobro žena muškarcu, osvajajući ga, baš kao što i muškarac može pristati na udvaranje drugog muškarca ili žene. Uverenja o aktivnom i pasivnom činiocu binarizma jednako su poljuljana kao i temelji tog istog binarizma, te vidimo da je u svetu *kemp* estetike sve dozvoljeno, jednako produktivno i zabavno.

Paralelne scene iščašenih udvaranja dovode do vrhunca rodne konfuzije iskazane u narativu u trenutku kada Džeri otkrije Džou da se verio sa Ozgundom i da planira da se uda za njega. Nakon što ga Džo upita kako je moguće da u tome ne vidi ništa problematično, Džeri mu odgovara da mu je sasvim jasno šta je najveći problem i da je to Ozgundova majka. Dakle, ulazeći potpuno u ulogu žene Džeri preuzima i feminine tradicionalne porodične probleme i sukobe (kakav je najčešće onaj između snaje i svekrve). Kako bi ga vratio u ulogu muškarca Džo mu govori da naglas ponavlja: „Ja sam muško, ja sam muško, ja sam muško!“, što je identično načinu na koji ga je uveo u ženski rod. Kada je trebalo da se pretvara da je žena, Džeri je imao problema sa štiklama, nije umeo da hoda i izuzetno su ga privlačile nage muzičarke kojima je bio okružen. Da bi ga sprečio da ispolji svoju potisnutu muževnost, Džo govori Džeriju da ponavlja naglas: „ja sam žena, ja sam žena, ja sam žena!“. Jednostavna repeticija koja Džeriju služi da se rodno definiše i preuzme odgovarajući model usmerava pažnju gledalaca na podvojenost tela i roda, na prisustvo muških telesnih funkcija u onome što je prepoznato kao ženstvenost i to od strane ultimativnog (iako pojednostavljenog) muškog modela – onoga koji „leži na milionima i razume se u šougerle“. „Repeticija akcija na površini tela“ je i u filmu *Neki to vole vruće*, kao i u teoriji Džudit Batler, označena odlučujućom determinantom rodne pripadnosti i identiteta. Ista ta repeticija je dovoljna i za formiranje bračne zajednice u kojoj se i porodične uloge, statusi i sukobi prenose bez obzira na telesne kvalitete i funkcije.

Po dolasku Spatsa na Floridu publika očekuje neku vrstu razrešenja i povratka na početne pozicije, međutim prisustvo kriminalaca produbljuje započete rodne farse. Budući da je Spatsova grupa jednako rodno isključiva, da predstavlja savršeni paralelizam ženskom bendu Džoa i Džerija, osim što umesto dirigentskih palica i instrumenata koristi oružje, nema povratka u realnost i na „suštinu stvari“. I u Spatsovom svetu je sve lažno, svi imaju maske i igraju igre u opštoj šaradi. Najupečatljivija je scena u liftu u kome se zajedno nalaze kriminalci i „Džozefina“ i „Dafne“. Kada ugledaju „devojke“ kriminalci orkestirano skidaju šešire, na šta „one“ pokušavaju da ostave utisak smernosti i polaskanosti. Najkrupniji od svih gangstera počinje neupadljivo da im se udvara, ispitujući ih da li su ikada bile u Čikagu. Kao što se Džo i Džeri pretvaraju da su devojke, tako se kriminalci pretvaraju da su učtivi i pristojni, te scena dostiže vrhunac filmske napetosti zbog utiska da bi skidanje ovih maski izazvalo potpunu katastrofu. Baš kao što znamo šta je predstava binarne suprotnosti

ženskom rodu, tako možemo da zamislimo i šta bi bila binarna suprotnost krajnje učtivosti, a film pruža mogućnost poistovećenja laži i mitoloških dvojnosti. Svet binarizama je konstruisan i lažan jednako kao i njegovi konstrukti. „Prava mera" nalazi se negde između zamišljenih krajeva suprotnosti.

Nakon što Džo telefonom obavesti Šuger da odlazi, zbog čega je ona skrhana i ponovo počinje da pije, Džo i Džeri pokušavaju da pobegnu, ali ih kriminalci otkrivaju, videvši kontrabas sa rupama od metaka. Bežeći, oni se (još jednom) presvlače, ovoga puta u odeću lakeja, ali Džeri ostaje u štiklama. Ponovo, dakle, nailazimo na plastični vizuelni prikaz trećerodnosti u akciji, onoga što je između dva modela ponašanja, a taj prikaz utiče na formiranje ideje o nemogućnosti bega iz trivijalnih životnih maskerada. Modalitete i obrasce identifikacije možemo samo oponašati i ukrštati, da bismo shvatili da ne postoji granica posle koje ti modaliteti postaju ono što mi „zaista jesmo". Život je prepun uzaludnih potera i maskiranja i gledajući Džerija kako beži u štiklama, obučen kao lakej, pitamo se da li to presvlačenje ima uopšte nekog smisla (ako su pristuni i atavizmi bivšeg identiteta), baš kao što smo se pitali čemu vodi Džoovo pretvaranje u bogatog milionera (koji, takođe, zaboravlja da skine minđuše), ako je formiranje iskrenog odnosa sa Šuger cilj njegovog pretvaranja.

Maskirani u lakeje i skriveni ispod stola, Džo i Džeri prisustvuju novoj gangsterskoj predstavi. Slušajući „dušebrižni" i „srdačni" govor gangsterskog Velikog Gazde, zatiču se na lažnoj proslavi Spatsovog rođendana tokom koje Spats i njegova banda bivaju pogubljeni. Dakle, još jednom bežeći od artificijelnosti u neku novu artificijelnost, junaci filma *Neki to vole vruće* se presvlače u žensku garderobu i odlučuju da pobegnu sa Ozgundom Fildingom. Tokom novog bega Džo baca poslednji pogled na ženski bend čiji su deo bili i vidi Šuger kako izvodi pesmu „I'm Through with Love" („Završila sam sa ljubavlju"), sedeći na klaviru. Njena iskrena pesma, podržana emocijama koje gaji za Džoa, za trenutak uljuljkava Džoa i publiku u romantičnoj ushićenosti, ali patrijarhalnu utopiju narušava činjenica da je Džo u kostimu Džozefine. „Džozefina" je vlasnik želje i žudnog pogleda i „ona" prilazi Šuger kako bi joj pritisnula strasni poljubac na usne. Trenutak poljupca između „dve žene" prekinut je žestokim vriskom Svit Su i rečenicom koju Džo upućuje Šuger: „Ne tuguj, Šuger. Ni jedan muškarac nije toga vredan". Još jednom je mesto najveće iskrenosti i najvećeg prevazilaženja maske u ovom filmu obeleženo

trećerodnom fantazijom i seksualnošću izmeštenoj od heteronormativnosti u prostor rodne istovetnosti. Numera „I'm Through with Love", stoga, izvrće uobičajene standarde holivudskog mjuzikla u kojima je ljubavna pesma najavljivala srećan kraj, najčešće podvučen objavom: „I živeli su srećno do kraja života", u utopiju nestandardnih pogleda na ljubav. Eskapizam u *kemp* bajku prikazan je kao vožnja čamcem u kojoj Džo ubeđuje Šuger da ga ostavi, dok Džeri objašnjava Ozgundu razloge zbog koji se ne mogu venčati. Naravno, ovo ubeđivanje postiže upravo suprotan efekat, pobuđujući Šuger da nastavi sa svojim katastrofalnim, fatalnim vezivanjem za problematične saksofoniste i Ozgunda da pristane na sve mane svoje „odabranice", čak i na činjenicu da je „ona" ipak muškarac. „Niko nije savršen" je, zato, najbolje moguće objašnjenje *kemp* bajke ili heteronormativne disutopije filma *Neki to vole vruće*. Ta rečenica razvejava iluzije o savršenom svetu, neprekidnom progresu, osiguranom novim društvenim ćelijama kao što su bračne veze. Svet u kome ima mesta za nesavršene i u kome ljudi uviđaju da svi „imamo mane" i jeste iluzija sveta u kome nema osude, u kome nema preteranih očekivanja i uvođenja pojedinca u tradicionalne obrasce po cenu gubitka individualiteta. To je utopija nove slobode, priznanje prava na posebnost i autentičnu lepotu bića, van zadatih okvira patrijarhalnog društva.

Zbog svega navedenog ne možemo se složiti sa ocenom filma *Neki to vole vruće*, od strane Džudit Batler. U eseju iz 1993. autorka teorije o performativnosti roda ističe:

> Transvestit je subverzivan do one mere do koje reflektuje imitativne strukture proizvodnje hegemonističkog roda, sporeći pravo heteroseksualnosti na prirodnost i originalnost. Ipak, obavezna sam da dodam važnu kvalifikaciju: heteroseksualna privilegija operiše na mnogo načina i naturalizovanje i skrivanje pod maskom originalnosti su samo dva. Postoje, ipak, domeni u kojima heteroseksualnost može ukazivati na svoj nedostatak originalnosti i prirodnosti, a još uvek pokušavati da održi društvenu moć. Zato je heteroseksualna kultura sama proizvela određene oblike transvestije: ako razmislimo o Džuli Endruz u filmu *Viktor Viktorija* (*Victor, Victoria,* 1982, Blejk Edvards) ili o *Dastinu Hofmanu* (Dustin Hoffman) u filmu *Tutsi* (*Tootsie,* 1982, Sidni Polak), ili o Džeku Lemonu u filmu *Neki to vole vruće*, gde je anksioznot zbog moguće homoseksualne posledice proizvedena i skrivena unutar narativa. Pomenuti filmovi sadrže homoseksualni eksces transvestije kroz strah od očitog heteroseksualnog kontakta pre otkrića latentne homoseksualnosti. Transvestija je data kao oblik zabave i iako su ovi filmovi važni kulturni tekstovi koji se bave tretmanom homofobije i homoseksualne panike, ne mogu da ih nazovem subverzivnim. Pre

> mogu da tvrdim da su ovakvi filmovi funkcionalni u pružanju ritualnog oslobađanja heteroseksualne ekonomije koja mora neprestano čuvati svoje granice od invazije „nastranosti“, te da povremena proizvodnja homoseksualne panike u stvari utvrđuje heteroseksualni režim u njegovom samoočuvanju.[97]

Tvrdnja Džudit Batler o homoseksualnoj panici ili homofobiji ipak nije održiva kada je reč o ostvarenju Bilija Vajldera, *Neki to vole vruće*. Naprotiv, ovaj film dostiže vrhunac svog delovanja upravo u emitovanju libidinalne energije *kvira* i u kreiranju fantazije o svetu rodne ravnopravnosti i ljudske nesavršenosti. Odstupanja od žanrovske formule mjuzikla, njeno iskorištavanje u svrhu negacije mitoloških binarizama po kojima funkcioniše američko (i ne samo američko, već i svako patrijarhalno) društvo, te stvaranje dela koje postiže jednako dejstvo fuzije pesme i narativa, spektakla i komedije, (pa na kraju i denaturalizacije mitosa proleća i predstave nestandardnih modela ljudske komunikacije i udruživanja) kao i bilo koje drugo delo žanra holivudskog mjuzikla, daje ovom filmu autentični umetnički pečat. Travestija je ovde iluzija slobode u okviru rigidnog sistema koji guši pravo na specifičnost. Panika nije smeštena u mogućnost homoseksualnog odnosa, panika je smeštena u nemogućnost istog, u nemogućnost bekstva od društvenih motora sile, te u eventualno gušenje posebnosti i atipičnih sklonosti svih karaktera. Zato je film *Neki to vole vruće* i potvrda fleksibilnosti žanra holivudskog mjuzikla na aproprijaciju kulturnih tekovina zajedno sa razvojem zajednice i njenih shvatanja.

5.2. *Kabare* i njegovi „*kemp* derivati“

Već smo obrazložili da film Boba Fosija iz 1972. sadrži *kemp* pojave i identitete, ali da povezivanjem aktuelnih američkih okolnosti sa okolnistima u kojima se nalazilo nemačko društvo u vreme jačanja fašizma, problematizuje ovakve pojave, poistovećujući ih sa fašističkom dekadencijom. Ipak, *Kabare* priznaje da ispod narativne površine žanra, ispod njegove patrijarhalne formule postoji jedan životniji i bogatiji svet i da je prisustvo tog sveta očuvalo vitalnost holivudskog mjuzikla. Ukazujući na moć performativa i neuklopljenost performera, *Kabare* ukazuje i na

[97] Judith Butler, *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*, Routledge, New York and London 1993, 125 – 126.

njihovo istorijsko skriveno prisustvo iza večitih priča o ljubavi dvoje mladih. Mitološki obrasci društva pokazuju se, na taj način, kao matrice njegovog očuvanja, dok fenomeni koji odudaraju od njih postaju vidljivi kao potencijalna moć društvene subverzije. Bez obzira na to da li su prikazani razornim ili poželjnim, činjenica je da film naglašava da je došlo vreme (i to je vreme nakon smrti američke kontrakulture) kada takvi fenomeni mogu biti, ne samo prikazani, već i istaknuti, iako su od nastanka žanra bili prisutni, ali su se samo naslućivali i „čučali u zapećku" kao nešto o čemu se ne sme javno govoriti. Ne iznenađuje, stoga, podatak da priča o Sali Bouls nije originalna. Nastala je kao obrada pripovetke „Sali Bouls" („Sally Bowles"), Kristofera Išervuda (Christopher Isherwood) iz 1937, koja je najpre inspirisala nastanak drame „Ja sam kamera" („I am a Camera") Džona Van Drutena (John Van Druten), a zatim i brodvejsku predstavu u režiji Hala Prinsa (Hal Prince), iz 1966. godine. Kako objašnjava Dejvid Parkinson, film Boba Fosija je „sve osim tipične holivudizacije pozorišne predstave", jer se scenaristkinja Džej Preson Alen (Jay Presson Allen) vratila izvorima, obnavljajući gej teme koje su bile uklonjene iz komada i iz predstave, ponovo usmeravajući pažnju na ljubavne dogodovštine naivnog britanskog pisca (Majkl Jork; Michael York) sa biseksualnim pruskim plemićem (Helmut Grejm / Griem) i američkom pevačicom koja zarađuje za život u sumnjivom noćnom klubu (Lajza Mineli). Pored ovih izmena, paralelni zaplet o ljubavi između berlinske stanodavke i njenog piljara, zamenjen je prikazom romanse između bogate Jevrejke (Marisa Berenson) i „lovca na miraz" (Fric Veper; Fritz Wepper). Ceremonijalmajstor u „Kit Ket Klubu" (Džoel Grej; Joel Grey) ostao je cinični komentator dešavanja i deo „božanstvene dekadencije" eskapizma iz surove realnosti Vajmarske Republike.

Uvodna špica počinje prikazom iskrivljenog ogledala u kome se ogleda lice ceremonijalmajstora, simbolično naglašavajući da će biti reč o izvitoperenjima socijalne svesti i iskrivljenim pogledima na život, ali i da je iza te patološke vizije još jedna društvena maska, te da ne postoji iskreni ljudski lik u osnovi sveopšteg bivstvovanja. Tu vrstu ambivalencije film će zadržati do samog kraja, ostavljajući publici odgovornost izbora i odluke o tome koje su vrednosti prave. Dok se u paralelnim scenama smenjuju izvođenje numere „Wilkommen" („Dobrodošli") od strane ceremonijalmajstora i dolazak britanskog pisca Brajana Robertsa u Berlin iz 1931, postaje jasno da će numere reflektovati „stvani život", tj. filmsku realnost. Naglašena lažnost kluba koji postaje parodija života vidljiva je već pri prvim poja-

vama članica orkestra, polugolih, napadno našminkanih i izazovno postavljenih na scenu, za koje ceremonijalmajstor naglašava da su device. Zabavljačice ismevaju voajersku kulturu izgovarajući stihove „drago nam je da se vidimo“ („happy to see you“), upućujući i na činjenicu da će mali, mračni i sumorni noćni klub biti i jedino poprište istine, ogledalo kolektivne klaustrofobije i narastajućeg fašizma. Ograničavajući direktnu komunikaciju sa publikom (i fiktivnom i realnom) na hermetični prostor kabarea, film upućuje na zaslepljenost karaktera i publike koja odbija da prihvati društvena dešavanja. Takođe, predstavljajući devojke navođenjem naziva zemalja iz kojih dolaze, ceremonijalmajstor anticipira i budući sukob između tih zemalja, ali Kit Ket Klub sadrži dublju simboliku namenjenu aktuelnoj publici u SAD. Inicijali Kit Ket Kluba poklapaju se sa inicijalima Kju Kluks Klana (Ku Klux Klan) i budući da je igračica i pevačica – Amerikanka Sali Bouls – zvezda kluba, analogiju između mesta na kome se istine bacaju u lice zastrašenom narodu i jednog rasističkog udruženja, moramo razumeti kao analogiju između predratne Nemačke i Amerike šezdesetih godina XX veka (kada je ovaj mjuzikl doživeo brodvejsku popularnost). Međutim, za razliku od filmova istorijskog mjuzikla klasičnog perioda koji su se u velikoj većini priklanjali promociji utvrđenih vrednosti, *Kabare* se ne određuje ni za ni protiv tih vrednosti. Zbog toga sve pojave u ovom filmu imaju zamagljen identitet i omogućavaju istovremeno bujanje pozitivnih i negativnih reakcija gledalaca (Kit Ket Klub je simbol rasističkog udruženja, ali i istine; nacizam je sistem koji najavljuje strahote i život prepun anksioznosti, ali i sistem koji dozvoljava seksualne slobode i zavodi dekadencijom; Fric je Jevrejin, ali se predstavlja kao Nemac; Brajan je homoseksualac, ali zbog Sali Bouls postaje heteroseksualac; Sali je Amerikanka, ali želi da bude Nemica i stalno prikriva svoje nesrećno detinjstvo; Maksimilijan fon Hajne je oličenje nestalne erotske strasti koja obuzima sve karaktere, itd). Dakle, paralele između društvene klime SAD i nacizma deluju upozoravajuće, ali i upućuju na mogućnost seksualnog, rodnog i rasnog oslobođenja.

Već od prve pojave Sali Bouls jasno nam je da je ona „sasvim čudna i posebna“, kako sama objašnjava Brajanu. Njeno lice na vratima apartmana, sa naglašenim veštačkim trepavicama, veštačkim mladežom i upadljivom šminkom, ne otkriva derivat samo Lujze Bruks i Marlen Ditrih, već i Odri Hepbern (tj. Holi Golajtli), Klare Bou (Clara Bow) sa kojom se i sama poredi, i naravno Džudi Garland i Vinsenta Minelija. Arlekinovski karakter Sali Bouls obojen je željom da postane velika zvezda, da zaigra u predstavama Maksa Rajnharta (Max Reinhardt) i ona, poput

Puka u Šeksiporovoj komediji „San letnje noći“ – kao da nema seksualni identitet. Androgenost Sali Bouls će biti doneke uzdrmana njenom trudnoćom, ali će se, opredeljenjem za prekid trudnoće, opredeliti i za očuvanje identiteta rodno neuklopljenog klovna i skitnice sa svešću da je zabavna i blesava, ali i da „želi da umre od alkohola i seksa“ (kako objašnjava u pesmi „Life Is a Cabaret“ / „Život je kabare“).

Kada upozna Brajana sa atmosferom njihovog budućeg ljubavnog gnezda (u kome obitavaju muzičarke i prostituke – njihovo prisustvo je još jedan primer artističkog nemorala sveta Sali Bouls), ona ga uvodi u svoju neurednu sobu i nudi ga lekom za mamurluk, što nas može asocirati na prvi susret Holi Golajtli i Pola Vardžaka iz filma *Doručak kod Tifanija*. Ideja o hibridnosti identiteta Sali Bouls ostvaruje kontinuitet u sceni koja se nadovezuje grubim rezom (čime nam je skrenuta pažnja na otvorenu citatnost ovog filma i osmišljenu simobliku montaže) u kojoj se Sali / Lajza Mineli ogleda u ogledalu (kao i mnoge „atipične“ glumice mjuzikla pre nje), a potom nastupa u numeri „Mein Herr“ („Gospodine moj“). Izloženost njenog tela pogledu, agresivni ples uz erotski naglašene pokrete, uz masku klovna na licu, ukazuju na parodiju izazovnih ženskih pojava u mjuziklu, što je podržano stihovima numere koja slavi opraštanje od idealnog, bogatog ljubavnika. Muzika je himnična i zato tačka, uz kostim koji podseća na uprošćene bavarske, muške narodne nošnje, deluje poput anti-patrijarhalnog manifesta, a utisak parodičnosti pojačavaju melodijske varijacije izvedene na klaviru i klarinetu. Kamera se premešta u izvođačkom prostoru Sali Bouls i ponekad se nalazi iznad unutrašnje publike, ali ponekad prilazi bliže pevačici i zalazi čak i u prostor iza kulisa, čime se narušava stabilna pozicija gledalaca filma i mogućnost njihove potpune identifikacije sa publikom u Kit Ket Klubu.

Brajanovo prisustvo u klubu samo na prvi pogled deluje nepripadajuće, jer ubrzo saznajemo da skromni, začešljani i pristojni doktorant sa Kembridža ne preza od pogleda na genitalije transvestita u toaletu, niti reaguje na otvoreno nasilje na sceni i van nje. Dok, uz pivo, razgovara sa Fricom Vendelom, svojim budućim učenikom, o pronalaženju idealne žrtve - bogate miraždžike i popravljanju Fricovog materijalnig statusa, na sceni se odvija borba devojaka u blatu, a jedan nacistički vojnik biva izbačen iz kluba od strane debeljuškastog vlasnika. Narastajuće nasilje oko Brajana i Sali kao da prolazi neprimećeno sa njihove strane, tj. oni se ponašaju nonšalatno u susretu sa egocentrizmom i mržnjom i reaguju na nasilje više pod-

svesnim, nego svesnim mehanizmima odbrane. Umesto vidljivog negodovanja na razgovor o „lovu na bogatu ženu“ ili prizor tuče u klubu, Sali i Brajan odlaze da ekstatično vrište ispod mosta dok njime prolazi voz. Njihov nečujni vrisak, „nemi krik“ zbog neizdržive društvene atmosfere vizuelno je poistovećen sa ideologijom nacional-socijalizma (tj. represivnih društvenih sistema) kroz paralelnu montažu scene vriska i scene u kojoj nacisti prebijaju vlasnika Kit Ket Kluba, jer je izbacio jednog od njih na ulicu. Dakle, „nemi krik“ - instinktivna reakcija začetog života prilikom prekida trudnoće - simbolično je označena kao jedini pravi vid bunta, više telesni i reaktivni, nego aktivni i razumni, dok ironija i parodija predstava u kabareu lebde na granici podilaženja opresiji i njenog ismevanja.

Scena u kojoj Sali i Brajan definišu svoj odnos odvija se nakon scene vriska i otkriva nam Brajanovo homoseksualno opredeljenje, te činjenicu da prijateljstvo mora biti osnova njihovog partnerstva. Sali pokušava da zavede Brajana, ali primećujući njegovu ravnodušnost kada ga poljubi, ona pita: „Zar pogled na moje telo ne čini da izludiš od požude?“, na šta Brajan odgovara: „To je veoma lepo telo.“ Nakon što Sali ustanovi da iza Brajanove sramežljivosti leži nesnalaženje u heteroseksualnim odnosima i nemogućnost da se stavi u dominatnu voajersku poziciju, ona govori: „Ti si moj najbolji prijatelj, a prijateljstvo je mnogo teže pronaći nego seks; Seks bi čak mogao da nam uporpasti prijateljstvo; Ako bismo to dozvolili.“ Sali i Brajan se rukuju i dogovaraju da neće dozvoliti da im prijateljstvo bude upropašteno. Potom, prisustvujemo sceni podučavanja Frica engleskom jeziku od strane Brajana. Kamera je smeštena u hodnik i mi posmatramo Brajanov i Fricov razgovor kroz otškrinuta vrata, poput neželjenog gosta koji krišom zaviruje u prostor društveno nedozvoljenih aktivnosti. Brajan se nalazi na kanabetu, u poluležećem položaju, sa jednom nogom savijenom u kolenu. Sa dozom napadne sigurnosti, ispravlja Fricove greške u govoru, dok mu Fric saopštava da će postati žigolo ukoliko uskoro nešto ne zaradi. Upadljiva homoerotika ove scene, pojačana utiskom da se gledaoci nalaze u poziciji nepoželjnog posmatrača, ukazuje na činjenicu da Brajan postaje samouvereniji i u homoseksualnom svetu zahvaljujući uticaju Sali Bouls. Od Sali on uči o slobodnom ponašanju i načinima zavođenja i kao što je ona zavodila njega, pokazujući mu svoje telo bez ikakvog straha od odbijanja, sada on nonšalantno zavodi Frica. Sali Bouls je, tako, svojevrsni *kemp* guru, ona je promoter atipičnosti i snažno je suprotstavljena karakteru poželjne žene – lepe i bogate udavače – Natali

Landauer. Kada Natali dođe na čas engleskog jezika kod Brajana, Fric naglašava da će pokušati da je osvoji i scena njegovog udvaranja Natali izokreće običaje formiranja heteroseksualnih veza. Lažnost i artificijelnost patrijarhalnih obrazaca postaju vidljive zbog prethodnog dijaloga u kome je, obavijen atmosferom laganog flerta, Fric objasnio Brajanu da mu je supruga potrebna isključivo iz materijalnih razloga. Dakle, jasno nam je da Natali ne zanima Frica zbog njenih ličnih kvaliteta i da bi prisustvo iskrene i neposredne Sali Bouls moglo ugroziti njegova nastojanja da je osvoji. Zbog toga Brajan pokušava da ubedi Sali da izađe iz prostorije, što se ukazuje kao ironičan postupak, jer i Brajanov motiv da pomogne Fricu leži na granici između prijateljskog i erotskog. Međutim, Sali insistira da ostane sa njima, te je susret Frica i Natali, kao prikaz početka klasične heteroseksualne bajke, filtriran njenim prisustvom. Konvencionalni razgovori o vremenu i zdravlju su za Sali smešni i ona sa teatralnim nepoverenjem učestvuje u konverzaciji. Smernost i stidljivost nevine devojke, zbog prisustva Sali, ukazuju se kao upadljivo izveštačene, te publici biva savršeno jasno da je ponašanje stidljive i lepo vaspitane devojčice koja ne zna ništa o seksu, upravo najveća društvena konvencija i maska. Uz opasku da će joj pozliti, Sali namerno govori o polno prenosivim bolestima, ali Natali ne razume pojedine engleske reči i zbunjeno traži da joj se njihovo značenje objasni, što izaziva neprijatnu tišinu među učesnicima razgovora. Sali razbija tišinu i objašnjava Natali o čemu je govorila. Scena sučeljavanja dve društvene krajnosti simbolisane pojavom dve žene, tako, upućuje na demitologizaciju utvrđenih obrazaca i normi u vidu njihovog odraza u ogledalu. Glumica i igračica u kabareu, navikla na pretvaranje i preterivanje, postaje simbol pravih vrednosti i iskrenosti, dok lepo vaspitana miraždžika postaje simbol artificijelnosti. Seksualno neiskustvo i neupućenost pokazuju se kao laž u lepom ruhu, kao maska „device koja nije sa ovoga sveta“, dok Sali Bouls, uprkos jakoj šminki i ekscentričnosti, deluje kao pravi, iskreni ljudski karakter. Konvecionalnost socijalnih normi na kojoj insistira ova scena, naglašena je i u sledećem kratkom, umetnutom prikazu sklopljenih ruku Sali, koja govori: „Pogledajte, ovo mogu biti ruke kaluđerice.“

Razvoj odnosa između Brajana i Sali odvija se paralelno sa razvojem odnosa između Frica i Natali, međutim, za razliku od paralelizovanja ljubavnih zapleta u **klasičnom holivudskom mjuziklu**, par Sali – Brajan deluje kao katalizator uobičajenih ljubavnih priča. Činjenicom da su Fric i Natali jevrejskog porekla, autori filma podvlače neuklopljenost i začudnost partnerstva Brajana i Sali. U svetu u

kome je izvesno da će se tradicionalne ljubavne veze završiti najvećom tragedijom u ljudskoj istoriji (u koncentracionom logoru, izbeglištvu ili smrti), par čija ljubav čini temelj novog sistema, onoga koji će takvu tragediju proizvesti, može delovati samo ambivalentno. Zato, dok Natali smerno i u skladu sa običajima vremena odbija Fricovo udvaranje, Brajan i Sali stupaju u seksualne odnose u trenutku kada ona ispolji emocije (što je tradicionalno povezivano sa feminitetom), dok izgleda kao muškarac (obučena u odelo, sa belom leptir mašnom). Razočarana, jer je otac izbegao susret sa njom, ostavljajući joj poruku od deset reči, ona plače. U nameri da je uteši, Brajan je ljubi, stavljajući se u maskulinu poziciju zaštitnika i nadoknađujući nedostatak očinske figure. Međutim, dok sedi nag u krevetu i pokazuje joj mišicu, on je pita: „Zar te pogled na moje telo ne dovodi do ludila?“, stavljajući sada Sali u tradicionalno maskulinu poziciju nosioca pogleda, što se u trenutku kada je, zbog nedostatka oca, istakla svoju neuklopljenost u patrijarhalnom svetu, pokazuje kao kulminacija anti-patrijarhalnog udruživanja. Sali Bouls, tako, još jednom biva označitelj kontrakulture koja odudara od heteronormativnosti i zakona oca. Međutim, u analogiji sa kulturom obeleženom nadolazećim tragizmom, ona deluje i preteće i kastrirajuće, a ne samo subverzivno i oslobađajuće. Stoga, numera koja prati udruživanje Sali i Brajana „Maybe this time“ („Možda ovoga puta“), odiše pretećim trijumfalizmom i uz stihove koji glase: „Možda ću ovoga puta pobediti“, deluje zbunjujuće, jer sa jedne strane anticipira pobedu fašizma, dok sa druge aludira na neuspešnost Sali Bouls u heteronormativnom društvu. Američka kontrakultura se, dakle, još jednom ukazuje i kao tragična i kao ugrožavajuća pojava. Sa jedne strane ona slavi kolektivitet i deljenje emocija kroz direktnu komunikaciju sa Sali Bouls, dok sa druge, narativizovanjem tih emocija u kontekstu bujajućeg antisemitizma i mržnje, deluje kao vetrobran za sve ogorčene i osvetoljubive prognanike iz društva, željne moći i zadojene mržnjom. Zato Sali Bouls deluje kao da ne pripada svetu u kome žive Fric i Natali. Za razliku od Natali ona ne mora da razmišlja o budućnosti, ona ne brine da će je neko mrzeti zbog njenog porekla ili da će udajom za čoveka koji joj se dopada ugroziti i njegovu bezbednost. Kada je Natali upita kako da se izbori sa tako teškim emocijama, koje se pojavljuju zbog opšteg društvenog stanja i atmosfere represije, Sali joj daje odgovor da „ništa nije važno dok se zabavlja“, što potvrđuje da su njihovi statusi lapidarno suprotstavljeni, te da one ne mogu razumeti jedna drugu, niti mogu dijalogom doći do potencijalne buduće kohabitacije.

Upoznavanje Sali sa Maksimilijanom fon Hajneom, bogatim baronom, plejbojem, u maloj perionici veša, praćeno je numerom „The Money Song“ („Pare, pare“). Brzi ritam i melodija obogaćna udaraljkama asociraju na gomilanje i zveckanje novčića i uz vrlo ekspresivnu koreografiju koja ostavlja utisak plesa marioneta, kreiraju ideju o moći i kapitalističkom ekonomskom žrvnju, podvlačeći i atmosferu kolektivne depresije analogne nemačkoj socijalnoj i ekonomskoj depresiji prehitlerovskog perioda. Ulazak Maksimilijana u dinamiku Sali i Brajana jeste predstava vrhunca kapitalističke melanholije u filmu *Kabare,* jer je Maksimilijan simbol čoveka koji zbog nagomilanog bogatstva neprestano traga za nadražajem i motivom da se pokrene. Besomično trošenje novca na zabavu, skupe poklone za Brajana i Sali, kavijar koji se konzumira za ručak, doručak i večeru i sklonost ka seksualnom istraživanju i rušenju svih granica (koja se ispoljava kada Maksimilajn uđe u sobu Brajana i Sali, zatekne ih u krevetu i probudi) odvija se paralelno sa bujanjem nacionalističkih osećanja i jačanjem Hitlerove stranke (što se manifestuje kroz uličnе okršaje i nastupe *Hitlerovog nacističkog podmlatka* /*Hitlerjugend/*). Maksimilijan sa dozom patološke ravnodušnosti izjavljuje da će Nemci moći da kontrolišu naciste, odbijajući da uvidi da je i sam van kontrole, usled podsvesnog anticipiranja kraha dotadašnjeg ekonomskog sistema koji mu je omogućio život bez rada i problema. Metafora opijajućeg kapitalističkog zadovoljstva pred pucanjem data je, dakle, kroz pojavu Maksimilijana i njegovu neodoljivost za Sali i Brajana, a njegov predlog da odu na put u Afriku – gde mogu da ispolje svoja rasistička osećanja, potrebu za dominacijom i nadređenošću - oni prihvataju sa dozom nepoverljive ekstatičnosti. Okruženi zadovoljstvom *kvir* erotike, njih troje u Africi, bili bi krajnja instanca kapitalističke fantazije i zamišljenog rajskog vrta za negativne ekstremne vrednosti eurocentrizma.

Sa druge strane, trio Maksimilijan – Sali – Brajan predstavlja i oslobađanje od rigidnih heteroseksualnih normi i sadrži u sebi dozu igre i zabave, ismevanja strogih pravila i tradicije, te i numera ceremonijalmajstora „Two Ladies“ („Dve dame“), kao parodija ovakvog pogleda na homoseksualnost, zvuči poput dečje pesmice sa veselim vokalnim repeticijama, izvedenim od strane glumica u kostimima lutaka. Numera „Two Ladies“ je komična verzija plesa u troje u Maksimilijanovoj vili, tokom koga se članovi ljubavnog trougla grle, dok im se lica blago dodiruju. Njihova veza se, stoga, može posmatrati i kao jedan vid eskapizma od društvene kru-

tosti nadirućeg fašizma, te Maksimilijan i Brajan napuštaju seoski vašar kada njime počne da odzvanja himna *Hitlerovog nacističkog podmlatka*, „Tomorow Belongs to Me“ („Sutra je vreme za nas“). Nacistčku pesmu, emanaciju vere u bolje sutra, izvodi dečak plave kose, u uniformi *Hitlerjugenda.* Pesma počinje sasvim nenametljivo, kao vokalna solo deonica i pevanje je tiho i nesigurno, a kamera se postepeno udaljava od krupnog prikaza dečakovog lica, kružeći i prikazujući ostala lica u publici. Glasovi se nesigurno pridružuju i numera prerasta u horsku pesmu koja je sve odlučnija i trijumfalnija, a publika u bioskopu na vrhuncu izvođenja shvata da i sama pevuši nacističku himnu, te da je i sama obihvaćena izvitoperenim sistemom vrednosti aktuelne Amerike. Maksimilijan i Brajan ulaze u kola posmatrajući događaj sa distance i ne učestvujući u kolektivnom ushićenju. Lica uokvirenih prozorom automobila, ravnodušno bacaju poslednji pogled prema neumitnosti nadolazeće društvene oluje i Brajan ironično pita Maksimilijana: „Jel još uvek misliš da možete da ih kontrolišete?“. Kao izgnanici u crnom automobilu, Maksimilijan i Brajan odlaze, njihov odlazak prati lice ceremonijalmajstora koji gleda direktno u kameru i sa negodovanjem klima glavom. Dakle, ljubavni trougao predvođen Maksimilijanom poistovećen je sa neodgovornim socijalnim ponašanjem, sa odbijanjem prihvatanja strahovitog kolektivog tanatosa koji je mogao biti obuzdan delovanjem pojedinaca - delića motora društvene mašinerije, tj. onih koji poseduju novac i uticaj. Maksimilijan je, stoga, pristalica bujajućeg fašizma, jer se protiv njega ne buni. *Kemp*, kao deo njegove sofisticirane erotike, biva identifikovan poljem između slobode i stroge kontrole i hijerarhije, tj. graničnim područjem relativizovanih vrednosti.

Odlazak Maksimilijana približava junake filma očekivanoj katastrofi. Fric i Natali se venčavaju uprkos otvorenoj mržnji prema Jevrejima, koja rezultira ubistvom njenog terijera. Sali otkriva da je trudna, ali i da ne zna ko je otac njenog deteta, dok Brajan otkriva Sali da je i sam bio u vezi sa Maksimilijanom i, ne mogavši da se obračuna sa njim, besan zbog napuštanja, obračunava se sa anonimnim nacistima i ostaje prebijen. U pokušaju da prevaziđu napuštenost i uklope se u tradicionalni svet, Sali i Brajan odlučuju da se venčaju, ali oni su ništa više do parodija srećnog braka, pa su njihova lica naopako postavljena u sceni poljupca. Venčanje Frica i Natali praćeno je izvođenjem numere „If You Could See Her Through My Eyes“ („Kada biste je videli mojim očima“), jednom od najupečatljivijih scena u filmu, u kojoj ceremonijalmajstor nastupa s gorilom. Iako ukazuje na univerzalni rasistički

metod svođenja etniciteta na animalnu figuraciju, tačka očigledno aludira i na položaj Afroamerikanaca u SAD (nazivanih *majmunima sa trema /porch monkies/*), a američki identitet je smešten u kontekst opšteg fenomena totalitarizma i specifično američkog (*demokratskog*) totalitarizma, time što je rasizam prikazan kao inherentan nacizmu i njegovim propagandnim tehnikama. Narativ simboliše naklonost Amerike prema opasnim i opresivnim političkim sistemima razvojem radnje tokom koje se Amerikanka zaljubljuje u nemačko zabavno pozorište, u Nemca i u samu Nemačku, i koja dostiže kulminaciju ubistvom nerođenog deteta (što je i kulminacija prihvatanja nacizma od strane Sali Bouls).

Sali objašnjava Brajanu da bi vrlo brzo počela da ga mrzi pored prostrtih pelena u maloj kolibici u Kembridžu i oprašta se od njega. Dok Brajanov voz odlazi, ona nastupa u Kit Ket Klubu sa numerom „Life Is a Cabaret" („Život je kabare"), pretvarajući sopstveni život u još jednu pesmu iz mjuzikla, čime metod žanra mjuzikla postaje element zapleta. Ideja da je „čitav svet kabare" problematizuje način proizvodnje samog filma i način na koji funkcioniše žanr. Utopija je i eskapistički prostor, ali i prostor samospoznaje američkih građana, tj. da bi postala prostor samospoznaje, ona mora prestati da bude prostor eskapizma. Zato je utopija i poželjna i nepoželjna, a *kemp* kao njen imanentni deo, jednako tragičan i opasan.

Poslednja scena u filmu prikazuje ceremonijalmajstora dok ironično naglašava da u „kabareu nema problema, da su u njemu svi lepi i srećni". Kamera potom kruži oko orkestra i scene, zastajući na trenutak, dok se ceremonijalmajstor, uz upadljivu gestikulaciju, oprašta od publike. Kamera se potom pomera preko iskrivljenog ogledala i odraza publike u kojoj sede nacistički vojnici. Ovakva poslednja scena kao da govori (američkoj) publici: „pogledajte se, takvi ste vi – sami kreirate sopstveni cirkus".

Dakle, trećerodnost i performativnost bivaju legitimizovani kao imanentni deo žanra holivudskog mjuzikla u filmu Boba Fosija, ali i podvrgnuti valorizaciji kroz priču o egocentričnoj potrebi za afirmacijom i slavom Sali Bouls, po cenu odbacivanja ljubavnika, ubistva nerođenog deteta i ostanka u zemlji koja tone u tiraniju. Iako je promoter rodno neuklopljenih društvenih figura, derivat nekoliko nestandardnih, feminističkih i anti-patrijarhalnih glumačkih persona, Sali Bouls je i zvezda u jednom izopačenom svetu i sredini krajnje problematičnih vrednosti. Zato njena pe-

sma „Life Is a Cabaret“ može biti posmatrana dvojako: kao himna posebnosti i kao himna sebičnosti. Marginalizovane grupe su izjednačene sa ljudima kojima je uskraćeno pravo na različitost, ali i sa onima koji odbijaju prihvatanje sopstvene odgovornosti u društvu. Pa ipak, moramo primetiti da je sa filmom *Kabare* rodno marginalizovanim grupama priznato pravo na filmsku egzistenciju, bez obzira na činjenicu što je ona, kako objašnjava Dejvid Parkinson, postala više studija opsesije i strahova, nego nada i snova (što je suprotno formuli **klasičnog holivudskog mjuzikla**, ali sa druge strane održava vitalnost žanra i aktuelizuje ga u novim društvenim okolnostima).

5.3. *Viktor Viktorija* : metamaskerada

Film Blejka Edvardsa iz 1982, *Viktor Viktorija,* jedan je od poslednjih velikih filmskih nastupa Džuli Endruz u kome je definitivno potvrdila svoj status gej ikone i sa nominacijom za nagradu Oskar, stavila krunu na karijeru bogatu ulogama specifičnih, hrabrih i upadljivih heroina. Radnjom koja se bavi nastojanjima žene da se proslavi kao muškarac koji glumi ženu, mjuzikl *Viktor Viktorija* još jednom potvrđuje naklonost holivudskog mjuzikla ka teatralizaciji i ironiji, ka viziji sveta u kome identitet nije suštinski definisan serijom binarizama. Sa svojom sklonošću ka izmeštanju radnje u utopiju nekog drugog vremena i prostora, mjuzikl još jednom dejstvuje kroz kvaziistoričnost, locirajući karaktere čudnog pigmalionskog zapleta u predratnu Evropu, tačnije u Pariz iz 1934. Međutim, uprkos istorijskim okolnostima teške krize i kolektivne depresije, u filmu *Viktor Viktorija* nema mnogo od atmosfere socijalne anksioznosti, niti je *kemp* senzibilitet povezan sa predfašističkom dekadencijom, već je poremećaj poretka više prikazan delom simpatične konfuzije koju može razotkriti jedino „pravi Amerikanac“ – King Maršand (Džejms Garner; James Garner), a njegova ljubav jedina može vratiti stvari na svoje mesto. Međutim, uprkos dominaciji klasičnog patrijarhalnog raspleta, ne možemo se oteti utisku da je igranje rodnih uloga zauvek promenilo rigidno posmatranje rodnih odnosa, te da će i povratak na društvenu normu biti više formalan, nego istinski i da je spoznaja junaka dublja i šira od mitoloških zabluda.

Pigmalionska figura mentora smeštena je u karakter Todija (Robert Preston), simpatičnog, ali ostarelog gej pevača i kabaretskog zabavljača, čija nas ekscentrična i

tragična posebnost uvodi u radnju. Todi leži u krevetu sa svojim mladim ljubavnikom Ričardom (Malkolm Džejmison; Malcolm Jamieson) i posmatrajući ga kako se oblači, shvata da je dospeo do perioda u svom životu kada mladići počinju da ga iskorištavaju zbog novca i kada, kako kaže: „ljubav mora da gleda mozgom, a ne okom". Tokom osamdesetih godina XX veka, SAD je povratila poverenje u konzervativne vrednosti, ali su mnogobrojne krize i uzdrmavanja poretka, pojava kontrakulture i njen uticaj na omladinu, oslabile snagu rigidnih stanovišta. Gej populaciji je priznato pravo na postojanje, ali je ona i dalje posmatrana kao začudna i opasna, određena količina gej panike u društvu je i dalje postojala (kao što postoji i danas), tako da je figura gej mentora lišena erotskog magnetizma koji je krasio heteroseksualne mentore (poput Kelija i Astera). Todi je osiromašeni, propali ljubavnik koga mladići koriste zbog novca i uticaja. Njegovi nastupi su, u skladu sa ovakvim imidžom, lišeni potencije i prostornog širenja, gotovo uvek prekinuti tučom ili praćeni komikom.

Karakter Viktorije Grant je, sa druge strane, na početku filma naglašeno feminin, suvišan i zastareo. Operska pevačica koja može da otpeva sniženo E tako da popucaju čaše u lokalu deo je prevaziđene evropske tradicije i neophodna je injekcija američkog osećaja za šoubiznis kako bi njen talenat bio unapređen i aktuelizovan. Američka kultura osamdesetih godina prihvatila je *kemp* pojave poput Endija Vorhola, ali je i naučila da ih asimiluje u proverene vrednosti. Korišćenje maskulinog potencijala Viktorije Grant daće unapređenu verziju *kemp* žene – one koja je i dalje sposobna za ljubav i brak, ali i one koja ume da iskoristi svoje maskuline potencijale da bi uspela u šoubiznisu. Kada prvi put nastupi pred vlasnikom gej kluba, Labisom (Piter Arni; Peter Arne), on joj govori da ona nije kabaretska pevačica (već operska, kao da je to prevaziđeno i manje vredno) i da se vrati izvođenju opere *Karmen*. Ideologija amerikanizma na delu će, dakle, od starih evropskih vrednosti koje podrazumevaju slabi feminitet, napraviti unapređenu kapitalističku heroinu/heroja. Feminitet je u karakteru Viktorije Grant najbolje prikazan rečenicom koju izgovara kada gladna padne u nesvest u ruke vlasnika hotela za samce: „Spavaću sa vama za rolnicu od mesa", a dat je kao tragikomična predstava potrošne robe i zastarelog materijala. Glavna junakinja filma *Viktor Viktorija* shvata da može iskoristiti naučene rodne akcije kako bi došla do ostvarenja sopstvenih ciljeva. Feminitet kao i maskulinitet, postaju tehnike i odbrambeni mehanizmi u borbi za opstanak (što nas podseća i na narativne tehnike filma *Neki to vole vruće*). Kada se od izgladnelosti

ponovo onesvesti i upravnik hotela pokuša da je obljubi, Viktorija ugleda bubašvabu i vrisne, spasavajući se od seksualnog napada. Vrisak zbog straha od bube, izraz krajnje ženstvenosti, na taj način, postaje svojevrstan vid zaštite od nasrtljivca i heroina shvata da može ponovo da ga upotrebi u situaciji u restoranu, kako bi izbegla da plati račun. Dakle, repeticija rodnih akcija postaje način preživljavanja u teškim životnim okolnostima, ali je ona moguća – ne zbog Viktorijine sklonosti ka travestiji – nego zbog odsustva suštinske rodne pripadnosti – upravo zbog Viktorijinog performativnog dara. I ne čudi, stoga, razvoj radnje u kome Todi, gej izvođač, ima oko za takvu njenu sklonost. Kada je vidi kako jede u restoranu, Todi govori Viktoriji da je sjajna pevačica, ali nakon šarade sa bubašvabom, uviđa da ona ima i širi potencijal. Kada, u muškoj odeći, pretuče Todijevog ljubavnika, postaje jasno da joj je uspeh u šoubiznisu zagarantovan. Todi i Viktorija će, nakon toga, uspešno glumiti gej par, a Viktorija će postati Viktor Grazinski – poljski baron, pevačica i transvestit.

Dakle, kada Viktorija Grant prvi put ugleda bubašvabu ona regauje instiktivno, kao i kada je Todijev ljubavnik Ričard zatekne u Todijevom ormaru. Međutim, te dve instiktivne reakcije ženstvenosti i muževnosti bivaju teatralizovane i izdignute na nivo spektakla kroz osmišljenu i isplaniranu repeticiju – kako bi omogućile junacima bolje snalaženje u životu. Par mentor – učenik, u ovom slučaju je, zato dat u parodičnom maniru. Todi je, kao homoseksualac, uspešno izvodio rodnu šaradu čitav život i on će pomoći Viktoriji da sprovede sopstvenu, ali javna predstava njihovog odnosa je laž (ovo je podvučeno dijalogom tokom koga Todi i Viktorija razgovaraju o tome da su oboje privučeni Maršandom i oboje konstatuju da „pretvaranje u muškarca ima svojih mana“). Todi i Viktorija su prijatelji, oni nisu zaljubljeni, tj. oni mogu biti zaljubljeni isključivo u refleksije i rodne maske. Kada joj objašnjava kako da uspešno održi iluziju muškarca – transvestita, Todi objašnjava Viktoriji da ne postoje savršeni muškarci i žene, te da je sve samo iluzija i tehnika. Viktorija začuđeno govori: „Postoje neke stvari koje su u osnovi muške ili ženske, kao što je mokrenje u sedećem položaju ili adamova jabučica“, na šta Todi odgovara: „I muškarac može sesti dok mokri, baš kao što i žena može imati adamovu jabučicu kao Nana Lanu – prva žena sa kojom sam spavao.“ Centriranje filmske radnje oko pitanja identiteta i nečijeg suštinskog određenja (i nacionalni identitet karaktera je zamagljen – Viktorija je Britanka koja živi u Parizu, a predstavlja se kao baron iz

Poljske, Todi je, takođe, Britanac, King Maršand je Italo-amerikanac, kao i ostatak njegove družine), upadljivo je još u sceni u kojoj se Viktorija Grant prvi put predstavlja pred vlasnikom gej kluba. Kada joj Labis odbrusi da ide da peva u operi *Karmen*, Viktorija sa indignacijom odgovara: „ja sam koloratura, a ne meco", na šta joj Labis govori: „Nisu te trebali ovamo poslati, šta god da si". Rečenica – „šta god da si" – postaje lajt motiv čitavog filma. Zbog te opaske, koja razotkriva Viktorijinu sklonost ka širem bivstvovanju od stereotipnog, omogućava Todiju da je „progura" na sceni i ta opaska postaje okosnica radnje. Pitanja ko je šta i da li se iskreno predstavlja, okupiraće junake filma i preokrenuti dalji tok zbivanja. Labisovo uverenje da je Viktorija nešto – suštinski stereotipno, pokazaće se kao najveća zabluda i njegova nesposobnost da prepozna da bi Viktorija vrlo lako mogla biti i nešto sasvim drugo. King Maršand se, kao gangster i mačo – ljubavnik, stoga, razotkriva u sasvim drugačijem svetlu od Labisa. Kada prvi put ugleda Viktorijin nastup on je očaran njenom seksualnošću, ali kasnije mu se nameće ideja da je ona, zapravo, muškarac. Tokom radnje on pokušava da shvati ko je Viktor-Viktorija – tj. da dokaže da ona nije muškarac i da dokaže da je i sam uvideo njenu sklonost ka rodnoj transformaciji. Dakle, Maršand ne biva privučen onim isključivo femininim u Viktoriji, već upravo misterijom oko njene pojave, njenom metamaskeradom i sklonošću da bude mnogo toga. Prilikom njihovog prvog razgovora King Maršand izražava sumnju u Viktorijinu masku transvestita, da bi mu ona odgovorila: „vaš problem je što ste preokupirani stereotipima i vi ste jedna vrsta muškarca, a ja sam druga – ona koja ne mora da dokazuje muškost ni sebi ni drugima." Dakle, King Maršand nije zaveden ženstvenom ženom i kada stupi u odnos sa Viktorijom, on ulazi u specifičnu, rodno otvorenu zajednicu. Zato se pogled koji Viktorija, na kraju filma, upućuje Todiju, posmatrajući ga u numeri „Ole", a dok sedi pored Maršanda, pokazuje kao uživanje nad labavljenjem rodnih granica i utopija široko shvaćenog kolektiviteta.

Karakter Norme Kasidi (Lesli En Voren; Lesley Ann Warren), Maršandove ljubavnice, koji je bliži uobičajenom ženskom modelu ismejan je i karikaturisan i kada pokuša da dokaže svoju muškost u krevetu sa njom, Maršand se susreće sa sopstvenom impotencijom. Ironično i smešno deluje i njena replika povodom Viktorije - da je „kao prava žena odmah prepoznala muškarca", kao i njeno razgolićivanje na ogradi voza u odlasku. Ističući ženstvenost koja se sama izlaže pogledu, ali koja je

i pretnja istovremeno, ona osvetnički razgrće svoju haljinu i besno izgovara: „još vi ništa niste videli“, što je čin dodatno ironizovan činjenicom da to čini pred Maršandovim „gorilom“ Bernstinom (Aleks Karas; Alex Karras), koji kasnije otkriva da je homoseksualac. Dakle, u susretu sa „pravom ženom“ Maršand je impotentan, dok Viktorija u njemu izaziva čuđenje, ali i erotsku želju. Prisustvo te želje naglašeno je i dok on ne zna da je Viktorija ženskog pola. Zato pogled na njene genitalije razbija patrijarhalno tumačenje voajerskog uživanja u filmu *Viktor Viktorija*. Kada, skriven u ormaru, posmatra Viktoriju kako se svlači pred kupanje, Maršand željno iščekuje da vidi njene genitalije. Pogled na njena leđa i noge nije dovoljan da uveri Maršanda da je Viktorija žena i u trenutku kada ugleda njene genitalije, njegovo lice je u krupnom planu, a njegove oči otkrivaju izraz olakšanja i zadovoljstva. Publici je omogućeno da vidi njegov pogled, a ne i njene genitalije, i ona stoga biva uskraćena za taj voajerski trenutak, ali i patrijarhalna tumačenja roda bivaju uzdrmana. Umesto da ukaže na momenat straha od kastracije i momenat erotske samospoznaje, pogled na Viktorijinu biološku seksualnost postaje trenutak olakšanja i opravdanja Maršandove postojeće uzbuđenosti – on dakle opravdava svoju, već postojeću, želju. Biologija i biološki identitet, na taj način, bivaju lišeni karakteristike uslovitelja seksualnog uzbuđenja. Iako pogled na Viktorijine genitalije olakšava Maršandov put u nameri da zavede Viktoriju, on nije ključni činilac pri stvaranju te namere. Nedostatak penisa, stoga, nije predstavljen kao uslov za formiranje seksualnog i rodnog identiteta i odnosa ja - drugi, već biološka olakšica u svetu postojećih stereotipa i normi, a spoznaja biološke razlike, samim tim nije data kao suštinski činilac prirode seksualne želje. Scena u kojoj Viktorija i Maršand beže od policije kao predstavnika postojećeg sistema i kontrolora reda u ustaljenom poretku, potvrđuje ovakvo tumačenje. Maršand grli Viktoriju i pre nego što je poljubi, govori: „Baš me briga ako i jesi muško“, na šta mu ona odgovara da nije, da bi joj on, na to, rekao: „I dalje ne marim“. Sa prikazom gej mentora, Todija, u policijskom automobilu, shvatamo da uprkos tome što sistem pokušava da spreči određene vidove subverzivnog i buntovničkog ponašanja u društvu, neki vidovi trećerodnosti ipak uspevaju da mu izmaknu. Nakon što uspostave partnerski odnos Viktorija predlaže Maršandu da žive u „gej laži“ i kada joj odgovori da ne želi da ga smatraju homoseksualcem, ona mu skreće pažnju da uviđa da on ne želi ni da ga smatraju gangsterom i da već živi u nekoj vrsti laži. Dakle, dijalog podvlači viziju sveta u kome svi igramo neke uloge, te da nijedna od tih uloga ne može biti istinitija niti prirodnija od neke druge.

Numere filma *Viktor Viktorija* najznačajnije su u naglašavanju njegove metaperformativnosti, a svi izvođači se smenjuju u ulozi posmatrača i performera. Konstantna smenjivanja između spektakla i vlasnika pogleda uzdrmavaju poziciju sigurnog posmatrača i subjekta, ali publika u bioskopima ostaje donekle upućena barem u početne instance rodnog identiteta junaka, osim u plesnoj tački u kojoj četiri izvođača nose lutke na leđima. Kada prvi put ugledamo učesnike u ovoj numeri čini nam se da plesna grupa sačinjena od dva muškarca i dve žene stoji pred nama. Međutim, kada se izvođači okrenu možemo primetiti da se na njihovim leđima nalaze lutke drugačijih seksualnih identiteta, tako da svaki izvođač poseduje i „mušku i žensku stranu" (spreda i otpozadi). Kako se muzika postepeno ubrzava, te izvođači sve brže plešu uz dinamične okrete, teže nam je da razaznamo šta je identitet živih plesača, a šta je „rodna maska" i koji je od tih identiteta „pravi". Dakle, numera sa lutkama snažno destabilizuje posmatrače filma u njihovoj vizuelnoj, voajerskoj udobnosti, te postaje vrhunac nadnarativne rodne konfuzije u ovom holivudskom mjuziklu.

Pored numere sa lutkama, film pravi uzastopne analogije između ponašanja u „realnosti" i glume, približavajući postepeno ta dva modela do neprepoznatljivosti i umanjujući, na taj način, i rodne binarizme, dok se oni sasvim ne poistovete sa naučenim, teatarskim ponašanjem. Poput situacije u restoranu, sa bubašvabom, numere se ukazuju kao dobro iskalkulisani vidovi oponašanja roda i stoga su pažljivo uklopljene u narativnu strukturu. Pre prvog nastupa Todi objašnjava Viktoriji kako da širi ruke „poput transvestita" i kako da učini da „ljudi veruju u ono što vide". U numeri „Le Jazz Hot" („Vrući džez") Viktorija nastupa oponašajući muškarca koji oponaša ženu na sceni i dok je unutrašnja publika usredređena na njen nastup, publika u bioskopu je jednako zainteresovana (možda čak i više) za način na koji Viktoriju percipira unutrašnja publika. Napetost se povećava u trenutku kada skine periku sa mogućnošću da neko ipak ne poveruje da je ona Viktor. Dakle, položaj posmatrača filma je izmešten izvan unutrašnje publike u prostor treće mogućnosti (ne nosioca pogleda, ne spektakla, nego metaposmatrača). Narativ dodatno spektakularizuje unutrašnju publiku sa razvojem odnosa među likovima, čime je interesovanje filmske publike još više usmereno na nju. Npr. u prvoj numeri vidljivo je erotsko interesovanje za Viktoriju od strane Maršanda, kao i Normina ljubomora zbog toga. Kada Viktorija skine periku prikazujući se kao muškarac, možemo primetiti Maršandovu nelagodu i Normino zadovoljstvo.

U numeri „Crazy World Full of Contradictions“ („Ludi svet pun protivrečnosti“) kamera polako kruži oko Viktorije dok stoji pored klavira obučena u crni smoking, neupadljivo sučeljavajući nju kao izvođača i unutrašnju publiku i, za trenutak, prikazujući Todija kako iza scene posmatra njen nastup. Po završetku pesme Viktorija baca karanfil u ruke Maršandu, izazivajući nelagodu kod njega, uz gromoglasan smeh u publici. Dakle, iako ne oseća nelagodu kada je sa Viktorijom nasamo, Maršand mora da „glumi“ nelagodu u javnosti, isto kao što je Viktorija primorana da „glumi“ muškarca. Utisak metaglume pojačan je serijom kadrova u kojima su njih dvoje prikazani i kao posmatrači nekih drugih događaja, sve vreme se predstavljajući kao gej par. Dok prisustvuju boks meču Maršand se predstavlja kao ushićeni posmatrač, dok je „Viktor“ osetljiv na brutalnosti. Dok posmatraju izvođenje opere „Madam Baterflaj“ Maršand je „nezainteresovani mačo bez emocija“, dok je „Viktor“ – „osećajni gej muškarac“. Dok plešu u gej klubu, Maršand je ukočen i neprijatno mu je, dok se „Viktor“ privija uz njega hrabro, ne mareći za tuđe prisustvo. Dakle, i kad nastupaju i kada gledaju druge kako nastupaju karakteri izvode željene identitete i pružaju reprezentaciju određenih ličnosti, stvaraju „činove“ bivstvovanja. Stoga je poslednja scena vrlo ambivalentna i otvorena za tumačenja, i uprkos tome što bi je mogli možda okarakterisati kao Viktorovu smrt i Viktorijn pristanak na submisivnost u falocentrizmu, nećemo se zadržati na ovoj konstataciji. Pristajući da ostane u vezi sa Maršandom i da prestane da igra ulogu Viktora, Viktorija prepušta svoj poslednji nastup Todiju. Dok Todi karikaturalno i komično predstavlja transvestita u numeri „Ole“, Viktorija krišom seda pokraj Maršanda u publiku. Niko ne obraća pažnju na nju i sve oči su uprte u Todija, osim Maršandovih , a on gleda u Viktoriju sa blagim osmehom. Viktorija tiho izgovara tekst pesme posmatrajući Todija i tragove svog ponovo potisnutog maskuliniteta. Viktorija, dakle, ostaje nema i nevidljiva u falocentričnom poretku. Ipak, ovakav kraj ne sugeriše ni potpuno reuspostavljanje patrijahalnog muško-ženskog binarizma. U tom slučaju, Viktorija bi verovatno pokazala svoju ženstvenost na sceni, obraćajući se prvenstveno Maršandu koji je posmatra iz publike. Postavljanje junakinje u voajersku poziciju, da posmatra „ženu“ izloženu pogledu, dok šapat nekadašnjeg identiteta probija kroz njeno uživanje u gledanju, ostavlja nedoumice da Viktor nije potpuno zamro u njoj i da će, uprkos igranju uloge žene i supruge, ipak ostati u njenoj svesti i njenom životu. Dakle, ona nije prikazala Viktorov identitet kao masku, nije se razotkrila pred publikom kao ono što „u suštini“ jeste, nego je samo stavila novu masku na

lice, ostavljajući staru da i dalje odzvanja u njoj. Stoga, uprkos dualnoj narativnoj završnici, film *Viktor Viktorija* moramo posmatrati kao diskutabilan kada je u pitanju stroga falocentrična predstava i moramo razumeti filozofiju ironije i teatralnosti koju postepeno gradi, sve do možda ambivaletnog, ali ipak upečatljivog kraja.

5.4. Reprezentacija roda u postmodernom mjuziklu *Mulen Ruž*

Postmoderno ostvarenje *Mulen Ruž*, Baza Lurmana, spada u onu grupu ostvarenja koja prevazilaze žanr holivudskog mjuzikla. Kao neka vrsta meta-žanra, Mulen Ruž spaja u sebi različite faze u evoluciji holivudskog mjuzikla i pruža reprezentaciju roda sa jasnom svešću o njegovoj performativnoj prirodi.

U šarenom tkanju *Mulen Ruža* se mogu prepoznati direktne aluzije na operu, komediju, tragediju, vodvilj, reviju, ekstravagancu i mjuzikl, čiji ujedinjujući element predstavljaju pop pesme i MTV spotovi. Narativna struktura „predstave u predstavi" pruža autoparodiju i autokomentar na uobičajenu ljubavnu priču, čiji je moto: „Najbolja stvar koju ćeš u životu naučiti jeste da voliš i da budeš voljen". Film se može opisati kao istorijat mjuzikla, od njegovih pozorišnih početaka do spota, „kao ultimativnog postmodernog mjuzikla, koji dovodi fragmentaciju narativa do ekstrema".[98] Stihovi pesama iskorišćeni su i kao delovi dijaloga (koji postepeno uvode muziku) i kao parodični komentar na elemente priče, a same numere predstavljaju momenat najveće emocionalne tenzije junaka.

Osnovna tema mjuzikla *Mulen Ruž* preuzeta je iz opere *Boemi,* Đakomoa Pučinija (*La Boheme*, Giacomo Puccini), a radnja prati dolazak mladog pisca, Kristijana (Juan Mekgregor; Ewan MacGregor), u Pariz, 1900. godine. Kristijan se sreće sa grupom umetnika (predvođenih slikarom Tuluz Lotrekom /Džon Legizijamo; John Leguiziamo/), koja ga upoznaje sa idealima „boemske revolucije". U čuvenom noćnom klubu *Mulen Ruž*, Kristijan upoznaje ljubav svog života, igračicu i prostitutku Saten (Nikol Kidman; Nicole Kidman), lepoticu željnu slave i uspeha poput onog koji je uživala velika Sara Bernar (Sarah Bernhardt). Opčinjen njenom lepotom, Kristijan odlučuje da napiše komad za Saten, istovremeno opisujući i etape njiho-

[98] Jane Feuer, *The Hollywood Musical, op.cit,* 132.

vog odnosa. Finansijer spektakularnog debija dvoje ljubavnika, Vojvoda (Ričard Roksborou; Richard Roxburgh), istovremeno je i najveća prepreka njihovoj tragičnoj ljubavi, na čijem vrhuncu Saten umire od tuberkuloze tokom premijere Kristijanovog komada.

Prostor *Mulen Ruža* nije samo prostor mahinacija, trgovine i erotike, već je i mesto prvenstveno muške fantazije. *Mulen Ruž* je naziv za javnu kuću, za bordel u kome žene prodaju svoja tela i čija je glavna atrakcija inkarnacija indijskog božanstva i otelotvorenje voajerske želje. Saten je kulturalni hibrid nekoliko popularnih pojava (kao da je oličenje popularnosti same): Merlin Monro, pop pevačice Madone i indijske boginje Sati i stoga, ona simbolizuje fantaziju (Boga) muškarca. Pojavljuje se ljuljajući se na ljuljašci, iznad gomile istovetnih džentlmena u odelima, rukavicama i cilindrima koji očarano pružaju svoje ruke prema njoj, kao u kolektivnoj molitvi ili ritualu. Ljuljajući se na ljuljašci, ona peva pesme koje su izvodile Merlin Monro, („Diamonds Are a Girl's Best Friend") i Madona („Material Girl" / „Materijalistkinja"). Intimna prostorija Saten je smeštena unutar velikog slona što je direktna aluzija na boginju Sati koja, po orijentalnoj mitologiji, potiče iz grada slonova i sa kojom bog slonova ima sina, Budu. Narativ je vrlo strogo suprotstavlja nežnom piscu, Kristijanu, vizuelno su polarizovani plavim i crvenim tonovima, dok njihova imena prave narativnu metaforu sa biblijskom pričom o Hristu i Mariji Magdaleni. I Kristijan i Saten su umetnici. Tragična ljubav među njima omogućila je Kristijanu da stvara i tako dovela i do radnje filma, date u formi flešbeka. Narativ *Mulen Ruža,* stoga, nije konvencionalan, iako su karakteri predstavljeni u stereotipnoj formi umetnika i muze koja mora umreti da bi on stvarao. Priča se ne završava na klasičan način, sklapanjem braka, već spajanjem umetnika i njegove inspiracije u njegovom delu. Kristijan neće živeti sa Saten, nego sa njenom reprezentacijom stvorenom od njegove ruke.

Saten je oličenje feminiteta kao elementa u robno novčanoj razmeni. Svojim izborom da bude prostituka, ona je izabrala da igra ulogu idealne žene u kapitalističkom društvu. Oko nje se bore tri muškarca: idealni ljubavnik i narator, Kristijan, njen mentor i *vlasnik,* Harold Zidler (Džim Brodbent; Jim Broadbent) i njen sponzor, Vojvoda, ali ona reprezentuje objekt želje svih muških karaktera u filmu. U jednom trenutku, ona govori Kristijanu: „Ja sam kurtizana. Plaćena sam da učinim da muškarci poveruju u ono u šta žele da veruju".

Struktura narativa u *Mulen Ružu* je vrlo komplikovana jer ima tri okvira. Najpre vidimo dirigenta ispred crvene zavese kako diriguje uvertiru. Potom nas Tuluz Lotrek upoznaje sa protagonistima u numeri „There was a Boy" („Bio jednom jedan dečak"). Potom vidimo Kristijana dok piše ljubavnu priču, sedeći za svojom pisaćom mašinom, a njegovo stvaralaštvo, „komad u komadu", postaje četvrti nivo radnje. Kako bi naglasio slojevitost, reditelj namerno zatvara sva tri okvira na kraju filma. Hiperteatralni postupak zatvaranja crvene zavese služi da intenzivira emocionalnu komunikaciju sa publikom, naglašavajući da se vraćamo banalizovanoj priči koju smo čuli nebrojeno mnogo puta. Upotreba poznatih motiva, prostora, glumaca, muzike i filmske tehnike naglašava izrazitu hibridnost, teatralnost, artificijelnost i ironičnost filma.

Prostor radnje filma, fantastični svet Pariza i lokala na Monmartru početkom XX veka, iskorišćen je kao aktivna kulturna konstrukcija i pozornica za staru priču i obogaćen muzičkim tačkama koje dodatno fragmentiraju i teatralizuju narativ. Kamera kao da poziva publiku u tu naglašeno artificijelnu fantazmagoriju direktnim, naglim pokretima, podsećajući na video – igre, a palete i vizuelni potpis *Mulen Ruža* variraju od izgleda starih, požutelih fotografija, preko živopisnih, šarenih, kabaretskih scena, do potpuno fantastičnih, ljubavnih scena i irealnih slika boemske opijenosti. Upotreba „komada u komadu" dodatno doprinosi utisku klišea, toliko puta reprodukovanog da se potpuno odvojio od originalnog konteksta i da se može tumačiti samo kao kopija kopije, što je poznata postmoderna umetnička tehnika. Dakle, film sugeriše publici da ona već zna kako će se priča odvijati i skreće pažnju na formu i performase, tj. na sopstvenu artificijelnost.

Performasi posebno doprinose *kemp* estetici *Mulen Ruža*. Pored toga što priča naglašava da su glavne ličnosti umetnici i zabavljači, svojim agresivnim nastupima, glumci pojačavaju utisak performativnosti roda. Juan Mekgregor prenaglašava nevinost umetnika čija čistota nije pomućena izopačenom okolinom. U muzičkim numerama, on emocionalno intenzivira svoj nastup, tako da se stiče utisak direktne emocionalne komunikacije sa publikom. Na primer, nakon što Kristijan sazna da je Saten izašla sa Vojvodom, on besno i zbunjeno počinje sa numerom „Roxan" („Roksan"), dok jedna prostituka igra u ritmu pesme pored njega. Gledajući direktno u kameru, Mekgregor vrlo emocionalno peva, što se prepliće sa scenama u kojima Saten igra ulogu prostituke za Vojvodu. Kristijan, potom, izlazi na ulicu i gleda

u balkon na kome se nalazi Saten sa Vojvodom. Svaki put kada nastupa Saten mu uzvraća pogled zbog čega publika može steći utisak da je on postao spektakl. Time je uzurpirana i sigurna pozicija posmatrača i njegovo poistovećenje sa muškim pogledom, kao i uloga Kristijana kao nosioca priče. Tako se denaturalizuju binarne rodne uloge i reprezentacije i ističe se, upravo, treća mogućnost, tj. *kvir* identitet.

Isto se dešava i u prvoj numeri sa Saten, gde ona izvodi predstavu idealnog feminiteta na prodaju, misleći da je Kristijan Vojvoda. Saten se pretvara da je zaljubljena i kada Kristijan počne da peva „How wonderful life is, now you're in the world!" („Kako je život lep, sada kada sam te upoznao"), ona prestaje da se pretvara i kamera se, za trenutak, zaustavlja na njenom zapanjenom pogledu. Kristijan postaje spektaktl, a maske feminiteta i maskuliniteta nestaju. Ostaje *kvir* identitet i spektakularni *kemp* nastup.

Što se tiče karaktera Saten, jasno je da ona predstavlja glumicu u najmanje jednom smislu te reči. Nikol Kidman, svojim nastupom, spaja u liku Saten ideju feminiteta kao robe i ideju roda i seksualnosti kao performativa. Započinje svoj performans spuštajući se na ljuljašci u svetlucavom sjaju, nalazeći se iznad publike kao nedodirljiva boginja. Prvi kadar prikazuje njen profil, presečen ukoso obodom šešira sličnom onima koje nose muškarci u klubu. Publici se namerno skreće pažnja na moć rodnih uloga i reprezentacija, kao i na aspekte igre i performansa. I Nikol Kidman ostvaruje vrlo agresivan, direktan odnos sa publikom. Već svojom prvom pojavom, ona aludira na postojeće kulturne proizvode: Merlin Monro i Madonu. „Diamonds Are a Girl's Best Friend" ukazuje na pomenuti performans Merlin Monro u filmu *Muškarci vole plavuše*, u kome se gledaocima nudila predstava feminiteta kao kombinacija objekta želje i robe. Kako je objasnio Ričard Dajer, Merlin Monro funkcioniše kao društveni označitelj seksualnosti i feminiteta, jer je svojom pojavom insistirala na seksualnom spektaklu i oživljavanju ženskih stereotipa. Imidž priglupe, naivne plavuše, koja je izrazito seksualno atraktivna i nije zastrašujuća, promovisan je u liku idealne žene i supruge zahvaljujući njenoj pojavi, te aludiranjem na numeru Merlin Monro, *Mulen Ruž* ukazuje na upotrebu feminiteta kao kulturne konstrukcije. Performans Merlin Monro je upotrebljen i kao osnov za Madonin video spot za pesmu „Material Girl", u kome je korišćena slična scenografija i mizanscen. Madona je svoj imidž izgradila na sličnosti sa Merlin Monro, želeći da istakne da je ona vlasnik i kreator svoje pojave u javnosti. Iako igra ulogu savršene

žene, ona se predstavlja kao da je svesna da je u pitanju uloga. Budući da *Mulen Ruž* koristi Madoninu predstavu, nema nikakve sumnje da je reč o kopiji kopije, o predstavi feminiteta koja nije samo konstruisana, već i pomalo izlizana.

Performans Nikol Kidman je agresivniji, seksualniji i direktniji od prethodna dva i ona nastupa kao da je potpuno svesna kontrole nad publikom i nad sopstvenom reprezentacijom. U nastupu za numeru „Material Girl", nadnosi se nad figuru muškarca koji leži na leđima. Potom ustaje i govori: *dođite po mene, momci!* Grupa džentlmena u crnim odelima je podiže i odnosi na pozornicu. Dok leži na leđima, na njihovim rukama, ona deluje potpuno opušteno. Svojim nastupom, ukazuje da ima kontrolu nad svojim ličnim, umetničkim i komercijalnim statusom.

Karakter Saten pruža osnov za ovakvu reprezentaciju. Saten je kurtizana koja svesno prodaje svoje telo jer ima ambicije da postane ozbiljna umetnica. Saten je elitna prostitutka koja se ne meša sa masama i koja je rezervisana samo za najbogatiju klijentelu. Sadrži eleganciju i stil, a to ostale prostituke ne mogu sebi da priušte. Voli dijamante i prihvata samo dijamantske nadoknade. U nekoliko navrata se, tokom radnje, ukazuje na njen status *dijamanta,* tj. skupocene robe. Međutim, gluma Kidmanove otkriva još jednu dimeziju posedovanja. Saten nije samo u vlasništvu muškaraca koji dobro plaćaju, već je i u vlasništvu Nikol Kidman. Kidmanova poseduje njenu sliku, njenu želju i njenu svest o feminitetu koji reprezentuje. Saten prilazi muškarcima sa velikom samouverenošću i ne meša se sa ostalim ženama u filmu. Vizuelno je istaknuta u odnosu na ostale kurtizane (figure u plitkom reljefu) i jedini kontakt održava sa Zidlerom. Nikol Kidman direktno i namerno izaziva muški pogled i erotizuje svoje telo. U nekoliko scena, ona postepeno skida crne dugačke rukavice, nagoveštavajući da poseduje sliku svoje nagote. U sceni u kojoj menja kostim i razgovara sa Zidlerom o Vojvodi izvodi nekoliko predstava feminiteta, ukazujući, time, na veliki spektar svojih glumačkih mogućnosti. Tokom nastupa često gleda direktno u kameru i time destabilizuje sigurnu poziciju muškog posmatrača, ističući feminitet kao konstrukciju i reuspostavljajući kontrolu nad sopstvenom reprezentacijom.

I androgena pojava Tuluz Lotreka donosi *kemp* dimenziju u ovaj film. Tuluz Lotrek je, takođe, umetnik, ali je i istorijska ličnost i jedan od naratora u filmu. Njegov status naratora naglašen je i u „komadu u komadu", gde glumi liru - instrument uz

koji se peva. Predstavljen je i kao vođa „boemske revolucije“. Njegovo osakaćeno telo čini njegovu pojavu androgenom, jer nije telo potentnog stvaraoca, već onog koji stvara da bi iskazao sopstveni nedostatak (što je bliže ideji žene u patrijarhalnom modelu funkcionisanja). Time što prikazuje više naratora, film, još jednom, destabilizuje sigurnu poziciju posmatrača i identifikaciju sa jednim likom. Ostavljajući nam mogućnost da se identifikujemo sa androgenom pojavom Tuluz Lotreka, *Mulen Ruž* pruža direktnu aluziju na destabilizovanje binarnih heteroseksualnih pozicija.

Na kraju, treba naglasiti i da muzika u filmu komplikuje upotrebu muzike u mjuziklu. Povezujući elemente narativa sa prepoznatljivim, popularnim numerama, film zahteva od publike da shvati njegovu hipertekstualnost kako bi preneo značenja. Budući da se poznata muzika ne koristi u originalnom kontekstu, publika mora da se zapita nad izvorom, izvođačem i značenjem pesme. Dakle, stavljajući muziku u radikalno drugačiji kontekst, *Mulen Ruž* insistira na značenju kao promenljivoj kategoriji. Time što konstruše filmsku realnost od popularnih ljubavnih pesama (među kojima su i pesme Eltona Džona /Elton John/, *kvir* izvođača) *Mulen Ruž* daje komentar na ideal patrijarhalnog sveta u kome je „Ljubav sve što nam treba“ („All we need is love“). Film, time, cinično ističe da nam, zapravo, treba poigravanje sa tekstovima i društvenim konstrukcijama.

5.5. Postnacionalni *kvir* mjuzikl; *Hedvig i besni patrljak*

Hedvig i besni patrljak, Džona Kamerona Mičela i Stivena Trejska, iz 2001. godine, nudi prikaz američke (ili bilo koje druge) nacionalne zajednice kao neodržive, usled snaženja globalizma i usled negacije razlike između Istoka i Zapada. Slika globalističke istovetnosti data je kroz poistovećenje nacionalnog i rodnog identiteta, te se i jedan i drugi pojavljuju u novom obliku, u trećoj formi, kreiranoj spajanjem nekadašnjih binarnih opozita: (muškog i ženskog, Istoka i Zapada, dobrog i lošeg, itd). Nemogućnost trajnog definisanja identiteta Hedvig ne odnosi se samo na rodni, već i na bilo koji drugi vid identifikacije, zbog čega je ovaj film promoter *kvira* u svim poljima. Budući da povezuje rodno i nacionalno, film kreira ideju o *kvir* identitetu u nacionalnom smislu, dakle onom koji je nemoguće trajno nacionalno definisati

(kao npr. američki ili nemački). U tom smislu, film *Hedvig i besni patrljak* postaje i postnacionalni mjuzikl.

Muzika je, primereno ostalim elementima u filmu, povezana sa *kvir* sentimentom, ali i sa idejom nacije. Kompozicijom, izvođenjem, stihovima i monolozima numere ističu da su političke podele neprirodne onoliko koliko su neprirodne i rodne podele. Stihovima pesama Hedvig objašnjava političke stavove, isto kao što svojim izgledom i nastupima utiče na ustaljene stavove u patrijarhatu. Hedvig se pojavljuje kao objekt pogleda posmatrača, kao transseksualni muzički izvođač, ali on/a, istovremeno, pokazuje znake tiranskog odnosa prema svom transseksualnom mužu Jitzaku (tokom nastupa, ona isključuje Jitzakov mikrofon). Jitzak isprobava periku koja pripada Hedvig i mašta da postane vođa benda, ali živi u senci svoje supruge, poražen i činjenicom da je Hedvig poklonila njihovu pesmu svom bivšem ljubavnom partneru, Tomiju Gnozisu. Tomi je, u prošlosti, iskoristio znanje i umeće Hedvig kako bi se proslavio i sada odbija da javno prizna bilo kakvu vezu sa njom. Zato Hedvig sa svojim bendom prati Tomija na turnejama i izvodi protestne nastupe zbog zloupotrebe kreativnog rada. Nakon prve numere - u kojoj je stihovima naglašena ideja o Hedivg kao simbolu berlinskog zida i hladnoratovskih podela, shvatamo analogiju između transrodne i transnacionalne problematike.

Veštačka podela sveta na dva dela, Istočni i Zapadni, zasnovana je na političkoj ideologiji, baš kao što je rodna podela zasnovana na patrijarhalnoj ideologiji. Geopolitička analogija između Istoka i Zapada i muškog i ženskog kroz radnju postaje sve više ironična. Dualiteti, opisani Jitzakovim monologom,[99] povezuju muškost ne samo sa prednjicom, nego i sa Istokom i ropstvom, povezjući ga i sa egzotičnim i podređenim, što su epiteti istorijski dodeljivani feminitetu. Monolog je, dakle, iskaz o kolektivnoj krizi identiteta koja prati kolaps opozita, jer je binarna opozicija ja – drugi fundametnalna za ideju roda, kao i za ideju nacije. Nesigurnost pozicije posmatrača naglašena je nesigurnošću identiteta izvođača, naglim pokretima kamere, brzom smenom reprezentacionih tehnika (Jitzakov monolog prati serija kratkih animacija koje prikazuju Hedvig i Berlinski zid) i nelinearnom hronologijom narativa.

[99] str. 37. ove studije.

Biografija zvezde se razjašnjava sa razvojem radnje i saznajemo da je - kao dečak - bila zlostavljana od strane oca koji ju je kasnije napustio. Majka Hedvig (tj. Hansela) se, zbog svojih političkih uverenja, nastanila u Istočnom Berlinu nakon što je podignut Berlinski zid. Priču o seksualnom zlostavljanju deteta prate animacije malog Hansela, nacrtane na sivom toalet papiru u oskudnom stanu u Istočnom Berlinu. Hedvig u numeri „The Origin of Love" („Poreklo ljubavi") objašnjava kako je počeo njen negativni edipalni put, koristeći istoimenu priču preuzetu iz Platonovog dijaloga pod nazivom *Gozba.* U Platonovoj *Gozbi* Aristofan objašnjava da je *bilo tri vrste ljudi: muškarci, žene i androgini tj. muško i žensko u isti mah. Androgini su bili okrugli, imali su glavu sa dva lica okrenuta na suprotnu stranu, četiri ruke i četiri noge. Bili su snažni, obesni i prkosni i zato ih je Div rasekao na pola. Tim rasecanjem i odvajanjem rodio se Eros. Posle toga svaka polovina je neodoljivo čeznula za onom drugom polovinom, kako bi se opet spojili u celinu. Tada im se Div smilovao i dao im stidne udove napred, radi održavanja sebe i svoga podmlatka.*[100]

Interpretaciju priče ponovo prati serija animacija i ta „neprikladna uspavanka" postaje metafora i ilustracija života glavne junakinje. Hedvig objašnjava da je, kada je shvatila da je podeljena, krenula u potragu za izgubljenim delom sebe. Gledajući direktno u kameru, Hedvig govori: „jasno je bilo da moram pronaći drugu polovinu. Ali, da li je to on ili ona? Jel to tata? Tata je otišao. Ili mama? Kako ta osoba izgleda? Isto kao ja..ili je nešto malo drugačija? I šta sa seksom? Jel to način na koji postajemo celi ponovo? Jel to tata pokušavao da uradi? "

Hedvig, potom, objašnjava da je kada je bila dečak - kao Hansel - bila primorana da se igra u rerni, gde je, zbog političkog opredeljenjja svoje majke i nedostatka prostora, mogla da sluša omiljenu muziku. Zahvaljujući američkoj pop muzici zavolela je Zapad i Zapadni način života. Slušala je radio emisije priređivane za američke vojne trupe u Berlinu. Privučenost Zapadu je za nju, stoga, više kulturna nego politička. Njeni heroji iz mladosti su *kvir* rokeri poput Dejvida Bouvija, Lua Rida (Lou Reed) i Igija Popa. Ikone heteroseksualnih rok pevača (npr. Preslija, Kleptona /Eric Clapton/, Springstina /Bruce Springsteen/ ili Džima Morisona /Jim Morrison/) su upadljivo odsutne iz Hanselove rerne. Hansel se igrao sa lutkicom Afroamerikanca ne sumnjajući da će Amerikanac, *crnac,* poručnik Luter Robinson - njegov veliki

[100] Platon, *Gozba ili O ljubavi,* Dereta, Beograd, 2003.

„šećerni tatica" - ispuniti njegove fantazije o begu na Zapad, podržavajući i njegovu transformaciju u ženu.

Scena upoznavanja Hansela i poručnika Robinsona je zavodljiva za posmatrače i obraća se publici *kvir* subjekata. Providne gumene bombone prave putokaz do muškog tela položenog na đubrište, ispod znaka za Makdonaldove (McDonald`s) restorane. Muško telo prekriveno bombonama je objekt pogleda posmatrača i objekt voajerskog uživanja. Mladić iz Istočne Nemačke se sunča, ležeći na stomaku, u bombardovanom krateru pored Berlinskog zida. Na tom mestu sreće zavodljivog starijeg crnca, američkog pukovnika (naziva ga „šećerni tatica" aludirajući na slatkiš). Scena preuzima formu reklame za gumene bombone čime direktno poziva publiku na učešće u ovakvoj reprezentaciji. *Kvir* pojava je prikazana kao poželjni proizvod u eri globalnog konzumerizma.

Hansel i Luter planiraju da se venčaju i, da bi u tome uspeli, Hansel je primoran da promeni pol (brak je i jedini način da napusti Istočnu Nemačku). Operacija je izvedena neuspešno i Hanselu je ostao samo jedan „besni patrljak" kao polna karakteristika. Preseljenje novostvorene žene u Ameriku odvija se paralelno sa padom Berlinskog zida, ali se ljubavna veza Lutera i Hedvig prekida, ostavljajući publiku da se pita na šta konkretno ukazuje figura *crnog* poručnika. Očito, Afroamerikanac omogućava rođenje istočno nemačkog *kvira.* Film povezuje poreklo „besnog patrljka" sa slikom *crnog* poručnika američke vojske. Pojava Afroamerikanca podrazumeva američki identitet (baš kao što je to nekada, u mjuziklu, podrazumevala maska minstrela), ali, u eri globalizma, američki identitet je postao *kvir* identitet. Kada je poručnik Luter Robinson u pitanju, u filmu *Hedvig i besni patrljak* važnija je njegova dramska funkcija, nego njegov karakter, jer on uvodi Hedvig u prostor američke drugosti tj. istosti. Poručnik Robinson pravi Hedvig od Hansela i, kasnije, Doroti Gejl od Hedvig, vodeći je - ne u Oz - nego u Kanzas. Na taj način, put do ženskog dela sopstva junaka/junakinje počinje u Kanzasu, na Zapadu, dok je njena/njegova muževnost ostala na Istoku (kao i Berlinski zid). Ne iznenađuje, stoga, ironičan podatak iz biografije junaka - da su Hedvig i Luter medeni mesec proveli u Jugoslaviji, u trećem svetu.

Ostavljena da se sama snalazi u svojoj prikolici u Kanzasu, daleko od doma, Hedvig na televiziji gleda emisiju o rušenju Berlinskog zida. Voditelj komentariše: „Nemci su strpljivi ljudi, a dobre stvari se dešavaju onima koji čekaju". Sa aluzijom da bi

Hedvig bila potpunija kao žena da je bila malo strpljivija (jer bi verovatno mogla sama da plati propisnu operaciju pola) kamera se pomera, otkrivajući muzičara, imigranta, koji svira klavijature ispod prozora prikolice. Numera „Wig in a Box" („Perika u kutiji") počinje kao balada. Hedvig leži na kauču i peva o lekovitoj moći spektakla. Tekst pesme glasi: „stavila sam šminku i odjednom sam postala mis Srednjeg Zapada, kraljica noći (…)". Na drugi stih čujemo zvuk gitare i kamera se pomera kako bi otkrila gitaristu ispod drugog prozora. Nakon drugog refrena bend *Besni patrljak* ili *Ambasadori istočnog rok bloka* ulazi na vrata prikolice i svira mladalačku pesmu o obnovi i podmlađivanju. Jitzak, budući muž Hedvig, donosi joj na poklon fantastičnu, plavu periku. Muzika i kostim upotpunjuju transformativni čin prerastanja Hedvig u izvođača izuzetne artističke potencije. Zid prikolice se ruši, a njen pod se pretvara u scenu. Muzika je sve brža, bend se stiska na prozoru prikolice i peva direktno u kameru, kako bi obezbedio učešće publike. Kamera se udaljava uz živahni rok.

Nalik na postupak u integrisanim mjuziklima klasičnog holivudskog perioda, početno pretapanje iz govora u pesmu odvija se spontano - kao rezultat svakodnevnih aktivnosti. Međutim, kako muzika postaje brža i ekspresivnija, takvo postaje i izvođenje, a numera se više izdvaja iz narativa u samostalnu celinu. Na kraju, „Wig in a Box" muzički i vizuelno komunicira sa publikom u bioskopu, praveći od nje učesnika u metamorfozi Hedvig u popularnog, spektakularnog *kvir* izvođača. Postaje nam jasno da je maskulinitet (pozicija posmatrača) ugrožen rodnim i geopolitičkim spajanjem. Narativ je podređen spektaklu, a Hedvig nije žena i ne može simbolisati pretnju kastracijom, jer je već kastrirana, tj. polukastrirana. Zato se ovaj film ne obraća Amerikancu, muškarcu, već komunicira sa ujedinjenim *kvir* subjektima u eri globalizma.

Postrodno stanje Hedvig podrazumeva i novi vid roditeljstva, te se Tomi Gnozis pojavljuje u ulozi njenog naslednika. Hedvig vodi Tomija putem spoznaje, onim kojim je i sama išla. Podučava ga rok muzici, njenom istorijatu i ikonama. Muzika se ukazuje kao put do *kvir* zajednice. Tomi govori: „Raj je nestao kada su se razdvojili Adam i Eva. Kada se Eva vrati u Adama i kada oni ponovo postanu jedno, tada će i raj ponovo biti uspostavljen". Iako Tomi ostavlja i iskorištava Hedvig, film se ne završava kao *kvir* tragedija. Hedvig i Tomi, vizuelno poistovećeni, stoje jedno naspram drugog, obojeni crvenim i plavim osvetljenjem. Ovaj postupak je dat kao

ironičan komentar na način upotrebe svetla u **klasičnom holivudskom mjuziklu**, u kome je ono bilo u funkciji dualno fokusiranog narativa. Svetlo ističe ljubav i zajednicu između jednog te istog, simbolično ukazujući na neutemeljenost ideje o romantičnom, ljubavnom raju ili nacionalnom raju imaginarnih zajednica. Odnos ja - drugi postao je odnos ja - ja i Hedvig, potpuno nag/a, praćen/a numerom „The Origin of Love", polako korača prema svetlu. Kraj filma se odvija kao *rok* apoteoza postrodne i postnacionalne istosti.

Uprkos tome što film *Hedvig i besni patrljak* insistira na postmodernoj teoriji nacionalnog identiteta, njegova naciotvorna, žanrovska funkcija je lako uočljiva. Američki mitovi na čelu sa patrijarhalnim reciklirani su i reprodukovani u nove globalne mitove, te se put do samospoznaje ukazuje kao put do istosti, a željeni identitet kao *kvir,* kao rodno i nacionalno neodrediv.

Naše je mišljenje da istaknuti filmovi odlično oslikavaju tehnike holivudskog mjuzikla ka demaskiranju heteronormativne ideologije u različitim periodima razvoja žanra. Analizirani primeri stoje kao reprezenti trećerodnosti mjuzikla i ukazuju na potrebu za preispitivanjem ustaljene i mnogo puta reciklirane patrijarhalne narativne formule. Stoga demonstriraju važnost uloge žanra holivudskog mjuzikla u konstruisanju ideje o imaginarnoj zajednici onih ljudi koji nadilaze mitološke binarizme u američkom društvu – ali i šire. Na taj način, ovi filmovi ističu potencijal pobune protiv uspostavljenih društvenih normi i moguću subverziju u rigidnim patrijarhalnim okruženjima, te upućuju na način života i prisustvo nestandardnih i atipičnih, rodno upadljivih i različitih socijalnih figura. *Neki to vole vruće*, *Kabare, Viktor Viktorija*, *Mulen Ruž*, *Hedvig i besni patrljak*, ali i drugi slični primeri, dakle, potvrđuju tezu o neodrživosti ideje o podređenosti holivudskog mjuzikla patrijarhalnoj narativnoj formuli. Performativni elementi žanra, kao i odstupanja od dualno fokusiranog narativa i poigravanja sa njim, upućuju na održavanje i dugotrajnost holivudskog mjuzikla putem inoviranja njegove formule i praćenja socijalne klime i društvenih gibanja u kojima gej, transrodni, *kvir*, *kemp* i ostali trećerodni identiteti zauzimaju danas vrlo značajno mesto.

6. ZAKLJUČAK

Cilj istraživanja pod nazivom **Holivudski mjuzikl i teorija roda** bio je ukazivanje na mogućnost otpora heteronormativnom hegemonizmu unutar žanra holivudskog mjuzikla tj. na mogućnost proširivanja njegovih rodnih očekivanja. Hipoteza od koje smo krenuli jeste da je, uprkos jasnoj polarizaciji prema koncepciji romantičnog heteroseksualnog narativa, usredsređenog na ljubavni binarizam na putu uspeha, reprezentacija roda u holivudskom mjuziklu oduvek prepoznavala postojanje prostora i senzibiliteta ženske pobune ideologiji patrijarhata i trećerodnih manifestacija. Drugim rečima, dela holivudskog mjuzikla ostavljaju mogućnost za reprezentaciju i identifikaciju onima koji se ne osećaju prijatno i „prirodno" u sklopu podele moći američkog patrijarhata, iako je prikrivaju dominacijom mitosa. Trećerodne manifestacije holivudskog mjuzikla utemeljene su na performativnosti identiteta i povezane sa zvezdama žanra, njihovim individualnim potencijalima i dramskim i izvođačkim sredstvima za stvaranje ironije, kao što su spektakularnost i izveštačenost. Prenaglešene i teatralne predstave rodnih uloga, travestija i ironija, kako u sklopu narativa, tako i van njega, dovele su do kreiranja vizije roda kao promenljive kategorije, čina igre i maskerade. Gluma i nastupi u holivudskom mjuziklu pružaju predstavu roda kao iluzije, a emocionalno intenzivirani nastupi zvezda omogućavaju izliv libidinalne energije, doprinoseći utisku direktne, agresivne komunikacije sa publikom. Na taj način, holivudski mjuzikl stvara polje denaturalizacije rodnih uloga, ali i polje potencijalnih *kvir* reprezentacija. *Kemp* senzibilitet i estetika žanra holivudskog mjuzikla ostvaruju se, dakle, kroz veliki stepen teatralnosti, spektakularnosti, fragmentarnosti i ironije, a u postmodernom mjuziklu postaju posebno upadljivi zbog autoironije žanra.

Uprkos tendenciji Holivuda ka očuvanju aktuelne podele moći, socijalne strukture i normi, zbog čega holivudska produkcija obiluje ulepšanim predstavama američke stvarnosti, otvorenost žanrova omogućava i inovativnost i stalno restrukturisanje postojećih ideala, kao što su ideali američke lepote, ljubavi, bračnog života i partnerstva. Žanrovi su mehanizmi nacionalnog sistema mitotvornosti, oni su odlučujući faktor u poboljšanju i aktuelizaciji proizvodnje mitova i, samim tim, u održavanju vitalnosti industrije, ali i zajednice. Holivudski mjuzikl učestvuje, stoga, u održavanju nacionalne vizije *idealnog Amerikanca,* a filmovi ovog žanra deo su

američkog načina života. Kreirajući prostor između utopije i realnosti, prostor na kome je ritualna funkcija žanra najistaknutija i na kome je povezanost sa aktuelnom publikom najjača, filmovi kao što su: *Gusar*, *Moja draga damo*, *Smešna devojka*, *Neki to vole vruće*, *Kabare*, *Hedvig i besni patrljak*, itd. grade alternative istim onim idelima koje holivudski mjuzikl i sam propagira, tj. konstruišu specifičan vid skloništa za podređene i tabuizirane. Kao i ostali društveni rituali, i holivudski mjuzikl sadrži mitološke (narativne) i performativne elemente, a u perfornativnim elementima žanra dominira osećaj deljenja iskustva. Zaustavljanjem narativne linije i isticanjem izvođačkih sposobnosti glumaca i pevača, kroz fuziju sa muzikom i spektaklom, mjuzikl prenosi kolektivna iskustva ljubavi, partnerstva i bračnog udruživanja, ali ta iskustva mogu biti i negativna i mogu davati nadu onima koji se ne prepoznaju unutar mitoloških konstrukcija. Na taj način, holivudski mjuzikl može olakšati život i pokazati put alternativnim pojavama u društvu, može pružiti ironičan odgovor sopstvenoj promociji ideala, može zaustaviti radnju i okrenuti ogledalo i samom sebi. Na tim mestima je i *kemp* estetika žanra najupadljivija.

Metodi istraživanja koji svoje uporište imaju u kulturnim studijama definišu **Žanr** i **Rod** kao virtuelne, međuzavisne modalitete određene dvema funkcijama: produkcijskom i kategorizacijskom. Dovođenjem ovih koncepata u vezu fomirana je ideja o „rodnim očekivanjima žanra holivudskog mjuzikla", tj. o mehanizmima pomoću kojih mjuzikl formira pretpostavke o rodu u individualnoj svesti čitaoca, koja potom te pretpostavke pridružuje svojim shvatanjima o svetu i sebi samom i učestvuje u kompletnoj kulturnoj komunikaciji. Na taj način, pružena je teorijska platforma za uvid u neprekidni proces transformacije američke zajednice i to putem analize međudejstva žanra i roda. Ustanovili smo neophodnost istorijske kontekstualizacije razvoja žanra holivudskog mjuzikla, te potrebu za dijahronijskim uvidom u istorijski razvoj holivudskog mjuzikla i njegovog odnosa sa idejom roda i rodnim teorijama, što je dovelo i do boljeg razumevanja društvenih promena i istorijskih okolnosti u SAD.

Studije žanra holivudskog mjuzikla i feminističke teorije filma obezbedile su neophodnu metodologiju za pristup temi žanrovsko-rodnog odnosa i razvoja. Komparacija žanrovskog i društvenog razvoja dovela je do razumevanja modusa i transformacija žanra holivudskog mjuzikla kroz istoriju i njegovog odnosa prema rodnoj hijerarhiji u SAD. *Mitos proleća*, narativna osnova holivudskog mjuzikla, omogu-

ćava viziju savršene zajednice kroz formiranje heteroseksualnog, ljubavnog para. Simbolišući opozite koje u realnosti društvo ne može (ili teško može) da pomiri, junaci *mitosa proleća* stupaju u brak ili ljubavnu vezu kako bi učestvovali u kreiranju ideje o društvenom napretku i kolektivu za koji ne postoje nerešivi problemi i nepremostivi jazovi. Slika dominantnog maskuliniteta počivala je na viziji *idealnog Amerikanca* koji pronalazi izlaze iz aktuelnih teškoća, podređujući sve ostale društvene kategorije. *Džez pevač, Vesela udovica, Četrdeset i druga ulica, Doba svinga, Koliba na nebu, Amerikanac u Parizu, Pevajmo na kiši, Svilene čarape* i mnogi drugi primeri **klasičnog holivudskog mjuzikla** koristili su, kako narativne, tako i vizuelne, auditivne, produkcijske i izvođačke tehnike, da bi pospešili viziju *idealnog Amerikanca* i muškog aktivnog principa u društvu. U ovim i sličnim filmovima, kamera je često postajala voajersko oko, izlažući žensko telo pogledu i prikazujući ga kao deo materijala kojim ovladava muški umetnik, glasovi ženskih pevačica su sputavani imaginarnim figurama maskulinih čuvara, produkcija je skrivena i maskulinizovana, poistovećena sa božanskim tvorcem simboličkog sistema, a izvođački potencijal promovisan je u likovima pevača i igrača, poput Morisa Ševalijea, Freda Astera i Džina Kelija. Neretko, oni su oličavali karaktere mentora i unosioca pravih vrednosti u poremećeni (ženski) sistem. Međutim, holivudski mjuzikl je oduvek sadržao performativne izlive i spektakularne nastupe, koji su omogućavali otpor klasičnoj narativnoj ideologiji. Tokom četrdesetih, pedesetih i šezdesetih godina XX veka, subverzivni ekscesi tog tipa postaju sve više upotrebljeni za ironisanje i parodiranje dotadašnjih dominatnih stavova, ali i za očuvanje vitalnosti žanra. *Gusar, Neki to vole vruće, Muškarci više vole plavuše, Ploveće pozorište, Meri Popins, Moja draga damo, Moje pesme, moji snovi*, itd. sadrže numere sa snažnim libidinalnim izlivima, sa izvođenjem koje narušava udobnu poziciju posmatrača i denaturalizuje polje produkcije, sa ironijom koja postaje upotrebljena i kao narativna tehnika. Ti filmovi su, dakle, makar i samo u navratima, pružili identitete i predstave koji su se opirali stereotipnim i objašnjavali da je svet širi od mitoloških dvojnosti, te da postoji i treća mogućnost (ali treća rodna mogućnost podrazumevajuća za još mnoštvo rodnih mogućnosti, u otporu prema mitologičkoj dvojnosti). Povremeni emocionalni ispadi u nastupima u ovim i ovakvim filmovima pružali su nadu da i Holivud (a, samim tim, i ostali nacionalni sistemi) može biti institucija koja vidi individuu pre kategorije, a čoveka poštuje u svoj njegovoj različitosti, umesto da ga gura u stereotipne matrice.

Budući da su šezdesete godine XX veka bile godine bunta i rađanja kontrakulture, stvorile su prostor i reflektovale stanje u kome se nazirala kompletna kulturna reforma i pojava mehanizama za preživljavanje i socijalno priznanje onima koji se ne osećaju srećno u okvirima društva sačinjenog od mnoštva binarnih, heteroseksualnih ćelija. Holivud je prihvatio ovaj bunt, ali ga je, nakon propasti kontrakulture, inkorporirao u dominantne narativne modele.

Tako, sedamdesete godine XX veka obiluju lamentiranjem nad propašću kontrakulture, ali ipak priznaju *kemp* senzibilitet žanra kao gej utopiju i prihvataju trećerodni identitet i žensku seksualnost kao nepobitne činejnice. *Kosa, Isus Hristor Superstar, Kabare, Zvezda je rođena* i drugi, pored priče o tragediji kulturne revolucije, daju i neuobičajene karaktere izvođača, podvlače rodnu iluziju i ideje o performativnosti roda. U likovima neuklopljenih klovnova i lakrdijaša, smeštenih u šarenu utopiju hipi ili nacističkog cirkusa, smeštene su i sudbine otuđenika i boraca protiv rigidnosti sistema.

Osamdesete i devedesete godine XX veka su sa, pojavom postmodernizma, dovele do dodatne destabilizacije narativa, identiteta i ideologija. Sa jedne strane, holivudski mjuzikl je nastavio sa tvrdom promocijom neoklasičnih vrednosti (*Flešdens, Futluz, Viktor Viktorija, Prljavi ples*, itd.), dok je sa druge davao krajnje uzdrmanu, čak nihilističku viziju (*Njujork, Njujork, Jedan od srca, Novčići s neba, Igrači prvog reda,* itd). Savremeni mjuzikl nastavlja sa ambivalentim odnosom prema klasičnim američkim principima i patrijarhatu, kao imanentnom delu *amerikanizma*. Alternativne pojave i ličnosti smešteni su u tradicionalistički kontinuitet i narativom vraćeni na provereni, utabani put *pravog muškarca* u SAD (*Magični Majk*), ili su dati kroz ličnu i uznemirujuću, autoironičnu dekonstrukciju samog žanra (ali i autora filma, npr. *Hedvig i besni patrljak*). Danas, Holivud gradi identitet američkog građanina kroz prepoznatljivost, a ta prepoznatljivost je i tradicionalna i postmoderna; i potvrđujuća i samopreobražujuća.

Metodom analize zvezde kao kulturne konstrukcije u odnosu sa različitim grupama publike pružili smo uvid u uticaj Džudi Garland, Odri Hepbern i Barbre Strejsend na izgradnju i održavanje *kemp* estetike žanra, kasnije i na njegovu *kvirizaciju*. Ogromnom popularnošću koju su ove glumice stekle među pripadnicima podređenih društvenih kategorija dokazale su da holivudski mjuzikl nije delovao samo na vlasnike društvene moći, niti se obraćao samo njima. Gej i ženska populacija

imale su sopstvene lokuse prepoznavanja, sopstvene uzore i emocionalne korelate. Džudi Garland je u filmovima: *Gusar, Uskršnja parada, Zvezda je rođena, Mogu da nastavim da pevam*, itd. promovisala figuru androgenog junaka, sposobnog da opstane i pronađe svoj put u romantičnom okruženju. Njena posebnost i patnja u bajci srećnih zaljubljenika, postale su i njen znak prepoznavanja i specifičan ključ korespodencije sa ljudima koji prikrivaju svoju neuklopljenost. Odri Hepbern je, svojim nenametljivim šarmom i specifičnim izgledom na granici visokog i niskog, elitnog i popularnog, muškog i ženskog, doprla do onog dela ženske publike koji nije želeo da prihvati submisivan odnos prema maskulinitetu. Radije je inkorporirala maskulinitet u svoju pojavu, stvarajući hibridnu javnu sliku, nego što mu se podređivala. U filmovima: *Praznik u Rimu, Sabrina, Smešno lice, Doručak kod Tifanija, Moja draga damo,* podredila je narativ sopstvenom prisustvu i ponudila ideal žene – borca. Barbra Strejsend je i svojim izgledom sa naglašeno istaknutim nosem aludirala na neuklopljenost u industriji „prirodno lepih" glumaca. Odbijajući da koriguje izgled, denaturalizovala je i holivudsku mitologiju zvezda koja prikriva prisustvo kapitala i ulaganja u izgled svojih predstavnika, skrivajući ih pod velom „prirodne" harizme i talenta. Tako je, već svojom pojavom, a potom i snažnim glasom, duhovitošću i neverovatnom istrajnošću, postala još jedan element vitalnosti žanra i nova ideologija uspeha i borbe na surovom tržištu. Filmovima: *Smešna devojka, Helo, Doli!, Zvezda je rođena, Jentl* dokazala je da holivudski mjuzikl ostavlja prostor za atipične i poklanja im pažnju upravo zbog njihove posebnosti.

Metodom uočavanja paradigmatskih situacija i likova u pojedinim ostvarenjima holivudskog mjuzikla došli smo do zaključka da je dugovečnost žanra upravo uslovljena propustljivošću njegovih granica i sklonošću da u svoje stvaralaštvo uvrsti i činioce kolektivne fobije i potiskivanja (poput trećerodnosti). Detaljnom analizom pet primera iz različitih perioda razvoja žanra došli smo do zaključka da je, vrlo često, i narativ inkorporirao sredstva iskazivanja atipičnih identiteta, poput ironije, teatralnosti i parodije, pokušavajući da prosperira na nosiocima društvene stigme. Na taj način je legitimisao *kemp* senziblitet kao svoj imanentni deo i uprkos, možda, drugačijim namerama, stvorio polje za *autokvirizaciju* i definitivnu potvrdu postojanja neutemeljenosti patrijarhata, ali i postojanja trećerodnih manifestacija.

Film *Neki to vole vruće* dočarava atmosferu nesigurnosti i potrebe za preispitivanjem pozicija (kako rodnih, tako i opšte društvenih) kroz izmeštanje radnje u vreme

prohibicije i kroz pridruživanje *kemp* senzibiliteta (ironije i teatralizacije) zapletu. U prostoru legitimizovane lažnosti, jedini činovi koji vode ka iskrenosti su numere, a maskiranje junaka nije samo šala i igra, već je upisano u narativ kao odlučujući momenat njihovog preživljavanja. Karakteri lažnih muzičarki dodatno su problematizovani dovođenjem u vezu sa idealom feminiteta – Merilin Monro. Artificijelnost i performativnost roda naglašene su i scenama presvlačenja u kojima je uvek prisutan atavizam prethodnog identiteta junaka. Tako je podvučeno društveno proizvedeno poreklo rodne pripadnosti.

Kabare je, narativizovanjem sudbine Sali Bouls, svojevrsnog Arlekina, parodije izazovnih ženskih pojava, pokušao da dovede *kemp* čitavog žanra pod znak pitanja i da ga prikaže kao eventualnu posledicu ili pandan opasnim društvenim fenomenima, poput šovinizma i fašizma. Povezivanjem *kempa* sa dekadencijom Vajmarske Republike i bujanjem ostrašćenog nacionalizma, ovaj film je postavio pitanje i da li je rodna subverzija pozitivna stvar ili se ona može okrenuti u totalni nihilizam i destrukciju. Međutim, uprkos takvoj, očiglednoj ambivalenciji, *Kabare* ima ogroman značaj zbog autointrospekcije žanra holivudskog mjuzikla, iz koje trećerodnost proizilazi kao nesporna činjenica.

Viktor Viktorija spada u grupu neoklasičnih filmova žanra holivudskog mjuzikla iz osamdesetih godina XX veka. Upotrebom „proverene formule“ o ljubavi *pravog čoveka* i *prave žene*, kojom se društvo oslobađa strahova od drugosti i drugačijih, tj. kojom se te drugosti vraćaju na svoje utvrđeno mesto, *Viktor Viktorija* reflektuje i reuspostavljanje osećanja globalističke moći i hegemonizma u američkom društvu. Međutim, prikazivanjem feminiteta i maskuliniteta kao tehnika i mehanizama preživljavanja u teškoj borbi za opstanak, ukazuje i na nepovratno uzdrmavanje nekadašnjih američkih uverenja o rodnim ulogama, te na nesigurnost u postojanje suštinskog i unapred utvrđenog identiteta. Ponuđeni pristup rodu posledica je i postmoderne i njenog univerzalnog multi u svesti američkog građanina.

Mulen ruž i *Hedvig i besni patrljak* nedvosmisleno pružaju reprezentaciju roda sa svešću o njegovoj performativnoj prirodi i direktno i namerno doprinose *kviriza-ciji* holivudskog mjuzikla. Koristeći tehnike citata, kolažiranja i pastiša, negiranja stabilne kako rodne, tako i nacionalne, žanrovske i druge monolitnosti, dovode do idejnog, vizuelnog, teorijskog i ideološkog fragmentiranja. Međutim, uprkos nesi-

gurnosti i kritici koje unose u holivudski mjuzikl, oni još jednom potvrđuju njegovu fleksibilnost, vitalnost i sklonost prilagođavanju novim društvenim okolnostima.

Na osnovu svega rečenog možemo zaključiti da je holivudski mjuzikl oduvek otvarao vrata denaturalizaciji uvreženih rodnih normi, da je uvažavao američko društvo u njegovom totalitetu, te da je, uprkos podilaženju dominantnim stanovištima u SAD, uvek čuvao malo mesto za neshvaćene pripadnike društva, obavijeno narodnom pesmom i igrom.

LITERATURA

BIBLIOGRAFIJA I WEBOGRAFIJA

Filmska enciklopedija 1 i 2, Jugoslovenski leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb 1979.

Veliki rečnik stranih reči i izraza, (Ivan Klajn, Milan Šipka), Prometej, Beograd 2006.

The New Grove: Dictionary of Music and Musicians, Oxford Music Online, Oxford University Press, Oxford, New York 2001

Concise English Dictionary, Wordsworth Editions, Hertfordshire 2007.

366 Unforgettable Films 2008 Box Calendar, Barnes & Noble Calendar, Barnes & Noble, 2007.

Elektronska izdanja časopisa za feminističku teoriju *Ženske studije* od 1995-2002. godine:

Bal, Mike, *Oko njegovog gospodara* u *Ženske studije 7,* http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s7/BAL.html.

Garb, Tamar, *Rod i predstava, uvod* u *Ženske studije 7,* http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s7/GARB.html.

Laker, Tomas, *Otkriće polova* u *Ženske studije 2/3,* http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s2/lakar.html.

www.musical101.com

http://www.bampfa.berkeley.edu/film/FN16267

Carver, Terrel, *Sex, gender and heteronormativity: Seeing 'Some Like It Hot' as a heterosexual dystopia,*

http://www.palgrave-journals.com/cpt/journal/v8/n2/full/cpt200838a.html#aff1,

Sontag, Susan, „Notes on Camp",

http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html

http://barbra-archives.com/tv/60s/pm_east_streisand.html

1. Aaron, Michele, „Yentl and the singing Jew", u Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond* (125-132), Intellect Books, London 2000.

2. Adams, James Truslow, *Epic of America*, Little, Brown and Company, New York 1931.

3. Adorno, Theodor W., Max Horkheimer, „The Culture Industry. Enlightenment and mass deception", u *Hollywood: critical concepts in media and cultural studies* (3-38), Thomas Shatz, Routledge, London and NY 2004.

4. Altman, Rick, *Genre, the musical* (175-190), Routledge, London, Boston 1981.

5. Altman, Rick, *Film/genre*, BFI, London 1999.

6. Altman, Rick*, The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987.

7. Althusser, Louis, „Ideology and Ideological State Apparatuses" u Charles Harrison, Paul Wood (ured.), *Art in Theory* (953–960), Blackwell Publishing Ltd. Massachusetts, 2002.

8. Anđelković, Branislava, (prireď), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.

9. Andreis, Josip*, Povijest glazbe 1,* SNL, Zagreb, 1989.

10. Andreis, Josip, *Povijest glazbe 2,* SNL, Zagreb 1989.

11. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd 2002.

12. Arroyo, Jose, „Queering the Folklore: Genre and Re-presentation of Homosexuality and national identities in *Las cosas del querer*" u Marshall, Bill, Robynn Stilwell (eds), *Musicals, Hollywood and Beyond* (70-80), Intellect, London 2000.

13. Barnet, Anne Alison, *Extravaganza king: Robert Barnet and Boston musical theatre*, Northeastern University Press, North Carolina 2004.

14. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1979.

15. Beard David and Kenneth Gloag, *Musicology: The Key Concepts*, Routledge, London and New York 2005.

16. Block, Geoffrey*, Enchanted evenings: the Broadway Musical from Show Boat to Sondheim*, Oxford University Press, Oxford / New York 1997.

17. Bush Jones, John, *Our Musicals, ourselves: A Social History of the American Musical Theater,* UPNE, Lafayete 2003.

18. Butler, Judith, *Gender Trouble,* Routledge, New York and London 1990.

19. Butler, Judith, *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*, Routledge, New York and London 1993.

20. Velš, Volfgang*, Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 2000.

21. Gerstner, David A. and Janet Staiger, (ed), *Autorship and film*, Routledge, New York and London 2003.

22. Gerhart, Mary, *Genre choices, gender questions*, University of Oklahoma Press, Norman and London 1992.

23. Gorbman, Claudia*, Unheard melodies*: *Narrative Film Music*, BFI, London 1987.

24. Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2003.

25. Grant, Barry Keith, *Film genre: From Iconography to Ideology*, Wallflower Press, London 2007.

26. Daković Nevena, *Balkan kao (filmski) žanr: Slika, tekst, nacija*, FDU, Institut za pozorište,

film, radio i televiziju, Beograd 2008.

27. Daković, Nevena, *Melodrama nije žanr*, Prometej, Novi Sad, Jugoslovenska kinoteka, Beograd 1994.

28. Daković, Nevena, *Srce tame i slike granice: Celuloidna Jugoslavija / Balkan* u *Zbornik radova FDU 6-7*, (261–271), FDU, Beograd 2002–2003.

29. Debor, Gi, *Društvo spektakla*, Porodična Biblioteka br. 4, Beograd 2003.

30. Desser, David, Garth Jowett (eds), *Hollywood Goes Shopping,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

31. Dickinson, Kay, *Movie Music, the Film Reader,* Routledge, London 2003.

32. Doane, Mary Ann, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* (60 – 72) u Amelia Jones (ed), *The Feminism and Visual Culture Reader,* Routledge, New York and London 2002.

33. Doty, Alexander, *Faming Classics, Queering the film canon,* Routledge, New York and London 2000.

34. Dyer, Richard*, Only Entertainment*, Routledge, London and NY 2002.

35. Dyer, Richard*, Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, New York and London 2004.

36. Eames, John Douglas, *The MGM Story*, Octopus books, London 1979.

37. Ewen, David*, The Story of Americas Musical Theater*, Chilton Company book division, Philadelphia and New York 1961.

38. Jones, Amelia (ed), *The Feminism and Visual Culture Reader,* Routledge, New York and London 2002.

39. Kaplan, E. Ann (ed), *Psyhoanalysis and cinema*, Routledge, New York and London 1990.

40. Kawin, Bruce F, *How Movies Work*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1992.

41. Kerman, Joseph *Opera as drama*, University of California Press, Berkeley and LA 1956.

42. Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005.

43. Kramer, Peter, „A Cutie with more than beauty“, u Marshall, Bill and Robynn Jeananne Stilwell, *Musicals: Hollywood and Beyond* (62-70)*,* Intellect Books, London 2000.

44. Konstantinović, Milica, Istorija, nacija, Holivud: filmski mjuzikl, Doktorska disertacija (odbranjena 08. 05. 2010), Univerzitet Umetnosti, Beograd 2010.

45. Laing, Heather, „Music, song and the musical“ u Marshall, Bill, Robynn Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond* (5-14), Intellect, London 2000.

46. Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Indiana University Press,

Bloomington 1984.

47. Levi-Strauss, Claude*, Myth and Meaning,* Routledge, London and New York 2005.

48. Lehman, Peter (ed), *Masculinity: bodies, movies, culture*, Routledge, New York and London 2001.

49. Malvi, Lora, *Vizualno zadovoljstvo i narativni film* u *Uvod u feminističke teorije slike* (189–201), Branislava Anđelković (pr), Centar za savremenu umetnost, Beograd 2002.

50. Marshall, Bill and Robynn Stilwell (eds), *Musicals: Hollywood and Beyond,* Intellect Books, London 2000.

51. Marshall, P. David, *Celebrity And Power: Fame and Contemporary Culture*, University of Minnesota press, Minneapolis 1997.

52. MacKinnon, Kenneth, „I keep Wishing I were Somewhere Else: Space and Fantasies of Freedom in the Hollywood Musical" u Marshall, Bill, Robynn Stilwell (eds), *Musicals, Hollywood and Beyond* (40-47), Intellect, London 2000.

53. Mec, Kristijan, *Jezik i kinematografski medij*, IZF, Beograd 1975.

54. Meyerson, Harold, Ernie Harburg, *Who Put the Rainbow in the Wizard of Ozz?: Yip Harburg, Lyricist,* University of Michigan Press, Michigan 1995.

55. Moan, Rafaela*, Filmski žanrovi* (prev. Aleksandar – Luj Todorović) CLIO, Beograd 2006.

56. Molinari, Čezare, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd 1982.

57. Morgenstern, Dan, „Jazz as an urban music", u *Music in American Society, 1776-1796* (133–145)*,* George McCue (ured.), Transaction books, Rutgers University, New Brunswick / New Jersey 1977.

58. Moren, Edgar, „Film ili čovek iz mašte" u *Teorija filma* (379–387), Dušan Stojanović (prir.), Nolit, Beograd 1978.

59. Mundy, John, *Popular Music on Screen, from Hollywood Musical to Music Video*, Manchester University Press, Manchester 1999.

60. Parkinson, David, *The rough guide to film musicals*, Rough guides ltd. London 2007, 154.

61. Platon, *Gozba ili O ljubavi,* Dereta, Beograd, 2003.

62. Pollock, Griselda, *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London and New York 1988.

63. Philips, Gene, *Some like it Wilder: The Life and Cntroversial Films of Billy Wilder*, The University press of Kentucky, Lexington 2010.

64. Radenović, Jelena*, Filmski mjuzikl 1995-2005: transformacija žanra,* magistarski rad, FDU, Beograd 2008.

65. Rapajić, Svetozar, „Muzičko pozorište na Terazijama" u *Zbornik radova Fakulteta Dramskih Umetnosti 8-9,* Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 2006.

66. Rapajić, Svetozar, „Crnogorska vesela udovica“ u *Zbornik radova FDU 6-7*, (45- 79), FDU, Beograd 2002–2003.

67. Robinson, Paul, *Opera & Ideas: from Mozart to Strauss*, Cornell University Press, New York 1986.

68. Romić, Dragana, *Američka istorija XIX veka u brodvejskom mjuziklu*, Magistarski rad, FDU, Beograd 1991.

69. Satchell, Tim*, Astaire, The Biography*, Hutchinson, London 1987.

70. Silverman, Kaja, *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis*, Indiana university press, Bloomington and Indianapolis 1988.

71. Smith, Susan*, The Musical, Race, Gender and Performance*, Wallflower Press, London 2005.

72. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 2001.

73. Staiger Janet, David Bordwell, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema,* Routledge & Kegan Paul, London 1985.

74. Stam, Robert*, Film Theory, an Introduction*, Blackwell Publishers, Massachusetts 2000.

75. Stojanović, Dušan, *Leksikon filmskih teoretičara*, Izf, Beograd 1991.

76. Stojanović, Dušan (pr), *Teorija filma*, Nolit, Beograd 1978.

77. Strinati, Dominic, *An Introduction to theories of popular culture*, Routledge, London and New York 2004.

78. Studlar, Gaylin, „A Chi chi Cinderella : Audrey Hepburn as Couture countermodel“ u Desser, David, Garth Jowett (eds), *Hollywood Goes Shopping,* University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

79. Traubner Richard, *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, London and New York 2003.

80. Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, AC, Zagreb 1989.

81. Ćirić, Marija, *Metamorphoses of the personality of music in the context of 20th century cinema* u *The 20th Century and the Phenomenon of Personality in Music, (str.149-159)*, Riga 2007.

82. Farmer, Brett, *Spectacular passions: Cinema, Fantasy Gay Male Spectatiorship*, Duke University Press, Durham and London 2000.

83. Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1993.

84. Fraj, Nortrop, *Mit i struktura*, Svijetlost, Sarajevo 1991

85. Frye, Northrop, *Anatomy of criticism*. *Four essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1957.

86. Hakim, Joy*, A History of the US*, *All the People, 1945-2001*, Oxford University Press, New York 2003.

87. Hollows, Joane, (ed.), *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester University Pre-

ss, Vancouver, 2000.

88. Case, Sue Ellen, *Performing Feminisms: feminist critical theory and theatre*, JHU Press 1990.

89. Courtney, Susan*, Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race 1903-1967*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2005.

90. Šuvaković, Miško*, Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950.* SANU, Prometej, Beograd 1999.

91. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, Ghent 2005.

92. Wexman, Virginia Wright, *Creating the couple*, *Love, Marriage, and Hollywood Performance,* Princeton University Press, Princeton / New Jersey 1993.

93. Williams, Linda*, Melodrama Revised* u *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (42-89)*,* Nick Browne (ured.), University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1998.

FILMOGRAFIJA

1. *Tri musketara* (*The Three Musketeers*, 1921, Fred Niblo)
2. *Bagdadski lopov (The Thief of Bagdad,* 1924, Raoul Walsh)
3. *Crni gusar (The Black Pirate,* 1926, Albert Parker)
4. *Džez pevač* (*The Jazz Singer*, 1927, Alan Crosland)
5. *Ljubavna parada* (*The Love Parade*, 1929, Ernst Lubitsch)
6. *Brodvejske melodije* (*The Broadway Melody*, 1929, Harry Bomont)
7. *Četrdeset i druga ulica* (*42nd Street*, 1933, Lloyd Bacon)
8. *Kopačice zlata iz 33. (Gold Diggers of 33,* 1933, Mervin Leroy)
9. *Lakonoga parada (Footlight Parade,* 1933, Lloyd Bacon)
10. *Vesela udovica (The Merry Widow,* 1934, Ernst Lubitsch)
11. *Cilindar* (*Top Hat*, 1935, Marc Sandrich)
12. *Doba svinga* (*Swing Time,* 1936, George Stevens)
13. *Avanture Robina Huda (The Adventures of Robyn Hood,* 1938, Michael Curtis)
14. *Čarobnjak iz Oza* (*The Wizard of Oz,* 1939, Victor Fleming)
15. *Deca na Brodveju* (*Babes on Broadway*, 1941, Busby Berkeley)
16. *Za mene i moju devojku* (*For me and my Gal*, 1942, Busby Berkeley)
17. *Koliba na nebu* (*Cabin in the Sky*, 1943, Vincente Minnelli)
18. *Avanture Don Žuana* (*Adventures of Don Juan*, 1948, Vincent Sherman)
19. *Gusar* (*The Pirate*, 1948, Vincente Minnelli)
20. *Uskršnja svečanost* (*Easter Parade,* 1948, Charles Walters)
21. *Amerikanac u Parizu* (*An American in Paris,* 1951, Vincente Minnelli)
22. *Ploveće pozorište* (*Show boat,* 1951, George Sidney)
23. *Pevajmo na kiši* (*Singin' in The Rain,* 1952, Stanley Donen, Gene Kelly)
24. *Diži zavesu (The Band Wagon,* 1953, Vincente Minelli)
25. *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes,* 1953, Howard Hawks)
26. *Praznik u Rimu (Roman Holiday,* 1953, William Wyler),
27. *Sabrina (Sabrina,* 1954, Billy Wilder)
28. *Zvezda je rođena* (*A Star is Born,* 1954, George Cukor)
29. *Svilene čarape* (*Silk Stockings*, 1957, Rouben Mamoulian)

30. *Smešno lice* (*Funny Face,* 1957, Stanley Donen)
31. *Neki to vole vruće (Some Like It Hot, 1959*, Billy Wilder)
32. *Priča sa zapadne strane* (*West Side Story,* 1961, Robert Wise, Jerome Robbins)
33. *Doručak kod Tifanija (Breakfast at Tiffanys,* 1961, Blake Edwards)
34. *Šarada (Charade,* 1963, Stanley Donen)
35. *Mogu da nastavim da pevam (I Could Go On Singing,* 1963, Ronald Neame)
36. *Meri Popins* (*Mary Poppins*, 1964, Robert Stevenson)
37. *Moja draga damo* (*My Fair Lady,* 1964, George Cukor)
38. *Moje pesme, moji snovi* (*The Sound of Music,* 1965, Robert Wise)
39. *Kako ukrasti milion (How to Steal a Million,* 1966, William Wyler)
40. *Smešna devojka* (*Funny Girl,* 1968, WilliamWyler)
41. *Helo, Doli!* (*Hello, Dolly!,* 1969, Gene Kelly)
42. *Mali veliki čovek (Little Big Man,* 1970, Arthur Penn)
43. *Pet Geret i Bili Kid (Pat Garret and Billy The Kid,* 1973, Sam Peckinpah)
44. *Kabare* (*Cabaret,* 1972, Bob Fosse)
45. *Devojka koju sam voleo* (*The Way We Were,* 1973, Sidney Polack)
46. *Gospel* (*Godspell*, 1973, David Greene)
47. *Isus Hristos Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973, Norman Jewison)
48. *Zvezda je rođena (A Star Is Born, 1976*, Frank Pierson)
49. *Njujork, Njujork* (*New York, New York,* 1977, Martin Scorsese)
50. *Sav taj džez* (*All That Jazz,* 1979, Bob Fosse)
51. *Kosa* (*Hair,* 1979, Milos Forman)
52. *Novčići s neba* (*Pennies from Heaven,* 1981, Herbert Ross)
53. *Jedan od srca* (*One from the Heart*, 1982, Francis Ford Koppola)
54. *Viktor Viktorija (Victor Victoria,* 1983, Blake Edwards)
55. *Flešdens* (*Flashdance,* 1983, Adrian Lyne)
56. *Jentl (Yentl,* 1983, Barbra Streisand)
57. *Futluz* (*Footloose,* 1984, Herbert Ross)
58. *Igrači prvog reda* (*A Chorus Line,* 1985, Richard Attenborough)
59. *Prljavi ples* (*Dirty Dancing,* 1987, Emile Ardolino)
60. *Ples do ljubavi* (*Strictly Ballroom,* 1992, Buz Luhrmann)

61. *Ples u tami* (*Dancer In the Dark,* 2000, Lars von Trier)

62. *Mulen ruž* (*Moulin Rouge,* 2001, Buz Luhrmann)

63. *Hedvig i besni patrljak* (*Hedwig and the Angry Inch*, 2001, John Cameron Mitchell)

64. *Dani slave* (*De-Lovely,* 2004, Irwin Winkler)

65. *Romansa i cigarete* (*Romance & Cigarettes,* 2005, John Turturro)

66. *Magični Majk (Magic Mike,* 2012, Steven Sodebergh)

MILICA KONSTANTINOVIĆ

je rođena 1. februara, 1982. godine u Sremskoj Mitrovici. Diplomirala je na odseku za Dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, 2005. godine. Doktorirala je na Fakultetu za interdisciplinarne studije, Univerziteta umetnosti u Beogradu, na odseku za Teoriju umetnosti i medija - sa tezom *Istorija, nacija, Holivud: filmski mjuzikl*. Njene radio drame: *Utopljene duše, (2003), Veza, (2004) i Narogušeni ljuti zmaj, (2006),* izvedene su na Radio Beogradu. Dobitnica je specijalne nagrade na austrijskom dramskom takmičenju (2007) za komad *Hiperbolični paraboloid*, praizveden u Kraljevačkom pozorištu u režiji Borisa Todorovića Tandora (2011). Autor je scenarija za kratkometražni film *Edina* u režiji Nenada Mikovića koji je osvojio nagradu za umetnički dojam na festivalu kratkog metra u Krakovu (2007). U martu 2012. premijerno je izveden njen komad *Sokin i Bosina,* u režiji Juga Radivojevića. Njeni celovečernji komadi i teorijski radovi objavljivani su u eminentnim naučnim časopisima u zemlji (*Teatron*, *Scena*, Zbornik FDU, Zbornik FILUM, itd). Sarađivala je u radu na predstavi Siniše Kovačevića *Zečji nasip (2004)* u Narodnom pozorištu. Jedan je od sto studenata stipedinsta Fonda za mlade talente Republike Srbije za realizaciju stručne prakse u zemljama Evropske unije. Praksu je realizovala u *Kinemastik* studiju na Malti, 2006. godine. Radila je kao istraživač na naučnim projektima *Mjuzikl i teorija roda* (2013) i *Pravci razvoja alternativnog teatra* (2014) na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i kao koselektor INFANT festivala u Novom Sadu za 2013-14. godinu. Trenutno radi kao docent na Univerzitetu Sinergija u Bijeljini. U novembru 2014. godine premijerno su izvedene dve njene dramatizacije: dramatizacija romana *Magareće godine* Branka Ćopića, u režiji Marka Manojlovića, u pozorištu „Boško Buha“ i dramatizacija romana Horasa Mekoja *I konje ubijaju, zar ne?,* u režiji Borisa Todorovića, u pozorištu Madelnianum.

Živi u Zemunu.

Dr Milica Konstantinović
HOLIVUDSKI MJUZIKL I TEORIJA RODA

Izdavač:
Univerzitet u Novom Sadu - Akademija umetnosti
Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad, Srbija
www.akademija.uns.ac.rs

Za izdavača:
prof mr Zoran Krajišnik, dekan

Recenzenti:
Siniša Kovačević, dramski pisac
dr Marija Ćirić, docent FILUM-a, Univerziteta u Kragujevcu

Lektura i korektura:
Nataša Panić

Likovno-tehničko uređenje i prelom:
mr Goran Despotovski

Štampa:
Štamparija *Alfagraf*, Petrovaradin

Tiraž: 200 primeraka

Novi Sad 2015.

Штампање књиге омогућио је:
Покрајински секретаријат за науку и технолошки развој
Владе Аутономне покрајине Војводине

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

791.221.1(739.4 Hollywood)

КОНСТАНТИНОВИЋ, Милица
Holivudski mjuzikl i teorija roda / Milica Konstantinović. - Novi Sad : Akademija umetnosti, 2015 (Petrovaradin : Alfagraf). - 168 str. ; 26 cm

Tiraž 200. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija.

ISBN 978-86-88191-55-5

a) Холивудски мјузикл
COBISS.SR-ID 297322759

Dr Milica Konstantinović

HOLIVUDSKI MJUZIKL I TEORIJA RODA