

Гордана Смуђа

Удружење књижевника Србије

Сања Маричић Месаровић*

Филозофски факултет

Универзитет у Новом Саду

UDK: 778.5(134.2) Almodovar

DOI: 10.19090/gff.v50i1.2579

orcid.org/ [0000-0002-5306-9517](https://orcid.org/0000-0002-5306-9517)

Originalni naučni rad

ПУТОВАЊЕ КРОЗ ВРЕМЕ И ПРОСТОР У АЛМОДОВАРОВОЈ „ХУЛИЈЕТИ“**

Предмет истраживања овог чланка јесте анализа флешбекова, односно путовања или скокова у прошлост, у филму „Хулијета“ (*Julieta*, 2016) шпанског режисера Педра Алмодовара. Филм посматрамо као текст који је заснован на сценарију при чему је сценарио за овај филм настао на основу на три кратке приче канадске списатељице Алис Манро. Радња филма приповеда причу једне жене која траје неколико деценија. Приповедање сложених прича хронолошки може бити заморно, па аутори прибегавају другачијој наративној структури користећи технику аналепсе или флешбека. Алмодоварове приче су увек веома сложене и имају позадину која се мора објаснити. Да би се дало објашњење садашњости, прави се скок у прошлост, наратив се разбија неким сећањем, дијалогом или догађајем, који је везан за садашњи тренутак са циљем да се погледа у прошлост. Осим путовања кроз време, у овом раду ћемо истражити путовање кроз простор с акцентом на палету боја, као симбола. Циљ рада је постизање дубљег увида у психолошки портрет женског лика, разумевање бола и осећаја губитка који је проузрокован трауматичним догађајима из прошлости.

Кључне речи: Алмодовар, „Хулијета“, флешбек, путовање у прошлост, простор, боје

1. УВОД

У Алмодоваровој филмографији преовлађују женске улоге (Balán – Gruber, 2009: 4) а жене о којима снима проживљавају тешке губитке, пате, боре се за љубав (Gruber, 2019: 56). Након филма *Los amantes pasajeros* (2013), Алмодовар се враћа теми бола и губитка те са „Хулијетом“ (*Julieta*, 2016) снима филм који је у потпуности посвећен осећају губитка код жене (Betancourt, 2016). У филму су свеприсутна стања меланхолије, самоће и депресије. Редитељ се

* sanja.maricic.mesarovic@ff.uns.ac.rs

** Овај рад представља проширено и дорађено истраживање које је објављено у књижевном часопису *Савременик* плус, број 342-343-344/2025 стр. 91-97 под насловом *Путовање кроз време и боје. „Хулијета“ (2016), Педро Алмодовар.*

бави односом мајке и ћерке, те губитком ћерке које се мајка сећа са кајањем и болом. Силвија Колмернеро (Silvia Colmenero) употребљава термин *алмодрама* (шп. *almodrama*) да би објаснила мелодраму у којој се жеља повезује са болом, губитком и смрћу (Poyato Sánchez, 2015: 102). Премда је мелодрама био његов омиљени жанр, Алмодовар дефинише филм „Хулијета“ као чисту драму¹ (Smith, 2016: 65, Oliveira, 2017: 1).

У овом чланку се бавимо анализом путовања кроз време и простор у филму „Хулијета“ реномираног шпанског режисера Педра Алмодовара (Pedro Almodóvar). Као и у претходном истраживању (Маричић Месаровић, Смуђа, 2024) и у овом раду следимо идеју Николине Зобенице (2018: 103–104) која објашњава да се филм може посматрати као четврти књижевни род будући да се заснива на штампаном књижевном тексту тј. сценарију. „Хулијета“ представља књижевну адаптацију и заснована је на три кратке приче канадске списатељице Алис Манро (Alice Munro)² под називом *Chance, Soon* и *Silence* које су део збирке кратких прича под називом „Бекство“ (*Runaway*) из 2004. године. Књижевна адаптација представља преношење књижевног дела у другу форму, односно филм. Када говоримо о књижевним адаптацијама, према Камареро Гомес (Camarero Gómez, 2017: 47), код Алмодовара наилазимо на три таква случаја.

Први је филм „Живо месо“ (*Carne trémula*, 1997), који је заснован на истоименом роману британске ауторке Рут Рендал (Ruth Rendell), оригиналног назива *Live flesh* из 1986. године, затим 2011. филм „Кожа у којој живим“ (*La piel que habito*, 2011), према роману *Tarántula* (1995), француског аутора Тијерија Жонкеа (Thierry Jonquet) и трећи „Хулијета“ (*Julieta*, 2016), заснован на три кратке приче Алис Манро из 2004. године. Алмодовар је сценарио за филм „Хулијета“ одавно припремио и држао га у фиоци (Morales, 2016). На то указује и чињеница да на самом почетку филма „Кожа у којој живим“ видимо лик Вере у тумачењу Елене Анаје (Elena Anaya) како чита управо збирку кратких прича под називом „Бекство“ (шп. *Escapada*, енг. *Runaway*) ауторке Алис Манро (*La piel que habito*, 2011: 2:17). Требало би нагласити да ниједан од ових филмова не представља веродостојну адаптацију оригинала, већ су упитању самосвојна аудиовизуелна дела написана на основу оригиналног дела (Villanueva, 1996: 214

¹ Драма представља филмски жанр који се првенствено бави унутрашњим развојем ликова и фокусира се на реалистичне сукобе и људске емоције. Мелодрама представља поджанр драме који карактеришу стереотипни ликови, пренаглашене емоције и заплет.

² Алис Манро је добитница награде Ман Букер 2009. и Нобелове награде за књижевност 2013. године.

према *Samagero Gómez*, 2017: 47). Тако је филм „Хулијета“ само инспирисан кратким причама из ове збирке. Према речима самог Алмодовара његова Хулијета је више окружена самоћом од Џулије у причама Алис Манро где, на пример, има већи број љубавника (*Morales*, 2016). Алмодоварова Хулијета својом слободном вољом живи на начин на који живи, окружена тишином и самоћом, а филм истражује тај осећај отуђења и промишља о самоћи (*Kercher*, 2018: 106).

Радња филма прати Хулијету, мајку која је изгубила контакт са ћерком Антијом (*Antía*). Дванаест година касније, случајан сусрет са некадашњом најбољом пријатељицом њене ћерке, Беатрис (*Beatriz*), подстаћи ће је да одустане од планиране селидбе са партнером у Португал и да, присећајући се прошлости, почне да пише писмо својој отуђеној ћерки. На тај начин се унутар филма граде две временске линије: прошлост и садашњост (*Paiva Paulino*, 2022: 16). Бол и кривица главне јунакиње су свеприсутни, при чему ми као гледаоци не знамо њихов извор. Међутим, скокови у прошлост, односно Хулијетини флешбекови, помоћи ће нам да ово одгонетнемо. Хронолошко приповедање сложених прича може бити заморно за гледаоца те стога аутори прибегавају другачијој наративној структури користећи технику аналепсе или флешбека. Алмодоварове приче су увек веома сложене и имају позадину која се мора објаснити. Да би се дало објашњење садашњости, прави се скок у прошлост, наратив се разбија неким сећањем, дијалогом или догађајем, који је везан за садашњи тренутак, са циљем да се погледа у прошлост. Осим путовања кроз време, у овом филму је проминентно и путовање кроз простор и палету боја, као симбола.

2. АЛМОДОВАР И „ХУЛИЈЕТА“

Педро Алмодовар објашњава да је његова идеја од почетка била да улогу Хулијете у два различита животна доба играју две глумице, тако Хулијету у педесетим годинама тумачи Ема Суарес (*Emma Suárez*)³, док Адриана Угарте (*Adriana Ugarte*) тумачи двадесетпетогодишњу Хулијету, што представља новину у његовом раду (*Poyato*, 2021: 319). Иконичка слика у филму, која је маестрално приказана и на званичном плакату за филм, јесте сцена у купатилу када Антија уклања пешкир са мајчиног лица (*Julieta*, 2016: 1:04:09). Уместо лица младе Хулијете, коју тумачи Адриана Угарте, испод пешкира се појављује Ема Суарес (*Kercher*, 2018: 107). Млада Хулијета се налази у стању безвољности

³ Ема Суарес је управо за улогу Хулијете освојила престижну награду Гоја (шп. *Goya*) 2017. године.

након трагичног губитка супруга и ћерка је приморана да брине о њој, па чак и да је купа. Када се испод пешкира открије лице старије Хулијете, у њеном погледу се уочава блага искра живота. Појато (2021: 320) сматра да ова сцена у филму не приказује временски проток већ промену у душевном стању Хулијете. Лице опхрвано болом замењује лице смирене Хулијете која је коначно спремна да се ухвати у коштац са својим болом.

Када Хулијета почне да пише писмо својој ћерки, Алмодовар нас пребацује у прошлост где видимо младу Хулијету која креће на путовање возом⁴ које ће јој променити живот. Филм такође завршава путовањем, овај пут мајка путује да види своју ћерку. Радња филма обухвата период од тридесет година (1985–2015), путовање кроз време, води нас у прошлост, па враћа у садашњост (Smith, 2016: 65). Далеке 1985. године у возу је двадесетпетогодишња Хулијета, типична алмодоваровска протагонисткиња из периода чувеног Мадридског покрета (шп. *La movida*), интелектуалка, либерална модерна панкерка. Насупрот њој, Хулијета у педесетим годинама је тиха, повучена. Постоје две верзије Хулијете које се разликују по карактеру, животним циљевима и личности. Млада Хулијета је пуна живота, а старија Хулијета је научила да живи са својим болом. Ипак, обе носе дубоко осећање усамљености (Vargas, 2016) и кривице, почевши од гриже савести због самоубиства човека из воза (Camarero Gómez, 2017: 43, Oliveira, 2017: 1) до бремена кривице због смрти супруга, што нам потврђује сцена у којој испраћа ћерку на духовно тиховање, али и реченица којом почиње писање своје приче:

Julietta: *Querida Antía: voy a contarte todo lo que no tuve ocasión de contarte porque eras una niña, porque me resultaba demasiado doloroso o por simple pudor* (Julietta, 2016: 00:12:50).⁵

3. ПУТОВАЊЕ КРОЗ ВРЕМЕ И ПРОСТОР

Радња филма „Хулијета“ испреда се око истоимене главне јунакиње, мајке коју раздиру унутрашњи сукоби и која, након трауматичних догађаја који су одредили њен даљи живот, губи сваки контакт са ћерком. Теме које прожимају ову женску драму су депресија и кривица. Хулијета приказује

⁴ Занимљивост је да се Алмодоваров брат и продуцент филма, Агустин Алмодовар (Agustín Almódovar) појављује у улози кондуктера у овом возу (Julietta, 2016: 16:42).

⁵ Хулијета: Драга Антија, испричаћу ти све оно што нисам имала прилике да ти испричам зато што си била мала, зато што је било превише болно за мене или ме је једноставно било стид.

садашњост и прошлост са становишта себе, свог лика и кроз свој дневник догађаја.

Као што је поменуто у уводу, филм представља драматизацију три приче Алис Манро, а Алмодовар ликове из хладне Канаде пребацује у врелу Шпанију: ликови израњају из таме Канаде у сунчану Шпанију. У оригиналној причи Алис Манро, ћерка главне јунакиње се зове Пенелопа. У изворном грчком миту, Пенелопа је удата за Одисеја, краља Итаке, од ког је заправо одвојена највећи део свог живота. Упркос томе, она му остаје верна, а време проводи тако што сваке ноћи рашива конце са своје хаљине. На тај начин она скраћује себи време у чекању, а због чега постаје симбол традиционалне женске верности. Када на крају дочека свог Одисеја, Пенелопа га дуго не препознаје као човека који ју је напустио двадесет година раније. Баш као и Пенелопа, Хулијета такође бива одвојена од мужа јер Шоан (Хоан) трагично губи живот у рибарењу, током олује. Море је изузетно важно за главни мушки лик, а приказ рибарске мреже у филму је прилично леп и чест мотив: налазимо га непосредно пред утапање Хулијетиног супруга, који је био рибар. У једној од сцена, он ушива мрежу, а иста мрежа се такође појављује у сцени у којој Шоан и Хулијета воде љубав на броду. Коначно, када Хулијета дође да идентификује Шоаново беживотно тело, присутна је мрежа коју је некад саткао отац, а коју је његова ћерка Антија понела са собом када је отишла на своје прво самостално путовање

Алмодовар у својим филмовима технику флешбека⁶ користи често, али на различите начине. Док у његовом филму „Лоше васпитање“ (*La mala educación*, 2004) враћање у прошлост представља један од начина комуникације са преживљеном траумом, у филму „Кожа у којој живим“ (*La piel que habito*, 2011) наративни поступак враћања на прошле догађаје је ту да сакрије заплет, да послужи као механизам којим ће се сакрити извесна промена.

Враћање у прошлост игра важну улогу, не само за наратив и структурирање приче, већ и у креирању дискурса. Додатно, овај поступак доноси прошлост како би објаснио садашњост, али можда још више да би се садашњост проблематизовала, да би се представила загонетнијом и сносикијом, мање стварном, а самим тим и мање болном за лик. Чини се да су флешбекови заузели цео наратив филма „Хулијета“, тако да време скаче систематски и релативно контролисано у односу на његову садашњост. Флешбекови ће постати излети у времену, тако да ће се прича испреплести у суживоту два времена, а да ниједно од њих није било подређено другом, јер скоро да оба теку

⁶ Више о улози флешбека у филму „Бол и слава“ видети у раду Маричић Месаровић и Смуђа (2024).

у садашњости.

Кључни тренутак ће бити сусрет Хулијете и Беатрис (*Julieta*, 2016: 3:17), након ког она раскида везу са партнером и одустаје од селидбе у Португал са њим. Тада почиње да се присећа, навиру осећања кривице, кајања, патње. Прошлост прогања садашњост. Хулијета тражи плаву коверту у којој се налази исцепана фотографију на којој су ћерка и она (*Julieta*, 2016: 9:31). Одсуство ћерке, коју први пут видимо на фотографији поцепаној на делиће (Macdonald, 2017), па спојеној и залепљеној у целину (*Julieta*, 2016: 13:15), свеprisутно је у Хулијетином животу. Она пати због губитка ћерке са којом не успева да успостави контакт све до самог краја филма. „Хулијета“ није филм који се може гледати само једном. О томе сведочи чињеница да је Алмодоварова идеја да публици која је гледала филм буду дате карте за још једну пројекцију (Ramón, 2016). Ово би свакако било веома значајно за разумевање филма, да ту идеју није одбио продуцент, брат Педра Алмодовара, Агустин Алмодовар.

4. АЛМОДОВАРОВ ЖЕНСКИ ЛИК

Стање у ком већ на самом почетку затичемо Хулијету доприноси разумевању још једног феноменално креираног женског лика, по којима је Алмодовар препознатљив, а такође и деценијама веома успешан у приказу најтајнијих женских емоција. Већ дуги низ година Педро Алмодовар се све више у својим филмовима приближава приказу меланхолије, а „Хулијета“ је филм у коме је тај тренд очигледан. Постоји мистерија око узрока Хулијетине патње, а наративна структура филма се састоји од дугачког флешбека, скока у прошлост којим се објашњавају догађају који су довели до садашњег стања у ком се налази главна јунакиња. Бол и патња у овом филму су толико снажни да главна јунакиња не може о њима да проговори, чак ни са најближим особама (Esteve Bengoechea, 2016). Поставља се питање зашто њен партнер Лоренсо (Lorenzo) чак ни не зна да Хулијета има ћерку:

Lorenzo: *Siempre supe que había algo muy importante en tu vida que nunca compartiste conmigo* (*Julieta*, 2016: 7:27).⁷

Након филма „Врати се“ (*Volver*, 2006), Алмодовар се овим филмом враћа својим раскошним женским ликовима, истовремено снажним и крхким самосвојним женама, по којима је познато његово комплетно дело. Посебно се

⁷ Лоренсо: Одувек сам знао да има нешто веома важно у твом животу што никада ниси поделила са мном.

овим филмом редитељ враћа на велику тему односа мајке и ћерке, која је у понеком филму транспонована у однос мајка-син, за шта је један од најеклатантнијих примера каснији „Бол и слава“ (*Dolor y gloria*, 2019). Несавршена мајчинска љубав и овде је, као и у филму „Врати се“, донела сусрет са смрћу. Оно што је ново и другачије овде је то што је, за разлику од већине Алмодоварових мајки које су снажне, ова мајка крхка и заправо слаба, а ћерка је та која је враћа у живот (Paiva Paulino, 2016: 26).

5. ТОКОВИ НАРАЦИЈЕ И ЊИХОВА СИМБОЛИКА

Како то у филмовима овог славног редитеља обично бива, и на почетку филма „Хулијета“ уводна шпица даје назнаку и контекст дешавања која ће уследити. Филм почиње типичном богатом апстракцијом (Smith, 2016: 67). Сцена у којој видимо само интензивну боју наборане тканине која је у покрету (Royato, 2021: 312) алудира на срце које куца. Пар секунди касније схватамо да је реч је о свиленој кућној хаљини, коју носи главна јунакиња, а покрети су проузроковани њеним дисањем. Оваква експликација користи се додатно као симбол онога што ће доћи, наднавног, ониричког, али и путовања у сећање, сећање као простор које није ни овде, у реалности, ни потпуно с оне стране, у надреалном, у сновима. Перцепција гледаоца постаје афективна, мало по мало, у мери у којој му биоскоп пружа субјективну, густу и, последично, страствену слику о реалности: у биоскопу публика плаче пред неким представама живота пред којима би у реалности можда имала другачији, хладнији однос. Филмска слика нуди нам, дакле, репродукцију стварности, или оно што је стварности налик, а чији је само привид реализам, и заправо измишљена прича вођена уметничком визијом редитеља.

Нарација заснована на гласу уводи нас у свет трезвених представа. Зато је „Хулијета“ чиста драма, са изразитим мотивом осећања кривице главне јунакиње за смрт њеног партнера Шоана и одлазак ћерке Антије. Пред крај филма, Алмодовар нас подсећа да је то осећај који се родио још након смрти човека који је путовао истим возом (Oliveira, 2017:1), што се открива у виду ефектног флешбека, када Хулијета испраћа ћерку на пут, на вратима осим ње помаљају се и ликови двоје преминулих: човека из воза и њеног покојног супруга (*Julieta*, 2016: 1:07:07).

Покрет је у овом филму снажно дефинисан путовањима, кроз време, кроз простор и уопште се важне сцене за развој приче дешавају током путовања, а једна од најважнијих, односно упознавање главних ликова одиграва се током путовања возом. Филм почиње Хулијетином припремом за путовање у

Португал са Лоренсом, које ће ипак бити осуђењено, а завршава се њиховим заједничким путовањем код Антије у Швајцарску.

На часу који држи у школи где је запослена као професорка класичне књижевности на замени, Хулијета говори о три грчка термина која означавају море (Smith, 2016: 66), *thálassa*, *hals* и *pónto* (Julietta, 2016: 22:52), где наглашава море као пут, а пут као авантуру у значењском смислу кретања ка непознатом.

6. ПОНАВЉАЊЕ КАО НАРАТИВНИ ПОСТУПАК

Читав филм је заснован на суптилним понављањима: понављање тема као што су кривица, депресија или болест. Једна од тема која се провлачи кроз филм јесте тема бриге о свом ближњем (Ramón, 2016). Након животног слома, код Хулијете уочавамо одсуство жеље да настави да живи, те Антија бива приморана да се брине о својој мајци, која не успева да се избори са болом због губитка љубави свог живота (Gruber, 2019: 56). Од емоционалне зависности од партнера Хулијета прелази у емоционалну зависност од ћерке, што ће кулминирати Антијиним одласком на духовно тиховање и прекидом сваког контакта са мајком.

Даље, болест погађа Шоанову прву жену, Ану, која је од самог почетка филма тешко болесна, а касније и Хулијетину мајку Сару, и на крају пријатељицу Аву (Oliveira, 2017: 2, Gruber 2019: 56). То су једноставна понављања, али и дубока по начину на који повезују ликове и истичу њихове разлике; скраћеним путем ове аналогije повезују заплете који касније доводе до тескобе главне јунакиње и уопште померања у њеном емотивном свету. Још једно понављање уочавамо између Хулијете и Антије. Обе доживљавају тешку животну трагедију. Хулијета, након љубавне свађе која је проузрокована његовим неверством, губи супруга у несрећи на мору. Антијин најстарији син, који носи име њеног оца, доживљава судбину свога деде и губи живот утопивши се у реци. Тек када је доживела сличну трагедију, она успева да се повеже са мајком јер проживљавају сличну судбину. Ћерка овај пут коначно шаље мајци писмо са повратном адресом (Kercher, 2018: 118) која без икаквог премишљања полази на пут ка својој отуђеној ћерки. Једна од тема које се понављају јесте и неверство мушкарца. Хулијетин отац је неверан њеној мајци, а Шоан је неверан прво својој супрузи, која је у коми, а затим и самој Хулијети (Gruber, 2019: 56). Када говоримо о путовању кроз простор, Хулијета у Мадриду живи у три различита стана и сваки од њих осликава њено тренутно унутрашње стање. Декорација је различита, а такође и боје зидова, слике које на тим зидовима висе. У првом стану, у коме живи са ћерком, наилазимо на зидове облепљене шареним тапетама на којима преовладавају елементи црвене боје,

боје крви као виталне лимфе, животних сокова, што нам указује на чињеницу да Хулијета покушава да скупи снагу и настави са својим животом након трагедије (Camarero Gómez, 2017: 49).

Када напoкон схвати да ју је ћерка напустила без икаквог објашњења, и да се неће вратити, Хулијета улази у стање још дубље туге, усељава се у стан који је помало безличан, минималистички опремљен. Зидови су беле боје, а намештај неутралан и безличан. Овај простор указује на празнину у Хулијетиној души (Camarero Gómez, 2017: 49). То је уједно и стан у коме нема Антијиних трагова.

Након што Хулијета сасвим случајно добије вести о ћерки након дванаест година, сазнаје да је жива и да има три детета и супруга са којим живи у Швајцарској, она се сели у стан који се налази у истој згради у којој су некада живеле њих две. Зидови у овом стану су такође облепљени тапетима, а овде преовладава зелена боја, боја наде, слободе, великих пространстава (Camarero Gómez, 2017: 49). Управо у овом стану она одлучује да почне да пише својој отуђеној ћерки. Будући да нема њену адресу, Хулијета пише неку врсту дневника како би испричала своју причу и коначно се изборила са својим демонима:

Julieta: Cuando nos mudamos a Madrid y caí en aquella depresion, no te dije nada pero me asfixiaba tremendo sentimiento de culpa por la muerte de tu padre y la del hombre del tren (Julieta, 2016: 1:18:57).⁸

Када говоримо о путовању кроз простор и понављањима, можемо издвојити и простор кухиње који је у Алмодоваровим филмовима увек имао важну улогу. Тако и у овом филму кухиња постаје централно место у коме су смештене поједине важне сцене. Појато (2021: 301) сматра да простор кухиње прати Хулијетину животну трајекторију и да представља место на коме се, осим припремања оброка, ликови састају, разговарају, доносе важне одлуке, поверавају своје скривене тајне, место одакле се посматра море. Као код већине народа Медитерана, кухиња постаје најважније место у сваком дому у коме је живела: Шоанова кућа у Галисији, родитељска кућа у Андалузији, три стана у Мадриду. Када говоримо о доношењу одлука, управо у својој кухињи Шоан позива Хулијету да остане код њега. Хулијета у породичној кухињи води важан разговор са оцем о мајчиној болести али и његовом неверству. У својој модерној кухињи Хулијета обавештава Лоренса да ипак неће ићи са њим у Португал и раскида везу.

⁸ Хулијета: Када смо се преселиле у Мадрид и када сам пала у ону депресију, нисам ти ништа рекла али ме је гушио страشان осећај кривице због смрти твог оца као и човека из воза.

Једина кухиња која није у фокусу јесте она у последњем стану, јер тада више нема битних одлука које треба донети, важно је само Хулијетино писање.

Присуство уметничких дела код Алмодовара представља константу (Camarero Gómez, 2017: 48). Тако је фигурица човека у седећем положају (шп. *El hombre sentado*) у филму представљена као дело Аве, док је у реалности реч о делу вајара Микела Навара (*Miquel Navarro*), Алмодоваровог пријатеља који му је дотичну фигуру поконио (Camarero Gómez, 2017: 50). Ова скулптура човека који седи присутна је у више сцена у филму и представља симбол будући да је Хулијета сусреће више пута у току свог живота. Појављује се у уводној шпици, стоји на камину када Хулијета почиње да пише своју исповест, затим, Хулијета је присутна када вајарка израђује фигурицу, да би јој ту исту фигурицу уметница поконила на самртничкој постељи у болници. Такође, Појато (2021: 318) уочава алузију на ово уметничко дело у сцени у којој Шоан седи у истој пози, практично наг у фотељи (*Julieta*, 2016: 32:22).

6.1 Путовање кроз боје

Осим путовања кроз време и простор, у овом филму је проминентно и путовање кроз палету боја, као симбола:

Lo ensayo todo como un pintor. Primero quiero que el color y lo que veamos tenga que ver con el personaje. Cada decorado habla, o al menos yo puedo interpretarlo, de la Julieta en ese momento (Ramón, 2016).⁹

Алмодовар успева да кроз костиме и сценографију прикаже једноставност осећања, сложеност радње и све психолошке аспекте ликова. Боја доноси смисао, лингвистички и гестуални, палета боја овде не уводи иронију, као у неким његовим ранијим филмовима. Одећа, фотографија, звуци, музика – сви су ови елементи присутни да бисмо разумели сликовно-вербални дискурс. За анализу потребно је најпре раздвојити сликовну димензију од оне вербалне. Зато када говоримо о елементима кадра, овај оквир укључује следеће компоненте: сценографију, компоненте плана, дефиницију слике, наративни низ, звучне компоненте, тачку гледишта и ликове. С друге стране, у вербалној димензији морамо обратити пажњу на говор ликова, а он је често само маска за осећања. Алмодоварове ликове ћемо много боље спознати на плану боја и филмске слике. Пејзаж, костим и светле боје испуњавају цео простор кадра у овом филму.

⁹ Све испробавам као сликар. Првенствено желим да боја и оно што видимо имају везе са ликом. Сваки сет говори нешто о Хулијети у том тренутку, или бар ја то могу да протумачим.

Покрет, као најспецифичнији аспект филмске слике, увек са собом носи значење, боју, музику, емоције и друге елементе филмске слике. Тако на почетку филма „Хулијета“ лепршање црвене тканине постаје све снажније како се камера удаљава и када угледамо главну јунакињу у црвеној хаљини већ приказаног материјала. Она се сели, пажљиво пакује мушку скулптуру без руку, човека који седи, а затим је одлаже у кутију сећања, у којој се већ налазе књиге и фотографије из њене прошлости. Друга радња коју главна јунакиња чини је отварање ладице радног стола где чежњиво прелази прстима по фасциклама у којима се налазе новински чланци, опет прошлост, а затим посматра једну велику плаву коверту, па је баца у смеће (*Julieta*, 2016: 1:48). Плава коверта није случајно плава, јер ова боја је боја Хулијетине прошлости. Плаву боју је носила током сусрета који ће јој променити живот. Плава боја је одмах води до случајног сусрета са другарицом из детињства њене ћерке, а након ког мења своју одлуку да напусти Мадрид, а затим је и саопштава свом партнеру. Баш као што ни црвена боја није случајна на почетку филма на њеној хаљини, тако није ни на црвеном зиду, током разговора двоје људи, Хулијете и Лоренса, који се растају јер то је боја крви, страсти, ватре и жеље. Боја која пулсира а испод ње се крије жена, како сам Алмодовар објашњава (*Creamer*, 2016).

Дакле, осим путовања кроз време и простор, у овом филму можемо кренути и на путовање кроз палету боја, која је углавном заснована на употреби три боје: плаве, жуте и црвене. Боја путује унутар кадра, кроз сцене и објекте, и служи као елемент понављања, кроз који се додатно повезују заплети који су такође често поновљени (*Oliveira*, 2017: 5). У већини сцена наилазимо на комбинацију ове три боје, како у сценографији тако и на костимима. Чини се да су разиграност и налети боја из ранијих филмова овога аутора сада искусно замењени смиренијим тоновима и сведеношћу на ових неколико боја (*Oliveira*, 2017: 2). Како увиђа Оливеира (2017: 3–4), једна од карактеристика употребе боје је управо идентификација сваког лика са бојом или комбинацијом боја. Хулијета носи плаво, Шоан носи црвено, а њихова ћерка, Антија, носи црвено и плаво, понекад жуто. Алмодовар овде користи различите боје да би истакао ликове, односно њихова стања. Боје се користе на плану унутрашњег живота, а на том путовању кроз емоције, боја није само за украшавање и илустровање, него свака другачије идентификује лик, а појава одређене боје на сцени има и наративну функцију, и када се одређена боја појави, она проглашава статус лика, као у споменутој уводној сцени филма када се сусрећемо са тканином интензивне црвене боје коју носи Хулијета. Дакле, три доминанте боје су уједно и примарне, основне боје: плава, жута и црвена. Оне подвлаче постојаност и понављање као модел наратива. Боја није ограничена на костим глумца, односно

лика који је носи на свом телу, него преовладава одређеним кадровима, осветљењем, сценографијом, а некада дефинише пејзаж, док све време обликује нарацију кроз стања ликова. На пример, плаве боје мора и руралног дела северне Шпаније осликавају отуђеност и самоћу (Kernode, 2016).

Алмодовар филму „Хулијета“ удахњује живот бојама, њима се води нарација и приказују осећања. Ово се може уочити у чињеници да, како њена веза са Шоаном напредује, Хулијета почиње себе да идентификује са црвеном бојом. Њихове боје су увек заједно, присутне једна поред друге – било да анализирамо костим, шминку или сценографију. Хулијета пролази пут од ношења плавог џемпера и плавих хулахопки са црвеним минђушама до ношења црвених кошуља са плавим цветовима. Током доласка код Шоана она носи црвено, што је раније била његова боја, док он носи плаву одећу, која је била њен заштитни знак. Када саопштава Ави да је трудна, вајарка, носи жуту боју, док Хулијета носи плаво-црвени џемпер на пруге, који спаја њену и Шоанову боју (Oliveira, 2017: 5). Новина коју Алмодовар уводи јесте употреба беле боје и даје следеће објашњење:

„Cuando el personaje decide irse para cortar con la memoria de la hija, se encuentra en un local impersonal en el que, por primera vez en mi filmografía, aparece el blanco, lo que habla de falta de actitud, de ausencia de detalles que implican una ausencia aún mayor.“ (Ramón, 2016)¹⁰

Ово се може видети у сцени у којој Антија одлази на духовно тиховање и опрашта се од мајке. Она носи бело, као да та боја носи идеју да лик који је носи или губи свој идентитет или га ни нема. Тешко је прочитати лик и његове емоције, не знамо његове намере када не знамо његову боју. Овде бела боја представља слутњу одсуства. Оливеира (2017: 6) уочава да како Хулијета губи снагу и тоне у своју тугу, зидови бледе и постају све више пастелних боја (у јарке боје се додаје бела).

На овај начин, само помоћу боја, ствара се посебна прича са оне стране мрежњаче гледалаца, јер боје воде своју нарацију, оне поседују своју постојаност и посебност којом носе ликове, а не носе само ликови боје. Ликови се даље супротстављају бојама и њима се остварује динамика унутрашњег света ликова: њихове меланхолије, депресије, осећања туге и кривице, мајчинства, женствености на путовању кроз време које је увек путовање кроз емоције,

¹⁰ Када главна јунакиња одлучи да оде не би ли исекла сећање на ћерку, налази се на једном безличном месту где се, по први пут у мојој филмографији, појављује бела боја, што говори о недостатку става, одсуству детаља, а то имплицира још јаче одсуство.

сећања и ониричко. А Педро Алмодовар нас је научио на таква путовања, дајући својим филмовима увек димензију сноликих дубоких путовања по подсвести ликова који прште од богатства унутрашњег живота.

7. ЗАКЉУЧАК

Једна од тема коју смо анализирали у раду јесте путовање кроз време којим се постиже увид у дубока осећања бола женских ликова као главних јунакиња, и то због трагичних догађаја из прошлости. Прича филма „Хулијета“ испреда се око истоимене главне јунакиње коју тумаче две глумице у различитим животним добрима. Пратимо мајку коју раздиру унутрашњи сукоби и која након трагичних догађаја, који су одредили њен даљи живот, губи сваки контакт са ћерком. Ово одсуство је свеprisутно у Хулијетином животу. Она пати због губитка ћерке са којом не успева да успостави контакт све до самог краја филма. Теме које прожимају ову женску драму су депресија, кривица, меланхолија и самоћа. Педро Алмодовар се све више приближава приказу меланхолије у својим филмовима, а „Хулијета“ је филм у коме је тај тренд очигледан. Постоји мистерија око узрока Хулијетине патње, а нелинеарна наративна структура филма се састоји од дугачког флешбека, којим се објашњавају догађаји који су довели до садашњег стања главне јунакиње. Хулијета приказује садашњост и прошлост са становишта себе, свог лика и кроз свој дневник догађаја. Флешбекови ће постати излети у времену, тако да ће се прича испреплести у суживоту два времена, а да ниједно од њих није било подређено другом, јер скоро да оба теку у садашњости. Затим, читав филм је заснован на суптилним понављањима: понављања тема као што је кривица, депресија, болест жене, брига о блиској болесној особи, неверство мушкарца.

На самом почетку филма затичемо Хулијету, која се спрема да оде из Мадрида и започне нови живот у Португалу са својим партнером Лоренсом. На том путу је осујети један сусрет са прошлошћу. Након што на улици сретне најбољу пријатељицу своје ћерке, Хулијета доноси одлуку да одустане од путовања и раскине везу са партнером. Затим се сели у зграду у којој су њена ћерка и она живе до ћеркиног одласка и почиње да јој пише писмо, присећајући се прошлости. Дакле, унутар филма прошлост и садашњост се сударају. Оно што је важно истаћи за временски оквир у који је смештен филм је да он, иако покрива велик број година у животу ликова, заправо почиње у садашњости наратива и такође се завршава у садашњем тренутку. Реверзибилност несреће је срж приче. Филм се завршава када Хулијета заврши своје писање. Тада се прича враћа у садашњи тренутак, а Хулијета, са писмом

које је коначно адресирано, и у пратњи Лоренца, одлази да посети своју ћерку.

У овом раду је анализиран и значај простора у филму. Хулијета у Мадриду живи у три различита стана и сваки од њих осликава њено тренутно унутрашње стање. Декорација је различита, а такође и боје зидова, слике које на тим зидовима висе. Простор кухиње у овом филму постаје централно место у коме су смештене важне сцене. Кухиња постаје најважније место у сваком дому у коме је живела: Шоанова кућа у Галисији, родитељска кућа у Андалузији, три стана у Мадриду. Палета боја у филму је углавном заснована на употреби три боје: плаве, жуте и црвене. Алмодовар филму удахњује живот бојама, њима се води наратив и приказују осећања. У већини сцена наилазимо на комбинацију ове три боје, како у сценографији тако и на костимима. Сваки лик је представљен једном бојом (Шоан, Хулијета) или комбинацијом боја (Антија). Алмодовар успева да кроз костиме и сценографију прикаже доминантно осећање, сложеност радње и све психолошке аспекте ликова.

Gordana Smuđa

Sanja Maričić Mesarović

Traveling through time and space in Almodóvar's *Julieta*

Summary

The topic of the article is the analysis of flashbacks, trips, or jumps to the past, in the film *Julieta* (2016) by renowned Spanish filmmaker Pedro Almodóvar. *Julieta* is based on three stories by Canadian writer Alice Munro titled *Destiny*, *Soon* and *Silence* and tells the story of a woman over several decades. The plot follows Julieta who, after a traumatic event, loses contact with her daughter. Her unexpected meeting with her daughter's best friend inspires her to write a letter to her distant daughter, remembering the past. The protagonist's pain and guilt are present throughout the film without the audience knowing its origin. Telling complex stories chronologically can be tedious, so authors resort to a different narrative structure using the analepsis or flashback technique. Almodóvar's stories are always very complex and have a background that must be explained. To explain the present, a jump is made to the past, the narrative is broken with a memory, a dialogue, or an event, which is related to the current moment with the aim of looking at the past. In addition to time travel, this film also features travel through space and the color palette as symbols. The aim of the article is to obtain deeper insight into the psychological portrait of a female character, understanding the pain and sense of loss caused by traumatic events from the past.

Key words: Almodóvar, *Julieta*, flashback, trip to the past, space, colors

ЛИТЕРАТУРА

- Almódovar, A. –Almódovar, P. (1997). *Carne trémula* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2004). *La mala educación* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2006). *Volver* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2011). *La piel que habito* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2013). *Los amantes pasajeros* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2016). *Julieta* [film], Španija: El Deseo.
- Almódovar, A. –Almódovar, P. (2019). *Dolor y gloria* [film], Španija: El Deseo.
- Balán, M. –Gruber, M. (2009). La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar, *XII Jornadas Interescuelas / Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche*, 1–15. <https://cdsa.aacademica.org/000-008/1305> [22/10/2024]
- Betancourt, M. (2016). Understanding the Women of Pedro Almodóvar's Movies, *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/12/understanding-the-women-ofpedro-almodovars-movies/510926/> [20/10/2024]
- Camarero Gómez, G. (2017). Literatura y Arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar, *DeSignis: Cine y Literatura, Interferencias e intersecciones*, 27, 45–52
- Creamer, D. (2016). Almodóvar: “Impregné Julieta de la soledad en la que he vivido estos años”. *Infolibre*. https://www.infolibre.es/cultura/almodovar-impregne-julieta-soledad-he-vivido-anos_1_1126545.html [20/10/2024]
- Gruber, M. (2019). Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar, *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 77: 45–60.
- Esteve Bengochea, J. (2016). Julieta, Pedro Almodóvar, *International Cinephile Society*. <https://icsfilm.org/reviews/julieta-pedro-almodovar/> [22/10/2024]
- Kercher, D. M. (2018). La dama desaparece: Hitchcock, Munro y la imagen dividida de la mujer mayor en Julieta (2016) de Pedro Almodóvar, en: [M. P. Rodríguez Pérez](#) –[T. Aguado](#). (Eds.). *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*, 105–122.
- Kermode, M. (2016). Julieta review – Almodóvar's five-star return to form, *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/28/julieta-review-pedro-almodovar-five-star-kermode> 7. 11. 2023. [20/10/2024]

- Maričić Mesarović, S. –Smuđa, G. (2024). Prizivanje duhova prošlosti – kaleidoskop sećanja u filmskom ostvarenju „Bol i slava“ (2019). *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLIX (1): 141–154. <https://doi.org/10.19090/gff.v49i1.2525>
- Macdonald, M. (2017). Pedro Almodovar’s ‘Julieta’ is a delicate balancing act, *The Providence Journal*. <https://www.providencejournal.com/story/entertainment/movies/2017/02/24/movie-review-pedro-almodovars-julieta-is-delicate-balancing-act/22092976007/> [10/10/2024]
- Morales, C. (2016). Almodóvar, ‘Julieta’ y la promoción imposible, *Infolibre*. https://www.infolibre.es/cultura/almodovar-julieta-promocion-imposible_1_1124735.html [20/10/2024]
- Oliveira, C. M. (2017). Crítica de *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016). *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de cine u Audiovisual*, 15: 1–6
- Paiva Paulino, N.J. (2022). *Un análisis del discurso femenino en la película Julieta (2016) de Pedro Almodóvar*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/68455/3/2022_tcc_njppaulino.pdf [20/10/2024]
- Poyato, P. (2021). Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016), *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, 23: 299–323.
- Poyato Sánchez, P. (2015). “La escritura del *almodrama*”, en: P. Poyato Sánchez, (ed.). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo “trans”*, Sevilla: Universidad Internacional e Andalucía, 101–129.
- Ramón, E. (2016). Pedro Almodóvar: “Julieta refleja la soledad deliberada en la que vivo ahora mismo”, *Noticias Cultura RTVE*. <https://www.rtve.es/noticias/20160404/pedro-almodovar-julieta-refleja-soledad-deliberada-vivo-ahora-mismo/1329187.shtml> [20/10/2024]
- Smith, J. (2016). Letter from Madrid: Spanish Screenings and *Julieta*, *Film quarterly*. 63–67.
- Smuđa, G. (2025). Putovanje kroz vreme i boje. “Hulijeta” (2016), Pedro Almodovar. *Savremenik plus*, 342–343–344: 91–97.
- Vargas, M. (2016). Julieta y la soledad, *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/julieta-pedro-almodovar/> [22/10/2024]
- Zobenica, N. (2018). *Didaktika nemačke književnosti kao strane*. Novi Sad: Filozofski fakultet.