

KRITIKA DIHOTOMNOG SISTEMA POLA/RODA I REPREZENTACIJA INTERSEKSUALNOSTI U FILMOVIMA *XXY* I *EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA*

APSTRAKT Ovaj rad se bavi problemom reprezentacije interseksualnih nenormativnih telesnosti i identiteta u oblasti filma. To podrazumeva i preispitivanje binarnih polnih/rodnih kategorija i njihovih granica kroz fiktivne filmske narative o interseksualnosti, polazeći od razumevanja pojma reprezentacije kao strategije proizvodnje značenja i analize diskurzivnih činioca koji regulišu dominantno tumačenje pojmova polnosti, rodnosti i subjekta, i najzad, njihove dekonstrukcije sa stanovišta teorija roda. Cilj ovog rada je da ispita na koji način je ponovnim promišljanjem ustanovljenih kategorija, sa stanovišta različitih filmskih teorija i teorija roda, moguće koncipirati drugačije pristupe reprezentaciji interseksualnosti i uspostaviti kritiku dihotomnog sistema pola/roda i nasilja koje produkuje, kao i šta različiti pristupi i strategije reprezentacije nenormativnih telesnosti impliciraju. U tom cilju su analizirani i interpretirani filmovi *XXY* (2007) i *El último verano de la boyita* (2009), uzimajući u obzir različite diskurzivne formacije koje, u datim kontekstima, oblikuju dominantno shvatanje polnosti/rodnosti i interseksualnosti, kao i narative dva filma. Ovi filmovi predstavljaju neka od prvih, retkih i bitnih ostvarenja koja poduzimaju drugačiji pristup problemu reprezentacije interseksualnosti, kroz čije se fiktivne narative promišljaju potencijali intervencije u dominantni diskurs nenormativne telesnosti, odnosno potencijali redefinisivanja i decentriranja uspostavljenih normi polnosti/rodnosti.

Ključne reči: interseksualnost, reprezentacija, film, rod, pol, performativnost, naturalizacija, dekonstrukcija pola/roda

UVOD

Heteropatrijarhalna binarna struktura pola/roda, kakvu danas poznajemo, temelji se na ideji da su identitet, ponašanje i društvene uloge prirodno predodređeni i utemeljeni u telu pojedinca/pojedinke odnosno u njihovim

1 E-mail: sladjabrankovic89@gmail.com

biološkim, genetskim i anatomskim, karakteristikama. Tokom 70-ih godina XX veka ovo esencijalističko shvatanje roda, prema kom biologija determiniše društvene uloge i upisuje podređen položaj žena u društvu u njihove biološke karakteristike, postalo je meta kritike feministkinja. Iako je u cilju slabljenja ovakvog shvatanja pola i roda, u radovima različitih autora i autorki, poput Kejt Milet (Kate Millett) i Roberta Stolera (Robert Stoller), uvedena distinkcija između pola, kao biološke datosti, i roda, kao socijalnog/kulturnog konstrukta (Millett 2000, 23–36; Stoller 1984, vi–viii), ona, iako narušava ideju o fiksiranosti roda u telu, u sebi zadržava binarnu rodnu podelu na muškarce i žene (Laqueur 1992, 149; Karkazis 2008, 12; Batler 2010, 55–56). Na ovoj binarnoj podeli baziraju se lingvističke, juridičke i druge norme društva i kulture koje oblikuju našu realnost i obavezuju na uklapanje u zadate kategorije kako bi za sebe obezbedili društvenu i pravnu prepoznatljivost i funkcionalnost (Fausto-Sterling 1993, 20–21; Milanović 2015, 16).

Svakodnevno ponavljanje određenih radnji ili obrazaca ponašanja karakterističnih za datu kulturu predstavlja izvođenje roda. Na osnovu toga, prema teoriji Džudit Batler (Judith Butler), rod se može posmatrati i kao *performativ*, odnosno kao telesni čin koji se uvek iznova ponavlja i izvodi, usled čega se on doživljava kao prirodan i vremenom stvara iluziju trajnog i postojanog sopstva. Batler, takođe, iznosi i tezu da je pol kulturno konstruisan različitim naučnim diskursima, te da je rod diskurzivno sredstvo kojim se proizvodi „prirodni” pol, odnosno da je *pol uvek već rod*. O polu, dakle, više ne treba misliti kao o telesnoj, biološkoj datosti u koju se rodni konstrukti veštački upisuju, nego kao o kulturnoj normi, regulatornom idealu koji upravlja materijalizacijom tela koja kontroliše. Poseban značaj pola kao regulativnog sredstva leži u tome što je konstruisan kao prediskurzivan/prirodan/van kulture odnosno stabilan, neupitan i neizmenljiv (Batler 2010, 55–59; Butler 1993, 1–3).

Binarne rodne/polne kategorije, dakle, predstavljaju normativne ideale regulatornih praksi falocentričnog sistema moći, zasnovane na ideji naturalizovanog temelja, čiju strukturu održavaju. Iluzijom stabilnog, prirodnog temelja, one prikrivaju strategiju i logiku dominacije koja ove dualizme konstruiše, podupire i održava. Binarni sistem pola/roda, osim što

održava neravnopravan odnos unutar svoje strukture, konstituiše i domen isključenja, objekta, neinteligibilnosti ili neživljivosti, koji istovremeno opisuje granice polja subjekta koji ispunjava zadate norme dihotomne polne/rodne strukture (Butler 1993, 2–4, 39; Derida 1990, 133–135).

Domenu isključenja pripada i *interseksualnost*,² odnosno svaki oblik telesnosti koji varira u odnosu na date standarde dve propisane kategorije pola, odnosno ne može da se uklopi ni u jednu od njih jer predstavlja kombinaciju karakteristika obe kategorije ili sadrži elemente koji odudaraju od zadatih normi u pogledu estetike i funkcionalnosti. Označavanje određenih tela kao interseksualnih neizbežno je povezano sa praksom određivanja tela kao muških ili ženskih, koja stvara privid prirodne podele, odnosno sa kulturnim shvatanjem pola/roda, a norme i parametri telesnih karakteristika, prihvatljivog izgleda, uloga i ponašanja, muškosti i ženskosti, oblikuju i medicinsko shvatanje interseksualnosti i način i odabir njenog tretmana. Određivanje pola, stoga, predstavlja institucionalizovani performativ koji uvek iznova produkuje i reprodukuje polnost kao binarnu opoziciju, bilo praksom označavanja ili hirurškom konstrukcijom. Pošto narušava „prirodni” binarni sistem polnosti i dovodi u pitanje čitav niz identitetskih kategorija koje iz njega proističu, interseksualno telo vrlo jasno razotkriva kulturne norme koje oblikuju pol/rod i načine njihovog kodifikovanja. S obzirom da je interseksualnost mesto određeno binarnim modelom pola/roda koji predstavlja primarnu kategorizaciju i režim života kojim se upravljaju medicinske, pravne i kulturne prakse društva, interseksualnost je i mesto gde se u pitanje dovodi sam život, odnosno njegova življivost, jer pada iza demarkacione linije ljudskosti proizvedene normama idealne ljudske anatomije (Karkazis 2008, 9, 14, 32, 217; Butler 2010, 242; Butler 2004, 4, 53).

S obzirom da medicina ima autoritet na području definisanja, klasifikacije i kategorizacije polnosti, da ima moć odlučivanja i intervencije (Fuko 2009, 108), te da iznova produkuje polnost kao binarnu opoziciju, svojom praksom ona

2 *Interseksualnost* je termin koji se najčešće koristi u aktivističkim krugovima i zamenjuje raniji termin *hermafroditizam*, koji se smatra uvredljivim. Termin *interseksualnost* prvi je upotrebio Ričard Goldšmit (Richard Goldschmidt) 1917. godine u tekstu „Intersexuality and the Endocrine Aspect of Sex” (Domurat Dreger 1998, 31).

utiče i na moguće načine vizuelizacije i vizuelne reprezentacije interseks tela. Promena pristupa polnosti i interseksualnosti od kraja osamnaestog veka, kao i reorganizacija i rast autoriteta medicinske prakse u devetnaestom veku (Fuko 2009, 55, 108), uslovlila je i marginalizaciju i promenu vizuelne reprezentacije interseksualnog tela, koje od seksualizovanih i idealizovanih prikaza³ prelazi u anatomske crteže i depersonalizovane i dehumanizovane fotografske prikaze u medicinskim priručnicima.⁴ Oblici polnosti/rodnosti koji izmiču ustanovljenim normama binarnog polnog/rodnog sistema, u okviru oblasti igranog filma, kao područja koje predstavlja deo šireg sistema komunikacije i oblik kulturne označavajuće prakse sa specifičnim načinima kodiranja (Stam 2000, 182–183), ali i područja određenog društvenim odnosima moći i dominantnim heteronormativnim shvatanjem polne razlike (Mulvey 1999, 60–64; McCabe 2004, 19), prikazivani su retko i najčešće na načine koji obezbeđuju razumljivost u kontekstu date kulture u okviru koje su marginalizovani, na taj način potvrđujući njihovu društvenu nepodobnost i konstruisane granice polne/rodne inteligibilnosti. Stoga se u okviru dominantnog diskursa filmskih i televizijskih reprezentacija prikazi interseksualnosti najčešće javljaju kao prikazi medicinskih kurioziteta,⁵ predstavljaju se kao nakaze, sociopate,⁶ simboli dekadencije i degeneracije, ili u okviru dokumentarnih, često senzacionalističkih, prikaza ličnih istorija interseksualnih osoba. Dominantne strategije reprezentacije interseksualnosti produkuju i produbljuju postojeće stereotipe i predrasude koje se vezuju za polno/rodno nestandardne osobe, čime utiču na dalju stigmatizaciju i marginalizaciju interseks osoba.

3 Poput *Usnulog Hermafrodita*, jednog od najčešćih i najprepoznatljivijih oblika prikaza interseks tela, ili predstava Salmakide i Hermafrodita (von Stackelberg 2014, 396–397, 412–413).

4 Interseksualne osobe često su fotografisane sa crnom vrećom na glavi ili crnom trakom preko očiju, u cilju zaštite njihovog identiteta, što, međutim, u velikoj meri doprinosi dehumanizaciji prikazane osobe (Domurat Dreger 1998, 48–50; Singer 2006, 602–603).

5 Interseksualnost je često predstavljana u okviru televizijskih medicinskih drama, npr. u epizodi „Skin Deep” (2006) serije *Dr. House* Dejvida Šora (David Shore), epizodi „The Parent Rap” (1996) serije *Chicago Hope* Dejvida Kelija (David Kelley), epizodi „Masquarade” (1998) serije *Emergency Room* Majkla Krajtona (Michael Crichton) i drugim (Amato 2016, 241–285).

6 Na primer, kao manijakalni ubica u filmu *Terror Firmer* (1999) Lojda Kaufmana (Lloyd Kaufman), ili u filmu *Tintomara* (1970) Hansa Abramsona (Hans Abramson).

S obzirom da značenja, struktura moći, dinamika odnosa posmatrača i posmatranog nisu zauvek fiksirani i nepromenljivi, prakse vizuelne i filmske reprezentacije uvek u sebi nose mogućnost njihovog odbacivanja i subverzije. Pogled sa marginalizovanih pozicija može da pruži drugačiju perspektivu na uspostavljene norme, formuliše njihovu kritiku i time stvori potencijal za alternativne načine koncipiranja i reprezentacije interseksualnosti (Amato 2016, 50). Primeri kritičkog odnosa prema binarnom polnom/rodnom sistemu i medicinskoj praksi u okviru filmske produkcije su retki i najčešće se mogu naći na području dokumentarnog filma u samostalnoj produkciji interseks osoba. Neki od retkih primera reprezentacije interseksualnosti u oblasti igranog filma, koji podrazumevaju i kritički osvrt na medicinsku praksu ili problem nasilja i marginalizacije jesu dva argentinska ostvarenja, koja će biti predmet dalje analize, film *XXY* (2007) autorke Lusije Puenso (Lucía Puenzo) i *El último verano de la boyita* (2009) autorke Hulije Solomonof (Julia Solomonoff).

KRITIKA DIHOTOMNOG SISTEMA POLA/RODA U FILMOVIMA *XXY* I *EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA*

Dihotomni sistem pola/roda, na kom se baziraju jezičke, pravne, biološke i druge norme zapadne kulture (Fausto-Sterling, 20–21; Agius and Tobler 2012, 9), predmet je kritike dva argentinska filma, *XXY* (2007) autorke Lusije Puenso i *El último verano de la boyita* (2009) autorke Hulije Solomonof. Oba filma, koja se mogu šire svrstati u okvire *Novog argentinskog filma* (*Nuevo Cine Argentino*),⁷ predstavljaju i jedne od prvih i retkih reprezentacija interseksualnosti u oblasti igranog filma u kojima se interseksualnost

7 Pod ovim nazivom se podrazumeva argentinska filmska produkcija koja deluje od sredine 1990-ih godina, a koju karakteriše ne estetska ujednačenost filmova, nego novi načini finansiranja, produkcije i distribucije, drugačija forma i drugačija tematika, pretežno fokusirana na istraživanje funkcionisanja manje vidljivih društvenih mehanizama. Novi načini finansiranja doprineli su povećanju broja žena u kinematografiji i većoj prisutnosti ženskih i kvir protagonista i protagonistkinja na filmu. Obe autorke su i članice grupe argentinskih režisera i režiserki i producenata i producentkinja *PCI* (*Proyecto de Cine Independiente*), čija je ideja da brane nezavisnost filmske produkcije i bore se za bolje institucionalne politike subvencionisanja i veću transparentnost (Peidro 2013, 70–71; Shaw 2013, 166; Shaw and Martin 2012).

problematizuje kroz iskustvo interseksualnih osoba i sa pažnjom usmerenom na probleme koji se tiču njihove egzistencije, što ih odvaja od uobičajenih načina reprezentacije interseksualnosti, poput metaforičkih prikaza „hermafrodita” kao simbola dekadencije i devijacije ili prezentovanih iz vizure medicinske prakse (Zamostny 2012, 189). Kroz narativ o odrastanju interseksualnih adolescenata, autorke Hulija Solomonof i Lusija Puenso na različite načine preispituju norme polnosti/rodnosti, seksualnosti i identiteta kroz koje stičemo inteligibilnost i koje nam omogućavaju da budemo prihvaćeni i prepoznati kao subjekti (Batler 2010, 235).

XXY

Film XXY⁸ baziran je na kratkoj priči *Cinismo* Serhia Bisija (Sergio Bizzio), kao i opsežnom istraživanju i razgovorima autorke sa lekarima i lekarkama, genetičarima i genetičarkama, aktivistima i aktivistkinjama, roditeljima i roditeljkama interseks osoba i samim interseks osobama (Tehrani 2008, 4). Film prati pet dana u životu interseksualne/og Aleks (Alex),⁹ glavne/og protagoniste/kinje filma, čiju ulogu tumači Ines Efron (Inés Efron), koja/i nije podvrgnut/a normalizujućim intervencijama, ali je odlukom njenih/njegovih roditelja, oca Krakena (Ricardo Darín), morskog biologa, i majke

8 U medicinskoj praksi XXY označava hromozomski sastav koji predstavlja kombinaciju „muških” XY i „ženskih” XX hromozoma i vezuje se za Klinefelterov sindrom. Aleks, glavni/a protagonista/kinja filma, međutim, prema informacijama koje se mogu dobiti u filmu, kao i na njegovoj internet prezentaciji, nema telesne karakteristike koje odgovaraju datoj hromozomskoj kombinaciji. Naziv XXY predstavlja, pre svega, pogodnu vizuelnu simbolizaciju interseksualnosti kao kombinacije bioloških muških i ženskih karakteristika. Film je nastao koprodukcijom privatnih francuskih, španskih i argentinskih produkcijskih kuća, uz institucionalnu podršku ministarstava kulture tri države. U Francuskoj i Argentini doživeo je veliki uspeh i stekao ugled među kritičarima dobivši, između ostalih, *Veliku nagradu nedelje kritike* na Kanskom filmskom festivalu 2007. godine, a odabran je i da predstavlja Argentinu na dodeli nagrada *Oskar* iste godine (Shaw 2013, 167–168).

9 S obzirom da je lik Aleks koncipiran kao neodrediv u okviru binarno strukturirane polnosti i rodno fluidan, i da u filmu ne postoji konačno rodno/polno određenje u okviru binarnih kategorija, u radu ću koristiti kombinaciju muških i ženskih ličnih zamenica u obliku on/a, njen/njegov i sl., kao i imeničke, pridevske i glagolske sufikse za oba gramatička roda.

Suli (Valeria Bertuccelli), podvrgnut/a hormonskoj terapiji kako bi se njeno/njegovo telo prilagodilo normama dodeljenog ženskog pola/roda. Film prati događaje tokom posete hirurga Ramira (German Palacios), njegove supruge Erike (Carolina Peleritti) i sina Alvara (Martín Piroyansky), koji dolaze na poziv Aleksine/ove majke Suli. Oni dolaze u cilju razmatranja eventualnog podvrgavanja Aleks hirurškoj intervenciji, usled brige Suli za Aleksin/ov dalji razvoj, inicirane Aleksinim/ovim prestankom uzimanja kortikosteroida. Struktura filma izgrađena je na nizu dihotomija, u odnosu na koje autorka gradi karakter Aleks. Granična i fluidna pozicija Aleks u okviru datih binarnih opozicija, koje čine strukturu kulture i društva, ukazuje na njihovu ograničenost, diskriminišuću i marginalizujuću prirodu, i otvara prostor za alternativne koncepcije.

Polna/rodna ambivalentnost Aleks oprezno je građena različitim vizuelnim elementima, pažljivom kompozicijom kadrova, vizuelnim i tekstualnim označiteljima i relaciono, u odnosu na ostale aktore i akterke filma. Kroz početne segmente filma, koji se smenjuju sa grafičkim animacijama neodređene podvodne dvopolne biljke, Aleks se u film uvodi prvo kao preteča senka na zemlji sa mačetom u ruci, i u paru sa figurom Roberte (Ailín Salas), čiji jasni vizuelni označitelji ženstvenosti, poput grudi i duge kose, funkcionišu kao element u odnosu na koji se uspostavlja različitost Aleks, čija figura oštih i jakih crta i zasenčenog lica nema jasne i приметne rodne/polne vizuelne karakteristike (Frohlich 2011, 161). Senovitost prvih kadrova, koja otežava identifikaciju, androginitet figure Aleks, koja dolazi do izražaja usled prisustva femininosti Roberte, kao i agresivnost u ponašanju, smeštaju Aleks u domen različitog/Drugog, i ukazuju na stigmatizaciju različitosti koja se obeležava kao pretnja kulturnom poretku (Hall 2003, 238). Prvi tekstualni elementi u filmu, grafički prikaz hromozomske kombinacije XXY koji odvajaju prve dve sekvence, kao i prva izgovorena reč „žensko” (*hembra*) u narednom segmentu filma, mogu se interpretirati kao odgovor ili pojašnjenje zagonetne vizuelne reprezentacije Aleks u prethodnoj sceni. Prvu reč u filmu izgovara Kraken, morski biolog i otac Aleks, čime konstatuje polnost secirane kornjače,¹⁰ što

10 Na odabir životinje uticalo je i to što kornjače nemaju vidljive spoljašnje fizičke oznake polnosti, nego se ona utvrđuje otvaranjem oklopa (Zamostny 2012, 197).

osim jasnog ukazivanja na ulogu nauke i medicine u definisanju i određivanju pola/roda, na invazivnost medicinskog pogleda i hirurške intervencije normalizacije interseksualnog tela, posredno otkriva i polnu/rodnu poziciju koja je dodeljena telesno ambivalentnoj/om Aleks u binarnom sistemu polne/rodne diferencijacije.

Uvodni segmenti filma simbolišu odnos društva prema onome što izlazi izvan okvira normi i kodova koji obezbeđuju čitljivost vizuelnog prikaza ljudske telesnosti, odnosno odnos prema nenormativnoj polnosti/rodnosti. Time smo upućeni na jedno od osnovnih pitanja kojim se film bavi, a to je problematična priroda dihotomnog sistema pola/roda. Polni/rodni sistem baziran na binarnim opozicijama, koje se percipiraju kao utemeljene u prirodi, stvara prostor isključenja kom pripadaju svi oni koji ne mogu da se uklope u jasno razgraničene kategorije polnosti/rodnosti. Stigmatizacija telesnosti koja izmiče ustanovljenim normama polnosti dalje vodi njihovom nasilnom prilagođavanju konstruisanim normama ili društvenoj marginalizaciji, što u oba slučaja rezultuje brisanjem različitosti i društvenoj nevidljivosti nenormativnog tela u cilju očuvanja ustanovljenog društvenog poretka (Butler 1993, 3; Karkazis 2008, 3, 16).

Neodređenost i ambivalentnost karaktera Aleks uspostavlja se na različitim nivoima i u okviru različitih binarnih opozicija koje čine strukturu filma, ali i strukturu ličnosti Aleks. Osim polne/rodne dihotomije, značajnu ulogu igraju i dihotomije koje se odnose na klasu, geografiju i životno doba, čije prevazilaženje daje mogućnost za razvoj njenog/njegovog telesno i rodno ambivalentnog karaktera. Pitanje klase i geografije prezentuje se kroz suprotnosti koje se tradicionalno vezuju za urbanu i ruralnu sredinu, vezujući Buenos Aires, koji reprezentuju Ramiro, Alvaro i Erika, za višu klasu, kulturu, tehnologiju i jake institucionalne strukture poput medicinskih, a malo priobalno mesto u Urugvaju u kom žive Aleks, Suli i Kraken za prirodu, marginu i nižu, radničku klasu. Iako mesto koje Aleks zauzima predstavlja marginu, na koju dolaze zbog pritiska velike sredine koja, iako se za nju stereotipno vezuje sloboda koju pruža anonimnost i politička, društvena i kulturna progresivnost, teži da normalizuje ili marginalizuje nenormativno telo, a čiji diskurs i vrednosti Kraken i Suli odbacuju, ono istovremeno predstavlja i privilegovano mesto,

s obzirom da Krakenov posao naučnika, morskog biologa, pruža bolji ekonomski status i time bolji položaj i veću slobodu u odnosu na većinsko stanovništvo koje se bavi ribarstvom. Geografska udaljenost od gradske sredine, koju karakteriše prisustvo jakih medicinskih struktura i medicinskog nadzora koji želi da normalizuje interseksualno telo, kao i ekonomska ili klasna udaljenost od radničke, ribarske sredine, koja privileguje fizičku snagu potrebnu za rad i muškost, koja potencijalno vodi nametanju muškog pola/roda interseksualnom telu, omogućavaju slobodniji razvoj Aleks i dopuštaju polnu/rodnu nedefinisanost. Adolescencija kao mesto prelaza iz detinjstva u odraslost određena je nestalnošću i nestabilnošću, koje karakterišu i polnost/rodnost Aleks, kao i preispitivanjem paradigmi koje zastupaju odrasli u periodu potencijalne pobune i promene normi koje se nameću odrastanjem (Rocha and Seminet 2012, 10, 19). Liminalnost, stoga, predstavlja osnovnu, određujuću i urođenu karakteristiku Aleks, izraženu i u njenom/njegovom imenu, koje takođe nije rodno određeno (Frohlich 2011, 166–167).

Polna/rodna nenormativnost Aleks dolazi do izražaja u tradicionalno rodno diferenciranom društvenom okruženju u koje je narativ smešten. Iako se ne može govoriti o uniformnim odnosima i istovetnoj rodnoj dinamici između različitih aktera/ki, u svojoj osnovi rodna podela uloga prati tradicionalnu heteronormativnu strukturu koju karakteriše pasivnost ženskih i aktivnost muških aktera/ki. Glavni odrasli muški akteri filma, Kraken, otac Aleks, i Ramiro, hirurg koji ih posećuje, predstavljaju profesionalno ostvarene dominantne figure, dok su uloge jedinih odraslih ženskih akterki, Suli, majke Aleks, i Erike, Ramirove supruge, vezane za porodicu, odnosno majčinstvo i brak, i nemaju određeno profesionalno angažovanje niti drugi angažman u sferi javnog života. U tom okviru, Aleks se predstavlja kao fluidna figura, koja nije određena isključivo pasivnošću ili aktivnošću, nego prelazi ustanovljene granice binarno konstruisanih rodni uloga i učestvuje i u aktivnostima koje su kulturno označene kao muške, i u aktivnostima koje su označene kao ženske. S obzirom na dodeljen ženski pol/rod, njena/njegova aktivnost i agresivnost, osobine koje ne dele ženski akteri filma i koje se tradicionalno označavaju kao muške, predstavlja se kao narušavanje polnih/rodni normi. Uz aktivnost i agresivnost, donekle rodno neutralno odevanje (široke majice i šortsevi, duboke gumene čizme) i drugi vizuelni i performativni markeri

(urinira stojeći, negoduje zbog nalakiranih noktiju itd.) ispoljavaju naginjanje Aleks ka maskulinitetu. S obzirom da se u okviru date stereotipne sredine date osobine smatraju nespojivim sa ženskošću, one predstavljaju prepreku i podstiču Krakena da preispituje prvobitnu žensku dodelu pola Aleks, navodeći ga na konstataciju da „ona (Aleks) nikada neće biti žena” (*nunca va a ser mujer*). Karakter Aleks, međutim, konstruisan je tako da ne odbacuje ni ženskost, na šta ukazuju i dva vremenski blisko pozicionirana kadra, koja opisuju dešavanja nakon doživljenog fizičkog napada od strane grupe lokalnih momaka, u kojima se predstavlja komfornost Aleks u obe rodne uloge, najpre u trenutku pasivnosti i nežnosti koji deli sa Suli i Robertom ležeći na krevetu, a zatim deleći cigaretu i flašu sa Alvarom i Vandom ispred logorske vatre, što predstavlja ustaljenu depikciju izgradnje i jačanja intimnosti među muškim prijateljima (Whitehead 2010).

Time što remeti ustanovljene granice polnosti i rodnosti, Aleks dovodi u pitanje i norme seksualnog ponašanja, kako u okviru heteroseksualne paradigme, tako i van nje. S obzirom da se ljudska seksualnost definiše na osnovu binarnih polnih/rodnih kategorija, u slučaju Aleks svaki oblik kategorizacije seksualnosti postaje neadekvatan i upitan (Rocha and Seminet 2012, 198). Narušavanje heteroseksualnih normi i otpor prema opresivnosti heteronormativne paradigme, u kojoj ne postoji mesto za nestandardnu telesnost, bitan su deo strukture filma koji se prati od samog početka i prepoznaje u direktnosti i otvorenosti po pitanju seksa među maloletnim Aleks, Alvarom i Robertom, preko simboličke dekapitacije heteropatrijarhata, činom odlamanja glava svadbenih figura tokom šetnje sa Alvarom, do samog seksualnog čina između Aleks i Alvara. Kompleksan odnos između Aleks i Alvara kulminira seksualnim odnosom koji predstavlja kritičnu i ključnu tačku u toku filma. Nakon prepirke u kojoj Alvaro odbacuje predlog Aleks da stupe u seksualni odnos, konstatujući njenu/njegovu različitost – „Ti nisi normalna. Drugačija si i to znaš” (*Vos no sos normal. Sos distinta y lo sabes*) – Alvaro prati uvređenu/og Aleks u potkrovlje skladišta. Prvobitni odnos moći, iskazan kompozicijom kadra u kome u prvom planu vidimo noge Alvara, koji stoji iznad ranjive ležeće figure Aleks koja/i plače, smeštene u drugi plan, brzo se menja. Aleks preuzima dominantnu ulogu, kontroliše Alvarovo ponašanje i tok događaja i preuzima aktivnu, „mušku” seksualnu ulogu penetrirajući

ga (Frohlich 2011, 164). Ponašanje Aleks, ali jednako i Alvarovo prihvatanje neočekivanog submisivnog položaja i želja za njegovim ponavljanjem koju iskazuje u nastavku filma, potpuno remete norme heteroseksualnosti, koje propisuju koja tela, koji delovi, na koji način i u koju svrhu se koriste, ali i kakva tela mogu biti privlačna i poželjna. Rodne/polne kategorije konstruisane kao binarne opozicije, koje čine osnovu regulacije društvenih i seksualnih odnosa, razotkrivaju se kao neadekvatne i opresivne, kako prema nestandardnim telesnostima, tako i prema želji onih koji se anatomski uklapaju u zadate parametre binarne polne diferencijacije.

Nemogućnost razumevanja i nemislivost pozicije Aleks, njena/njegova pozicija radikalne različitosti, u okviru dihotomno struktuiranog društva ogleda se u razmišljanjima ostalih aktera/ki filma, bilo da se zalažu za normalizaciju njenog/njegovog tela i prilagođavanje ženskom polu/rodu, poput Ramira, bilo da dozvoljavaju i podstiču slobodan razvoj i izbor, poput Krakena, koji nakon konstatovanja „neženstvene” seksualne aktivnosti Aleks pretpostavlja njenu/njegovu mušku rodnu/polnu identifikaciju i traži rešenje u prilagođavanju muškoj telesnosti. Ograničenost inteligibilnosti Aleksine/ove polnosti/rodnosti ogleda se i u Alvarovom pokušaju razumevanja i klasifikacije Aleksine/ove telesnosti i identiteta na osnovu njene/njegove seksualnosti, u skladu sa dominantnom heteronormativnom paradigmom.

Aleksino/ovo pitanje „Ti ćeš meni da kažeš šta mogu a šta ne mogu biti?” (*¿Vos me vas a decir a mí qué es lo que puedo o no ser?*), upućeno Alvaru, nakon njegove konstatacije da on/a ne može biti „i jedno i drugo”, adresirano je i svim oblicima autoriteta koji definišu šta predstavlja legitimnu telesnost a šta ne, prema prethodno konstruisanim parametrima idealne ljudske anatomije, odnosno određuju granice polnosti, normalnosti i ljudskosti, čime ih simbolički delegitimizuje i preuzima njihovu poziciju autoriteta (Estrada-Lopez 2014, 426–427). Aleksino/ovo konačno prihvatanje svoje telesnosti, predstavlja iznenađenje i za Krakena, koji ne želi ni na koji način da sputava Aleks, ali mu postojeći kodovi mišljenja ne dozvoljavaju da zamisli postojanje van binarnih polnih/rodnih kategorija, te ukazuje Aleks na mogućnost i, prema njegovom shvatanju, slobodu izbora između dve opcije. Odgovorom na ponuđeni izbor u vidu pitanja „Šta ako nema šta da se izabere?” (*¿Y si no hay*

nada que elegir?), Aleks ukazuje na dubinu ukorenjenosti sistema binarnih opozicija u strukturu mišljenja, što čini da ih percipiramo kao prirodne, i ostavlja mogućnost za dalje promišljanje i odbacivanje identifikacije u okviru datog sistema opozicija, odnosno mogućnost zadržavanja fluidnosti i neodređene pozicije kao legitimne opcije.

Neodrediva telesnost, fluidan ili kvir rodni izraz i liminalnost koju Aleks nastanjuje ukazuju na ograničenost i dovode u pitanje neophodnost kategorizacije tela i identiteta u okvire binarnih normi čitljive i stabilne telesnosti, koherentne rodnosti i heteroseksualnosti (Fernandez et al. 2013, 64–65).

EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA

Film *El último verano de la boyita (Poslednje leto boyita-e)*,¹¹ realizovan prema scenariju i u režiji Hulije Solomonof, prati događaje tokom jednog leta u životu devojčice Horheline (Jorgelina, Guadalupe Alonso) i Marija (Nicolás Treise). Narativ je ispričan iz perspektive Horheline, koja je u pretpubertetskom dobu i pokušava da razume promene koje adolescencija donosi. Narativ je fokusiran na njen pristup interseksualnom Mariju, koji živi i radi na farmi na kojoj Horhelina sa ocem, ginekologom i vlasnikom imanja Eduardom (Gabo Correa) provodi leto. Mario je odgajan kao dečak, nije podvrgnut hirurškim intervencijama niti hormonskoj terapiji i nije informisan o svojoj različitosti koju ulaskom u adolescenciju sam otkriva, tako da zajedno sa Horhelinom pokušava da dešifruje telesne i rodne norme društva i sveta odraslih, koje postavljaju ograničenja njihovom razvoju.

Uvodna scena filma prikazuje četiri osobe, među kojima je i Mario, kako krote konja. Mario, interseks protagonista filma, predstavlja se kao naizgled neproblematična muška figura, tokom radnje koja u kontekstu ruralne

11 Film je nastao koprodukcijom nekoliko produkcijskih kuća, *El Deseo* (Španija), *Ibermedia* (Španija), *Domenica Films* (Argentina), *Travesia Productions* (Argentina), *Epicentre Films* (Francuska), uz podršku INCAA i ICAA. Film je realizovan sa veoma malim budžetom, sa minimalnom tehničkom opremom, malom tehničkom ekipom i mešavinom profesionalnih glumaca/glumica i amatera/amaterki (Shaw and Martin 2012).

Argentine, ili gaučo kulture, predstavlja bitnu odrednicu maskuliniteta (Buiting 2015, 39). Odnos sa životinjom i njena kontrola, kako u ovoj sceni, tako i u nastavku filma, predstavlja važnu referentnu tačku na kojoj se gradi Mاريو rodni izraz. Za razliku od uvodne sekvence filma *XXY*, koji simbolički postavlja interseksualno telo na granice inteligibilnosti i u područje radikalne različitosti, odnosno na mesto na koje norme dihotomnog sistema pola/roda nisu primenljive, autorka Hulija Solomonof bira drugačiji pristup. Rodni izraz Marija nije ambivalentan i nečitljiv, on se pozicionira u područje hegemonijskog maskuliniteta, ali njegova telesnost norme tog maskuliniteta destabiliše i denaturalizuje. Prikazom kroćenja konja, kao čina koji je orodnjen u kontekstu kulture ruralne Argentine, film započinje ispitivanje performativnog karaktera roda i preispitivanje njegove ukorenjenosti u prirodu, odnosno telo individue.

Pol, kao regulatorni ideal ili set kulturnih normi koje upravljaju njegovom materijalizacijom, svojom iluzijom stabilnosti, prirodnosti i nepromenljivosti, podupire i održava kulturne koncepcije rodnosti, koje se konstruišu kao utemeljene na prirodnim polnim razlikama, i time reguliše koja tela na koji način mogu da deluju, koje društvene uloge igraju i koju poziciju u hijerarhijskoj strukturi zauzimaju (Butler 1993, 1–3). Dominantni ili hegemonijski maskulinitet je, stoga, konstruisan kao privilegija rezervisana za jedan oblik telesnosti, koji se gradi na subordinaciji alternativnih oblika maskuliniteta (kao i subordinaciji femininosti i svih drugih oblika telesnosti i života), on je konstruisan kao inherentan muškom telu, neodvojiv od muškosti, moći i dominacije. Svaki oblik transgresije uspostavljenih granica razotkriva arbitrarnu, promenljivu prirodu i kulturnu konstruisanost ovog sistema normi te se interseksualno telo, čije samo postojanje dovodi u pitanje dati sistem, potiskuje, marginalizuje i normalizuje. Maskulinitet interseksualnog, ali i svakog tela koje se prema ustanovljenim parametrima ne može definisati kao muško, destabiliše temelj, odnosno telesne norme maskulinog identiteta i dovodi u pitanje njegovu prirodnost, ali i čitav sistem i hijerarhiju zasnovanu na toj ideji. Time što odvajaju maskulinitet od muškog tela, oni stvaraju prostor za različite verzije i artikulacije maskuliniteta i pokazuju da maskulinitet ne mora nužno biti vezan ni za moć, dominaciju i seksizam, kao što nije nužno vezan ni za muško telo (Butler 2004, 55; Halberstam 1998, 1–4; Buiting 2015, 45–46).

Mariova rodna izvedba konstituiše se u specifičnom regionalnom, historijskom i socio-kulturnom okruženju i neodvojiva je od njegove klasne pripadnosti. Specifična kombinacija kulture migranata iz Rusije, nemačkog porekla, koji naseljavaju područje argentinskih pampi, i tamo zatečene gaučo kulture, kao i njihova socio-ekonomska pozicija u široj društvenoj strukturi Argentine, oblikuju i strukturiraju rodne odnose date regije. Kroćenje konja, demonstracije snage i kontrola prirode, prikazani u sceni koja otvara film, predstavljaju osnovne odrednice specifične varijacije hegemonijskog maskuliniteta karakterističnog za argentinske pampe, karakteristike koje Mario koji ulazi u adolescenciju mora da savlada kako bi dokazao i obezbedio pripadnost u toj socijalnoj, rodno/polno određenoj grupi (Vankatesh 2016, 99). Iako do osamdesetih godina XX veka, perioda u koji je smešten narativ filma, od slobode prvobitnih gaučosa, bezemljaša i lovaca divlje stoke, jačanjem države i zakona nije ostalo ništa, snaga, kontrola životinje, jahačka veština i hrabrost ostale su osobine koje oblikuju dominantni oblik maskuliniteta zajednice koja se bavi radom na farmama, zemljoradnjom i stočarstvom, kojim jedva obezbeđuju opstanak (Slatta 1986, 97). Privilegovanje muškosti, kako zbog kulturno dominantne figure gauča, tako i zbog teškog fizičkog rada koji obezbeđuje opstanak, a koji se vezuje za muško telo, utiču na to da se nesigurna dodela muškog pola/roda Mariju ne preispituje, što oblikuje njegovo specifično adolescentsko iskustvo (Shaw and Martin 2012). Raspoređeni kroz ceo tok filma, Mariov fizički rad, koji obavlja veoma uspešno, i jahačka veština koju usavršava pripremajući se za trke,¹² koje predstavljaju svojevrsnu inicijaciju u odraslost i muškost, kao orodnjene radnje ili vrste rodnih performativa, smeštaju Marija u poziciju pretendenta na hegemonijsku maskulinitet.

Insistiranjem na performativnosti roda, odnosno različitim orodnjenim telesnim činovima, film implicira kulturnu konstruisanost roda i njegovu produkciju kroz te činove, čime postavlja pitanje stabilnosti i prirodnosti normi koje upravljaju rodom/polnom diferencijacijom, a maskulinitet

12 Trke konja predstavljaju veoma bitan deo kulture argentinskih pampi, kojim muškarci izražavaju svoje međusobno rivalstvo, bitnu karakteristiku gauča, i dokazuju svoju veštinu, snagu i maskulinitet. Trke predstavljaju ostatak nekadašnjih velikih gaučo takmičenja, koja su uključivala nadmetanja u različitim veštinama, a koja se potiskuju razvojem organizovanog jahačkog sporta (Slatta 1986, 97–98).

određuju kao inherentnu osobinu tela koje se uklapa u kategoriju muškog u okviru binarnog sistema polnosti (Batler 2010, 283–285). Sekvenca filma koja započinje razgovorom Horheline i Eduarda, u kome Eduardo pokušava da objasni koncepciju dokazivanja muškosti kroz trke konja, direktnije pokreće pitanje (ne)stabilnosti roda i maskuliniteta kao kulturno uspostavljenog procesa. Scenu u kojoj Eduardo objašnjava da Mario mora da se „dokaže kao muškarac” (*probarse como hombre*) na trkama za koje se priprema nastavljaju scene prikaza radnji kojima Mario izvodi i gradi svoju maskulinitet (kroz fizički rad sa ocem i grupom muškaraca i usavršavanje veštine jahanja), tokom kojih njegov otac ističe njegovu radnu etiku i sposobnost u različitim delatnostima. Nakon ovih scena izrazito maskulinog karaktera i Mariovog dokazivanja veštine na konju pred pogledom niza ljudi, sledi kadar koji nas uvodi u zatvoren, privatni prostor, gde se Mariova maskulinitet komplikuje, ukazujući na razlog zbog koje ona kasnije postaje problematična. U kadru koji prikazuje Mariovo privatni kutak u uglu garaže/skladišta, vidimo Mariovu figuru okrenutu leđima u centralnoj osi i odraz njegovog lica u izlomljenom i zamagljenom ogledalu u uglu plana. Mario skida odeću i zavoj obmotan oko grudi, koje potom ispituje pogledom, čime nagoveštava da njegova telesnost ne odgovara normama njegovog roda i odgovarajućeg pola. U narednom kadru, ispitivački pogled Horheline u krupnom planu u osi je ogledala u prethodnoj sceni, čime se ukazuje na njenu i znatiželju gledalaca, ali se zapravo ispituje odevena figura Marija, kojeg u kontraplanu vidimo kako sedi pored bazena i odbija da uđe u vodu. Grana koju obrađuje, smeštena između njegovih nogu, ukazuje na ostala moguća odstupanja Mariove anatomije, koju implicira i naziv kafane *Nemam* (*El “No tengo”*) u sceni koja sledi i završava sekvencu koja direktnije otvara pitanje problematičnosti normi maskuliniteta (Vankatesh 2016, 101–102).

Problem Mariove telesnosti razvija se dalje Horhelininim saznanjem da Mario krvari i njegovim poređenjem svoje anatomije sa grafičkim prikazima u medicinskom priručniku koji Horhelina krišom uzima iz biblioteke svog oca. Scenu njegove samoinspekcije seče kadar sa prikazom rupe u zemlji koji dalje implicira Mariovo „telesni nedostatak”, što Mario potvrđuje rečima „Ja nisam kao ostali... Ja nisam normalan” (*Yo no soy como los otros ... Yo no soy normal*). Horhelina takođe narušava rodne norme svojim interesovanjima i ponašanjem koje se u datim kulturnim okvirima percipira kao dečaćko,

ali i svojom impliciranom seksualnošću i nagoveštenom afekcijom prema nenormativnom telu, što stoji u suprotnosti sa dominantnim viđenjem detinjstva kao istovremeno aseksualnog i heteroseksualnog. Mario i Horhelina se, tokom priprema za karneval, upuštaju u naizgled bezazleno poigravanje sa normama u vidu svojevrsnog rodnog performansa i inverzije dodeljenih rodnih uloga. Oni zajedno isprobavaju različite kostime i maske, na kraju se odlučivši za rodnu inverziju, te Horhelini, koja nosi tradicionalni šešir gaučosa (*sombrero de campo*), Mario iscrtava brkove i bradu, a on stavlja periku, šareni šešir i cvetnu roze ogrlicu. Sandale sa visokom petom koje Horhelina nudi Mariju savršeno odgovaraju njegovom stopalu i tako simbolički obeležavaju njegovu telesnu bliskost sa parametrima ženskog pola. Prekor Oskara, koji naređuje Mariju da skine periku, i zabrinut pogled njegove majke ukazuju na subverzivnost poigravanja normama koje sa adolescencijom prestaje da se toleriše. Iako Horhelini detinjstvo pruža zaštitu od pritiska da se uklopi u norme, te da bi njena transgresivnost došla do izražaja i bila tumačena kao pretnja tek ulaskom u adolescenciju, reprezentacija Horhelinog maskuliniteta i potencijalne seksualne transgresije heteroseksualnih normi, kao i Mariova interseksualnost, takođe imaju funkciju destabilizacije dihotomnog sistema pola/roda (Buiting 2015, 44–48).

Mariov maskulinitet postaje problematičan, ali i potencijalno subverzivan, tek kada njegova telesna nenormativnost izađe na videlo. Nakon što Eduardo pregledom i uvidom u Mariove medicinske nalaze utvrdi da on genetski nije muškarac i to saznanje dođe do Mariovog oca Oskara, odnos prema Mariju se menja, on trpi fizičko nasilje, isključuje se iz kruga radnji i prostora rezervisanih za muškarce, dodeljuju mu se odgovornosti vezane za kuću, a samim tim i ženskost i, što je najbitnije, prodajom njegovog konja ukida mu se mogućnost i pravo da učestvuje na trkama i tako potvrdi i legitimiše svoj rodni identitet. Svoje nepristajanje na novonastalu situaciju Mario izražava bežanjem od kuće, udaljavanjem od femininog prostora i nove uloge koja mu se dodeljuje nakon otkrivanja njegove različitosti, čime simbolički odbacuje normativnu rodnu diferencijaciju koja negira i suzbija njegov identitet (Vankatesh 2016, 106–107). Mario se vraća tek na sam dan takmičenja, nekoliko trenutaka pre početka trke u kojoj je trebalo da učestvuje. Penje se na svog konja, ulazi u verbalni sukob sa njegovim novim vlasnikom i rivalom u trci i odlazi na startnu liniju, dok lokalni

organizator kladenja upisuje Mariovo ime na tablu, čime se on simbolički uvrštava u kategoriju rezervisanu za ljude određenog oblika telesne anatomije. Mario i njegov konj Jajo lako pobeđuju, ali ignorišu afirmaciju publike i poziv na fotografisanje i nastavljaju galop, čime Mario izbegava maskulini pogled kamere i potvrdu identiteta od strane maskulinog heteronormativnog režima, negirajući poziciju datog režima kao autoriteta koji definiše i reguliše polne/rodne norme. Svojim galopom Mario simbolički širi granice hegemonijskog maskuliniteta i otvara mogućnost za alternativne oblike maskulinog iskustva koji nisu vezani za određenu telesnu konstrukciju i nisu definisani od strane dominantnog hijerarhijskog sistema. Takođe, privilegovana pozicija muškaraca u rodnoj hijerarhiji, koja opravdanje nalazi u fizičkim karakteristikama i biologiji, izlaže se kao neosnovana i održiva samo uz pomoć normi i propisa koji uskraćuju pravo na učešće podređenim polnim/rodnim kategorijama, bilo da su u pitanju trke, različite radne obaveze ili učešće u javnom prostoru i kreiranju kulture/društva (Vankatesh 2016, 16–107; Buting 2015, 45). Nakon trke, Mario je prikazan kako sedi pored reke zagledan u vodu, prostor koji mu je zbog skrivanja njegove različitosti bio nedostupan, i odbacuje grančicu koju drži u ruci, a koja kroz ceo tok filma simboliše falus i maskulinitet zasnovan na telesnosti. U narednom kadru, koji najdirektnije ukazuje na potencijalnu seksualnu želju i naboj između maloletnih protagonista, pridružuje mu se Horhelina, koja ga uvodi u vodu, skida mu odeću i zavoje. Mario se time simbolički oslobađa zahteva i pritiska dominantnih polnih/rodnih normativa i praktikuje slobodu koju pruža prostor izvan ograničenja heteropatrijarhalnih normi. Simboličkim osvajanjem i *izvođenjem* maskuliniteta, uprkos nenormativnoj telesnosti koju naposletku i prihvata, Mario potpuno destabiliše i remeti norme binarne polne/rodne diferencijacije i otvara mogućnosti za drugačije koncepcije roda i maskuliniteta (Vankatesh 2016, 16–110).

LEGITIMIZACIJA INTERSEKSUALNOSTI: NATURALIZACIJA I DEKONSTRUKCIJA POLA/RODA

S obzirom da je, u okviru zapadne kulture, prepoznatljivost i legitimnost subjekta uslovljena njegovom uspešnom polnom/rodnom integracijom u okvire binarnog modela polnosti/rodnosti, filmovi *XXY* i *El último verano de la boyita*, koji formulišu kritiku datog binarnog modela, koncipiraju

i strategije legitimizacije interseksualnog tela (Fausto-Sterling 1993, 20–21). Ova dva filma, pri tome, formiraju različit pristup i svoju kritiku, reprezentaciju i legitimizaciju baziraju na različitim idejnim osnovama, koje se mogu definisati kao naturalizacija, u slučaju filma *XXY*, i dekonstrukcija pola/roda, u slučaju filma *El último verano de la boyita*. U tom kontekstu, akcenat se stavlja na ulogu diskursa prirode, u okviru jednog, odnosno ulogu koncepta rodne performativnosti u okviru narativa drugog filma, kao sredstava legitimizacije.

Ideja prirode i kulture kao suprotstavljenih kategorija predstavlja jedan od glavnih strukturnih elemenata u okviru kojih se gradi narativ filma *XXY* i konstituiše legitimitet nenormativne telesnosti, ali i rodnosti i seksualnosti. Diskursi prirode i prirodnosti predstavljaju integralni deo medicinskih (kao i juridičkih i etičkih) koncepcija polnosti i rodnosti, na osnovu kojih se, prema binarnom heteronormativnom modelu, tela koja odudaraju od uspostavljenih normi označavaju kao neprirodna i abnormalna, i stoga podložna korekciji, normalizaciji i marginalizaciji. Data opozicija i njeno redefinisavanje, u filmu *XXY*, koristi se kao strategija otpora dominantnom obliku kategorizacije polnosti. Prateći ideju da su sva prirodno konstituisana tela legitimna, ispravna i imaju pravo na egzistenciju, u filmu se telo Aleks reprezentuje kao deo prirode i time se suprotstavlja naučnom i medicinskom shvatanju koje prirodnost vezuje za binarni model polnosti (Frohlich 2011, 106, 162).

Obilje motiva i detalja, uključujući prisustvo različitih životinja poput kornjača, guštera i riba klovnova, metaforički vezuju Aleks i interseksualnost za prirodu kao domen koji je izvan kulture i koji kultura, uz koju se vezuju medicina, nauka i industrija, pokušava da reguliše i time ugrožava. Na to navode motivi i događaji poput nasilja nad kornjačama, čije tablice sa oznakom migratorne rute Aleks nosi oko vrata, koje anticipira nasilje nad Aleks, suze Aleks koje anticipiraju kišu, Krakenova briga o ribama klovnovima, koje imaju sposobnost promene pola, a koja referira na njegovu brigu za Aleks, koja/i sa ribama deli nenormativan telesni razvoj. Oni nas navode da Aleks interpretiramo kao deo prirode, interseksualnost kao normalan oblik prirodne raznolikosti, a kulturu, oblikovanu binarnim koncepcijama sa svojim regulatornim praksama, kao element koji prirodni diverzitet i slobodu

prirodnog sveta ugrožava. Prisustvo vode, odnosno mora, na čijoj obali je Aleks i začeta/a, dodatno naglašeno plavim tonovima filma i detaljima poput u plavo obojenih zidova njene/njegove sobe (i cele kuće), ukrašenih čiodama u obliku morskih zvezda i školjki, osim što dodatno određuje Aleks kao prirodno biće, vezuje Aleks za more i simboliše njenu/njegovu pripadnost domenu prirode, takođe referira i na fluidan i liminalan karakter njenog/njegovog identiteta, i tu fluidnost i liminalnost određuje kao prirodnu manifestaciju njene/njegove telesnosti (Frohlich 2011, 162–163).

Prikaz Aleks koja/i pluta na vodi, svojim mirnim karakterom, nakon burnih događaja i seksualnog odnosa sa Alvarom, određuje prirodu kao prostor oslobođen društvenog pritiska u kom Aleks pronalazi mir. Slobodno plutanje, telo koje je delimično uronjeno u vodu, a delom je iznad nje, kao i stanje između budnog i usnulog, simbolišu liminalnost i ograničenu inteligibilnost Aleksine/ove anatomije. Ulazak Alvara u vodu prekida mir Aleks i, kao i prazni oklopi kornjača koji nagoveštavaju svlačenje odeće Aleks od strane grupe nasilnika nekoliko trenutaka kasnije, referiraju na pretnju koju donosi kultura, otelovljena u liku Alvara, odgajanog u velikom gradu prema drugačijim principima. Zajedno sa ugroženim kornjačama, kao stalnom referencom u celom toku filma, ova scena metaforički prezentuje Aleks, a time i interseksualnost, kao ugroženu vrstu pod konstantnom pretnjom kulture i društva, bilo da se manifestuje u obliku prakse ribarske industrije, medicine ili kulturnih normi polnosti/rodnosti (Zamostny 2012, 197).

Kritika pretećih kulturnih (naučnih i medicinskih) praksi i njihove diferencijacije tela na normalna i abnormalna konstituiše se kroz različite primere njihove upotrebe i, uz moralistički prizvuk, pravi diferencijaciju između prihvatljivih i neprihvatljivih načina njihove primene. Aleksina/ova osuda Ramirove prakse (povećanja grudi, ispravljanja noseva i uklanjanja deformiteta) i njeno grubo poređenje sa praksom Krakena koji sanira povrede nanete kornjačama definiše poziciju koja se protivi svakom vidu alteracije prirodno proizvedenog tela. Ova pozicija ublažava se pozitivnom depikcijom Krakenovih intervencija, njegovog pozicioniranja na stranu ugroženih i iskustvom Huana, interseks aktera, žrtve normalizujućih operacija, koji kasnije samovoljno prolazi tranziciju iz dodeljenog ženskog u željeni muški

pol. Kastracija koju Huan doživljava predstavlja analogiju sa mutilacijom kornjače, koja zbog toga nikada ne može da se vrati u more, svoj prirodni habitus, dok Huan, kako sam navodi, s obzirom da ne može da vrati svoje preoperativno telo, ne može ni da zna kako bi se njegov autentični identitet razvio da nisu vršene intervencije na njemu. Tranzicija koju prolazi predstavlja pokušaj saniranja nanete povrede i pokušaj povratka odstranjenog dela tela i identiteta. U filmu se odnos prema medicinskoj praksi ne zaustavlja na osudi normalizujućih intervencija nad osobama koje nisu u situaciji da daju saglasnost, nego odlazi dalje i implicira da svaka intervencija ili modifikacija tela koja ne proističe iz prethodne povrede nema moralno opravdanje i predstavlja nasilje nad prirodom, odnosno prirodno proizvedenim, autentičnim telom. Zaštita ugroženog prirodnog diverziteta polnosti stoga se postavlja kao moralni okvir koji se gradi metaforičkom vezom interseks tela sa raznolikošću idealizovanog prirodnog/životinjskog sveta, čime se istina o polu utemeljena u prirodi suprotstavlja kulturi (Frohlich 2011, 165–166).

Naturalizacija kao strategija legitimizacije marginalizovanih subjektiviteta i strategija otpora dominantnom diskursu, korišćena u filmu *XXY*, predstavlja jedan od čestih okvira konstrukcije argumenata marginalnih grupa u njihovom pokušaju ostvarivanja prava i legitimizacije njihove egzistencije, ali predstavlja i pristup koji sa sobom nosi nekoliko problema. Premisa ovog pristupa, zastupljena u filmu, da sva prirodna tela, produkovana prirodnim putem, predstavljaju jedine autentične i legitimne oblike materijalizacije subjekta, osim što ignoriše istoričnost prirode i materijalnosti, oslanja se na jedno, idealizovano tumačenje prirode i diskriminišuću logiku diskursa prirode, ugrađenog u naučne, medicinske i juridičke norme. Konceptija prirode koju ovaj pristup zastupa podrazumeva pasivan, prediskurzivan odnosno prekulturni domen, domen koji je izvan kulture i na koji kultura upisuje svoje značenje. Priroda, kao i materijalnost, shvaćena u svojoj promenljivosti i istoričnosti kao proces naturalizacije, međutim, ne predstavlja domen koji je apsolutno izvan kulture nego konstitutivno izvan, odnosno domen koji se može misliti samo u odnosu na datu kulturu ili diskurs sa kojim deli nestabilnu granicu (Frohlich 2011, 160–161; Butler 1993, 4–8). Priroda koja pruža iluziju istine, stabilnosti i autentičnosti u njoj fiksiranog identiteta (Terry 1995, 136) sama ne podrazumeva stabilnost i stabilno značenje, i kako

to pokazuju različiti načini njene upotrebe kroz istoriju u cilju legitimizacije različitih čovekovih karakteristika, poput urođene nasilnosti, agresije, dobrote i zla, njeno značenje je politički uslovljeno i konstituise se u relaciji sa društvenim odnosima moći (Frohlich 2011, 160; Weeks 2002, 61–62). Naturalizovani režim, na koji god način da je koncipiran, održava se kao jedini legitiman osnov konstitucije subjekta, pa u sebi uvek sadrži isključujuću i diskriminišuću logiku. Stoga, zasnivanje strategije drugačijeg političkog i etičkog pristupa problemu polnosti/rodnosti na diskursu prirode postaje upitno (Frohlich 160–161).

Osim što se priroda može pokazati kao problematična osnova za strategiju legitimizacije marginalnih subjektiviteta, naturalizacija nenormativne telesnosti praćena konstituisanjem fluidnog ili kvir rodnog izraza kao integralne i esencijalne karakteristike ovog oblika telesnosti dovodi u pitanje agentivnost datog subjekta i vraća se na ideju biološke determinisanosti roda. Akcenat stavljen na slobodu izbora Aleks i pažljivo građenje njene/njegove agentivnosti različitim tehničkim sredstvima, vizuelnim i simboličkim elementima u filmu *XXY*, u cilju kritike medicinskog tretmana i normalizujućih intervencija koje se vrše bez pristanka osobe na čijem telu se izvode, narušava se pozicioniranjem interseks tela u prekulturno polje prirode, kao i naturalizovanjem nenormativnog rodnog izraza kao urođene karakteristike interseks tela. Umesto podržavanja bilo koje odluke koju Aleks može da donese, odluka koju donosi predstavlja se kao ispravna zato što je u skladu sa njenom/njegovom prirodom, čime se, konačno, prioritet daje prirodi nasuprot agentivnosti odnosno slobodi. Osim toga, rod se konačno utemeljuje u pol kao njegovu materijalnu, prirodnu osnovu, što sugerise i navod na promotivnom plakatu filma i zvaničnoj internet prezentaciji: *El sexo nos hace hombres o mujeres... o las dos cosas* („Pol nas čini muškarcima ili ženama... ili oboma”) (Frohlich 2011, 161). Ovakvo gledište implicira kvir i nenormativan rodni izraz kao prirodnu, istinsku karakteristiku interseks osoba, što se može pretvoriti u novi oblik prinudne kategorizacije. Kako navodi Mauro Kabral (Mauro Cabral), interseks aktivista, kreiranje treće polne/rodne opcije, koja bi bila rezervisana isključivo za nenormativne telesnosti i/ili bila obavezna i prinudno nametnuta interseks osobama, i time pratila logiku dominantnog diskursa koji rodni izraz temelji u polu subjekta,

bila bi problematična i učvrstila bi postojeći diskurs, umesto da ga oslabi (Byrne 2014, 21). Iako uspešno reformuliše medicinski binarizam prirodnog i neprirodnog u korist marginalizovanog interseksualnog tela, ovakav pristup ne raskida sa diskriminišućom logikom diskursa prirode, koji određena tela i prakse isključuje u korist drugih i ograničava svoju kritiku dihotomnog sistema pola/roda na ograničenost i nedovoljnost dve normirane kategorije, kao i na nasilje koje se na binarnoj diferencijaciji društva zasniva, ne dotičući logiku i hijerarhiju koja stoji iza njih (Frohlich 2011, 160).

Drugačiji pristup, zastupljen u filmu *El último verano de la boyita*, u većoj meri je usmeren na kritiku same logike binarne rodne diferencijacije, odnosa moći koji je strukturiraju i dekonstrukciju rodnih/polnih normativa, a naročito maskuliniteta kao privilegovane pozicije u rodnoj i društvenoj hijerarhiji. Naglašen performativni karakter roda i Mariova nenormativna telesnost denaturalizuju rodne/polne norme, decentriraju privilegovani maskulinitet i razotkrivaju arbitrarnost rodne/polne hijerarhije.

Iako životinjski i prirodni svet figurira kao bitan element i u ovom filmu, on se ne predstavlja kao idealizovani domen koji pruža moralni okvir za legitimizaciju interseksualnog tela. Surova realnost životinjskog sveta ne funkcioniše kao metafora nasilja medicine (kulture) nad interseks telom (prirodom), nego, pre svega, kao bitan konstitutivni element specifičnog oblika hegemonijskog maskuliniteta, te su jahačka veština, sposobnost kroćenja konja i kontrola životinje, poput odgovarajuće telesnosti, neophodni za uspešnu integraciju u njegove okvire (Buiting 2015, 3; Vankatesh 2016, 99). Svet prirode i životinja nije idealizovan i formulisan kao apsolutno izvan kulture, nego kao element koji je sa kulturom u relaciji, sa njom deli nejasnu, nestabilnu granicu i za nju je konstitutivan. Iako je prisutno nasilje i eksploatacija životinja, za razliku od prezentacije životinjskog sveta u filmu *XXY*, one nisu prezentovane kao isključivo pasivne i isključivo žrtve. Nasuprot idealizovanoj reprezentaciji prirode kao pasivnog elementa, o kome se možemo brinuti, kao o ribama u akvarijumu i povređenim kornjačama, ili ih možemo povređivati i eksploatisati, poput ribarske industrije, životinje u filmu *El último verano de la boyita* nemaju isključivo simboličnu ulogu, one predstavljaju sastavni deo života zajednice, mogu biti nasilne i predstavljati

pretnju, kako za čoveka, tako i jedna za drugu, i mogu imati različit status u okviru diskursa. Priroda je stoga reprezentovana imajući u vidu diskurs, odnosno kulturu, čija granica nije stabilna i u stalnom je procesu pregovaranja njihovim uzajamnim delovanjem (Vankatesh 2016, 99; Butler 1993, 4–8).

Legitimizacija interseksualnosti u filmu *El último verano de la boyita* sprovodi se kritikom postojećih binarno diferenciranih rodnih/polnih normi navodno utemeljenih na prirodnim razlikama, tako što se ističe performativni karakter roda koji se konstituiše ponavljanjem različitih orodnjenih činova. Mariova muška rodna/polna kategorizacija konstituiše se i zavisi od njegovog učešća u različitim orodnjenim radnjama, koje se u kontekstu date kulture odnose na fizički rad, jahačku veštinu, kontrolu životinje i učešće u javnom prostoru. Time se rod prezentuje kao proces a ne stabilna identitetska kategorija koja prirodno proističe iz polnosti subjekta (Butler 2010, 56–59, 284–285). Istovremeno, ističe se ne samo problematičnost neinteligibilnosti/zazornosti nenormativnog tela u okviru dominantnog diskursa, nego posebno i problematičnost njegove transgresije uspostavljenih granica, odnosno kršenja zakona ili pravila društvene diferencijacije zasnovane na polu/rodu, čime se razotkriva njen arbitrarni karakter. Pretnja koju za dominantni diskurs interseksualno telo predstavlja leži u potencijalnoj intervenciji u dominantni diskurs i odnose moći u okviru njega, koji su strukturirani i održavani dihotomnim sistemom pola/roda (Foucault 2003, 55–56). Transgresija koju interseksualno telo čini pokazuje da rodna/polna hijerarhija nema utemeljenje u prirodi i biološkim karakteristikama subjekta, čime dovodi u pitanje ostale norme i pokazuje da podređen položaj različitih oblika polnosti/rodnosti ne leži u prirodi pojedinca/pojedinke. Ovakva strategija reprezentacije, osim što legitimizuje interseksualno telo i dekonstruiše i redefiniše norme maskuliniteta, ostavlja i više prostora za formulisanje različitih oblika rodnosti/polnosti i nadilazi isključujuću logiku diskursa prirode. Takođe, osim što otvara i širi prostor u okviru maskuliniteta za nenormativnu telesnost, logikom koju zastupa, taj prostor otvara i za ženski rod/pol, čime ukazuje na to da podređeni položaj i ograničenost žena, u datom kontekstu, na privatni prostor ne proističe iz urođene nesposobnosti da izvode muške poslove, nego iz sistema normi i pravila, zasnovanih na ideji o prirodnoj determinisanosti rodni uloga utemeljenih u biološke karakteristike subjekta.

Iako se oba filma odmiču od uobičajenih, medicinskim diskursom inspirisanih medijskih reprezentacija interseksualnosti, upravo zbog njihove političnosti i namere da unesu promenu u diskurs i polje umetnosti, gde je interseksualno telo snažno marginalizovano ili patologizovano, treba misliti o njihovim idejnim, ideološkim i političkim osnovama, konačnoj poruci koju konstruišu i implikacijama koje njene interpretacije mogu imati na društvenu egzistenciju osoba interseks anatomije, ali i drugih grupa koje direktno ili indirektno dotiču, s obzirom da različite kulturne reprezentacije igraju ulogu u produkciji značenja i oblikovanju mišljenja i stavova ljudi (Hall 2003, 3–4; Singer 2006, 602). Sa tim na umu, postavlja se pitanje kakve implikacije diskurs prirode kao idejna osnova i sredstvo legitimizacije interseksualnog tela može imati na telesnosti i subjektivitete koji se ne mogu uključiti u njegove granice, kao i kakve su implikacije moralističke pozicije u odnosu na različite vidove modifikacije tela koje kao uzrok nemaju prethodnu povredu (Frohlich 2011, 172)? Željena, samovoljna modifikacija telesnosti, kako interseks, tako i drugih osoba, predstavlja se kao neprirodna i nemoralna, čime se značajno simplifikuju njihovi mogući razlozi i preti im se isključenjem iz okvira legitimnih subjektiviteta, odnosno ljudskosti. Sa druge strane, narušavanje granica i preispitivanje normi polnosti/rodnosti u koje je upisana hijerarhija, osim što pruža sredstva za različito koncipiranje polnih/rodnih kategorija koje uključuju, i daju legitimitet, osobama interseksualne anatomije, može se proširiti i primeniti na druge načine, tako da uključuje i druge isključene ili podređene subjekte.

ZAKLJUČAK

Dihotomni sistem pola/roda, upisan u lingvističke i juridičke norme zapadne kulture, i tumačenje interseksualnosti pretežno kroz medicinski diskurs, koji predstavlja autoritet na području definisanja polnosti, oblikuju uobičajene forme reprezentacije interseksualnosti kao metafore devijacije i dekadencije ili kao medicinske kuriozitete. Time se iskustva i problemi interseks osoba simplifikuju i/ili ignorišu, i stvaraju se negativni stereotipi koji mogu uticati na egzistenciju ljudi nenormativnih telesnosti time što produkuju značenja i imaju uticaj u oblikovanju stavova i mišljenja njihove okoline.

Filmovi *XXY* (2007) i *El último verano de la boyita* (2009), u cilju ponovnog promišljanja kategorija pola i roda, konstituišu različite strategije reprezentacije interseksualnosti, koje svojim odmakom od uobičajenih načina reprezentacije, kroz vizuru medicinskog diskursa, produkuju nova značenja, drugačija od onih koje nameće dominantni heteropatrijarhalni diskurs, konstituišu kritiku dihotomnog sistema pola/roda, i stoga predstavljaju bitna ostvarenja u okviru filmske produkcije. Filmovi identifikuju i prezentuju načine na koje dominantni heteropatrijarhalni diskurs i dihotomni sistem pola/roda određena tela i identitete označava kao nelegitimne oblike egzistencije koji ne ulaze u okvire ljudskog, i stoga ih diskriminišu, marginalizuju i na njima vrše nasilje. Osim toga, oni promišljaju i potencijale intervencije u dominantni diskurs i destabilizacije i dekonstrukcije polnih/rodnih i drugih kategorija identiteta, time što konstituišu reprezentacije interseks osoba koje pružaju otpor i drugačije interpretiraju kategorije polnosti i rodnosti. Različiti pristupi koje poduzimaju pokreću i razmišljanja o idejnim osnovama na kojima je moguće graditi kritiku, njihovim političkim implikacijama i eventualnom uticaju na egzistenciju ljudi nenormativnih telesnosti. U tom kontekstu, može se zaključiti da naturalizacija kroz diskurs prirode kao strategija reprezentacije i legitimizacije interseksualnosti, iako uspešno proširuje granice prirodnog tako da obuhvataju i interseksualno telo, praćenjem logike dominantnog diskursa, zasnovanog upravo na ideji prirodnosti, može imati negativne efekte i produkovati dalje isključenje subjektiviteta koji se u te granice ne mogu uklopiti. Pristup zasnovan na remećenju same logike dihotomnog sistema pola/roda, destabilizaciji i denaturalizaciji uspostavljenih normi ostavlja više prostora za različite koncepcije polnosti/rodnosti i može se proširiti i primeniti na druge oblike subjektiviteta.

LITERATURA

Agius, Silvan, and Christa Tobler. 2012. *Trans and Intersex People – Discrimination on the Grounds of Sex, Gender Identity and Gender Expression*. Luxembourg: European Commission Directorate-General for Justice. <http://www.teni.ie/attachments/35bf473d-1459-4baa-8f55-56f80cfe858a.PDF>

- Amato, Viola. 2016. *Intersex Narratives: Shifts in the Representation of Intersex Lives in North American Literature and Popular Culture*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Batler, Džudit. 2010. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Loznica: Karpos.
- Buiting, Lotte. 2015. „Childhood as Refuge from Gender Performance in the Last Summer of La Boyita.” *Red Feather Journal* 6(1): 36–54. <http://nebula.wsimg.com/963f9c5002c7cfa91d829471853d46f0?AccessKeyId=F0152308703B0C3D5115&disposition=0&alloworigin=1>
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge.
- Byrne, Jack. 2014. *License To Be Yourself: Laws and Advocacy for Legal Gender Recognition of Trans People*. New York: The Open Society Foundations. <https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/license-to-be-yourself-20140501.pdf>
- Derida, Žak. 1990. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka.” U *Bela mitologija*, 131–154. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Domurat Dreger, Alice. 1998. *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Estrada-López, Lourdes. 2014. „Deconstrucción sexual e intersexualidad en XXY de Lucía Puenzo.” *Bulletin of Spanish Studies* 91(3): 419–443. doi: 10.1080/14753820.2014.886462
- Fausto-Sterling, Anne. 1992. *Myths of Gender: Biological Theories About Women and Men*. New York: Basic Books.
- Fausto-Sterling, Anne. 1993. „The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough.” *The Sciences* March/April: 20–25. http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/TPB_MA_5937.pdf
- Fernández, María Victoria Carrera, María Lamerias Fernández, Yolanda Rodríguez Castro. 2013. „Heteronormatividad, cultura y educación. Un análisis a propósito de 'XXY'.” *InterseXiones: Revista de Producción Mestiza* 4: 45–76. <http://intersecciones.es/Numero4/03.pdf>
- Foucault, Michel. 2003. *Abnormal: Lectures at the College de France*. London and New York: Verso.

- Frohlich, Margaret. 2011. „What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*.” *Studies in Hispanic Cinemas* 3(2): 159–174. doi: 10.1386/shci.8.2.159_1
- Fuko, Mišel. 2009. *Rađanje klinike: arheologija medicinskog opažanja*. Novi Sad: Mediteran Publishing.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart. 2003. „The Work of Representation.” In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, 13–74. London: SAGE.
- Karkazis, Katrina. 2008. *Fixing Sex: Intersex, Medical Authority and Lived Experience*. Durham and London: Duke University Press.
- Laqueur, Thomas Walter. 1992. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- McCabe, Janet. 2004. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. London and New York: Wallflower.
- Milanović, Aleksa. 2015. *Reprezentacije transrodnih identiteta u vizuelnim umetnostima*. Beograd: FKM i Orion Art.
- Millett, Kate. 2000. *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Mulvey Laura. 1999. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In *Feminist Film Theory: A Reader*, edited by Sue Thornham, 58–69. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Peidro, Santiago. 2013. „Dos casos de intersexualidad en el cine argentino.” *Sexualidad, Salud y Sociedad* 14: 66–90. doi: 10.1590/S1984-64872013000200004
- Rocha, Carolina, and Georgia Seminet. 2012. „Introduction.” In *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescent in Film*, edited by Carolina Rocha and Georgia Seminet, 1–29. New York: Palgrave Macmillan.
- Shaw, Deborah, and Debbie Martin. 2012. „An Interview with Julia Solomonoff on *The Last Summer of La Boyita*.” *Auteuse Theory*, May 2. <http://auteusetheory.blogspot.rs/2012/05/interview-with-julia-solomonoff-on-last.html>
- Shaw, Deborah. 2013. „Sex, Texts and Money, Funding and Latina American Queer Cinema: The Cases of Martel’s *Niña Santa* and Puenzo’s *XXY*.” *Transnational Cinemas* 4(2): 165–184. doi: 10.1386/trac.4.2.165_1

- Singer, T. Benjamin. 2006. „From the Medical Gaze to Sublime Mutations: The Ethics of (Re)Viewing Non-normative Body Images.” In *The Transgender Studies Reader*, edited by Susan Stryker and Stephen Whittle, 601–620. New York and London: Routledge.
- Slatta, Richard W. 1986. „The Demise of the Gaucho and the Rise of Equestrian Sport in Argentina.” *Journal of Sport History* 13(2): 97–110.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Stoller, Robert J. 1984. *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. London: Karnac Books.
- Tehrani, Bijan. 2008. „An Interview with Lucia Puenzo.” *XXY Film Movement Press Kit*, 4–6. New York: Film Movement.
- Terry, Jennifer. 1995. „The Seductive Power of Science in the Making of Deviant Subjectivity.” In *Posthuman Bodies*, edited by Judith Halberstam and Ira Livingston, 135–161. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Vankatesh, Vinodh. 2016. *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press.
- von Stackelberg, Katharine T. 2014. „Garden Hybrids: Hermaphrodite Images in the Roman House.” *Classical Antiquity* 33(2): 395–426. doi: 10.1525/CA.2014.33.2.395
- Weeks, Jeffrey. 2002. *Sexuality and its Discontents: Meanings, Myths & Modern Sexualities*. London and New York: Routledge.
- Whitehead, Tamsin. 2010. „Intersex and Intersections: Gender, Sex and Sexuality in Lucia Puenzo’s XXY.” *Global Cinema*, August 12. Pristupljeno 6. septembra 2016. <http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=xyy-puenzo-gender-sex-sexuality>
- Zamostny, Jeffrey. 2012. „Constructing Ethical Attention in Lucia Puenzo’s XXY: Cinematic Strategy, Intersubjectivity, and Intersexuality.” In *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescent in Film*, edited by Carolina Rocha and Georgia Seminet, 189–204. New York: Palgrave and Macmillan.

Primljeno: 29.10.2016.

Prihvaćeno: 17.11.2016.

Critique of Sex/Gender Dichotomy and Representation of Intersexuality in Films *XXY* and *El último verano de la boyita*

Sladana BRANKOVIĆ

Summary: This paper deals with the issue of representation of intersex non-normative bodies and identities in the area of film. That also encompasses the process of re-evaluation of binary categories of sex/gender and their limits through fictional film narratives about intersexuality, starting from the understanding of the representation as a meaning production strategy and analyses of discourse factors which regulate the dominant interpretation of sex, gender and Subject, and, finally, their deconstruction from the perspective of gender theories. The aim of this paper is to evaluate how is possible to conceptualize different approaches to representation of intersexuality and establish a critique of gender/sex dichotomy and violence it produces through re-thinking of established categories of gender and sex, from the perspective of various gender and film theories, as well as what various representation strategies of non-normative bodies implicate. In that context, I shall present my analysis and interpretation of films *XXY* (2007) and *El último verano de la boyita* (2009), while considering various discourse formations which, in given contexts, shape dominant understanding of sex/gender and intersexuality as well as narratives of two films. These films present some of the first, rare and important accomplishments which undertake different approaches to issues of representation of intersexuality, through which fictional narratives, potentials of intervention within dominant discourse of non-normative bodies are re-thought, i.e., the potentials of redefining and decentering of the established norms of sex/gender.

Keywords: intersexuality, representation, film, gender, sex, performativity, naturalization, deconstruction of sex/gender