



Katarzyna Citko

**Strategie *kamp*  
jako reprezentacje hiszpańskich  
tradycji kulturowych  
w filmach Pedra Almodóvara**

**Strategies of *camp* as a representation  
of Spanish cultural traditions  
in the films of Pedro Almodóvar**

**Abstract**

The films of Pedro Almodóvar are characterized by their spectacularness and splendor. Their essential components are attractiveness, prestige, charm, *glamour*. Almodóvar uses in his work a rich tradition of Spanish culture, with specific aesthetics, which can be compared to categories of *glamour* and *camp*. This phrases refers both to the aesthetic category of beauty and to the beauty, and its representations are found mainly in the mass culture, fashion, photography and interior design. Constituent features of *glamour* are

associated with its multi-functionality that leads to impracticality, excessive ornamentation, sensuality and eroticism. Such representations are very characteristic for Pedro Almodóvar's cinema. However, the creative strategies of the director are original and do not rely solely on patterns or superficial inspirations. Almodóvar uses his *glamour* aesthetics in his own version of *camp* to determine the condition of contemporary Spanish society and Iberian culture through a variety of strategies.

At the same time, the treatments of the rich Spanish cultural traditions used by the director, recovers her forgotten patterns in the modern world, restoring their meaning and codes. They show how it is possible to transform traditional themes, motifs and patterns into stories that are important from today's perspective.

Pedro Almodóvar invokes a variety of patterns from traditional Spanish culture to show how their former meaning is changed and redefined by modern society. He takes the difficult task of facing the rich tradition of religious Spanish Catholicism (represented by mystics, saints, monks, baroque cathedrals and altars, statues of Virgin Mary, processions and fiestas); bullfighting; national dances and songs; the patriarchate's established social norms (*machismo*); cult of football as a national sport. Using new codes to read traditional patterns, Almodóvar builds his own strategy by introducing personal emotional engagement and homosexual preferences into his works. Therefore, the campaign strategies implemented in Almodóvar's cinema appeal primarily to the consciousness of the audience, because the cinema of Almodóvar's is both a spectacle and its own auto-parody. This is particularly evident in the Almodóvar's parodies of television shows. The effect of a dazzling spectacle is also gained by referring to the style of Hollywood melodramas, especially in the 1950s.

It is therefore possible to conclude that the reference to the rich cultural heritage and its revelation in the "rejuvenated" form becomes an element of the Almodóvar's diagnosis of how important is the former for the present. At the same time, the cinema of Pedro

Almodóvar demonstrates the possibility of remitologization and transformation of the old codes and representation in the new, and shows the role of tradition for the creation of a new, postmodern society.

Filmy Pedra Almodóvara cechuje olśniewająca widowiskowość i splendor. Istotnymi ich komponentami są atrakcyjność, blask, powab, przepych, prestiż, świetność. Almodóvar wykorzystuje w swojej twórczości bogatą tradycję kultury hiszpańskiej, w specyficznej estetyce, którą porównać można do kategorii *glamour*. Termin ten odnosi się zarówno do kategorii estetycznej piękna, jak i do bycia pięknym, a jego reprezentacje odnajdziemy głównie w kulturze masowej, modzie, fotografii, architekturze wnętrz. Konstytutywne cechy *glamour* związane są z jego wielofunkcyjnością prowadzącą aż do niepraktyczności, nadmierną ornamentacją, zmysłowością i erotyzacją. Tego typu reprezentacje są charakterystyczne dla kina Pedra Almodóvara. Jednak strategie twórcze reżysera są oryginalne i nie polegają jedynie na czerpaniu wzorów bądź powierzchownych inspiracji. Almodóvar wykorzystuje w swoich filmach estetykę *glamour* w autorskiej wersji *kampowej*, aby za pomocą różnorodnych strategii *Kamp* określić kondycję współczesnego społeczeństwa hiszpańskiego i kultury iberyjskiej.

*Kamp*, podobnie jak *glamour*, neutralizuje moralne zgorzenie, etykę zastępuje estetyką, miesza i zaciera granice pomiędzy dobrem i złem. Świat traktowany jest w przedstawieniach *kamp* jak scena teatralna, na której podmiot staje się tym, co reprezentuje jego rola, nakłada maskę i utożsamia się z nią. Efekt *glamour* wykorzystywany w strategii *kamp* to skutek świadomego i ostentacyjnego przerysowania, lubowania się w tym, co widowiskowe, sztuczne, dekoracyjne i przesadne, a także świadomie bliskie, lub nawet przekraczające granice kiczu.

Zdaniem Susan Sontag, *Kamp* to styl bycia dandysem w epoce kultury masowej<sup>1</sup>. Styl ten znajduje szczególne upodobanie w tym, co dekoracyjne, ostentacyjnie sztuczne i przesadzone, powierzchowne i płytkie. Za najbardziej charakterystyczny dla *kampu* rys Sontag uważa przerysowanie, nadmiar: nadmiar reprezentacji, formy, nadmiar emocji. Zdaniem Sontag, *kamp* można określić jako „dobry smak złego smaku”, ponieważ odnaleźć w nim można elementy kiczu, autoparodii, ekstrawagancji i nadreprezentacji.

Piotr Zawojski<sup>2</sup>, który charakteryzuje styl filmów Almodóvara jako *kampowy*, zwraca uwagę na jego barokowość i manieryzm. Wskazuje również, powołując się na Susan Sontag, że *kamp* jest tkliwym uczuciem, gdyż stanowi rodzaj specyficznej wrażliwości i miłości okazywanej wobec reprezentatywnych dlań obiektów, a nie ich wyśmianie, pastiszową przeróbkę czy parodię.

Natomiast zdaniem Andrew'a Rossa<sup>3</sup>, *kamp* jest strategią uwalniania obiektów i dyskursu z przeszłości, od zapomnienia i lekceważenia. Efekt *kampowy* pojawia się, kiedy obrazy czy obiekty, które – jako zaczerpnięte z przeszłości utraciwszy możliwość nadawania znaczeń istotnych dla obecnej kultury – powracają zredefiniowane i przekształcone w nowoczesne kody estetyczne. Pedro Almodóvar realizuje w swoich filmach strategię *kamp* jako odzyskiwanie hiszpańskiej tradycji kulturowej, rekonstrukcję i parodię elementów centralnych dla rodzimej ikonografii, w celu wyposażenia ich w nowe, postmodernistyczne znaczenia. Jest to zadanie niełatwe, gdyż elementy kultury andaluzyjskiej, a szczególnie jej popkulturowej wersji dla cudzoziemców, czyli tak zwanej *españolady*, są w Hiszpanii wszechobecne, zaś za czasów dyktatury generała Franco wykorzystywane były w celach propagandowych. Dla-

---

<sup>1</sup> S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101).

<sup>2</sup> P. Zawojski, *Smak campu*, „Opcje” 1999, nr 6.

<sup>3</sup> A. Ross, *Uses of Camp*, w: Tegoż, *No respect: Intellectuals and Popular Culture*, London 1989, s. 139 (i nast.).

tego, według Alejandra Yarzy<sup>4</sup>, jedyną szansą wykorzystania wzorców rodzimej tradycyjnej kultury, jest jej ironiczna transformacja, świadomie używająca estetyki kiczu. Almodóvar manifestuje kicz, dokonując recyklingu wzorów zaczerpniętych z prasy kobiecej, z sentymentalnych piosenek typu *bolero* czy *ranchero*, z tradycyjnych gatunków filmowych, jak melodramat, horror czy komedia obyczajowa – wreszcie ogólnie ze wszystkiego, co sztuczne i zapożyczone, w odróżnieniu od tego, co autentyczne i oryginalne.

Pedro Almodóvar przywołuje różnorodne wzorce z tradycyjnej hiszpańskiej kultury, aby ukazać, jak ich dawne znaczenie jest zmieniane i redefiniowane przez współczesne społeczeństwo. Podejmuje trudne zadanie zmierzenia się z bogatą tradycją religijności hiszpańskiego katolicyzmu, reprezentowaną przez mistyków, świętych, zakonników, barokowe katedry i ołtarze, figury Matki Boskiej, procesje i fiesty; z walkami byków; narodowymi tańcami i pieśniami; z utrwalonymi wzorcami społecznymi patriarchy i *machismo*; z kultem piłki nożnej jako narodowego sportu. Używając nowych kodów do odczytania tradycyjnych wzorców, Almodóvar buduje własną autorską strategię, wprowadzając do swoich dzieł osobiste emocjonalne zaangażowanie i homoseksualne preferencje. Dlatego strategie *kampowe*, realizowane w kinie przez Almodóvara, odwołują się przede wszystkim do stanu świadomości odbiorców. Ten sam obraz może być *kampowy* dla jednych odbiorców, a zarazem być kiczem dla innych. Dlatego Alejandro Yarza stwierdza: „Odbiorca *kamp* uwewnętrznia obiekt, przyswaja, pożera niczym kanibal, przeobrażając go zgodnie ze swoimi libidinalnymi potrzebami. W pewnym sensie, obiekt przechodzi w byt re-wymyślony przez swojego odkrywcę.”<sup>5</sup>

Kino Pedra Almodóvara jest zarazem olśniewającym spektaklem, jak i jego swoistą autoparodią, rodzajem przerysowania

---

<sup>4</sup> A. Yarza, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1999.

<sup>5</sup> Tamże, s. 20 (tłumaczenie własne).

w przerysowaniu, wnoszącym efekty ironicznego pastiszu bądź komedii charakterów. Widać to szczególnie wyraźnie w konstrukcji filmowych bohaterów. Na przykład Tina, bohaterka filmu *Prawo pożądania* (*La ley del deseo*, 1987) jest transseksualistką. Bohaterka zmieniła płeć w młodości, pod wpływem ojca, który ją uwiódł, a następnie porzucił. Tina jednak nie żałuje swojej decyzji, a jedynym powodem jej frustracji jest nieodwzajemniona miłość do perwersyjnego tatusia. Z kolei Lola, bohaterka *Wszystko o mojej matce* (*Todosobre mi Madre*, 1999) to – jak ją określa Manuela, jego/jej była żona – „szowinistyczna świnia”, która „dorobiła sobie cycki z silikonu” i spacerowała w bikini po plaży, natomiast jej nie pozwalała włożyć minispódniczki. Agrado, inna bohaterka filmu *Wszystko o mojej matce*, która podobnie jak Lola wyposażyła swoje ciało w ponętny biust, nie rezygnując przy tym z podstawowego atrybutu męskości, komentuje swoje zabiegi transgenderowe w sposób następujący: „Autentyczność dużo kosztuje. Ale na to nie należy skąpić. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku.” Z kolei bohater filmu *Skóra, w której żyję* (*La piel quehabito*, 2011), niczym demoniczny doktor Frankenstein, sam tworzy sobie własny ideał piękna, przeobrażając dzięki zabiegom chirurgicznym ciało młodego chłopca w wyidealizowaną przez swoje wspomnienia postać kobiecą.

Bohaterowie urzekają widzów swoim wyglądem, ale ich reprezentacje często nie mieszczą się w tradycyjnym, klasycznym wyobrażeniu piękna. Lola przez większość akcji filmowej obecna jest jedynie w rozmowach o niej/o nim kobiet; kiedy pojawia się po raz pierwszy na ekranie, jest to rzeczywiście spektakularne wejście. Bohaterka przybywa na pogrzeb Rosy, swojej byłej kochanki; kamera eksponuje ją z żabiej perspektywy, z dołu, apoteozując tym samym jej postać. Lola, ubrana w czarny prochowiec i spodnie, eleganckie buty, apaszkę i ciemne okulary przysłaniające połowę jej twarzy, z parasolem w ręku, którym podpira się niczym laską, niepewnie zstępuje po schodach. Jej objawienie się i reprezentacja nieuchronnie przywodzą na myśl wizerunek śmierci. Nie jest to

jednak tradycyjne wyobrażenie kostuchy, okrywającej szkielet czarną płachtą, lecz śmierć w eleganckim wydaniu, w wersji *glamour*, olśniewająca i przerażająca zarazem. Reżyser, wskazując na inspirację tej postaci *Siódmą pieczęcią* (*Det Sjunde Inseglät*, 1956) Ingmara Bergmana, stwierdza:

Dla mnie jest to śmierć elegancka, potężna, przebrana. Nigdy wcześniej nie wyobrażałem sobie postaci, która przedstawiałaby abstrakcyjną ideę w sposób tak dalece konkretny. Lola robi ogromne wrażenie, zstępuje po schodach jak modelka podczas pokazu mody<sup>6</sup>.

Podobnie spektakularny wizerunek transseksualisty zaprezentował Almodóvar w filmie *Złe wychowanie* (*La malaeducación*, 2004). Angél, aktor filmu realizowanego w *Złym wychowaniu* przez bohatera będącego reżyserem, jest uosobieniem splendoru i wystawności estetyki pop. Widzowie oglądający go jako Zaharę w scenie wykonywania piosenki *Quizás, quizás, quizás* mogą dać się autentycznie oczarować i uwieść, niezależnie od ich osobistej preferencji seksualnej. Natomiast jego pierwowzór i realna (filmowa) reprezentacja, Ignacio, jest zdegenerowanym wrakiem człowieka, zniszczonym chorobą i nadużywaniem narkotyków. Kontrast splendoru Zahary i mizerni wycieńczonego Ignacia jest ważnym elementem budowania dramaturgii filmowych wydarzeń.

Almodóvar starannie dobiera kostiumy dla swoich bohaterów, szczególnie wtedy, gdy wykonują oni sceniczne występy. Przywołać tu można chociażby wizerunek gwiazdki estradowej Yolandy z filmu *Pośród ciemności* (*Entre tinieblas*, 1983), śpiewającej piosenkę w hołdzie Matce Przełożonej konwentu zakonnego, w którym schroniła się przed policją. Yolanda ubrana jest w sukienkę raczej podkreślającą niż zasłaniającą jej ponętne ciało. Tiul nie zakrywa

---

<sup>6</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2003, s. 208.

jej biustu, jedynie go przykrywa, a szal służy piosenkarce jako szarfa do podkreślenia scenicznego (i obscenicznego zarazem) tańca, który wykonuje przed publicznością złożoną z zakonnicy i księdza. Strój Yolandy, pomimo swojej wystawności, okazuje się jednak mało wyszukany w porównaniu z olśniewającymi ubiorami, które szyje jedna z zakonnicy, siostra Żmija, dla figury Matki Boskiej, starannie respektując obowiązujące w danym sezonie kanony mody.

Efektowne stroje kobiece, wpisujące się w estetykę *kamp* i zarazem kiczu, odnajdziemy praktycznie we wszystkich filmach Pedra Almodóvara. Niejednokrotnie były one projektowane przez najsłynniejszych kreatorów mody. Przykładowo, odgrywaną przez Victorię Abril bohaterkę filmu *Wysokie obcasy* (*Taconeslejanos*, 1991), Rebeke, ubrał Chanel, zaś wizerunek Becky del Páramo, kreowany przez Marisę Paredes, stworzył Giorgio Armani.

W obu przypadkach są to stroje klasyczne, charakterystyczne dla linii każdego z projektantów, które Almodóvar wykorzystuje w celu podkreślenia aspiracji klasy społecznej, zamożnej i wykształconej, z której pochodzą bohaterki. Rebeca ubiera się w żakiety, które respektują linię i kolorystykę Chanel, obszyte lamówkami, z guzikami w kolorze złota lub srebra i nosi czerwoną lub czarną torebkę z firmowym napisem »Chanel«. Jej strój jest charakterystyczny dla hiszpańskiej inteligencji początku lat dziewięćdziesiątych. Natomiast Becky del Páramo, »(...) ze strojami od Giorgio Armani, reprezentuje triumf elegancji, koloru i profesjonalnego sukcesu«. Jej żakiety, w kolorach zgodnych z osobistym światem barw realizatora, odzwierciedlają także linię rysunku Armaniego, podkreślającego prostotę, a zarazem wyrafinowanie strojów, wykonanych z jedwabiu. Te stroje odzwierciedlają duszę artystyczną Becky, ale są również świadectwem jej wigoru i ekspresywności<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007, s. 267.



Podobnie wyszukane, starannie zaprojektowane stroje noszą bohaterki i bohaterowie filmów *Matador* (1986), *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987), *Kika* (1993) czy *Przelotni kochankowie* (*Los amantes pasajeros*, 2013). Kostiumy do *Kiki* projektowali: José María Cossío, Gianni Versace oraz Jean-Paul Gaultier. Szczególnie interesujący efekt *kampowej* trawestacji popkultury osiąga reżyser w parodii telewizyjnych spektakli typu *show*: Andrea, jedna z bohaterek filmu, prowadzi swój program o znamionym tytule *Najgorsze wiadomości* (*Lopeor del día*) ubrana w kostium zaprojektowany przez Gaultiera. Telewizyjny *show* Andrei stanowi kwintesencję efektownego spektaklu, o silnych konotacjach erotycznych, w najbardziej widowiskowym wydaniu. Andrea z emfazą w głosie wymienia zdobyte przez siebie sensacyjne informacje, a kamera panoramuje wzdłuż jej sylwetki w górę, eksponując najpierw czarno-czerwony tren sukni, przypominający skrzepłe sople krwi, a następnie kwadratowe wycięcia w górnej części kreacji, obramowane krwistoczerwonymi frędzlami i strzępami materiału, z których wyglądają atrapy piersi z błyszczącymi guziczkami sutek. Kolejne ujęcie prezentuje w zbliżeniu twarz Andrei, eksponując jej bladą cerę, czerwone usta, czarne włosy zaczesane do tyłu z loczkami na czole w kształcie misternych spiralek, długie kolczyki przypominające skrzepniętą krew i bliznę na policzku, podkreśloną czerwoną kredką. Strój i ciało prezenterki zostają wyeksponowane w ten sposób, aby budzić pożądanie widzów.

Stella Bruzzi zauważa, że ubrania Andrei i sposób pokazywania jej sylwetki wpisują się w konwencjonalne mechanizmy sprawiające, że żeńska forma przedstawienia przekształca się w spektakl. Stroje dziennikarki są parodią eleganckiej kreacji wieczorowej, ale zarazem podkreślają klimat przerażającego spektaklu, którym jest jej program. W drugim epizodzie telewizyjnym, Andrea ubrana jest w krwistoczerwoną krótką sukienkę, efektownie poszarpaną, z rozcięciami i dziurami, nosi kolczyki w uszach w kształcie du-

żych kół oraz malowniczo udrapowane bandaże na rękach i nogach, będące oczywistą aluzją do krwawego obrzędu biczowania<sup>8</sup>.

Program telewizyjny prowadzony przez bohaterkę koncentruje się bowiem na opowieści o procesji biczowników we wsi Villaverde de los Ojos.

Pojawiające się często w filmach Almodóvara różnorodne spektakle telewizyjne, teatralne bądź sceniczne, w celu olśnienia widzów, realizowane są w estetyce pop, ale także odwołują się do bogatej tradycji barokowej sztuki hiszpańskiej. Świat spektaklu przybiera w wizjach reżysera najrozmaitsze formy; na ekranie pojawiają się bohaterowie pracujący w mediach, parodie *spotów* reklamowych, imitacje dzienników i wiadomości, satyry na programy typu *talk show* i *reality show*, fragmenty autentycznych i fikcyjnych dzieł filmowych. Sceny filmowe odwołujące się do wszechobecności mediów we współczesnej kulturze, konstruuja i wcielają ideę spektaklu, którego rolą jest olśnienie widzów i dostarczenie im przyjemności, niejednokrotnie wstydlivych, o charakterze voyeurizmu i skopofilii.

Świat mediów reprezentowany jest w filmach Almodóvara bardzo szeroko i spektakularnie. Mark Allinson<sup>9</sup> twierdzi, że we wszystkich prawie filmach zrealizowanych przez hiszpańskiego reżysera występują postacie ze szklanego ekranu, w mniej lub bardziej epizodycznych rolach. Tytułowa bohaterka filmu *Pepi, Luci, Bom i inne laski z naszej paczki* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) zakłada agencję reklamową i planuje strategie promocyjne. Ivan i Pepa, protagoniści *Kobiet na skraju załamania nerwowego*, występują jako aktorzy w telewizji. Pracownikami prywatnego kanału telewizji są także bohaterowie *Wysokich obcasów*, Rebeka i jej mąż. Andrea z *Kiki* prowadzi swój program rów-

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 324.

<sup>9</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, London 2001.

niez w komercyjnej stacji telewizyjnej. Augustina z *Volver* występuje jako bohaterka telewizyjnego *talk show*. W epizodycznych rolach filmowej prezenterki, występuje niekiedy matka Almodóvara, Francisca Caballero.

Ponieważ reżyser ma bardzo krytyczny stosunek do zdominowanych przez komercyjną sensację i tanią rozrywkę mediów, ich filmowe reprezentacje przybierają często charakter zjadliwej satyry. Dlatego splendor i wystawność studia telewizyjnego (które możemy oglądać na przykład w filmach *Volver*, 2006, *Kobiety na skraju załamania nerwowego* czy *Wysokie obcasy*) zastąpione zostają niekiedy zgrzebną estetyką kiczu. Przykładem jest wpleciony w tkanekę filmowej fabuły *Kiki* program telewizyjny o wdzięcznym tytule *Trzeba więcej czytać* (*Hayqueleermás*). Jest on parodią telewizyjnych programów kulturalnych, a w roli prezenterki występuje Francisca Caballero, matka Pedra Almodóvara. Przeprowadza ona wywiad z pisarzem, myląc jego nazwisko, czytając pytania z kartki i bardziej interesując się swoimi komentarzami niż odpowiedziami zaproszonego gościa. Tytuł programu: *Hayqueleermás*, zjeżdża w dół ekranu niczym kurtyna, wyhaftowany na płótnie. Kojarzy się z kiczowatą makatką wiszącą w kuchni i w niczym nie przypomina dekoracji o wysmakowanym designie, które towarzyszą programom tego typu. Także wystrój studia przypomina wiejski dom, a prezenterka ubrana jest w czerwoną sukienkę z białymi grochami i białym kołnierzykiem. W tej scenie Almodóvar odwołuje się do estetyki kiczu w jego wersji *kampowej*, niewolnej od sentymentu i czułości; tym bardziej, że przywołującej wspomnienia z czasów dzieciństwa reżysera, spędzonego na prowincji. Ale odnaleźć tu możemy także inspirację światem mediów, który wszystko przeobraża w wystawny, przyciągający widzów spektakl; nawet to, co pozornie nieudane. Almodóvar komentuje swój pomysł na wstawkę z programem *Trzeba więcej czytać* następująco:

Odwołuję się w tej scenie do programu Carmen Sevilli, wiekowej już aktorki, która wycofała się z filmu dwadzieścia pięć lat

temu, a ostatnio stała się sławną osobowością telewizyjną, ponieważ w prowadzonym przez siebie programie bez przerwy się myli, używa niewłaściwych zwrotów i często zapomina słów. To, co mogłoby być uważane za słabość, stało się poniekąd racją bytu tego programu, uwielbianego przez publiczność, która kocha gafy popełniane przez Carmen Sevillę.<sup>10</sup>

Tego typu zabiegi, gloryfikujące mierność, bezguście i kicz, Ewa Mazierska określa mianem „powagi wulgarności”<sup>11</sup>.

Wprowadzając w fabułę swoich dzieł sceny programów telewizyjnych, filmów czy reklamowych *spotów*, Almodóvar realizuje formułę spektaklu w spektaklu, wykorzystując widowiskowe obrazy jako kategorię estetyczną, ale także odwołując się do kategorii oglądalności wychodzącej naprzeciw gustom i potrzebom widzów. Dlatego filmy Almodóvara pełne są olśniewających barw – ekspresyjnych, krzykliwych, charakteryzujących bohaterów, ich ubiory i wnętrza, w których przybywają. Omawiając film *Wysokie obcasy*, Antonio Holguín stwierdza: „Dzieło jest eksplozją kolorystyczną pod każdym względem. Almodóvar sięga zenitu własnej koncepcji artystycznej, kolor zalewa wszystkie ściany, meble, przedmioty stanowiące dekorację i wszystkie sceny.”<sup>12</sup> W filmowej czołówce, zrealizowanej przez Juana Gatti’ego, dominują barwy o konotacjach melodramatycznych: czerwień i czerń, symbolizujące miłość i śmierć. W całym filmie kolory są kontrastowo zestawione, dominuje połączenie niebieskiego i czerwonego. Czerwień, ulubiony kolor Almodóvara, pojawia się jako dominanta w ubraniach bohaterów: Manuel umiera, zastrzelony w czerwonej piżamie, Letal wkłada do scenicznych występów czerwoną koszulę, spódnicę, buty i rękawiczki, Rebeca i Becky często występują w strojach tego kolo-

---

<sup>10</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 168.

<sup>11</sup> E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, Gdańsk 2007, s. 99 i nast.

<sup>12</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Madrid 1994, s. 251 (tłumaczenie własne).

ru. Inne barwy, występujące w filmowych wnętrzach i dekoracjach, są równie olśniewające. Reżyser tłumaczy swoją wizję artystyczną w sposób następujący:

Wykorzystanie tej estetyki w przypadku *Wysokich obcasów* wydawało mi się czymś spójnym, ponieważ jedna z bohaterek, matka, jest piosenkarką należącą do świata spektaklu, a jej historia jest bardzo zbliżona do biografii niektórych gwiazd amerykańskiego kina. Film odwołuje się do obrazów z udziałem Lany Turner lub Joan Crawford, ale są tam również odniesienia do ich prywatnych losów, do relacji Lany Turner z córką, która zabiła swojego kochanka, i do bardzo burzliwych dziejów Joan Crawford i jej córki Christine. W takiej sytuacji *glamour* jest naturalnie wpisany zarówno w język, jak i w świat, o którym jest mowa w filmie.”<sup>13</sup>

Równie olśniewające, kontrastowo zestawione ze sobą kolory i wymyślne aranżacje wnętrz odnaleźć możemy w filmach: *Mata-dor*, *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, *Kika* czy *Skóra, w której żyję*. Almodóvar podkreśla, że eksplozja barw występująca w jego filmach doskonale pasuje do dramaturgii, a zarazem podkreśla złożony charakter jego „barokowych” bohaterów.

Efekt olśniewającego widzów spektaklu realizuje Almodóvar w swoich dziełach również poprzez nawiązanie do stylistyki hollywoodzkich melodramatów, szczególnie z lat pięćdziesiątych XX wieku. Spektakularne wizje artystyczne, na które składają się: staranna kompozycja, przemyślany montaż i jaskrawe, kontrastowo dobrane kolory, prowokują aurę zmysłowości, charakterystyczną zarówno dla melodramatu, jak i dla efektu kiczowatego przerysowania. Reżyser w rozmowach z Frédérikiem Straussem zadeklarował, że interesuje go melodramat w wydaniu najbardziej wystawnym, widowiskowym, gdyż wtedy najbardziej ujawnia się efekt iluzji, na modłę hollywoodzkich melodramatów z lat czterdziestych

---

<sup>13</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 106.

i pięćdziesiątych. Reprezentacją tego typu stylu są filmy *Wysokie obcasy*, *Drżące ciało* (*Carne Trémula*, 1997) czy *Skóra, w której żyję*, a także film *Prawo pożądania*, jako odmiana melodramatu w wersji gejowskiej.

Kolejny przykład strategii *kamp* wykorzystywanej przez Almodóvara w jego filmach, to gromadzenie sentymentalnych klisz, zaczerpniętych z prasy, filmu i literatury. Ewa Mazierska charakteryzuje ten zabieg następująco:

Jak w melodramacie główna bohaterka *Kobiet na skraju załamania nerwowego* słabnie i osuwa się na sofę lub podłogę od nadmiaru emocji, ale słabnie nie raz, tylko kilka razy, i w tym »maratonie omdleń« towarzyszą jej inne kobiety. Scena w mieszkaniu Pepy, w której wielki pokój pełen jest omdlałych kobiet, robi wrażenie parodii staroświeckich opowieści z wyższych sfer, a obecność wśród nich omdlałego mężczyzny jeszcze dodaje jej humoru<sup>14</sup>.

Prasa dla kobiet jest ważnym elementem świata filmowego w *Labiryntie namiętności* (*Laberinto de pasiones*, 1982): Queti, bohaterka filmu, namiętnie rozczytuje się w kiczowatych poradach zamieszczanych na łamach kobiecych czasopism i jest prawdziwą skarbnicą wiedzy w tej materii: w każdej chwili potrafi poradzić, jak pielęgnować paznokcie bądź uporać się z nadmierną lub zbyt słabą męską potencją. Inni bohaterowie czerpią z prasy brukowej informacje na temat wydarzeń istotnych dla rozwoju fabuły: matka Rیزی dowiaduje się o jego obecności w Madrycie z artykułu, zaś Sexilla odkrywa, również dzięki lekturze artykułu, że Riza jest synem cesarza. Almodóvar komentuje te wątki filmowe następująco:

W owym czasie bardzo lubiłem czytać pisma kobiece, gdyż znajdowałem tam rzeczy według mnie zupełnie komiczne, w szcze-

---

<sup>14</sup> E. Mazierska, dz. cyt., s. 106.

gólności w listach od czytelniczek, które obgryzają paznokcie albo się im odbija, i pytają, co robić, żeby temu zaradzić. Te właśnie kobiety odnajdujemy w filmie<sup>15</sup>.

Mniej komiczne wykorzystanie inspiracji prasą kobiecą odnajdziemy w czołówce do filmu *Kobiety na skraju załamania nerwowego*, którą zrealizował Juan Gatti. Almodóvar zasugerował mi, aby wyciął zdjęcia z pism kobiecych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i wykonał z nich *collage*,

aby można było wejść w ten film tak, jak kartkuje się żurnal. Ten rodzaj otwarcia przypomina kilka amerykańskich komedii, takich jak *Zabawna buzia* Stanleya Donena, której akcja toczy się zresztą w środowisku mody. Bardzo odpowiada mi ten typ czołówki. Chciałem wprowadzić elegancką estetykę pop po to, aby widz znalazł się w »kobiecy« świecie, o którym film opowie, rzecz jasna w sposób głębszy. Czołówka ta i towarzysząca jej piosenka stanowią wstęp porównywalny nieomal z uwerturą do opery.<sup>16</sup>

Piosenki pojawiające się w filmach Almodóvara również często realizują efekty o charakterze *kampowym*, odwołując się zarazem do bogatej tradycji muzycznego folkloru hiszpańskiego. Niejednokrotnie Almodóvar pokazuje w swoich filmach występujących przed publicznością piosenkarzy, a występy są zawsze starannie zaaranżowane, z bogatą oprawą scenograficzną. W *Pośród ciemności* Yolanda śpiewa piosenkę w stylu *ranchero* przed zgromadzonymi na widowni zakonnicami, w brawurowej aranżacji uzupełnionej chórkami mniszek, przyśpiewujących i grających na bębenku, którym towarzyszą z offu porykiwania wygłodzonego tygrysa. W *Wysokich obcasach* Letal występuje w swoim spektaklu jako *drag queen*, wykonując sentymentalną piosenkę *Unañod'amor*.

---

<sup>15</sup> Almodóvar. *Rozmowy*, dz. cyt., s. 33.

<sup>16</sup> Tamże, s. 103.

Chavela Vargas prezentuje w *Kice* piosenkę *Luz de luna* w stylu lamentacji *fádo*. Olśniewający spektakl transwestyty wykonującego przed publicznością utwór *Quizas, quizas, quizas* odnaleźć można w *Złym wychowaniu*. W filmową tkankę *Porozmawiaj z nią* (*Hable con ella*, 2000) Almodóvar wplótł liryczny śpiew Cayetano Veloso interpretującego utwór *Cucurucucupaloma*, będący latynoską kołysanką a zarazem lamentem po utracie ukochanej osoby.

Piosenki pojawiające się w filmach Almodóvara pełnią różnorodne funkcje. Charakteryzują bohaterów, oddają ich emocje, popychają akcję naprzód, stanowią rodzaj lirycznego bądź dramaturgicznego komentarza. Dzięki dziełom Almodóvara widzowie odkryli (często ponownie) wiele piosenek związanych z folklorem latynoskim i latynoamerykańskim. Po sukcesie *Kobiet na skraju załamania nerwowego* La Lupe, który śpiewał w tym filmie piosenkę *Puroteatro*, wydał dwie popularne płyty. Almodóvar skomentował rzecz następująco:

La Lupe nie był znany w Hiszpanii przed ukazaniem się filmu *Kobiety...*, co zresztą dotyczy prawie wszystkich piosenkarzy i piosenkarek, których można usłyszeć w moich filmach. Jest to trochę niesprawiedliwe, ponieważ Los Panchos w *Prawie pożądania*, LuchoGatica w filmie *Pośród ciemności*, Los Hermanos Rosario w *Wysokich obcasach* lub Chavela Vargas w *Kice* śpiewają po hiszpańsku i mimo że pochodzą z Ameryki Łacińskiej, powinni byli zostać odkryci znacznie wcześniej. Pokutuje tak wiele przesądów wobec tego rodzaju muzyki, że bardzo długo uważano ją w Hiszpanii za coś przestarzałego i zbyt sentymentalnego<sup>17</sup>.

Ale wszakże sentymentalność, granie na uczuciach widzów jest rysem charakterystycznym stylu hiszpańskiego reżysera, mającym zresztą wiele wspólnego z tradycją folkloru Andaluzji.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 133-134.



Niezwykle interesujące, a zarazem specyficzne strategie *Kamp* uzyskuje Almodóvar, odwołując się do bogatej oprawy obrzędów chrześcijańskich. Poczynając od utworu *Pośród ciemności*, religia jest obecna prawie we wszystkich filmach Almodóvara, który komentuje uzyskane w ten sposób efekty następująco:

Kicz jest obecny we wszystkich moich filmach i jest on nierozłączny z praktyką religijną. (...) To, co mnie pociąga, fascynuje i wzrusza w praktyce religijnej, to jej zdolność tworzenia komunikacji pomiędzy ludźmi, a zwłaszcza między dwiema istotami, które się kochają. W religii najbardziej interesuje mnie teatralność<sup>18</sup>.

Ideą, która przyświeca reżyserowi, nie jest wywoływanie skandalu ani ośmieszanie wiary, lecz wykorzystanie bogatej oprawy ceremoniałów religijnych dla emocjonalnego skomentowania postępowania bohaterów. Barokowa oprawa ikonograficzna, która towarzyszy obrzędowi fascynuje i inspiruje Almodóvara, a ich teatralizacja i rytualizacja znajduje odzwierciedlenie w kompozycji i stylu filmowych scen.

W filmach Almodóvara odnajdziemy odwołania do procesji religijnych związanych z obchodami w Hiszpanii Wielkiego Tygodnia (*Semana Santa*) do reprodukcji świętych obrazów wieszanych w domach na ścianie, a także do domowych ołtarzyków, których konstruowanie jest powszechną tradycją w Hiszpanii i w Ameryce Łacińskiej. Obraz procesji religijnej odnajdziemy w filmie *Kika*, domowe ołtarzyki o specyficznym wystroju, gdyż miejsce świętych zajmują w nich gwiazdy filmu, muzyki pop i celebryci, występują w *Prawie pożądania* i w *Porozmawiaj z nią*. Ołtarz z *Prawa pożądania*, przesadnie dekoratywny, gromadzący figurki świętych, fotosy gwiazd filmowych, żywe kwiaty, posążki zwierząt, muszle i świece, stanowi kwintesencję kiczu, będącego przekształceniem kodów estetycznych właściwych dla ikonografii chrześcijańskiej,

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 49.

wyrażających się w figuratywności, dramatyzacji, eklektyzmie stylu i wizualnym przesycie. Interesujący, bardziej symboliczny sposób budowania osobistego ołtarzyka odnajdziemy w filmie *Pośród ciemności*. Na ścianie celi Matki Przełożonej wiszą portrety aktorek, które uosabiają „wielkie grzesznice dwudziestego wieku”: są wśród nich Amanda Lear, Raquel Welch, Ava Gardner, Brigitte Bardot. Charakteryzują one sylwetkę Matki Przełożonej, która łączy misję odkupienia win upadłych grzesznych kobiet z osobistą fascynacją amoralnymi lecz pięknymi kobietami. Zakonnica tłumaczy swoje upodobania następująco: „Jezus umarł na krzyżu nie żeby ocalić świętych, ale żeby odkupić grzeszników.” W ten sposób, posługując się prawdami wiary chrześcijańskiej, Matka Przełożona usprawiedliwia i rozgrzesza swoje perwersyjne, lesbijskie skłonności.

Nawiązania do praktyk i ikonografii rytuałów religijnych mają w kinie hiszpańskiego reżysera charakter kiczowaty. Wyobraźnia religijna i kicz spotykają się, zdaniem Almodóvara, we wspólnej dla obydwu sfer idei poszukiwania uczuciowości. Almodóvar włącza w obszar ikonografii kiczu osobiste emocje związane z miłością i pożądaniem, przekształcając je w wymiar sakralny.

Użycie elementów tradycji obrzędowej ceremonialności katolickiej jako obiektów kiczowatych związane jest z ironicznym dystansem i przyjętą przez Almodóvara postawą *kamp*, co związane jest z utratą niewinności i świeżości wiary. Artysta czuje się nęcony przez kicz, gdyż poprzez niego uzyskuje dostęp do naiwności, która go głęboko porusza. Kicz stanowi dla Almodóvara rodzaj osłony dla skrępowania towarzyszącego opowiadaniu o prawdziwie głębokich, osobistych emocjach. Dzięki zabiegowi teatralizacji i stylizowanej kiczowatości reżyser może także mówić o melodra-

matycznych przeżyciach swoich bohaterów bez popadnięcia w pretensjonalność<sup>19</sup>.

Wszystkie strategie i sposoby wykorzystywania przez Almodóvara efektów i strategii *kamp* służą zresztą temu właśnie celowi: ukazaniu przepychu, bogactwa, nadreprezentacji, barokowości, wybuchowości, widowiskowości – uczucia określanego mianem miłość, niezależnie od wieku, wykształcenia, osobowości czy preferencji seksualnych bohaterów, którzy w nieuchronny sposób podlegają jej prawu. Głównym toposem twórczości Almodóvara jest bowiem miłość, podobnie jak miało to miejsce na przestrzeni wieków w bogatej hiszpańskiej tradycji kulturowej. Almodóvar gloryfikuje i celebruje miłość we wszystkich możliwych jej przejawach i wariantach: miłość kobiet do mężczyzn, mężczyzn do mężczyzn i kobiet do kobiet, miłość macierzyńską i ojcowską, miłość spełnioną i nieodwzajemnioną, miłość romantyczną i perwersyjną, tkliwą i brutalną, zawiedzioną i tryumfującą, przyjmującą postać erotycznej fascynacji, obsesji, szału, sadomasochistycznego wyuzdania i destrukcyjnej siły niszczącej kochanków, wiodącej ich aż ku śmierci. Tematyka ta i towarzyszące jej różnorodne strategie autorskie, między innymi strategie wykorzystania efektów o charakterze *kamp*, pozwalają określić filmową twórczość Pedra Almodóvara jako jeden z bardziej interesujących fenomenów światowego kina współczesnego.

Równocześnie, strategie i zabiegi wykorzystywania przez reżysera bogatej hiszpańskiej tradycji kulturowej odzyskują jej nieco zapomniane w zglobalizowanym świecie wzorce, przywracają ich znaczenie i kody, już nie tylko dla odbiorców żyjących na Półwyspie Iberyjskim, ale dla wszystkich mieszkańców „globalnej wioski”. A zarazem ukazują, w jaki sposób we współczesnym świecie, możliwe jest przekształcanie tradycyjnych tematów, motywów

---

<sup>19</sup> K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, dz. cyt., s. 124.

i wzorów w opowieści ważne z dzisiejszej perspektywy. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że nawiązanie do bogatej spuścizny kulturowej i ukazanie jej aktualności w „odświeżonej” wersji, staje się dla Almodóvara elementem diagnozy, jak ważne jest to, co dawne dla teraźniejszości – a zarazem ukazanie możliwości remitologizacji oraz przekształcenia starych kodów i reprezentacji w nowe staje się elementem prognozy o roli tradycji dla konstytuowania się nowego, postmodernistycznego społeczeństwa.