

Wątki autobiograficzne w filmowej twórczości Pedra Almodóvara

*Kino, które poznałem,
jest moim własnym doświadczeniem,
automatycznie przenoszonym na doświadczenie
stworzonych przeze mnie postaci¹.*

*W filmach staram się mówić o wszystkich rzeczach
należących do mojego życia i doświadczeń,
a kino jest częścią mojego życia i doświadczenia².*

Pedro Almodóvar jest jednym z twórców, u których kreacja artystyczna splata się ściśle z życiem. Almodóvar tworzy filmy autorskie, wyraźnie nacechowane osobistym spojrzeniem, rozpoznawalnym zarówno na poziomie treści, jak i formy. Zdecydowana większość jego dzieł powstała w oparciu o własny scenariusz, jest on również producentem, niejednokrotnie występuje także jako aktor w epizodycznych rolach. W dodatku, reżyser chętnie wypowiada się na temat inspiracji, pomysłów i wszystkich etapów realizacji swoich dzieł. Każda kolejna premiera filmu poprzedzona jest autowywiadem, zamieszczanym przez niego na łamach poczytnych gazet i na stronach internetowych³. Z tego powodu, wielu badaczy zajmujących się kinem Almodóvara powołuje się na jego wypowiedzi dotyczące aktu kreacji, inspiracji, przemyśleń i emocji mu towarzyszących, a także wpływu osobistego życia na artystyczną ekspresję jego dzieł. Saša Markuš w książce *Poetika Pedra Almodóvara* trafnie zauważa: „Almodóvar bynajmniej nie wydaje się należeć do tego typu autorów,

¹ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy. Przeprowadził Frédéric Strauss*, przekł. O. Hedemann, Świat Literacki, Izabelin 2003, s. 62.

² Tamże, s. 127.

³ Najchętniej artysta wypowiada się na forum własnych stron internetowych – zob.: www.pedroalmodovar.esp; www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp [22.10.2012].

którzy ukrywają się za kamerą i swoją pracą, pozwalając, aby aktorzy i agenci prasowi ustanawiali relacje pomiędzy filmem i publicznością. Jego interesująca i prowokująca osobowość od początku pociągała i zwracała uwagę zarówno krytyków, jak i teoretyków kina. Równoległe z dziełami analizowane są wystąpienia ich autora, jego fotografie i wypowiedzi, a także proces zainteresowania nim i sposób traktowania jego biografii przez media. W świecie współczesnych teorii kina autorskiego daje się zauważyć wykreowany na użytek publiczności wizerunek «ja», który autor stworzył, aby przeobrazić się w reżysera–gwiazdora, biorąc w ten sposób w swoje ręce misję promocji swojej twórczości. Prawdę powiedziawszy, rzadko w historii siódmej sztuki tego typu «pozafilmowe» elementy były tak bogate w znaczenie, jak w przypadku Almodóvara. Niewątpliwie służyć one mogą nie tylko jako wdzięczny materiał do analizy, ale także sam autor często odważa się czynić obserwacje natury teoretycznej na temat swojej pracy, choć czyni to pod przykrywką prowokacyjnych i rozśmieszających deklaracji⁴.

Autobiograficzne wątki pojawiają się we wszystkich filmach Almodóvara, poczynając od niekomercyjnych, krótkometrażowych utworów z okresu madryckiej „la movidy”, na oscarowych i „pooscarowych” produkcjach kończąc. Niewątpliwie, najciekawsze do rozważań wydają się filmy długometrażowe, ze względu na ich wielopłaszczyznowe rozbudowanie fabularne. Dla uproszczenia, ale zarazem klarowności wywodu, zasadne wydaje się skoncentrowanie na wybranych wątkach związanych z biografią reżysera. Dlatego proponuję skupić się na inspiracjach wypływających ze wspomnień dzieciństwa, relacji rodzinnych, preferowanej przez reżysera opcji homoseksualnej, a także wykorzystania przezeń rytuałów i tradycji kultury hiszpańskiej oraz elementów autotelicznych, związanych z medium kina.

Pedro Almodóvar przyszedł na świat 25 września 1949 roku w małej miejscowości Calzada de Calatrava, w prowincji La Mancha. Re-

⁴ S. Markuš, *Poetika Pedra Almodóvara. Stubovi Kulture*, Belgrad 1998. Korzystam z przekładu hiszpańskiego: *La poética de Pedro Almodóvar*, trad. M. Andrijević, Littera Books S.L., Barcelona 2001, s. 13. Tłum. moje – K. Citko.

zyser wspominając swoje dzieciństwo stwierdził, że od zawsze fascynowała go literatura i kino, dzięki którym odkrywał świat bliski jego zainteresowaniom. Jako mały chłopiec, Almodóvar lubił opowiadać zmyślane przez siebie historie i wcielać się w postacie fikcyjnych, stworzonych przez siebie bohaterów. Czuł się przy tym osamotniony, ale jak podkreślał: „Dziecko w samotności potrafi wyzwolić w sobie potężną siłę”⁵. Reżyser wspomina: „Pamiętam, że kiedy miałem dwanaście lat, powiedziałem kolegom o *Źródle* Bergmana, filmie, który zrobił na mnie olbrzymie wrażenie. Przyglądali mi się z przerażeniem i fascynacją zarazem, ponieważ było to dla nich coś zupełnie nowego. W liceum nie utrzymywałem bliższych kontaktów z rówieśnikami, pasjonowałem się innymi sprawami niż oni. Ze wszystkimi tymi obszarami, które lubilem, zetknąłem się w absolutnej samotności. Dopiero po przyjeździe do Madrytu odkryłem, że są ludzie, którzy podzielają moje zainteresowania”⁶. I dodaje: „Potem, kiedy już znalazłem się na scenie, grając w teatrze w liceum, a także znacznie później, kiedy prezentowałem publicznie moje filmy, zrozumiałem, że samotność, którą odczuwa się na scenie, jest samotnością z mojego dzieciństwa, kiedy mówiłem o tym, co mi się podoba”⁷.

Wyraźna inspiracja własnym dzieciństwem pojawia się w filmie Pedra Almodóvara *Czym ja sobie na to zasłużyłam?*. Almodóvar czyni bohaterami swojego filmu między innymi dzieci, których sylwetki co prawda nie są bezpośrednio związane z jego postacią w młodości, ale posiadają pewne rysy wspólne. Szczególnie Miguel, młodszy syn Glorii, wydaje się mieć wiele cech łączących go z reżyserem. Miguel jest świadomym swojej orientacji homoseksualistą, który potrafi zadbać o własne interesy, pomimo że ma niewiele ponad dziesięć lat. Jest również osobą kreatywną, o artystycznych uzdolnieniach, o czym świadczy jego rozmowa z dentystą–pedofilem, w trakcie której młody bohater negocjuje warunki zamieszkania z pożądanym go mężczyzną, domagając się od niego opłaty za lekcje rysunku. Podobne sylwetki młodocianych bohaterów będących alter ego

⁵ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 13.

⁶ Tamże, s. 12–13.

⁷ Tamże, s. 13.

Almodóvara odnajdziemy w filmach *Wszystko o mojej matce* i *Złe wychowanie*. Bohaterem filmu *Wszystko o mojej matce* jest 17-letni Esteban. Postać tego bohatera Almodóvar wykreował z dużą, udzielającą się widzom sympatią, obdarzając go własnymi cechami osobowości: „Esteban, tak jak Almodóvar w dzieciństwie, chce być artystą. Chce tworzyć opowiadania i scenariusze filmowe, pragnie pisać role aktorskie dla swojej matki. (...) Przywołana w filmie twórczość pisarzy – homoseksualistów: Tennessee Williamsa, Federica Garcíi Lorki i Trumana Capote’a, który jest ulubionym autorem Estebana, może delikatnie sugerować wątek interpretacyjny, że młody człowiek jest też homoseksualistą. Gdyby tak było, to Esteban wpisuje się w poczet innych chłopców ukazywanych przez Almodóvara w jego filmach, uzdolnionych artystycznie i wykazujących orientację seksualną preferowaną przez reżysera. Przypomnieć tu można sylwetkę Miguela z *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* (...), wrażliwego Enrique ze *Złego wychowania*, który, dorastając, staje się reżyserem czy jego przyjaciela Ignacia, uzdolnionego literacko i pięknie śpiewającego, w dorosłym życiu przeobrażającego się w transseksualistę Zaharę”⁸.

W filmach Almodóvara występują również w rolach drugoplanowych, ale istotnych, małe dziewczynki. Almodóvar twierdzi, że bohaterki te są kwintesencją dzieciństwa rozumianego przezeń jako ważny akt inicjacji w dorosłe życie. W podobnym duchu Frédéric Strauss zauważa: „(...) dziecko jest w pana filmach zawsze tą małą dziewczynką, z której różnymi wcieleniami spotykamy się bardzo często, na przykład w *Czym sobie na to zasłużyłam?*, w *Prawie pożądania*, w *Zwiąż mnie!* czy wreszcie w *Wysokich obcasach*. I chociaż pozostają one jakby w tle, to jednak te dziewczynki, które uosabiają dzieciństwo, są za każdym razem niezwykle przejmujące”⁹. Tego typu ekspresyjny wizerunek odnajdziemy między innymi w filmie *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* w osobie Vanessy, obdarzonej nadprzyrodzonymi, telekinetycznymi właściwościami. Mała bohaterka radzi sobie dzięki nim z oschłością i okrucieństwem własnej matki. Almo-

⁸ K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007, s. 299–300.

⁹ F. Strauss, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 39.

dóvar wspomina, że inspiracją do powstania tej postaci była dla niego tytułowa postać z filmu Briana de Palmy *Carrie*. Podobnie jak ona, Vanessa żyje w świecie niezrozumienia, braku miłości i przemocy, co powoduje, że broniąc się przed traumą, odkrywa w sobie nadprzyrodzoną siłę. Charakteryzując swoją bohaterkę, Almodóvar zauważa: „W filmie *Czym sobie na to zasłużyłam?* efekty specjalne są metaforą tego procesu zdobywania samoświadomości, który nadaje tajemną, ale zarazem niekwestionowaną moc. Ja sam byłem dzieckiem nietypowym, nie zrozumianym i pamiętam, że bardzo wcześnie uświadomiłem sobie moją własną tożsamość. W wieku ośmiu lat wiedziałem już dokładnie, czego chcę, a czego nie, i to pozwalało mi, bez straty czasu, na żywiołowe rozwinięcie tych obszarów, które mnie interesowały. Małe dziewczynki z moich filmów są więc być może projekcją mego własnego dzieciństwa, chociaż nigdy tego nie analizowałem”¹⁰.

Nawiązania do dzieciństwa pojawiające się w filmach Almodóvara nie zawsze wiążą się z konstrukcją postaci konkretnych bohaterów. Niekiedy związane są one ze światem przedstawionym, jak ma to miejsce w utworze *Kwiat mego sekretu*. Reżyser wspomina: „Część mego dzieciństwa została dosyć jasno pokazana w filmie, na przykład przez to, jak Leo przybliżył się do literatury i do pisarzy, czytając listy sąsiadów i odpisując w ich imieniu w patio domu swojego dzieciństwa. Jest to osobiste wspomnienie”¹¹.

Powrót głównej bohaterki filmu na wieś, do prowincji La Mancha, jest również powrotem samego Almodóvara do krainy jego dzieciństwa. Od tej krainy reżyser uciekał, jak sam mówi, przez całe życie, utożsamiając ją ze smutnym, wypełnionym poczuciem osamotnienia dzieciństwem i z prowincjonalnym kulturowym zacofaniem, ale w rozmowie ze Straussem zauważył: „Jednakże kiedy już zrealizowałem ten film, zrozumiałem, że należę do La Manchy, nawet jeśli nigdy tam się nie zjawiam i nawet jeśli całe moje życie jest zaprzeczeniem tego, co ortodoksyjny mieszkaniec La Manchy powinien robić. Białe uliczki w tych wioskach, domy pobielane wapnem, bardzo mnie to wzrusza. Są to pierwsze ulice, jakie widziałem. Zawsze też zachwy-

¹⁰ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 40.

¹¹ Tamże, s. 195.

cają mnie tamtejsze pola, ogromne przestrzenie czerwonej i płaskiej ziemi, która bez jakichkolwiek przeszkód zbiega się w oddali z linią horyzontu. Dlatego właśnie twórcy, którzy urodzili się w La Manchy, mają wielką wyobraźnię, muszą bowiem wymyślić formy zdolne wypełnić tę pustą przestrzeń (...) stąd przecież pochodzę i nawet jeżeli z trudem to przyznaję, to przecież film ten jest wyznaniem, powrotem do moich korzeni¹².

Inspiracja dzieciństwem reżysera, jego korzeniami związanymi z pochodzeniem z ubogiej rodziny, jest również istotna w przypadku konstrukcji świata przedstawionego filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?* Bohaterowie tego filmu, wywodzący się z proletariatu, żyją w bezdusznym, szarym i odrapanym blokowisku; reżyser wspomina, że plenerowe zdjęcia betonowych bloków kręcił w madryckiej dzielnicy wybudowanej za czasów generała Franco dla robotników: „Są to miejsca zupełnie nie nadające się do życia, nazywa się je ulami. Kiedy pracowałem w telekomunikacji, spędzałem całe dni na obwodnicy, która ciągnie się wzdłuż wielkich blokowisk, a oglądanie tej dzielnicy o monstrualnych proporcjach robiło na mnie przygnębiające wrażenie i przez cały dzień prowokowało do myślenia. Ucieszyłem się na myśl, że mogę z tego zrobić dekorację do filmu. Zdjęcia robiliśmy w tym właśnie miejscu, niczego nie zmieniając”¹³.

W *Kwiecie mego sekretu* występują bohaterki, inspirowane rodziną reżysera, jego siostrami i matką. Almodóvar podkreśla, że impulsem do stworzenia postaci matki Leo była jego własna matka, natomiast siostra Leo, Rosa, ma wiele cech wspólnych z jego własnymi siostrami: „Jest to dokładnie ich sposób życia, ich styl mówienia. Moje zadanie w tym względzie polegało wyłącznie na streszczeniu w kilka minutach długich godzin rozmowy. Wszystko, co robią Chus i Rossy [Lampreave i de Palma, aktorki odgrywające role matki i siostry Leo – przyp. – K.C.], pochodzi niejako od mojej matki i mojej siostry, nawet wystrój mieszkania jest wiernym odzwierciedleniem ich otoczenia. Sprowadziłem je na plan zdjęciowy w czasie realizacji zdjęć do sceny rozgrywanej się w tym mieszkaniu. Była to dosyć szczególna

¹² Tamże, s. 196.

¹³ Tamże, s. 69.

sytuacja; myśl, że powstanie jakby kopia albo nawet parodia tego, jakie one są, i że mogłoby to im przeszkadzać, bardzo mnie niepokoiła. Rzecz jasna wszystko rozpoznały, nie identyfikując jednak samych siebie do końca i dlatego nic strasznego się nie stało. Kiedy Chus powtarzała scenę, w której odmawia pójścia do okulisty i poddania się operacji, moja matka, która nosi grube szkła w czarnej oprawce, ponieważ ma kłopoty ze wzrokiem i nie chce być operowana, powiedziała jej: «Chus, operacja jest jak melon, nie wiemy, czy jest dobry, dopóki go nie przekroimy». Bardzo mnie to rozśmieszyło i dodałem to zdanie do dialogu Chus. Zabawne, że w tym samym momencie, w tym samym miejscu spotkała się inspiracja i jej odzwierciedlenie, i to w sposób tak naturalny i pełen życia¹⁴. Dzięki tej naturalności, relacje pomiędzy matką i córkami nabierają charakteru realistycznego, choć utrzymane są w konwencji humorystycznej.

Scena rozmowy matki i córek w mieszkaniu Rosy rzeczywiście jest komiczna, chociaż sam reżyser podkreśla, że dla niego jest to autentyczny portret typowej hiszpańskiej rodziny. Rosa i matka kłócą się zajadle, obrażają się na siebie i krzyczą, a Leo próbuje je rozbroić. Almodóvar komentuje tę scenę następująco: „Leo należy do innej klasy społecznej, lecz kiedy wraca do swojej matki i siostry, widać, że mają wspólne korzenie. Wyczuwamy, jak żyją te dwie kobiety, wraz z mężem i dziećmi córki. Relacja, którą odtwarzają Chus i Rossy, jest typowa dla niektórych hiszpańskich rodzin. Matka i córka uwielbiają się i jeśli czeka je rozłąka, od razu pojawiają się łzy, szloch, jest to coś okropnego. Jednakże kiedy są razem, mają sobie do powiedzenia wyłącznie przykre rzeczy i przez cały czas jedynie się kłócą. I tak dzieje się przez całe życie. Jest to śmieszne, ale zarazem okrutne”¹⁵.

Reżyser podkreśla, że cały film jest przepelniony tkliwą miłością do jego własnej matki. Wiele powiedzonek wykorzystanych w utworze zostało zaczerpniętych od niej; nie tylko to stwierdzenie o podobieństwie operacji do melona, ale także zabawne powiedzonko o zagubieniu Leo niczym krowy bez dzwonka; wypowiedziami matki

¹⁴ Tamże, s. 197–198.

¹⁵ Tamże, s. 185.

Almodóvara inspirowane są także poglądy bohaterki na temat skínów czy współczesnej mody oraz recytowany wiersz o wsi rodzinnej.

Osoba matki reżysera była także inspiracją dla postaci babci z filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?*. W tę postać ponownie wcieliła się Chus Lampreave. Almodóvar wyposażył ją w język i powiedzenia zaczerpnięte od swojej rodzicielki. Natomiast ubrania głównej bohaterki filmu, Glorii, należały niegdyś do sióstr reżysera i ich przyjaciółek. Carlos Polimeni komentuje ten zabieg następująco: „Podczas gdy na ogół jego bohaterowie są ukazywani widzowi w oderwaniu od ich pochodzenia, w dekoracjach sztucznych i pełnych barw, a jeśli nawet realnych to pięknych, Gloria jest osadzona w narracji o środowisku rozpoznawalnym, należącym do klasy społecznej, z której pochodzi reżyser. Almodóvar nie miał wątpliwości, gdy dokonał zawłaszczenia repertorium powiedzonek swojej matki, a także gdy wykorzystał ubrania swych sióstr, proponując Carmen Maurze stworzenie kreacji swojej bohaterki. «Było to bardzo ważne, aby nosiła ubrania użyte i krańcowo brzydkie», powiedział. To założenie nie miało natury wyłącznie estetycznej, ale także ideologiczną: historia ucisku klasowego powinna być opowiedziana bez wystawności i sztuczności”¹⁶.

Matka Almodóvara wystąpiła również kilkakrotnie w jego filmach jako aktorka, wcielając się w postacie epizodyczne. Strauss w rozmowie z reżyserem stwierdza: „Pana matka pojawia się w *Czym sobie...*, w *Kobietach...*, w *Zwiąż mnie!*, a także w *Kice*. Za każdym razem jest bardzo przekonująca, bardzo naturalna”¹⁷. Almodóvar potwierdza to spostrzeżenie, dodając, że grę jego rodzicielki cechuje instynktowne, spontaniczne aktorstwo, choć zdaje się nie traktować tego zajęcia poważnie: „Nie, nie chce oglądać moich filmów, jest jej to zupełnie obojętne. Tak naprawdę to wydaje mi się, że gra w nich dla pieniędzy! Zawsze pyta mnie, ile za to dostanie, i gdy tylko skończy grać, od razu chce dostać pieniądze. To wspaniałe! Podczas realizacji *Kiki* kierowca jeździł po nią do wioski, gdzie nadal mieszka, zwłaszcza w lecie, aby przywieźć ją na plan zdjęciowy. Gdy tylko mat-

¹⁶ C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Campo de Ideas, SL, Madrid 2004, s. 74. Tłum. moje – K. Citko.

¹⁷ F. Strauss w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 168.

ka się zjawia, zachowuje się w stosunku do ludzi z ekipy tak, jakby byli to sąsiedzi z wioski. Prosi ich, aby się o mnie troszczyli, tłumaczy, że muszą coś jeść, i także dzięki temu stała się prawdziwą bohaterką moich filmów¹⁸.

Interesującą kreację o biograficznej inspiracji stworzyła matka Almodóvara w filmie *Kika*. Scena ta stanowi parodię telewizyjnych programów kulturalnych. Na ekranie telewizora ukazuje się tytuł audycji: *Hay que leer más (Trzeba więcej czytać)* wyhaftowany na płótnie, niczym na kuchennej makatce. Tego typu design nie kojarzy się raczej z poważnymi programami dotyczącymi kultury wysokiej, podobnie jak domowy wystrój studia telewizyjnego. Prezenterka, którą kreuje matka Almodóvara, ubrana jest w prowincjonalną czerwoną suknię w białe groszki z białym kołnierzykiem pod szyją. Powoli, zacinając się i błędnie podając nazwisko swego gościa, którym jest renomowany pisarz, czyta skierowane do niego pytania, zapisane na kartce. Bardziej niż odpowiedzi zaproszonej osobistości zajmują ją jednak własne komentarze, niezwiązane w ogóle z tematyką programu. Często gościa kielbaską z La Manchy, zachwalając wyborny smak wędliny z jej rodzinnych stron, oświadcza, że nie zamierza czytać jego bestsellerowej książki ze względu na słaby wzrok, wreszcie radzi mu, żeby sobie znalazł jakąś kobietę, gdyż osobom samotnym, takim jak ona, ciężko jest żyć na tym świecie. Na jej szczęście, syn, który jest reżyserem kulturalnego programu telewizyjnego, zaproponował jej pracę prezenterki, dzięki czemu może być z nim przynajmniej na planie, gdyż on jest tak zapracowany, że nie ma czasu, aby ją odwiedzać.

Ten biograficzny, zaczerpnięty z rodzinnych realiów wątek jest niezwykle komiczny, jako że matka Almodóvara stanowi antywzorzec wykształconej, odczytanej i atrakcyjnej prezenterki, która powinna pojawić się w programie o ambicjach kulturalnych. Almodóvar komentuje stworzony przez siebie epizod 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 czę-

¹⁸ P. Almodóvar w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 169.

sto 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 Sevillę¹⁹.

Pedro Almodóvar zdedykował swojej matce film pod tytułem *Wszystko o mojej matce*. Tytuł utworu może sugerować wątki autobiograficzne, ale tym razem filmowa matka, Manuela, niewiele ma wspólnego z rodzicielką reżysera. Almodóvar w rozmowie ze Straussem stwierdza: „W poprzednich filmach matka zawsze była kobietą podobną do mojej matki, nawet w młodszym wcieleniu, tak jak Carmen Maura w *Czym sobie na to wszystko zasłużyłam?* Za każdym razem była to kobieta pochodząca z tej samej co ja warstwy społecznej. Tym razem jednak jest to osoba, która nie ma nic wspólnego ani z moją matką, ani z «tradycyjną» matką, do której przyzwyczailiśmy się dzięki Chus Lampreave. Manuela jest młodą, samotną Argentynką, a więc bardzo różni się od Becky del Paramo, dla której inspiracją była Lana Turner, a także Rocío Durcal, wspomniana przeze mnie piosenkarka, która wyjechała do Meksyku i tam stała się wielką gwiazdą²⁰. A jednak pewne odległe echa analogii i skojarzeń pomiędzy postacią Manuely a matką Almodóvara dają się zauważyć – reżyser stwierdził, że chciałby nakręcić film wideo o swojej matce, a raczej prosić ją, żeby przeczytała przed kamerą fragmenty tekstów, które są dla niego znaczące i ważne. Z tego pragnienia, nigdy niezrealizowanego, wzięła się scena w filmie, w której Manuela czyta Estebanowi fragmenty *Muzyki dla kameleonów* Trumana Capote’a. Almodóvar komentuje swój pomysł następująco: „Matka wydaje nas na świat i to ona wprowadza nas w jego tajemnice, w najważniejsze sprawy, przekazuje najistotniejsze prawdy. Być może idealizuję te istoty, ale w moich filmach to one dokonują inicjacji²¹”.

W przeciwieństwie do matki, ojciec reżysera jest w jego filmach znacząco nieobecny. A jednak Almodóvar wyznaje Straussowi, że w filmie *Wysokie obcasy* finałowa scena śmierci Becky del Paramo przywołuje wspomnienia reżysera związane ze śmiercią jego ojca:

¹⁹ Tamże, s. 168.

²⁰ Tamże, s. 205.

²¹ Tamże, s. 207.

„Scena ta jest jedną z nielicznych, które związane są ze wspomnieniem mojego ojca, zmarłego na raka dwanaście lat temu. Rodzina mieszkała wtedy w Estremadurze i kiedy ojciec zrozumiał, że zbliża się koniec, poprosił moją matkę, aby zawiozła go na wieś, gdzie się urodził. Wszyscy wróciliśmy do tej wioski, ale nie było już domu, w którym się urodziliśmy, i mój ojciec zatrzymał się w domu swojej siostry, w ich domu rodzinnym. Siostra oddała mu własny pokój i łóżko, w którym przyszedł na świat – łóżko mojej babci. Kiedy przybył na miejsce, żył jeszcze przez kilka godzin, ale wszystkie cierpienia ustąpiły. To niezwykle obserwować, jak śmierć czekała, aż powróci on do miejsca, gdzie się urodził, aby go stamtąd zabrać. I to właśnie kryje się w scenie z *Wysokich obcasów*, o której nic do tej pory nie mówiłem. Jest ona bardzo krótka, niczego natarczywie nie narzuca, ale dla mnie zawiera wszystkie te elementy”²².

W filmowej scenie filmu bohaterka powraca do domu swoich rodziców, do miejsca swoich narodzin, aby tam pojednać się z córką i umrzeć. Analogia tej sceny z osobistymi wspomnieniami Almodóvara związanymi ze śmiercią ojca jest niezwykle znacząca. Ukazuje bowiem sposób, w jaki reżyser wplata wątki autobiograficzne do fabuły swoich filmów. Na ogół inspiracje nie mają charakteru dosłownego przytoczenia scen związanych z dzieciństwem, dojrzewaniem czy dorosłymi etapami życia reżysera i jego najbliższych, lecz są odległym echem, przejawiającym się w przenikaniu sfery realnej egzystencji i fikcji, budowaniu elementów nastroju, emocji, nostalgii, osiągniętych dzięki konstrukcji sylwetek bohaterów i elementów scenografii. O randze scenografii w konstruowaniu filmowego świata przedstawionego świadczy fakt, że Almodóvar zawsze starannie dobiera wystrój wnętrza i ubiory do sylwetek bohaterów, a wykorzystanie przez niego dekoracji, kolorów i światła wnosi istotny element znaczący dla rozwoju fabuły i wymowy ideowej filmów. Filmy Almodóvara cechuje bogactwo wizualne: przepych (bądź wyrazistość, bo niekiedy również zamierzona surowość) scenografii, witalność barw, kontrasty światła i mroku. Niewątpliwie związane jest to z barokowością kultury i sztuki hiszpańskiej, natomiast sam reżyser wskazu-

²² Tamże, s. 70.

je również podłoże bardziej osobiste: „Kultura hiszpańska jest bardzo barokowa, ale ta w La Mancha odwrotnie, jest szalenie surowa. Witalność używanych przeze mnie kolorów jest sposobem walki z pewną surowością, jaka charakteryzowała moje dzieciństwo. Matka ubierała się na czarno prawie przez całe swoje życie i dopiero kilka lat temu usłyszałem, że miałyby ochotę nosić barwne stroje. Od trzeciego roku życia była skazana na chodzenie w żałobie po kolejnych zmarłych krewnych. Moje kolory są odpowiedzią na tę obowiązkową surowość”²³.

W podobny sposób, na zasadzie odległej analogii z własnymi preferencjami seksualnymi, Almodóvar kreuje w swoich filmach sylwetki bohaterów – homoseksualistów. Emocja miłości w jej przeróżnych konfiguracjach, zarówno o charakterze cielesnym, zmysłowym, jak i wymiarze psychicznym, jest wręcz toposem w kinie Pedra Almodóvara. Reżyser twierdzi, że miłość: „Powinna być rodzajem uczucia, które przejmuje nad tobą całkowitą kontrolę, które w momencie gdy nastąpi, będzie najważniejsze ze wszystkich władz. Uczucia, które cię zdominuje, wypełni, zawładnie tobą całkowicie. Miłość powinna być więc absolutnym opętaniem, które determinuje wszystko. O takiej miłości mówi się w dziewiętnastowiecznych powieściach; uczucie to wiedzie do szaleństwa, do destrukcji (...)”²⁴. O takiej właśnie miłości opowiada Pedro Almodóvar w swoich filmach.

Pytany o inspiracje wypływające z własnego życia i preferowanej orientacji homoseksualnej, Almodóvar stwierdził, że jest to kwestia delikatna i złożona. Eksperymentowanie z własnym ego może być także niebezpieczne i bolesne, ze względu na psychologiczne niebezpieczeństwa tkwiące w podróży w głąb siebie i możliwość odkrycia rzeczy, o których nie miało się nawet pojęcia. W trakcie tej podróży, jak zauważa reżyser, narrator przestaje być tożsamy z autorem; może też pojawić się osobowość zdublowana: pozornie artyści–opowia-

²³ Tamże, s. 106.

²⁴ F. Blanco („Boquerini”), *Pedro Almodóvar*, Madrid 1989, s. 122. Tłum. moje – K. Citko.

dacza świata przedstawionego, ale tak naprawdę żyjąca własnym życiem²⁵.

Wizerunki homoseksualnych bohaterów odnajdziemy w wielu filmach Almodóvara. Są nimi zarówno postacie pierwszo-, jak i drugoplanowe. Wymienić tu można chociażby policjanta z filmu *Matador*, trzech bohaterów *Prawa pożądania*, połączonych skomplikowanymi więzami miłości, zazdrości i nienawiści, reżysera i jego przyjaciela z lat młodzieńczych – Ángela ze *Złego wychowania*, transseksualistów Lolę i Agrado z filmu *Wszystko o mojej matce*, homoseksualnych pedofili, występujących jako drugoplanowe, ale znaczące postacie w filmach *Czym ja sobie na to zasłużyłam?*, *Prawo pożądania* i *Złe wychowanie*, a także wydawcę literatury z *Kwiatu mego sekretu*, którego orientacja seksualna jest jednakże jedynie delikatnie zasugerowana.

Niezależnie jednak od wzorca, który wcielają swoim zachowaniem bohaterowie filmów Almodóvara, łączy ich jedno: rozpaczliwe pragnienie miłości. Pedofile, zazdrośni homoseksualiści i tkliwi gwałciciele, opiekuńczy transwestyci i szowinistyczni transseksualiści, twardzi machos, perwersyjni mordercy i voyeryści – wszyscy są ludźmi głodnymi pozytywnych emocji, którym do szczęścia potrzebny jest ktoś drugi, kto będzie ich kochał, akceptował i zaspokajał ich pragnienia. Miłość jest bowiem uczuciem najbardziej godnym pożądania, a niełatwo o nią w dzisiejszym świecie pełnym obłudy, zakłamania i fałszu. Dlatego należy o nią dbać i zabiegać, nawet jeśli cena, jaką przyjdzie za nią zapłacić, będzie bardzo wysoka.

Bohater filmu *Prawo pożądania*, mimo że jest reżyserem i homoseksualistą podobnie jak sam Almodóvar, nie stanowi *alter ego* reżysera, chociaż oczywiście niektóre elementy ich życia zbiegają się ze sobą. Wśród nich najważniejsze są: pragnienie miłości, a także istotna w życiu każdego twórcy rola kreacji artystycznej. Pragnienie miłości, często niespełnione, charakteryzuje w zasadzie wszystkich bohaterów filmowych stworzonych przez Almodóvara. „Namiętność seksualna i rozkosz związana z jej realizacją są, według Almodóvara, najsilniejszymi uczuciami, do których zdolna jest ludzka istota. Mi-

²⁵ N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid 1988, s. 67.

łość, jak stwierdza reżyser, zawłaszcza człowiekiem, dominuje, rządzi, napelnia po brzegi, przesłaniając wszystkie inne emocje i działania. W miłości przejawia się absolutna chęć posiadania drugiej osoby, za władnięcia nią²⁶.

Obok problemu niezaspokojonego pożądania, Almodóvara interesuje również zagadnienie aktu twórczego, który przenika do osobistego życia artysty. Również ten aspekt wiąże fikcyjną postać Pabla Quintero, bohatera *Prawa pożądania*, z osobą Almodóvara – reżysera. Analizując swój film, Almodóvar stwierdził, że styl pracy Pabla i jego własny nad tekstem scenariusza ma podobny charakter: dla obydwu, maszyna do pisania zmienia się w diaboliczny obiekt, w nieprzyjaciela, którego należy pokonać, przełamując tabu osobistych frustracji i lęków. A równocześnie następuje groźne pomieszczenie dwóch porządków: rzeczywistości i kreowanej fikcji. Artysta, zdaniem Almodóvara, może ulegać pokusie wyreżyserowania własnego życia zgodnie ze swoim pożądaniem i pasją. Podkreślają to dobitnie pierwsze ujęcia z *Prawa pożądania*, w których wynajęty za pieniądze żigolak oferuje namiastkę kontroli nad sobą płacącemu mu reżyserowi.

Almodóvar podkreśla: „O pożądaniu można mówić jedynie wychodząc od samego siebie i opowiadając o samym sobie. W postaci reżysera nie zajmowała mnie autobiografia, nawet jeżeli niektóre elementy stanowiły także część mojego życia i pracy. Kiedy zacząłem pisać, chciałem mówić o procesie tworzenia, o tym jak życie reżysera całkowicie przenika do jego twórczości. W jaki sposób staje się on wampirem swoich własnych losów, a jego egzystencja wydaje się być podporządkowana wyłącznie pisaniu, jak związek między jego życiem a maszyną do pisania staje się czymś nieomal monstrualnym, niebezpiecznym zarówno dla niego samego, jak i dla innych. (...) Jedna ze scen ukazuje to w sposób bardzo jasny: kiedy Carmen zarzuca Pablowi, że pisze, wzorując się na niej, ten odpowiada: <Ty stajesz się mną>. Jest to jeden z elementów, które najbardziej łączą mnie z tą postacią. Chciałbym przypomnieć sobie znacznie dokładniej *Prawo pożądania*, gdyż jest to kluczowy film w moim życiu i ka-

²⁶ K. Citko, *Filmowy świat...*, s. 184.

rierze. Mówi o czymś bardzo trudnym i jednocześnie bardzo ludzkim, to jest o mojej wizji pożądania. Absolutna konieczność czucia się pożądanym oraz to, iż w owym tańcu pożądania dwa pragnienia bardzo rzadko spotykają się i pasują do siebie, jest wielką tragedią istoty ludzkiej”²⁷.

Do *Prawa pożądania* nawiązał Almodóvar w innym swoim filmie; jest nim *Złe wychowanie*. Reżyser wskazuje na ten trop interpretacyjny w przeprowadzonym z samym sobą autowywiadzie, zamieszczonym w Internecie przed premierą filmu²⁸. Przypomina, że w *Prawie pożądania* transseksualista Tina wchodzi do kościoła przy kolegium, do którego kiedyś uczęszczał jako mały chłopiec. Spotyka księdza grającego na organach, który pyta, kim jest stojąca przed nim kobieta. Tina odpowiada, że jego uczniem, w którym ksiądz był kiedyś zakochany. Jest to wątek zaczerpnięty z opowiadania Almodóvara o transwestycie, wracającym po latach do szkoły salezjańskiej, aby szantażować zakonników, którzy kiedyś molestowali go seksualnie. Almodóvar wspomina, że umieszczając ten wątek z opowiadania w filmie *Prawo pożądania* myślał już o tym, aby rozwinąć go w samodzielny scenariusz. Dlatego, jak mówi Almodóvar: „Carmen jest zjawą zapowiadającą pojawienie się Zahary”²⁹. Następnie dodaje, że w *Złym wychowaniu*, podobnie jak w *Prawie pożądania* bohaterem jest reżyser: „(...) i podobnie jak poprzedni bohater, ten grany przez Fele Martíneza miesza swoje osobiste pożądanie z pracą i w końcu płaci za to bardzo wysoką cenę. Zawsze interesowała mnie historia artysty, który pracuje z własnymi bebechami; jest to fascynująca przygoda, mimo że nigdy nie kończy się dobrze”³⁰.

Film *Złe wychowanie* oczekiwany był z dużym zainteresowaniem, gdyż opinia publiczna miała nadzieję na skandal związany z podjęciem przez Almodóvara kwestii wykorzystywania seksualnego wychowanków szkół salezjańskich przez księży. Atmosferę podgrzewał

²⁷ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 87–88.

²⁸ Tenże, *Autoentrevista*, www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp [12.08.2006].

²⁹ Tamże. Tłum. moje – K. Citko.

³⁰ Tamże. Tłum. moje – K. Citko.

fakt, że reżyser uczęszczał w latach młodości do kolegium prowadzonego przez księży Salezjanów i później udzielał krytycznych wywiadów na temat swoich traumatycznych doświadczeń z owego okresu. W rozmowie ze Straussem wspominał na przykład: „Każdy z księży potrzebował podczas odprawianej mszy akolity. Pamiętam to dobrze, gdyż często byłem tym «wybranym». Księża wyznaczali rzecz jasna chłopca, który najbardziej im się podobał. Tak oto msza przeobrażała się dla księdza w dokonywany nocą akt tajemny i intymny. Dziecko nie mogło tego postrzegać w ten sposób, lecz wszystko odbywało się tak, jakby ksiądz mówił do niego: «Odprawiam tę mszę dla ciebie». Jest to przykład, w jaki sposób sprzeniewierza się religię na rzecz osobistych uczuć, nie przyznając się do tego świadomie, i uważam to za coś obrzydliwego”³¹.

Jednakże Almodóvarowi nie chodziło o wywołanie skandalu czy dokonanie osobistych porachunków. Joanna Bardzińska podkreśla nie bez racji: „Jak słusznie zauważyli krytycy w Hiszpanii, *Złe wychowanie* namawia raczej do dyskusji na inne tematy, zadaje pytania odrębnej natury. Nie chodzi tu o wyrównanie rachunków z Kościołem ani o zastanowienie się nad konsekwencjami katolickiej edukacji, a raczej o to, jak nasze własne pragnienia mogą nas zniszczyć. W rzeczywistości Almodóvar kolejny raz opowiada o zakazanej miłości i jej konsekwencjach, pokazuje, jak niepoohamowane pożądanie i odrzucenie zasad moralnych prowadzi do destrukcji, unicestwienia pożądającego i obiektu pożądania”³².

Również sam reżyser zdecydowanie wzbrania się przed uznaniem jego dzieła za antyklerykalne. W wywiadzie udzielonym dla „Fotogramas” stwierdził: „Dawno temu wyzwoliłem się z Kościoła katolickiego: nie wierzę w Boga ani w niebo, ani w piekło. Wierzę w inne rzeczy: w bezsenność, w otyłość, w pokój i wolność. Gdybym chciał zadzierać z religią, nie czekałbym na to tak długo”³³. W innej wypowiedzi natomiast oświadczył: „Gdybym chciał zemsty, nie cze-

³¹ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 51.

³² J. Bardzińska, E.R. Merchan, „*Złe wychowanie*” *Pedro Almodóvara. Zagubiony we własnym labiryncie*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46 (106), s. 43.

³³ *Almodóvar vuelve al cole*, „Fotogramas” 2004, 3 (1925), s. 114. Tłum. moje – K. Citko.

kałbym z nią aż 40 lat. Kościół po prostu mnie nie interesuje, nawet jako przeciwnik”³⁴.

Chociaż *Złe wychowanie* nie jest dziełem autobiograficznym, gdyż przed takim jego zaklasyfikowaniem broni się sam Almodóvar, z pewnością jest to film głęboko osobisty i bliski przemyśleniom reżysera na temat mrocznej, destrukcyjnej ludzkiej natury. Almodóvar po raz kolejny dokonuje przetrawienia własnych doświadczeń egzystencjalnych, w celu spreparowania emocjonalnej opowieści, wzruszającej i wciągającej widzów. Posługuje się religią, aby mówić jej językiem o miłości; jak zauważa: „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”³⁵. Jednakże bohaterowie *Złego wychowania* nie potrafią porozumieć się ze sobą, gdyż każdy z nich dąży egoistycznie do zaspokojenia własnych żądz cudzym kosztem. Świat ciemnych, perwersyjnych namiętności prowadzi ich do zatracenia; Almodóvar kolejny raz ukazuje, jak wielką cenę trzeba zapłacić za uleganie destrukcyjnej sile miłości. A równocześnie reżyser podkreśla, że miłość jest emocją najbardziej poszukiwaną, za którą można zapłacić najwyższą cenę; ta prawda odnosi się nie tylko do postaci fikcyjnych bohaterów, ale również do ich twórcy. W rozmowie ze Straussem, Almodóvar deklaruje: „Każdego dnia pragnę, aby mówiono mi, że jestem kochany, i za każdym razem jest to coś nowego, nigdy nie osiągniętego raz na zawsze; miłość może odejść dziś lub jutro, jest niczym cud, a dla tego cudu trzeba znajdować potwierdzenie każdego dnia”³⁶.

Kolejny obszar inspiracji związanych z osobą reżysera sytuuje się w kręgu autorskiego, indywidualnego wykorzystania przezeń bogatej sfery kultury i sztuki, także filmowej. Reżyser niejednokrotnie odwołuje się do obyczajów, tradycji oraz sztuki hiszpańskiej i europejskiej, czerpiąc z niej wzorce, a zarazem przekształcając je na własny

³⁴ Cytuję za: F. Blanco („Boquerini”), *La mala educación. Las vidas marcadas*, „Imágenes” 2004, 234, s. 80. Tłum. moje – K. Citko.

³⁵ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 49.

³⁶ Tamże, s. 116.

użytek. Zdaniem Alejandra Yarzy³⁷, bardzo przydatne dla reżysera w tej operacji są strategie kampowe.

Andrew Ross³⁸ definiuje „camp” jako uwalnianie obiektów i dyskursów z przeszłości od zepchnięcia na margines i zapomnienia. Efekt kampowy pojawia się wtedy, gdy nowe obiekty przyjmują kształt dawnych, które utraciły swoją moc oddziaływania w społeczeństwie i nadawania istotnych znaczeń kulturowych. „Strategia «camp» jest w filmach Pedra Almodóvara niezwykle istotna. Reżyser używa jej, aby zrekonstruować, a niekiedy sparodiować elementy centralne w tradycji hiszpańskiej ikonografii, odzyskać je niczym odpadki i wyposażyć w nowe, postmodernistyczne znaczenia. Jest to trudne, gdyż – jak stwierdza Yarza – tylko najwięksi twórcy potrafią wyzwolić się od powszechnie obowiązujących odczytań tradycyjnych ikonograficznych wzorców. Tym bardziej, że Almodóvar sięga po bogatą ikonografię tradycji religijnej (reprezentowanej przez dziewice i świętych, procesje i ołtarze oraz zrytualizowaną, teatralną liturgię katolicką), po spektakle tauromachii, pieśni i tańce narodowe («flamenco», «bolero» czy «ranchero»); reżyser zmagą się również z utrwalonymi wzorcami i stereotypami społecznymi (tradycja patriarcalna, postawa «macho»)³⁹. Zdaniem Yarzy, jedyną szansą powrotu do tradycyjnej kultury we współczesnej sztuce, jest jej ironiczna transformacja oraz parodia używająca estetyki kiczu. Kicz jest w filmach Almodóvara wszechobecny; reżyser wykorzystuje jako elementy scenografii i ważne rekwizyty prasę kobiecą, reklamę, piosenki sentymentalne, tradycyjne gatunki filmowe (melodramat, komedia obyczajowa), cukierkowe, krzykliwe kolory i gadżety utrwalone w powszechnej świadomości jako kiczowate.

³⁷ A. Yarza, *Un canibal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid 1999.

³⁸ A. Ross, *Uses of Camp*, [w:] *No respect: Intellectuals and Popular Culture*, Routledge and Kegan, London 1989, s. 139.

³⁹ K. Citko, *Wizje kultury hiszpańskiej i europejskiej, wysokiej i popularnej w filmowej twórczości Pedra Almodóvara*, [w:] *Wizje kultury własnej, obcej i wspólnej w sytuacji kontaktu*, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Wiczorkiewicz (red.), Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku, Białystok 2009, s. 83.

Ciekawym sposobem wykorzystania kiczu dla celów osobistych jest łączenie go przez Almodóvara z praktyką religijną. Almodóvar deklaruje, że kicz służy mu często do wyrażania ludzkich uczuć i emocji⁴⁰. Porównanie miłosnego uniesienia z ekstazą religijną odnajdziemy w filmach *Pośród ciemności* oraz *Złe wychowanie*. W obydwu utworach wiara w Boga została zastąpiona prywatnymi emocjami bohaterów, ich melodramatyczną miłością.

Frédéric Strauss wskazuje *Pośród ciemności*, *Matadora*, *Prawo pożądania* oraz *Zwiąż mnie!* jako filmy, w których obecne i ważne są odniesienia do wiary w Boga. W nawiązaniu do tej uwagi, Almodóvar komentuje zastosowaną przez siebie kampańską strategię przekształcania tradycyjnych znaczeń na przykładzie sceny z filmu *Pośród ciemności*: „Kicz jest obecny we wszystkich moich filmach i jest on nierozłączny z praktyką religijną. W zacytowanych przez pana przykładach posłużyłem się religią po to, aby mówić o uczuciach czysto ludzkich. (...) W religii najbardziej interesuje mnie teatralność. Kiedy w jednej ze scen filmu *Pośród ciemności* siostry idą do komunii, sytuacja ta staje się dla matki przełożonej sposobem wyrażenia jej miłości do Yolandy, interpretowanej przez Cristinę S. Pascual. Dyskretnie przeobrażam tradycyjny cel tej ceremonii, zastępując Matkę Boską i Chrystusa innym przedmiotem miłości: w momencie przyjmowania komunii otwierają się wrota kościoła i wdzierają się jasne, świetliste promienie, nadając sakralnego charakteru wchodzącej postaci Yolandy. Matka przełożona zbliża się w tym samym wolnym rytmie co Yolanda, z którą chce dostąpić komunii, z którą chce się komunikować i połączyć. Przekształcam język religii w głęboko ludzki język miłości”⁴¹.

Almodóvar ukazuje również w swoich filmach bogatą tradycję obchodów świąt katolickich w Hiszpanii. Przykładem tego jest scena procesji umieszczona w filmie *Kika*. Z kolei w filmach *Prawo pożądania* oraz *Porozmawiaj z nią* reżyser przywołuje i trawestuje popularną w Hiszpanii tradycję konstruowania domowych ołtarzyków, komentując ją następująco: „W Hiszpanii stawia się wiele ołtarzy,

⁴⁰ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 49.

⁴¹ Tamże, s. 49.

zwłaszcza w małych wioskach. Na nich umieszcza się zawsze te obrazy, które mają pomóc, które wywierają dobry wpływ, które pozwalają wierzyć w następny dzień i które sprawiają, że czujemy się mniej samotni⁴². Celeste Olalquiaga⁴³ zauważa, że w procesie konstruowania domowych ołtarzyków wyobrażenie transcendencji spotyka się zawsze z osobistymi modlitwami donatora. Dlatego obok obrazów religijnych wierni umieszczają inne obiekty, odpowiadające ich pragnieniom i prośbom. Ołtarzyk staje się dzięki temu osobistą ekspresją wiary, odnosząc się zarówno do transcendentnego Boga, jak i do wyznawcy osobiście. Filmowe ołtarzyki wznoszone przez Almodóvarowych bohaterów wyrażają emocje związane z ich namiętnościami. Przykładem tego typu działania może być wystrój klasztornej celi matki przełożonej, w której na ścianie wiszą portrety aktorek uosabiających „wielkie grzesznice” lat 60. i 70.: Amandy Lear, Raquel Welch, Avy Gardner, Brigitte Bardot. „Składają się one na osobisty ołtarz matki przełożonej, łączącej w nim misję odkupienia upadłych kobiet z osobistą fascynacją pięknymi kobiecymi ciałami. W ten sposób bohaterka, posługując się wiarą chrześcijańską, usprawiedliwia swoje lesbijskie skłonności. Alejandro Yarza twierdzi, że cały film *Pośród ciemności* można uznać za metaforę osobistego ołtarza Almodóvara, wzniesionego przez reżysera z własnych emocji, marzeń i pragnień. W podobnym duchu można odczytać mieszkanie Marii z filmu *Matador*: to prywatna kaplica, w której umieszczone ekspozyty, związane z tauromachią, wyrażają osobiste obsesje i pożądania jej właścicielki⁴⁴.

Bohaterowie *Matadora* dekonstruują również kulturową ikonę hiszpańską, jaką jest *corrida*. Almodóvar twierdzi, że walka byków to „jeden z najbardziej specyficznych, a zarazem reprezentatywnych i sakralnych elementów mojej kultury. Hiszpanie okazują większy respekt dla świata *corridy* aniżeli dla religii, gdyby pozostawiono im możliwość wyboru, nie uświęciłiby twórcy *Opus Dei*, ale *matadora*. To właśnie w Hiszpanii *Matador* wywołał największą konsternację

⁴² Tamże, s. 17.

⁴³ C. Olalquiaga, *Megalopolis*, University of Minnesota, Minneapolis 1989.

⁴⁴ K. Citko, *Wizje kultury...*, s. 85.

i został najgorzej przyjęty. Mówię w nim o rozkoszy i o zmysłowym aspekcie corridy, co jest tutaj tematem tabu⁴⁵.

Bohaterami *Matadora* są Diego, były matador i María, uznana pani adwokat, których łączy fascynacja corridą i perwersyjną miłością: oboje nie potrafią przeżyć rozkoszy seksualnej bez zadawania śmierci swoim partnerom. Wprowadzając w filmie odwołania do spektaklu walki z bykami, reżyser dokonuje znaczącego zawłaszczenia i przesunięcia wzorów kulturowych. Świat corridy wciela i uosabia wzorzec „macho”, twardego mężczyzny, walecznego i mężnego, tymczasem Almodóvar wnosi w ów męski świat pierwiastek kobiecy. Największa przemiana tradycji dokonuje się jednak poprzez zrównanie spektaklu corridy z aktem rozkoszy seksualnej. Podkreślając zmysłową erotyczność walki toreadora z bykiem na scenie, Almodóvar dokonuje połączenia miłości i śmierci w jedną potężną siłę, determinującą postawy bohaterów i wiodącą ich ku zagładzie. Tym samym dokonuje też trawestacji hiszpańskiej tradycji kulturowej, dla której zespolenie miłości i śmierci w jednym, gwałtownym paroksyzmie, jest na przestrzeni różnych wieków i w różnych dyscyplinach sztuki elementem topicznym.

Znaczącej dekonstrukcji poddaje w swoich filmach Almodóvar tradycyjne role społeczne związane z płcią i rodziną. Kobiety w jego filmach są silne i świadome swoich pragnień, podczas gdy mężczyźni w niczym nie przypominają stereotypowego wizerunku „macho”, powszechnie funkcjonującego w kulturze hiszpańskiej. W podobny sposób przekształca reżyser tradycyjny wizerunek hiszpańskiej rodziny. Rodzina sama w sobie, jako instytucja społeczna, nie jest przez Almodóvara ośmieszana. Reżyser dokonuje natomiast znaczącej dekonstrukcji tej formacji i deklaruje, że w czasach współczesnych mianem familii można określać związki nietypowe, takie jak z filmu *Pośród ciemności*, w którym ksiądz i zakonnica postanawiają założyć rodzinę; w dodatku adoptują tygrysa hodowanego w klasztornej celi, obiecując jego dotychczasowej właścicielce traktować go jak ukochane dzieciątko. Tradycyjny model rodziny Almodóvar poddaje natomiast krytyce, ukazując go jako wzorzec represyjny, nieda-

⁴⁵ P. Almodóvar, w: *Almodóvar, rozmowy...*, s. 72.

jący szans na prawdziwe uczucie ani na samorealizację małżonków. Bohaterowie Almodóvara, podobnie jak on sam, szukają szczęścia w związkach nietypowych, a przykłady tego typu rodziny, ukazywane na ekranie, nie mają na celu epatowanie skandalem czy karmienie publiczności niezdrową sensacją; reżyser konstruuje je, aby przywołać potęgę uczucia łączącego ze sobą dwoje ludzi, niezależnie od tego, jaka jest ich płeć, wykształcenie, pozycja społeczna czy orientacja seksualna.

Wiele miejsca w filmowej twórczości Almodóvara zajmują odwołania filmowe. Dosłownie każde z dzieł wprowadza różnorodne, mniej lub bardziej widoczne, inspiracje światowym kinem. Również w tym przypadku, mamy do czynienia z kempową strategią wyposażania zaczerpniętych motywów w nowe, postmodernistyczne znaczenia. Reżyser deklaruje: „W moich filmach kino jest obecne, ale nie jestem reżyserem kinomanem, który tylko cytowałby innych autorów; wykorzystuję niektóre filmy jako aktywny element moich scenariuszy. Kiedy wprowadzam fragment jakiegoś filmu, nie jest to hołd, ale kradzież. To część historii, którą opowiadam, obecna w sposób aktywny, podczas gdy hołd jest zawsze czymś pasywnym”⁴⁶.

Trudno byłoby wymienić, nie tylko poddać bardziej wnikliwej analizie wszystkie odwołania i inspiracje kinem, które Almodóvar zamieszcza w swoich filmach. Mają one zarówno charakter cytatów, jak inspiracji klimatem, muzyką, sposobem rozwiązań stylistycznych narracyjnych i warsztatowych. Już w pierwszych dziełach, takich jak *Pepi, Luci, Bom i inne laski z naszej paczki* czy *Labirynt namiętności* zauważyć można wpływ amerykańskiego kina undergroundowego, reprezentowanego przez Johna Waltersa, Russa Meyera, Jima Morriseya czy Andy’ego Warhola. *Labirynt namiętności* wzorowany był również, jak wspomina sam Almodóvar, na filmie Mitchela Leisena *Easy Living. W Czym ja sobie na to zasłużyłam?* znajdziemy wyraźne odwołania do neorealizmu, zaś odległe echa czarnego amerykańskiego kryminału można odnaleźć w ostatnich dziełach Almodóvara: *Złe wychowanie*, *Przerwane objęcia* oraz *Skóra, w której żyję*.

⁴⁶ Tamże, s. 62.

Przykłady różnorodnych inspiracji, trawestacji i zapożyczeń z kina istotne dla twórczości Almodóvara można mnożyć. Ograniczę się do przywołania, bez dokładniejszej analizy, tylko niektórych, aby ukazać ich różnorodne spektrum. W *Zwiąż mnie!* w garderobie Mariny można dostrzec plakat do filmu *Inwazja łowców ciał* Dona Siegela, zaś sam film inspirowany jest *Godzinami rozpacz* Williama Wylera. W scenie, w której Rossy odchodzi z domu Kiki i oddala się ulicą, słychać w tle muzykę Bernarda Herrmanna skomponowaną do *Psychozy* Hitchcocka, zaś odkrycie morderstwa dokonuje się dzięki scenom z *The Prowler* Josepha Loseya pokazywanym w telewizji. W podobny sposób telewizyjny ekran wykorzystany został w *Drżącym cielem* – gdy bohaterowie szarpią się wyrywając sobie pistolet i pada przypadkowo strzał, w telewizji wyświetlany jest fragment filmu Luisa Buñuela *Zbrodnicze życie Archibalda de la Cruz* ze sceną zabójstwa. Obrazy wykorzystane w czołówce do *Matadora* pochodzą z kiepskich, rozrywkowych filmów grozy, jak chociażby Jesusa Franco oraz kina włoskiego i hiszpańskiego z lat 70. *Wysokie obcasy* nawiązują do *Jesiennej sonaty* Bergmana. W *Wysokich obcasach* istotne są również inspiracje melodramatami Douglasa Sirka, których wystawność i iluzja są równie wyraziste jak same postacie bohaterów. Wystawność i spektakularność melodramatów Sirka jako inspiracja pojawia się w wielu dziełach Almodóvara. W filmie *Wszystko o mojej matce* odnajdziemy scenę podobną do *Premiery* Cassavetes, a także wyraźne nawiązanie do filmu Mankiewicza *Wszystko o Ewie*, którego czołówka pojawia się na ekranie telewizora.

Wszystkie inspiracje i zapożyczenia służą Almodóvarowi do ukazania jego osobistej, przemyślanej, misternie skonstruowanej wizji świata. Reżyser deklaruje: „Jeżeli w moich filmach cytuję innych reżyserów, nie jest to jakimś błahym szczegółem, ale należy do scenariusza”⁴⁷. Reżyser działa na podobnej zasadzie jak bohaterka jego filmu *Wysokie obcasy*, która tłumacząc matce swoje emocje odwołuje się do *Jesiennej sonaty* Bergmana dlatego, że film ten stanowi integralną część jej życia.

⁴⁷ Tamże, s. 127–128.

Przytoczone powyżej przykłady nie wyczerpują szerokiego spektrum inspiracji wątkami autobiograficznymi w filmowej twórczości Pedra Almodóvara, ale mam nadzieję, że choć w pewnej części je nasświetlają. Wraz z ewolucją twórczości hiszpańskiego reżysera, zdają się one wręcz nasilać i intensyfikować, stając się rysem charakterystycznym i rozpoznawalnym jako świadomie wybrana droga artystyczna. Analizując sferę przenikania się osobistego życia i fikcyjnego życia wykreowanych przez siebie bohaterów, Almodóvar konstatuje: „Im więcej jednak czasu upływa, tym bardziej zdaję sobie sprawę, że moje działania w tym kierunku są jakby zapadaniem się w to, co jest we mnie najgłębiej, w to, co najbardziej autentyczne. Dla mnie kino jest w coraz większym stopniu sposobem otwierania się, pokazywania, jaki jestem, podczas gdy w życiu mogę się schować, odizolować, przekazać obraz samego siebie skonstruowany z wielu elementów, mam na to czas. Kino jest miejscem, w którym mam być tym, kim jestem”⁴⁸. Fantazja twórcy, spleciona z osobistymi wątkami i przemyśleniami na temat własnej egzystencji, jej kolorytu i sensu, tworzą kino Pedra Almodóvara: niepodobne do innego, prawdziwie autor-skie, rozpoznawalne i cenione przez miliony fanów na całym świecie.

┐

⁴⁸ Tamże, s. 200.