

Katarzyna Citko

Zakład Kulturoznawstwa

Filmowy bricolage Pedro Almodóvara

Filmy tego reżysera irytują i bawią, wzruszają i zarazem oburzają opinię publiczną. Poszukiwania twórcze artyści realizują się w obszarach skandalu obyczajowego, taniej sensacji i kłiwych melodramatów, doprawionych dozą ironii i namiętnego kiczu. Nazywany jest Buñuelem w stylu punk, nocnym upiorem Madrytu, hiszpańskim Andy Warholem. Balansując na granicy genialności i trywialności niekiedy bywa pretensjonalny, czasami wręcz nudny. Jednakże od pierwszych filmów zyskał sobie miano reżysera kultowego.

Pedro Almodóvar nakręcił swój pierwszy pełnometrażowy film w 1980 r. Wcześniej, w latach 1974–1978, zrealizował kilkanaście krótkometrażówek o wiele mówiących, prowokacyjnych tytułach. Były to kolejno: *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*, 1974 (*Dwie dziwki lub historia miłości, która kończy się weselem*), *Film politico*, 1974 (*Film polityczny*), *La caída de Sodoma*, 1975 (*Upadek Sodomy*), *Homenaje*, 1975 (*Hołd*), *El sueño o la estrella*, 1975 (*Sen lub gwiazdka*), *Blancor*, 1975 (*Biały*), *Trailer de „¿Who is afraid of Virginia Woolf?”*, 1976 (*Trailer do „Kto się boi Wirginii Woolf?”*), *Sea caritativo*, 1976 (*Bądź dobroczywny*), *Muerte en la carretera*, 1976 (*Śmierć na autostradzie*), *Las tres ventajas de Ponte*, 1977 (*Trzy zalety Ponte*), *Sexo va, sexo viene*, 1977 (*Seks przychodzi, seks odchodzi*), *Complementos*, 1977 (*Komplementy – seria filmów krótkometrażowych*), *Salóme*, 1978, *Folle... folle... fólleme Tim*, 1978 (*Różnij, różnij, różnij mnie, Tim – niekomercyjny długi metraż zrealizowany na taśmie Super 8 mm*).

Wymienione produkcje realizowane były amatorskim sposobem, przy współudziale przyjaciół, w podobny też – nieoficjalny sposób odbywała się ich dystrybucja. J. Cofała charakteryzuje te krótkometrażówki następująco: „Można je określić jako szalone parodie melodramatu, love stories, dramatu biblijnego, komiksów, musicali itp., zniekształcone poprzez zjadliwy, świadomie grubiański humor oraz formę, rozkoszującą się tym, co średnie, przeciętne; wypaczającą stereotypowe i konwencjonalne historie, produkowane taśmowo przez mass media. We wszystkich widoczne jest programowe parodiowanie kina komercyjnego. Są one pełne konceptualnych żartów, ostentacyjnie szorstkie, ordynarne i nieokrzesane” [Cofała 1987, s. 86].

Seksualna i obyczajowa swoboda ukazywana w tych filmach odzwierciedla klimat schyłkowej fazy dyktatury generała Franco. Śmierć *caudillo* przyniosła ostateczny upadek cenzury i moralnego konserwatyzmu. Okres ten, nazywany przez Hiszpanów *la movida*, charakteryzuje się ożywieniem w życiu kulturalnym i społecznym. Skandalizująca twórczość „nocnego upiora Madrytu” wpisuje się w ową atmosferę. W jednej ze swoich wypowiedzi Almodóvar zauważył: „Pojawiłem się na hiszpańskich ekranach w odpowiednim momencie, a poza granicami w momencie, gdy Hiszpania zaczęła wzbudzać zaciekawienie w innych częściach świata. Był to niezmiernie pomocny przypadek, zdaję sobie z tego sprawę” [Almodóvar 1996a, s. 128].

Z ducha tego okresu wyrósł komercyjny pełnometrażowy debiut Almodóvara. Film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980 (*Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z naszej paczki*) nakręcony został na taśmie 16 mm, w naturalnych plenerach i wnętrzach, dzięki pomocy przyjaciół reżysera. Obraz realizowany był przez dwa lata w trudnych warunkach i przy wielokrotnych przestojach w produkcji, spowodowanych głównie niedoborami finansowymi. W zdobyciu pieniędzy na dokończenie produkcji dopomogli ostatecznie Carmen Maura i Felix Rotaeta. Dla potrzeb wypromowania filmu Almodóvar skopiował go na taśmie 35 mm i wynajął salę kinową w centrum Madrytu. Było to doskonałe przedsięwzięcie, gdyż film okazał się sukcesem. Spragniona nowości, ciekawa tematów nieporuszanych do niedawna tak otwarcie, madrycka publiczność okrzyknęła wkrótce *Pepi, Luci, Bom...* dziełem kulto-

wym, co otwarło mu drogi na ekrany kin w całej Hiszpanii. Film opowiada historię przyjaźni pomiędzy dwiema kobietami, z których jedna jest piosenkarką (postać Bom wzorowana jest na agresywnej popowej gwiazdździe grupy „Alaska”), zaś druga – hipiską i żoną policjanta równocześnie. Autor filmu charakteryzuje go następująco: „Historia mogła wydarzyć się w każdym dużym mieście, ale szczegóły są z Madrytu, początek złotej epoki madryckiego popu, punku, komiksów i ogólnej frywolności. To, co nowoczesne, zostało wymieszane z tym, co tradycyjne, zabawy i zwariowani modele połączone z samotnością dwóch dziewczyn gotujących dorsza” [Almodóvar 1996a, s. 129].

Dzięki sukcesowi *Pepi, Luci, Bom...* Almodóvar mógł realizować swoje kolejne pomysły przy współudziale profesjonalnej ekipy i za pieniądze znanych producentów filmowych. W ten sposób w 1982 r. powstał film *Laberinto de Pasiones (Labirynt namiętności)*. Przewijają się w nim ulubione wątki reżysera: miłość, seks, polityka, zbrodnia. Oskar Sobański określił to dzieło jako rodzaj „niedorzecznej, absurdalnej komedii o strukturze kolażu, której patronuje ulubiony reżyser P. Almodóvara – Billy Wilder” [Sobański 1992, s. 21]. Przez dom syna obalonego cesarza Tyranii przemieszcza się korowód transwestytów, nimfomanek, zakonspirowanych islamskich bojowników i innych dziwacznych postaci, których historie spletają się i krzyżują, aby ostatecznie doprowadzić do szczęśliwych finałów. Almodóvar zauważa: „Inspiracja przychodzi do mnie z ulicy. Preferuję to, co dotyczy życia i śmierci, a najbardziej - zwichnięte osobowości” [Sobański 1992, s. 21].

Kolejny utwór w ekranowym dorobku Pedro Almodóvara, powstały w 1983 r., nosi tytuł *Entre tinieblas (Pośród ciemności)*. Reżyser wskazując na inspiracje powstania tego dzieła zauważa: „W filmie *Wśród ciemności* obnażam swoje serce i z mniejszą wstydlivością ruszam w podróż po bolesnych ścieżkach namiętności. Uciekam się do bolera jako do najpełniejszego i natychmiastowego sposobu wyrażenia tego, co chcę powiedzieć i zaczynam poruszać się z kamerą, aby móc uchwycić atmosferę, w jakiej żyją bohaterki filmu. Zbliżam się do melodramatu, jednego z moich ulubionych gatunków, do muzycznego kiczu” [Almodóvar 1996; a, s. 129-130]. Akcja filmu rozgrywa się w klasztorze, w którym siostry zakonne opiekują się kobietami upadłymi. Jednak

zaprezentowana w filmie galeria portretów siostrzyczek jest niezwykle osobliwa. Matka przełożona jest narkomanką, a kiedy do klasztoru przybywa piosenkarka Yolanda, zakochuje się w niej bez pamięci. Kolejne odsłony przynoszą wizerunki nie mniej bulwersujące: „siostra Rata, pisząca pod pseudonimem, autorka miłosnych bestsellerów; siostra Estricol zabójczyni, konsumentka LSD, przeżywająca mistyczne halucynacje, umartwiająca się, gotowa do ukrzyżowania się na Rastro; siostra Perdida miłośniczka zwierząt, sama mająca tygrysa w swej celi; wreszcie siostra Vibora, spędzająca czas na wykonywaniu strojów dla przeróżnych figurek Matki Boskiej, w milczeniu znosząca cierpienie, którego przyczyną jest miłość do kapelana” [Cofała 1987, s. 91]. Film odebrany został przez wielu jako atak na religię chrześcijańską. Jednak sam reżyser zdaje się nie podzielać tego poglądu. Mówi, że skoro nie wierzy w Boga, to religia nie jest dla niego tematem do wyśmiewania czy zwalczania. W jednym z wywiadów podkreśla: „Jestem wychowankiem szkoły zakonnej. Nie miało to jednak na mnie zbyt wielkiego wpływu. Fascynuje mnie natomiast cała teatralna strona katolicyzmu. Nie wierzę w Boga, ale wierzę w szczerłość ludzkich uczuć religijnych” [Almodóvar 1990, s. 8].

! *Que he hecho yo para merecer esto !* (Czym ja sobie na to zasłużyłam) Almodóvar zrealizował w 1984 r. Jest to melodramat utrzymany w klimacie włoskiego neorealizmu, inspirowany zarazem stylem R.W. Fassbindera, którego Almodóvar uważa za jednego z najwybitniejszych reżyserów współczesnych. Carmen Maura gra w tym obrazie Glorię, gospodynię domową uwikłaną w problemy codziennego życia na przedmieściach Madrytu. Momenty patetyczne zderzają się z komicznymi i tragicznymi, co znajduje krańcowy wyraz w scenie zabójstwa małżonka dokonanego przez Glorię przy pomocy kości od szynki, która następnie zostaje ugotowana w zupie. Estetyka komedii delirycznej, surrealizmu i melodramatu zarazem składają się na cechy stylu charakterystycznego dla Almodóvara i rozpoznawalnego od pierwszych do ostatnich scen. Reżyser wypowiada się o swoim filmie w słowach nieco kpiących, ale ciepłych: „Był to rok osiemdziesiąty czwarty, uważano mnie za super nowoczesnego, kiedy zdecydowałem się wyjawić swoje bynajmniej nie nowoczesne, małomiasteczkowe pochodzenie. Produ-

cenci uznali to za bardzo niebezpieczną zmianę estetyki i motywacji, zaś krytycy i publiczność byli poruszeni tym, że nie ukrywam swoich korzeni. Temat jest bardzo klasyczny, przeprowadzka wiejskiej rodziny do dużej metropolii i ich walka o przetrwanie - Rocco i jego bracia i Sucros. Usiłowałem zaadoptować nieco podmalowany neorealizm z główną postacią, która zawsze mnie interesowała: gospodyni domowa, właścicielka, pani i ofiara społeczeństwa konsumpcyjnego” [Almodóvar 1996; a, s. 130].

Sukces komercyjny filmu ułatwił Almodóvarowi pracę nad kolejnym dziełem. *Matador* powstał w latach 1985-86, między innymi dzięki 50% subwencji z Ministerstwa Kultury. „Jest to najbardziej abstrakcyjny z moich filmów - powiedział o swoim dziele reżyser – a zarazem opowiada o czymś całkowicie konkretnym – rozkoszy zmysłowej. Jest to film bardzo subtelny i bardzo ciężki, tragikomedia, w której śmierć rodzi się z podniecenia seksualnego. *Matador* jest – w tonie legendy – drugą stroną *Prawa pożądania*, filmu o wiele bardziej naturalistycznego, który jednak mówi o czymś abstrakcyjnym, o pragnieniu. Nie są to filmy umoralniające, choć w obu bohaterowie muszą zapłacić bardzo wysoką cenę za zaspokojenie swoich namiętności” [Almodóvar 1996; a, s. 130]. Almodóvar nie obnaża ekscentrycznych dewiacji seksualnych swoich bohaterów po to, aby je potępić. Przeciwnie, zdaje się z nimi sympatyzować. Być może dlatego film ten został uznany przez publiczność za nazbyt skandalizujący.

Inspiracją do powstania *Matadora* była oczywiście narodowa „świętość” – *corrida* – „będąca w kulturze hiszpańskiej społecznie akceptowaną manifestacją zbiorowych skłonności do agresji i destrukcji o wyraźnie erotycznym podłożu, związanych ze stłumieniem indywidualnych popędów. Może być zatem traktowana jako symboliczne przedstawienie aktu seksualnego, a zarazem zastępcza forma jego spełnienia” [Czapliński 1992, s. 12]. Były *toreador* Diego, który nie może już występować przed publicznością z powodu poważnej rany odniesionej w walce z bykiem, zabija swoje kolejne kochanki, gdyż jedynie w ten sposób może osiągnąć spełnienie. Jednak według samego autora, nie jest to film o seksie, a o zmaganiu się człowieka ze śmiercią. „Chciałem odkryć jaka jest moja postawa wobec tej rzeczywistości zarówno

nieuniknionej, jak i nie zbadanej” [Cofała 1987, s. 94] – stwierdza o swoim dziele jego twórca.

Schemat ckliwego melodramatu i tragifarsy powtarza Almodóvar w kolejnym swoim filmie. *La ley del deseo* (*Prawo pożądania*) zrealizowane zostało w 1986 r., z udziałem takich gwiazd jak Antonio Banderas, Carmen Maura, Bibi Andersen, Nacho Martinez, Rossy de Palma. W filmie wystąpił także Pedro Almodóvar jako sprzedawca w sklepie z artykułami żelaznymi oraz jego brat Augustin Almodóvar, grający rolę adwokata.

Niewątpliwym zaskoczeniem dla wielbicieli historii opowiadanych przez Almodóvara na ekranie był fakt, że główne role zagrali w tym filmie mężczyźni. Bohaterami są: Pablo, reżyser pracujący według niekonwencjonalnych metod oraz Antonio, uosobienie typowego macho. Jest także Tina, transwestytka, w młodości jako Tino wykorzystywana seksualnie przez swojego ojca. Krytycy hiszpańscy doszukiwali się w tym filmie wątków autobiograficznych, utożsamiając sylwetkę ekranowego Pabla z postacią reżysera. Almodóvar skomentował te wypowiedzi następująco: „identyfikuję się jednak bardziej z postacią Antonia – porywczego, zaborczego, trochę konserwatywnego młodego mężczyzny. Jest on produktem bardzo konkretnej edukacji. Językiem tej postaci jest machismo. W postaci Antonia reprezentowane jest społeczeństwo hiszpańskie jako takie” [Cofała 1987, s. 96].

Kolejna produkcja Almodóvara przyniosła mu rozgłos nie tylko w kraju. Film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* z 1987 r. (*Kobiety na skraju załamania nerwowego*) okazał się równocześnie najbardziej kasowym przebojem w historii kina hiszpańskiego. Dzieło to po raz kolejny potwierdziło wrażliwość reżysera i wyczucie na problemy płci pięknej. Psychologiczne portrety bohaterek, kobiet o różnorodnych zainteresowaniach i temperamentach, zarysowane są subtelnie i niezwykle sugestywnie zarazem. Każdą z nich przygniatają osobiste problemy, popychające je na krawędź nerwowego załamania. Główna bohaterka, Pepa, dowiadyuje się, że jest w ciąży w tym samym momencie, w którym porzuca ją kochanek. Usiłuje spotkać się z niewiernym niewdzięcznikiem, ale seria nieprzewidywalnych i zaskakujących wydarzeń staje jej wciąż na drodze. Pepa poznaje syna swego konkubenta, jego narzecz-

ną, jego była żoną. Spotyka się także z przyjaciółką uwikłaną w romans z szyckim terrorystą, który jest poszukiwany przez policję. Wydarzenia rozgrywają się w szybkim tempie, ale widz nie odnosi wrażenia bałaganu i z łatwością orientuje się w rozwoju sytuacji, gdyż spłot poszczególnych wątków został przez reżysera przemyślany bardzo precyzyjnie. Stylistycznie film nawiązuje do klimatu hiszpańskich komedii z lat 50. i 60., realizowanych przez Juana A. Bardena, Luisa G. Berlangę czy Manuela Summersa, bliski jest także najwybitniejszemu reprezentantowi „komedii grubiańskiej” – powstałej w 1961 r. *Viridianie* Luisa Buñuela.

Następny film Almodóvara ! *Atame ! (Zwiąż mnie)* z 1989 roku jest przewrotną, z humorem i ciepłem opowiedzianą historią miłosną. 23-letni młodzieniec Ricki (grany przez Antonio Banderasa) opuszcza centrum opieki psychiatrycznej z postanowieniem spotkania wymarzonej kobiety i założenia z nią rodziny. Plany te wydają się jak najbardziej normalne i odpowiednie dla młodego człowieka, ale ich realizacja okazuje się co najmniej ekscentryczna. Ricki porywa prostytutkę Marinę, z którą uprzednio spędził noc, więzi ją, wiąże i mówi jej: „Te he raptado para darte la oportunidad de que me conozcas a fondo porque estoy seguro de que te enamorarás de mi como yo lo estoy de ti”¹. Wydaje się, że szalony pomysł Rickiego nie ma szans na spełnienie, tymczasem Marina, uratowana przez siostrę, wraca do swojego dręczyciela. Odnajduje go w ruinach jego rodzinnego domu, pada w jego objęcia i oboje, wspólnie z towarzyszącą Marinie siostrą, wesoło śpiewając, wracają do Madrytu. Almodóvar po raz kolejny obala mit tradycyjnej rodziny i jej roli we współczesnym społeczeństwie. Miłość zdaje się uświęcać wszystkie środki; wystarczy mocno czegoś pragnąć i usilnie dążyć do celu, aby osiągnąć zwycięstwo. Nie brakuje w tej opowieści motywów typowych dla twórczości Almodóvara: wnętrza zagranych bibelotami i różnymi sprzętami, kiczowatych kolorów, fascy-

¹ „Porwałem cię aby dać ci sposobność do głębszego poznania mnie, ponieważ jestem pewien, że mnie pokochasz tak, jak ja kocham ciebie” – cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu. Tłum. K. Citko.

nacji mediami (Marina, zanim zostanie uwięziona przez Rickiego, pragnie zrobić karierę międzynarodowej gwiazdy filmów porno). Pojawiają się także charakterystyczne dla reżysera wątki poboczne, ubrane w formę absurdałnych, dowcipnych minihistoryjek. Almodóvar z upodobaniem obala stereotypowe, funkcjonujące w powszechnej świadomości wzorce zachowań związane z pozycją społeczną i wykonywanym zawodem: Marina – prostytutka sypia w koszuli nocnej jak z XIX wieku, lekarka – specjalistka od uzależnień sama zażywa środki odurzające, zaś aptekarka kieruje swoich klientów na czarny narkotykowy rynek. Żaden z bohaterów filmu w zasadzie nie mieści się w tak zwanej akceptowanej powszechnie normie, w końcu więc skonsternowana i rozbawiona zarazem publiczność przyjmuje ów wizerunek świata na opak jako coś najbardziej oczywistego i powszedniego.

Tacones lejanos (Wysokie obcasy), film powstały w 1991 r., pozostaje w kręgu tematyki związanej z rodziną. Tym razem konflikt rozgrywa się pomiędzy matką, znaną piosenkarką, a jej córką – prezenterką telewizyjną. Almodóvar dokonuje w swym dziele bezpośredniego nawiązania do *Sonaty jesiennej* Bergmana: cytaty z tego filmu przywołuje Rebeca w rozmowie z matką, by ta lepiej zrozumiała jej uczucia. Rozpoznawalna jest także fascynacja Almodóvara innym filmem Bergmana – *Personą*. Podobnie jak skandynawski mistrz dramatów wewnętrznych, Almodóvar kreśli bogatą gamę uczuć, którą targani są bohaterowie: od miłości do nienawiści, od podziwu do pogardy, od szczerości do fałszu. Postacie ekranowe egzystują w dwóch równoległych światach: w rzeczywistym wymiarze codzienności oraz w sztucznym świecie show-businessu i mediów, realizując tym samym charakterystyczną dla Almodóvara formułę „filmu w filmie”. Ale także sami bohaterowie wyposażeni są w podwójną osobowość: piosenkarka Becky del Paramo, egoistka dbająca tylko o swoją karierę, okazuje się być czułą, zdolną do wielkiego poświęcenia matką; mąż Rebeki był wcześniej kochankiem jej matki; zaś sędzia Hugo w chwilach wolnych od pracy w sądzie przeistacza się w transwestytę naśladowącego w nocnych lokalach występy Becky, w której się skrycie podkochuje. Tak więc nawet kwestia płci jest u Almodóvara dwuznaczna, chociaż sam reżyser komentuje to zagadnienie następująco: „W płciowości nie ma nic dwu-

znacznego, dwuznaczność jest w sprawiedliwości, właśnie dlatego nadałem ją postaci sędziego. Nie wiem jakie jest oblicze sprawiedliwości – czasem męskie, czasem kobiece, to właśnie tutaj leży dwuznaczność: w problemach moralności” [Klekot 1994, s. 7]. Okazuje się, że pod pozorami taniej sensacji, złego smaku i niezbyt wybrednych żartów Almodóvar jak zwykle chce powiedzieć widzom coś więcej. Za powierzchowną kliwą banalnością kryje się przesłanie o moralnej kondycji współczesnego społeczeństwa.

Kika, kolejny film w dorobku twórczym Almodóvara, powstały w 1993 roku, zagęszcza wątki opowieści w labirynt skomplikowanych powiązań i niespodziewanych zwrotów akcji. Sam autor charakteryzuje swoje dzieło słowami: „*Kika* niewątpliwie wymyka się jakimkolwiek klasyfikacjom. Trudno ją porównać do któregoś z moich poprzednich filmów, chociaż można w niej odnaleźć coś, co jest dla mnie charakterystyczne. Ten film ma budowę kolażu, łamigłówek” [Oleksiewicz 1995, s. 43]. *Kika* rzeczywiście jest rodzajem układanki z puzzli, na którą składają się ekstrawaganckie stroje Andrei (projektowane przez Jean Paula Gautiera), krzykliwe ubiory Kiki z nieodłącznymi dużymi klipkami w kształcie kół; kiczowate, pełne agresywnych kolorów wnętrza; wulgarne, wyzywające zachowania bohaterów. Wszystkie cechy charakterystyczne dla filmowego stylu opowiadania Almodóvara wydają się być w *Kice* wyolbrzymione do monstualnych, groteskowych wymiarów. Według opinii niektórych krytyków, filmem tym Almodóvar zbliżył się niebezpiecznie do granicy, za którą jego styl może zmienić się w nudną manierę.

Postacią spajającą wątki filmowe w jedną całość jest tytułowa Kika – charakteryzatorka, specjalistka od makijażu. Jej szczerość, naiwność i spontaniczność, nie podbudowane zbyt dużą dozą inteligencji, wydają się czynić z niej raczej osobę godną politowania niż sympatyczną. A jednak widzowie przyjmują bohaterkę ciepło. Taką też niewątpliwie miała być w zamyśle autora, który w jednym z wywiadów stwierdził: „Chciałbym być taki jak Kika. Nie jestem do niej podobny, ponieważ od 15-tu lat całe moje życie kręci się wyłącznie wokół kina, co pociąga za sobą pewien rodzaj egoizmu. Ta samotność i ten egoizm ciężą mi. Czuję potrzebę, żeby się otworzyć, włączyć w życie innych ludzi. Ale

trochę się tego boję. Zadaję sobie pytanie, czy owo otwarcie to potrzeba reżysera, czy istoty ludzkiej” [Almodóvar 1996; b, s. 91].

Prawdopodobnie z poczucia owej samotności i wielkomiejskiego wydziedziczenia wyrósł kolejny film Almodóvara *La flor de mi secreto* (*Kwiat mojego sekretu*). Powrót głównej bohaterki Leo na wieś staje się dla reżysera okazją do przypomnienia okresu własnego dzieciństwa. Wcześniej Almodóvar uciekał, odcinał się radykalnie od lat młodości, wyśmiewał prowincję; twierdził, że każda „myśl o zwykłym wiejskim życiu sprawiała, że robiłem się tak sztywny i trwożliwy jak ciotka Tula” [Almodóvar 1996; a, s. 96]. Natomiast podczas realizacji *Kwiatu mojego sekretu* reżyser odkrył, jak ważne są dla niego doświadczenia wyniesione z domu rodzinnego: „Ja naprawdę przez całe życie z tym walczyłem, ale jestem stamtąd i muszę się przyznać, że ten film jest spowiedzią, powrotem do korzeni. Jest w nim nostalgia” [Oleksiewicz 1995, s. 43]. Ze wspomnień z okresu dzieciństwa reżyser wprowadził bezpośrednio do filmu przypowieść o krowie bez dzwonka oraz wierszyk o wiosce autorstwa matki Almodóvara.

Nowością w stosunku do poprzednich filmów jest wykorzystanie w *Kwiecie mojego sekretu* zdjęć plenerowych. Odmienne od dotychczasowych produkcji jest także specyficzne wyciszenie budujące charakterystyczny klimat filmu. Narracja staje się powolniejsza, scenografia i sposób filmowania bardziej stonowane, kolory mniej krzykliwe, uczucia głębsze, zachowanie bohaterów nacechowane większą refleksyjnością. Opowiedziana na ekranie historia dotyczy wewnętrznych rozterek pisarki romansideł, Leo, która porzucona przez męża dla jej najlepszej przyjaciółki, przeżywa kryzys twórczy. Leo, wspierana duchowo przez nowo poznanego przyjaciela Angela, uzyskuje szansę przeżycia wewnętrznej przemiany. Taka szansa nie była dana uprzednim bohaterkom filmowych opowieści Almodóvara.

Możliwość powtórnego odnalezienia siebie w obliczu miłości przeżywają także bohaterowie kolejnego filmu Almodóvara z 1997 r., *Carne tremula* (*Drżące ciało*). W tą pełną zmysłowości, ale zarazem poetycką historię wplątane są losy pięciu osób. Victor, główny bohater, jest młodzieńcem, który zakochuje się w narkomance Elenie. Elena wy-

chodzi za mąż za policjanta Davida, sparaliżowanego po strzale, który padł, gdy występował w jej obronie. Kolega Davida z pracy to Sancho, alkoholik i brutal, znęcający się nad swoją żoną Clarą, która szuka pocieszenia w ramionach Victora. Victor natomiast nie traktuje serio ich związku, gdyż nadal kocha Elenę. Jak zwykle u Almodóvara, wszyscy bohaterowie uwikłani są w sieć wzajemnych powiązań, dyktowanych prawami miłości i pożądania, zazdrości i zemsty. Film rozpoczyna się i kończy wydarzeniem spinającym opowiedzianą historię klamrą: narodzinami dziecka. Tyle, że w pierwszej sekwencji widzowie są świadkami narodzin Victora w miejskim autobusie, a w ostatnich scenach w taksówce na świat przychodzi syn Victora i Eleny. Wszystko więc kończy się szczęśliwie, przynajmniej dla pary głównych bohaterów, ale trudno pozbyć się myśli, że życie nowo narodzonego chłopca nie musi być wcale łatwiejsze czy bardziej radosne od życia jego rodziców. Wszyscy bowiem jesteśmy wpisani w krąg cierpienia, pożądania, miłości i nienawiści, a przypadek i tragiczny los rządzą życiem każdego człowieka.

Kolejnym, a zarazem najbardziej obsypanym nagrodami filmem Almodóvara jest zrealizowany w 1999 r. obraz *Todo sobre mi madre* (*Wszystko o mojej matce*). Film ten uzyskał nagrodę Hiszpańskiej Akademii Filmowej „Goya” aż w 7 kategoriach, odniósł sukcesy w Cannes i Berlinie, wreszcie otrzymał Oscara za najlepszy film zagraniczny 1999 roku. A. Fernandez-Santos charakteryzuje to dzieło następująco: „Odkryć można, że jest tu tyle wyobrażeń rozkręcających akcję, tyle sytuacji naszkicowanych i (co ważniejsze) zmuszających nas do uwewnętrznienia ich w nas samych, tyle ścieżek otwieranych przez to, co dzieje się w filmie i (co ważniejsze) w kontekstach przezeń przywoływanych, tyle nici, które splątują się w sieć łapiącą nasze emocje, pobudzając nasz niepokój, tyle konstrukcji syntetycznych w filmowych obrazach, które są tworzone przez reżysera i (co ważniejsze) pobudzają widza do konstrukcji własnych syntez, tyle tajemnic, które rozwiązywane są w sposób szokujący – i wreszcie, takie zagęszczenie wątków, które stopione w jednym tyglu tworzą kino najwyższych lotów artystycznych – że wystarczyłoby tego materiału na jeszcze parę długometrażowych filmów” [Fernandez-Santos 2000, s. 13].

Historia opowiedziana przez Almodóvara koncentruje się na losach Manuei, która po śmierci swojego syna postanawia odszukać jego ojca. W swoich poszukiwaniach spotyka przeróżne osoby, stanowiące, jak to u Almodóvara bywa, swoistą galerię osobliwości. Prawie wszystkie są kobietami: Huma, aktorka – lesbijka, słodka siostrzyczka Rosa i Agrado, transwestyta o gołęmbim sercu. Wszystkie również związane były z poszukiwanym przez Manuelę ojcem Estebana, mimo iż ten – podobnie jak Agrado – poddał się operacji zmieniającej płęć. W filmie tym Almodóvar udowodnił po raz kolejny, jak wspaniałym jest znawcą kobiecej psychiki. W jednym z wywiadów reżyser mówi o swojej fascynacji płcią piękną: „Kobiety ze mną rozmawiają, zwierają mi się, proszą o radę. To mnie interesuje. Miłosne troski mężczyzn? Pani żartuje! Kobiety mówią, płaczą krzyczą, wpadają w histerię. My mężczyźni, mamy o wiele mniejszą skalę ujawniania swych uczuć. Nawet wtedy, gdy nasze cierpienia są równie wielkie. Ale owa zdolność – także fizyczna – manifestowania bez wstydu swoich emocji charakteryzuje wyłącznie kobiety. To kobiety pozwoliły mi na konstruowanie fabuł moich filmów. Fabuł, które są wybuchowe, bezwstydne w swojej szczerości. O wiele bardziej wolę historie kobiet niż historie mężczyzn” [Almodóvar 1992, s. 21].

Zdjęcia do kolejnego filmu Almodóvara *Hable con ella* (*Porozmawiaj z nią*) rozpoczęły się 11 czerwca 2001 r. Obraz ten rok później triumfalnie wszedł na ekrany kin w Hiszpanii i na świecie (premiera w Madrycie miała miejsce 15 marca 2002 roku).

Film opowiada historię dwóch mężczyzn, zakochanych w dwóch kobietach, które wskutek tragicznych wypadków znalazły się w śpiączce. Benigno i Marco spotykają się przypadkowo w teatrze, a potem w szpitalu, gdzie czuwają przy ukochanych, pogrążonych we śnie kobietach. Do zatopionych w komie dziewczyn nie docierają żadne odgłosy, a jednak Benigno, pielęgniarz szpitalny, nieustannie podejmuje próby nawiązania kontaktu z Alicją. Marco, przeciwnie, rezygnuje z okazji opiekowania się Lydią, a jego kochanka, okaleczona przez byka na arenie podczas tauromachii, umiera. Benigno natomiast z miłości do Alicji przekracza granice, których uczciwy człowiek przekraczać nie powinien. Dopuszcza się gwałtu na pozbawionej możliwości obrony

śpiącej dziewczynie – czym jednak paradoksalnie przyczynia się do jej uzdrowienia.

Film Almodóvara opowiada o rodzącej się pomiędzy Marco a Benigno przyjaźni, ukazując jak różnie zachować się mogą mężczyźni w podobnych sytuacjach. Benigno daje się ponieść uczuciu, Marco nie potrafi przełamać tkwiącego w nim racjonalizmu i sceptycyzmu. Trudno jednak określić jednoznacznie, który z nich jest bardziej przegrany. Benigno popełnia samobójstwo, nie mogąc znieść rozłąki z ukochaną, natomiast Marco traci Lydię i przyjaciela.

Almodóvar charakteryzuje swój obraz następująco: „Film *Porozmawiaj z nią* jest historią o przyjaźni mężczyzn, o samotności i długiej kuracji zablizniania ran zadanych przez namiętność. Jest to także film o niemożności porozumienia pomiędzy kobietą a mężczyzną – i ogólnie o możliwościach komunikowania. O kinie jako temacie konwersacji: o tym, że monolog jednej osoby wobec drugiej – milczącej – może być także formą dialogu. Milczenie jako *ekspresja ciała*, kino jako *idealny wehikuł* ukazujący relacje pomiędzy ludźmi, rozmieszczający w czasie epizody z życia osoby, która opowiada i tej, która słucha. *Porozmawiaj z nią* jest filmem o radości płynącej z opowiadania i o słowie, które leczy z samotności, choroby, śmierci i szaleństwa. Jest to także film o szaleństwie, o specyficznym typie szaleństwa, tak bliskim czułości, że przekracza granice odróżniania tego, co normalne od nienormalnego” [Almodóvar, www; a].

Ostatnim do tej pory filmem zrealizowanym przez Almodóvara jest *La mala educación*, 2004 (*Złe wychowanie*). Piętnasty w dorobku filmowym obraz Almodóvara przenosi nas w czasy dzieciństwa reżysera, kiedy uczęszczał do kolegium męskiego prowadzonego przez księży Salezjanów w Caceres. Tytuł filmu nawiązuje do głośnego w ostatnich latach problemu molestowania seksualnego wychowanków przez duchownych. Jednak Almodóvar podkreśla, że nie zamierza oskarżać religii ani wiary chrześcijańskiej; zła edukacja nie wyżyła ze źródeł kościoła jako instytucji, lecz z ludzkiej podłości i słabości. Charakteryzując ekranową sylwetkę ojca Manolo, reżyser zauważa: „Bohater filmowy nie jest bronią wycelowaną w kościół katolicki (który istotnie ma wiele problemów do rozwiązania, między innymi seksualność

księży. Gdyby nie istniał celibat, nie byłoby okazji do tyłu nadużyć). W osobie ojca Manolo i jego kolejnym wcieleniu w pana Berenguera nie chodziło mi o zaatakowanie kościoła, lecz o wydobycie elementów, które umożliwiły mi podjęcie dialogu o dwóch różnorodnych obliczach pożądania” [Almodóvar, www; a].

Akcja filmu zawiązuje się w Madrycie w roku 1980. Czołówka dzieła Almodóvara, jak zwykle starannie opracowana plastycznie, z ekspresyjnym liternictwem i kontrastową kolorystyką, eksponuje wśród nazwisk twórców na ostatniej pozycji (jak to zwykle w czołówkach bywa) nazwisko reżysera: Enrique Goded. Następuje odjazd kamery i widzimy, że nazwisko to umieszczone jest na plakacie filmowym, ten zaś wisi na ścianie w studio. W ten żartobliwy sposób Almodóvar wprowadza widzów w świat swojego filmu, którego jednym z głównych bohaterów jest młody, ale uznany reżyser filmowy, Enrique Goded.

Wizyta w studio kogoś, kto podaje się za przyjaciela Enrique z lat wspólnej nauki w kolegium prowadzonym przez księży, zawiązuje dalszą akcję filmu. Jednak to, co początkowo wyglądało w sposób oczywisty i prosty, komplikuje się wraz z rozwojem wydarzeń. Osoby, które wydawały się jednoznacznie określone, okazują się być zupełnie kimś innym, a błaha i niemalże komediowa atmosfera powoli przekształca się w czarny thriller. Rzekomy przyjaciel z lat młodości, Ignacio (Zahara/Angel/Juan), jest męskim odpowiednikiem *femme fatale*; wszystkich, z którymi się spotyka, czeka zguba, choć on sam nie dąży świadomie do ich unicestwienia. Jest też postacią głęboko tragiczną, zarówno jako Angel – aktor poszukujący pracy u znanego reżysera, podszywający się w tym celu pod przyjaciela Enrique, jak i jako grany w kręconym przez Godeda filmie transwestyta Zahara. Przeżywana przez niego wina i przecucie kary kładą się cieniem na jego postępowaniu, ale nie wpływają na zmianę jego czynów, jakby działał popychany przez nieznaną a mroczną siłę. Tuż po popełnieniu zbrodni, której dopuścił się wraz ze swoim kochankiem Berenguerem, spotyka się z nim w kinie. Spiskowcy pragną mieć alibi na wieczór i przypadkowo trafiają na tydzień „czarnego filmu”. W kinie grane są *Bestia ludzka* (1938) Jeana Renoira oraz *Teresa Raquin* (1953) Marcela Carne, obydwa filmy będące adaptacją opowiadań Emila Zoli. Są one wymow-

nym komentarzem do sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie *Złego wychowania*; Berenguer po projekcji mówi do swojego współnika: te filmy opowiadają o nas...

Finałowe sceny filmu, w których opowiadana historia zaczyna ujawniać coraz mroczniejsze oblicze, decydują o ostatecznej wymowie obrazu Almodóvara; dzięki nim staje się on przejmującą opowieścią o winie i nieudanych próbach jej odkupienia. Znany krytyk hiszpański, Boquerini, stwierdza, że film „(...) opowiada o miłości, o obsesjach seksualnych, o tym, jak błędy mogą przeobrazić się w winę lub w torturę” [Boquerini/Blanco 2004, s. 74-75]. Bohaterowie stają się dla siebie katami, ale także zarazem ofiarami. Problem wzajemnego uwikłania bohaterów w sieć miłości, nienawiści, pożądania i niemożności osiągnięcia jego spełnienia jest dla Almodóvara niezwykle istotny – i jako taki pojawia się w jego dziełach jako wątek o charakterze topicznym.

Wyznaczniki stylu hiszpańskiego reżysera sklasyfikować można na kilku przecinających się i powiązanych ze sobą płaszczyznach. Jak zauważają krytycy: „Twórczość Pedro Almodóvara przypomina trochę bolero, hiszpański taniec ludowy, w którego melodii nieustannie przewija się ten sam motyw - ze zmiennym natężeniem i w różnych wariacjach. Tą melodię rozpoznajemy od razu, gdyż styl Almodóvara ma w sobie wyrazistość hiszpańskiego folkloru – tak silnie skodyfikowanego w naszej świadomości, że zamyka się w kręgu kilku zaledwie charakterystycznych znaków: corridy, flamenca, czerwieni” [Kosecka, Piotrowska, Kocołowski 1997, s. 171].

W książce M. Allinsona poświęconej filmowej twórczości P. Almodóvara [Allinson 1998] autor wyróżnia następujące konteksty analizy i interpretacji dzieł hiszpańskiego reżysera: identyfikacja narodowa (znajdująca odzwierciedlenie w stosunku artysty do śmierci, pożądania i religii, historii i polityki, do specyfiki kultury narodowej i języka), wizerunek społeczeństwa i struktur nim rządzących (władza, pieniądze i pochodzenie klasowe, telewizja i media, policja i narkotyki, moralność, rodzina, przyjaźń), problemy gender i seksu (hiszpańskie spojrzenie na kobietę: matka lub prostytutka, emancypacja kobiet, masochizm i pasywność mężczyzn, homoseksualiści i lesbijki). Natomiast wyznacznikami ekranowej konstrukcji i stylu są dla Allinsona: granice

gatunkowe (komedia, melodramat) oraz ich przekraczanie, rola rekwizytów, dekoracji, kostiumów, koloru oraz eksperymenty z kamerą. Podobne, obszernie omówione konteksty odczytania twórczości Almodóvara ukazują w swej książce A. Holguín (Holguín 1999); są nimi seks, religia, polityka, voueryzm, media (w tym także formuła kina w kinie); natomiast jako wyróżniki formy omawia: specyficzną narrację, muzykę, dekoracje i kostiumy oraz wyznaczniki gatunkowe. W Polsce próbę krótkiego, aczkolwiek rzeczowego podsumowania cech charakterystycznych twórczości Almodóvara podjęli się m.in. B. Kosecka, A. Piotrowska i W. Kocołowski [Kosecka, Piotrowska, Kocołowski 1997], a także G. Stachówna [Stachówna, Wojnicka 2003].

Spróbujmy przyjrzeć się pokrótce elementom pojawiającym się w filmach Almodóvara, stanowiącym o ich specyfice. Jedną z wyraźnie widocznych cech charakterystycznych, podkreślaną przez wszystkich krytyków, jest odwoływanie się przez reżysera do rodzimej, hiszpańskiej tradycji. Almodóvar potrafi wydobyć z niej wiele interesujących motywów, choć często przywołuje je z wyraźną ironią i kpiną. Symbole związane z *corridó*, flamenco, zarzuelą, kultem macho, futbolem są demistyfikowane poprzez ich zestawienie w rozmaitych obrazoburczych kontekstach, co uzmysławia widzowi ich dekonstrukcję we współczesnym społeczeństwie. Ale Almodóvar odwołuje się do tradycji narodowej i sztuki swojego kraju nie tylko po to, by wykipić przywiązanie do nich tradycyjnego Hiszpana. Ważnymi korzeniami jego twórczości są dzieła hiszpańskiej literatury i sztuki. Groteskowe poczucie humoru widoczne w jego filmach ma niewątpliwie inspiracje w średniowiecznej powiastce pikareskiej z jej jarmarczną, absurdalną formą – oraz w tradycji hiszpańskiego surrealizmu. Wyczucie równowagi pomiędzy tragicznością a komizmem życia zawdzięcza Almodóvar, jak sam mówi, wpływom rodzimej kultury: „Myślę, że tragikomedie jest naszym wynalazkiem. W moim życiu jest mnóstwo radości i bólu, śmiechu i łez, tak jak w życiu każdego człowieka. Jednak Hiszpan broni się przed bólem, śmiercią, nieszczęściem – humorem. To najskuteczniejsza broń w walce z lękiem” [Almodóvar 1997, s. 59].

Kpina oraz przewartościowanie tradycyjnych wartości, uznanych w społeczeństwie hiszpańskim za święte, obejmuje również obrazo-

burczy stosunek do kościoła i religii katolickiej, a także do uświęconej zwyczajem rodziny. Wiąże się z tym często kolejna charakterystyczna dla twórczości Almodóvara cecha: jego swobodny stosunek do seksu. W filmach Almodóvara aż roi się od tak zwanych „kochających inaczej”: homoseksualistów i lesbijek, transwestytów i nimfomanek, pederastów, sadystów i masochistów. Pojawia się także problem prostytucji, nawet dziecięcej (*Czym ja sobie na to zasłużyłam?*), jest świat pornograficznego kina (*Zwiąż mnie!*), seksualna perwersja skryta za murami klasztoru (*Pośród ciemności*) i molestowanie wychowanków przez księży (*Prawo pożądania*, *Złe wychowanie*). Miłość, namiętność i pożądanie oraz lawinowo narastająca w czasach movidy swoboda zachowań seksualnych stanowią nieodłączny element wszystkich filmów reżysera.

Następnym swoistym elementem ekranowej twórczości Almodóvara jest jej permanentny i wszechobecny eklektyzm oraz pastisz. Ujmując to zagadnienie szerzej, można dojść do wniosku, że styl hiszpańskiego reżysera sytuuje się w kręgu kina postmodernistycznego. Wyznaczają go takie elementy, jak mieszanie gatunków filmowych i telewizyjnych (komedia, melodramat, thriller, serial telewizyjny czyli tzw. opera mydlana), technika kolażu wyrażająca się w rozbudowie kontekstów i wątków pobocznych, cytowanie i parodiowanie innych twórców. We wszystkich dziełach jako ważna cecha uwidacznia się postmodernistyczna afirmacja kiczu, tandety, pop-kultury. Wzorce pop-kultury pojawiają się także jako nostalgiczne przywołanie lat 50. i 60. W oczy rzuca się świadomie założona sztuczność i umowność świata przedstawionego, wzorowanego na studio telewizyjnym, estradzie scenicznej czy planie filmowym, zagraconymi gadżetami ulubionymi przez reżysera. „Pojawia się telefon (obsesja z czasów, gdy pracował w telekomunikacji), telewizor (skompromitowany zwłaszcza w *Wysokich obcasach* i *Kice*, magnetowid (jako seksualna proteza – w filmach *Matador* i *Zwiąż mnie!* czy inne fetyszyzowane przedmioty, jak szpilka do włosów w *Matadorze*, wzorzysta koszula w *Prawie pożądania*, kolczyki i »wysokie obcasy« w filmie pod tym samym tytułem” [Kosecka, Piotrowska, Kocołowski 1997, s. 172-173].

Elementem spajającym owe eklektyczne poszukiwania jest przyjęta przez Almodóvara strategia *bricolage'u*, w znaczeniu określonym przez

Lévi-Straussa jako restrukturyzacja i rekontekstualizacja obiektów w celu zakomunikowania przez nie nowego znaczenia. W myśl tej strategii, zdekonstruowane elementy budujące świat przedstawiony (tradycyjne ikony kultury hiszpańskiej, płeć i status społeczny, rodzina) nabierają nowych znaczeń, wpisując się w obraz przemian postmodernistycznego społeczeństwa.

Naczelna reguła świata przedstawionego konstruowanego w ten sposób zakłada, że wszystko ma wyglądać tak, jak w kinie. Almodóvar często sięga po inspiracje i podpatruje wielkich mistrzów reżyserii. Jak sam mówi, z twórców najbardziej zafascynował go „Hitchcock dlatego, że uczynił niemożliwe możliwym, Wilder bo smutne historie opowiada w sposób komediowy, wreszcie Buñuel, bo zspolił surrealizm z codziennością” [Almodóvar, www; b]. Niekiedy filmowe cytaty przywoływane są przez Almodóvara dosłownie (np. z *Sonaty jesiennej* Bergmana w *Wysokich obcasach* czy też ze *Zbrodniczego życia* Archibalda de la Cruz Buñuela w *Drżącym ciele*), kiedy indziej zaś można się jedynie domyślać echa odległych inspiracji, zarówno kinem światowym, jak i hiszpańskim z takimi twórcami jak Berlanga, Bardem czy Saura na czele.

Filmy Almodóvara nie są łatwe w odbiorze ze względu na swoją eklektyczność i wielowątkowość. Przemawiają jednak do widzów na całym świecie międzynarodowym, powszechnie zrozumiałym językiem: językiem emocji. Ukazują bohaterów jako osoby targane namiętnościami i budzą żywe emocje wśród odbiorców. Niewątpliwie nie pozostawiają widzów obojętnych. Można być gorącym miłośnikiem kina Almodóvara albo jego zagorzałym przeciwnikiem. Wydaje się, że autor *Labiryntu namiętności* nie pozostawia odbiorcom szans na wybór trzeciej, pośredniej drogi.

Bibliografia

- Allinson M. (1998), *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*, London, New York, „I.B. Taurus Publishers”.
- Almodóvar P. (1990), rozmowa z M. N. Frauchant, Film nr 12.
- Almodóvar P. (1992), rozmowa z Ch. Dlupare, Film nr 3-4.
- Almodóvar P. (1996; a), *Patty Diphusa*, tłum. H. Torrent-Piasecka, Izabelin, „Świat literacki”.
- Almodóvar P. (1996; b), rozmowa z E. Królikowską-Avis, Film nr 2.
- Almodóvar P. (1997), rozmowa z L. Evangelistą, Elle nr 3.
- Almodóvar P., (www; a), <http://www.clubcultura.com/clubcineastas/Almodóvar> – tłum. K. Citko.
- Almodóvar P., (www; b), <http://www.almodovarlandia.com/espanyol/filmstudios.htm> – tłum. K. Citko.
- Boquerini/ Blanco F. (2004), *Sobrevivir a una infancia marcada*, tłum. K. Citko, Guia del Ocio, nr 1475, 19-25. 03.
- Czapliński L. (1992), *Pedro Almodóvara filmy z Hiszpanii*, Iluzjon – Kwartalnik Filmowy, nr 2.
- Cofała J. (1987), *Pedro Almodóvar – czy jestem kiczem*, Studia Filmoznawcze z. 18.
- Fernandez-Santos A. (2000), *Carne viva*, tłum. K. Citko, El Pais, 15 maja.
- Holguín A. (1999), *Pedro Almodóvar*, Madrid, „Catedra Signo e Imagen/ Cineastas”.
- Klekot E. (1994), *Smak złota i plastiku*, Kino nr 1.
- Kosecka B., Piotrowska A., Kocołowski W. (1997), *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Kraków.
- Oleksiewicz M. (1995), *Szokujące obrazy Almodóvara*, Kino nr 4.
- Sobański O (1992), *Nocny upiór Madrytu*, Film nr 3-4.
- Stachówna G., Wojnicka J. (2003), *Autorzy kina europejskiego*, Kraków.