

*Katarzyna Citko*

## **Płeć jako kostium, czyli kobiecość i męskość w filmach Pedra Almodóvara**

### **Redefiniowanie płci przez Almodóvara — strategie autorskie**

Teatralna sala wypełniona jest po brzegi publicznością. Na scenę wychodzi kobieta w średnim wieku o męskim wyglądzie, ubrana w czarne skórzane spodnie i liliową bluzeczkę. Stoi na tle czerwonej kurtyny, oświetlona reflektorem punktowym. Kamera ukazuje ją w planie pełnym, a gdy bohaterka zaczyna wygłaszać monolog, najeżdża na nią powoli, aż do zbliżenia w ostatnim ujęciu. Kobieta zwraca się do publiczności, mówiąc: „Z przyczyn niezależnych, dwie aktorki, które co dzień święcą triumfy na tej scenie nie mogą być tu dziś wieczór, biedactwa. Zatem odwołujemy spektakl. Tym, którzy zechcą, zwracamy za bilety. Ale jeśli nie macie nic lepszego do roboty, jesteście w teatrze, to szkoda wyjść”.

Następuje cięcie i na ekranie ukazuje się obraz dwóch rozbawionych pracowników technicznych, ukazanych w popiersiach, obserwujących całe wydarzenie. Nadal słychać głos kobiety, mówiącej: „Zostańcie, a obiecuję zabawić was historią mojego życia”. Kamera na powrót pokazuje stojącą na scenie kobietę, eksponując ją w półzblizeniu. Dostrzegamy, jak bohaterka odpina górny guzik bluzeczki i zalotnie eksponuje fragment ciała. W kolejnym ujęciu ukazana jest publiczność siedząca na widowni; dwie starsze panie wstają i wychodzą. Kamera wędruje wzdłuż rzędów krzeseł, pokazuje innych, tym razem młodych ludzi, którzy również opuszczają salę teatralną. Kobieta na scenie mówi: „Żegnaj, przykro mi. Jeśli będę przynudzać, proszę chrapać. Zaraz się połapię i nie zranicie moich uczuć. Serio”. Kamera nadal eksponuje kobietę w półzblizeniu, z rozchylonej bluzki wyłania się kusząco zarys piersi. „Zwą mnie Agrado — przyjemność. Moje życie to uprzyjemnianie życia innym”. Publiczność słucha monologu z rosnącym zaintereso-

sowaniem. „Jestem nie tylko rozkoszna, ale i autentyczna. Widzicie to ciało?” Widzowie reagują śmiechem. „Zrobione... na miarę. Migdałowe oczy: 80 tysięcy. Nos: 200 tysięcy”. Agrado znacząco gestykułuje, ukazując poszczególne części swojego ciała. „Wyrzucona forsa. Dostałam lanie i się zdefasonował. Przydaje mi charakteru, ale gdybym wiedziała, nie tykałabym”. Słowom tym towarzyszy śmiech publiczności. Agrado kontynuuje: „Dalej... cycki. Dwa. Nie jestem jakimś monstrum. 70 tysięcy każdy, ale mi się zamortyzowały z naddatkiem. Silikon...”. Rozbawiony młodzieniec z publiczności przerywa pytaniem: „Gdzie?” Agrado odpowiada: „Usta, czoło, policzki, broda i tyłek. Litr kosztuje ze 100 tysięcy. Policzcie, bo ja się pogubiłam. Zmniejszenie szczęki: 75 tysięcy. Całkowita laserowa depilacja, bo panie też pochodzą od małpy: 60 tysięcy — zależnie od owłosienia, przeciętnie 2-4 zabiegi. Tancerki flamenco potrzebują więcej, rzecz jasna”. Kamera dokonuje krótkiej jazdy wzdłuż publiczności, eksponując jej reakcję: śmiech i brawa. Agrado, ukazana w zbliżeniu, kończy swój monolog słowami: „Jak powiedziałam, autentyczność dużo kosztuje. Ale na to nie należy skąpić. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku”<sup>1</sup>.

Przywołana przeze mnie scena pochodzi z filmu Pedra Almodóvara *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* (*TODO SOBRE MI MADRE*, 1999). Jej bohaterką jest Agrado, transseksualista, czy raczej transgenderysta, zgodnie z określeniem Kazimierza Imielińskiego<sup>2</sup>. Określenie „transgender” oznacza męczyznę pragnącego posiadać kobiecy biust, ale nie rezygnującego przy tym z męskich narządów płciowych. Agrado stanowić może czytelną wykładnię podejścia Almodóvara do męskości i kobiecości. Zdaniem reżysera, męczyzną ani kobietą człowiek nie jest, rodząc się z określoną płcią biologiczną. Jest to raczej kwestia wyboru, pragnienie bycia tym, kim chce się być, bez oglądania się na uwarunkowania genetyczne ani na konwenanse czy schematy społeczne, określające kulturowe miejsca i role pełnione przez kobiety i mężczyźni w codziennym życiu.

<sup>1</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Wszystko o mojej matce*, reż. P. Almodóvar, 1999.

<sup>2</sup> K. Imieliński, *Przekleństwo Androgyne: transseksualizm – mity i rzeczywistość*, Warszawa 1998.

W swojej twórczości, poczynając już od pierwszych filmów, Almodóvar poddaje dekonstrukcji tradycyjne wzorce płciowe, funkcjonujące w społeczeństwie. Reżyser z upodobaniem obala i przekształca utrwalone wyobrażenia związane z płcią i cielesnością, ukazując, że zakorzenione od wielu pokoleń zwyczaje i normy mają charakter względny i relatywny. Refleksja Almodóvara na temat płciowości jego bohaterów zbiega się z rosnącym zainteresowaniem tą problematyką w badaniach genderowych, podejmowanych współcześnie. Klasyczna już dziś teza Simone de Beauvoir<sup>3</sup>, zakładająca, że nikt nie rodzi się kobietą, tylko się nią staje, zapoczątkowała podział na płeć biologiczną czy anatomiczną (*sex*) oraz tożsamość płciową lub płeć kulturową (*gender*). Interpretując tezę Simone de Beauvoir, Judith Butler<sup>4</sup> podkreśla, że stawanie się kobietą — bądź mężczyzną — jest procesem, zaś tożsamość płciowa nie jest elementem danym raz na zawsze, lecz konstruktem rodzącym się w czasie, w serii aktów performatywnych. Marta Michalak zauważa: „Subwersywność (wywrotowość) to jedna z kategorii istotnych dla myśli teoretycznej Butler — oznacza ona właśnie wykorzystanie performatywności tożsamości płciowej w celu zdemaskowania tworzących ją mechanizmów, podważa jej stałość i niezmienność. Subwersywność jest kategorią, za pomocą której można scharakteryzować istotę twórczości Almodóvara. Dzięki spiętrzeniu i zagęszczeniu nieprawdopodobieństw reżyser czyni je normą; natomiast to, co przywykliśmy za normę uważać, doprowadza do absurdu. Korzysta z wzorów kultury popularnej, konfrontuje je ze sobą, podważając tym samym ich oczywistość; podobnie rozprawia się z hiszpańskimi stereotypami narodowymi”<sup>5</sup>.

W filmach Almodóvara obalenie i zdekonstruowanie tradycyjnych narodowych wzorców, określających m.in. status i role pełnione przez kobiety i mężczyzn w społeczeństwie, odbywa się na wielu płaszczyznach. Reżyser rozprawia się z funkcjonującym w powszechnej świadomości Hiszpanów, utrwalanym przez reżim generała Franco, *el sabor español* (hiszpańskim smakiem). Za czasów dyktatury popularyzowano

<sup>3</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Warszawa 2003.

<sup>4</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London 1990.

<sup>5</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48, s. 197.

w społecznej świadomości wzorzec kultury andaluzyjskiej nizowany, będący połączeniem romantyzmu europejskiego, tajemniczości islamu oraz żywiółowej, ale ucywilizowanej cygańskiej duszy. Ten jedynie poprawny wizerunek *el sabor español* eksportowano do innych krajów jako jednolity obraz hiszpańskiej kultury. Alejandro Yarza<sup>6</sup> stwierdza, że w latach 40. i 50. ubiegłego stulecia wiele elementów kultury popularnej reżim wykorzystywał w celu indoktrynacji mas. Na przykład wyobrażenie toreadora jako uosobienie męstwa i romantycznego hiszpańskiego serca eksploatowane było w piosenkach, tekstach literackich oraz filmach. Po upadku dyktatury Franco identyfikacja kulturowa Hiszpanów uległa głębokiemu przewartościowaniu. Do głosu doszły mniejszości religijne, narodowościowe oraz seksualne, dla których w Hiszpanii frankistowskiej nie było miejsca: protestanci, mahometanie, Żydzi, Baskijczycy, Katalończycy, Galijczycy, transwestyci i transseksualiści, homoseksualiści. Nie oznaczało to braku zainteresowania dla *el sabor español*, ale artyści, szczególnie młodego pokolenia, zaczęli się zastanawiać, w jaki sposób odciąć sztukę od ideologicznego dyskursu narzuconego przez Franco, nie rezygnując z jej narodowych korzeni.

W tej operacji przydatne okazało się m.in. użycie praktyki *camp*. Według Andrew Rossa<sup>7</sup>, *camp* to strategia współczesnego uwalniania obiektów i dyskursów z przeszłości od zapomnienia i lekceważenia. Efekt *camp* zostaje osiągnięty, gdy produkty wytwarzane na modłę dawnych wzorców, które utraciły już możliwość nadawania znaczeń kulturowych, powracają w terażniejszości, przemieniając dzisiejsze kody estetyczne. Pedro Almodóvar realizuje w swoich filmach operację *camp* jako odzyskiwanie, rekonstrukcję i parodię elementów centralnych dla tradycyjnej hiszpańskiej kultury, w celu wyposażenia ich w nowe, bardziej współczesne znaczenie. Nie jest to łatwe, gdyż popkultura narodowa i jej wzorce są w Hiszpanii wszechobecne. Tylko najwięksi, co podkreśla Yarza<sup>8</sup>, potrafią się im przeciwstawić i wyzwolić. Almodóvar musi rozprawić się z bogatą ikonografią tradycji religijnej, reprezento-

---

<sup>6</sup> A. Yarza, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad „camp” y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1999.

<sup>7</sup> A. Ross, *Uses of Camp*, [in:] *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London 1989.

<sup>8</sup> A. Yarza, *Un caníbal en Madrid...*, op. cit.

wanej przez dziewice, świętych, procesje, ołtarze oraz zrytualizowaną i teatralną liturgię katolicką; z walkami byków i tańcami narodowymi; z utrwalonymi wzorcami i stereotypami społecznymi, jak chociażby tradycja patriarchalna czy postawa *macho*. Jest to zadanie trudne tym bardziej, że popkultura narodowa wykorzystywana była przez reżim frankistowski w celach propagandowych. Dlatego według Yarzy, jedyną szansą sięgnięcia do źródeł kultury tradycyjnej jest jej ironiczna transformacja, parodia oraz użycie estetyki kiczu.

„Almodóvar manifestuje kicz w swoim dyskursie estetycznym, dokonując recydingu jego wzorców z obiektów takich, jak prasa dla kobiet, piosenki sentymentalne (głównie bolero i ranchero), tradycyjne gatunki filmowe (jak melodramat czy komedia obyczajowa) i wreszcie ogólnie ze wszystkiego, co nieprzyzwoite i sztuczne, w odróżnieniu od tego, co autentyczne i oryginalne”<sup>9</sup>.

Almodóvar sięga do tradycji kulturowej swojego kraju, aby proponować nowe spojrzenie na rolę kobiet i mężczyzn we współczesnym społeczeństwie. Reżyser odrzuca zakorzenione od wieków wzorce ról pełnionych przez kobiety i mężczyzn, wypływające z katolickiej i patriarchalnej wizji świata. W ich miejsce proponuje nowe, w których granice pomiędzy tradycyjnym rozdziałem płci stają się rozmyte. Iwona Kolasińska zauważa: „Płeć i role płciowe Almodóvar przedstawia jako płynne i mobilne, zaś życie jako nieustanną orgię, w której odgrywa się różne role”<sup>10</sup>.

Bliższe przyjrzenie się bohaterom filmów Almodóvara ujawnia całą gamę nowoczesnych wzorców płciowych, odrzucających tradycyjny patriarchalny porządek. Szczególnie interesująco wygląda to w przypadku bohaterek kobiecych, ich wizerunki dobitnie ukazują bowiem skalę przemian, jaka dokonała się we współczesnym społeczeństwie hiszpańskim, w którym do niedawna tradycyjny, odwieczny styl społecznego podziału ról podporządkowywał kobietę męskiej dominacji, czyniąc ją uległą i poddaną we wszystkich sferach życia, nie tylko publicznych, ale też i prywatnych.

---

<sup>9</sup> K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Białystok 2007, s. 110-111.

<sup>10</sup> I. Kolasińska, *Portrety kobiet we współczesnym kinie hiszpańskim*, [w:] *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (red.), Kraków 2001, s. 107.

## Portrety kobiet w filmach Almodóvara — dziewice, matki, żony, „kury domowe”, kobiety wyzwolone

W kulturowej spuściźnie Półwyspu Iberyjskiego powszechnie obowiązującym przez wieki wzorcem był obraz kobiety, określony przez Michela del Castillo mianem „trójcy śródziemnomorskiej: Dziewica — Małżonka — Matka”<sup>11</sup>.

Znajduje on idealne odzwierciedlenie w osobie Matki Boskiej, której kult jest bardzo rozpowszechniony w Hiszpanii i która swoją postawą reprezentuje te trzy aspekty równocześnie, stając się idealnym wzorcem do naśladowania dla kobiet żyjących w tradycyjnym społeczeństwie patriarchalnym.

Almodóvar w swoich filmach poddaje owe aspekty w wątpliwość, stawiając pytanie o zasadność ich funkcjonowania we współczesnym świecie. Kult dziewictwa i cielesnej czystości są wręcz przez reżysera wyśmiane. W jego filmach pozbycie się dziewictwa ukazane jest jako narodzenie się kobiety do wolności, przyjemności i marzeń. Przykładem może być bohaterka *Kobiet na skraju załamania nerwowego* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1987) Marisa, która we śnie przeżywa utratę niewinności jako wielką namiętność. Akt ten jest według Almodóvara przekroczeniem tabu kultury i wyzwoleniem się spod patriarchalnej władzy ojca. Podobną postawę reprezentuje także inna bohaterka, Pepi z filmu *Pepi, Luci, Bom i inne laski z naszej paczki* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), która strzeże swej nienaruszonej błony jedynie z powodów komercyjnych (chcąc ją po prostu dobrze sprzedać), choć równocześnie jest kobietą wyemancypowaną. Z drugiej jednak strony, wciąż jest zależna od swego ojca, który ją utrzymuje. Jednak w pewnym momencie ojciec odwiedza córkę i komunikuje, że nie będzie mógł dłużej wspierać jej finansowo. Utrata dziewictwa wskutek gwałtu popełnionego na bohaterce przez policjanta, zbiega się w jednym czasie z utratą ojcowskiej protekcji. Wyzwolona, czy raczej zmuszona do wyzwolenia wskutek okoliczności, Pepi postanawia sama pokierować swoją karierą, rozpoczynając działalność w branży reklamy. Wybiera wolny zawód, dający jej szansę na kreatywność i rozwój, będący zarazem czytelnym sygnałem emancypacji kobiet we współczesnym społeczeństwie.

<sup>11</sup> M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, Warszawa 1989.

Almodóvar nie ceni również specjalnie roli kobiety jako małżonki. Bohaterki jego filmów, które tkwią w tradycyjnych związkach małżeńskich, są na ogół nieszczęśliwe, pozbawione szans na realizację swoich aspiracji i marzeń. Przykłady tego typu bohaterek odnaleźć można praktycznie we wszystkich dziełach Almodóvara.

„(...) poczynając już od pierwszego filmu reżysera, w którym Luci poddana jest machistowskiej władzy brutalnego męża policjanta; poprzez CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? z postacią Glorii — ofiary patriarchalnej rodziny i społeczeństwa konsumpcyjnego; poprzez KOBIEТЫ NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO, gdzie Almodóvar tworzy wizerunek Lucii, oszalałej i pałającej żądzą zemsty na zdradzającym ją eks-mężu Iwanie; poprzez WYSOKIE OBCASY, KWIAT MEGO SEKRETU oraz WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, których bohaterki przeżywają cierpienie związane z rozpadem małżeństwa z powodu niewierności swoich mężów; aż do ostatniego na razie filmu Almodóvara, VOLVER, w którym Raimunda haruje na utrzymanie swojej rodziny, podczas gdy jej bezrobotny mąż woli spędzać czas na oglądaniu rozgrywek futbolowych i popijaniu przed telewizorem piwa. Bohaterki tych filmów są postaciami pozytywnymi, ale uciskanymi przez opresyjne, patriarchalne związki. Dopiero wyzwolenie się spod ich krepującego jarzma daje im szansę na odzyskanie radości życia i kreowanie go zgodnie z własnymi potrzebami i marzeniami”<sup>12</sup>.

Z kolei występujące w filmach Almodóvara postacie matek prezentują szeroką skalę zachowań. Odnajdziemy wśród ich wizerunków zarówno przykłady matek destrukcyjnych i zaborczych, jak i matek pozytywnych, czule opiekujących się dziećmi, dbających o ich rozwój i szczęście. Pierwszy typ uosabiają: fanatyczna matka Ángela z filmu MATADOR (MATADOR, 1986), nieczuła matka Ady z PRAWA POŻĄDANIA (LA LEY DEL DESEO, 1987), podrzucająca swoje dziecko przyjaciółce niczym kukułką jajo, Juani z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? (QUE HE HECHO YO PARA MERECER ESTO?, 1984), znęcająca się fizycznie i psychicznie nad małą Vanessą oraz matka Rosy z WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, która nie rozumie swojej córki i uważa ją za kosmitkę. Przykładem matki egoistycznie zapatrzonej we własną karierę, która jednakże pod wpływem dramatycznych okoliczności zmienia się w matkę gotową do największ-

<sup>12</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 343.

szych poświęceń, jest Becky del Páramo z WYSOKICH OBCASÓW (TACONES LEJANOS, 1991). Natomiast wizerunki matek pozytywnych odnajdziemy w filmach: CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? (1984), DRŻĄCE CIAŁO (CARNE TRÉMULA, 1997), a przede wszystkim we WSZYSTKO O MOJEJ MATCE (1999) oraz w najnowszym filmie Almodóvara, VOLVER (VOLVER, 2006). Bohaterki tych dzieł stanowią, co ciekawe, egzemplifikacje matek samotnie wychowujących swoje dzieci. W przypadku CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? oraz VOLVER ojcowie rodzin pojawiają się na ekranie, ale w trakcie rozwoju filmowych wydarzeń zostają zgładzeni przez kobiety, broniące się przed ich agresją. W ten sposób reżyser daje widzom jasno do zrozumienia, że jedynie kobiety samotne, które wyrwały się spod władzy despotycznego męża i ojca, są w stanie dać swoim dzieciom wszystko i czule troszczyć się o ich dobro.

Świat filmów Pedra Almodóvara zaludniają barwne postacie kobiet, których sylwetki reżyser kreśli z czułością i znawstwem. Bohaterki jego dzieł myślą, kochają i empatycznie współodczuwają. Mogą być one nastawione do życia optymistycznie bądź pogrążone w stanie załamania nerwowego, ale ich siła i mądrość pozwala im z reguły przełamać duchowy kryzys. Reprezentują typ kobiet wyzwolonych, dokonujących życiowych wyborów dyktowanych prawami miłości i pożądania. Wiodą życie w świecie, w którym, co prawda, wciąż istnieją konwenanse i społeczne normy, ale są one przez nie odrzucane i zmieniane w zgodzie z własnym światopoglądem, pragnieniami i marzeniami.

Almodóvar ośmiesza w swoich dziełach zarówno stereotyp „kury domowej”, jak kobiety wampa, wiodącego mężczyzn na pokuszenie. Pierwszy wzorzec reżyser podważa m.in. poprzez ukazywanie na ekranie parodii spotów reklamowych, emitowanych w telewizji. W tradycyjnej kulturze patriarchalnej, panującej w Hiszpanii od wieków, rola kobiety sprowadzona została do pełnienia funkcji *ama de casa* (gospodyni domowej), której zadaniem jest dbanie o czystość, gotowanie i robienie sprawunków, pranie i odkurzanie. Kobieta prowadząca dom jest modelem wręcz przedstawicielką społeczeństwa konsumpcyjnego, a potrzeby wynikające z pełnionej przez nią funkcji są wnikliwie badane przez specjalistów od rynkowej promocji. Dlatego reklamy sprzętów AGD, proszków do prania i innych środków czystości oraz produktów spożywczych, skierowane są przede wszystkim do kobiet. Almodóvar, parodiując spoty reklamowe, dokonuje zamiany tradycyjnych ról pełnionych przez ko-



biety i mężczyzn, czego egzemplifikacją może być reklama kawy, wpleciona w fabułę filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? Występujące w innych dziełach parodie reklam również służą ośmieszeniu społeczeństwa konsumpcyjnego oraz tradycyjnych wzorców kobiecości i męskości. Przykładem może być słynna reklama podpasek, zamieszczona w PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASKACH Z NASZEJ PACZKI. Stereotyp kobiety opiekującej się z poświęceniem domem i domownikami przełamują również bohaterki filmów Almodóvara, jak na przykład Gloria z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, Luci z PEPI, LUCI, BOM I INNE LASKI Z NASZEJ PACZKI czy Raimunda z VOLVER, prezentujące swoją postawą typ kobiet wyzwolonych.

Almodóvar w swojej twórczości dekonstruuje również wyobrażenie kobiety jako obiektu seksualnie atrakcyjnego dla mężczyzn: w LABIRYNCIE NAMIĘTNOŚCI (LABERINTO DE PASIONES, 1982) Sexilia jest nimfomanką, w MATADORZE kusicielka María zabija swoich kochanków przy pomocy długiej szpili służącej do upinania włosów niczym matador byka na arenie; z kolei Cristal z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? jest co prawda prostytutką, ale ma wielkie i gotowe do bezinteresownego poświęcenia serce. Luci i Bom z PEPI, LUCI, BOM I INNYCH LASEK Z NASZEJ PACZKI tworzą związek lesbijski. Lesbijką jest także Matka Przełożona z filmu POŚRÓD CIEMNOŚCI (ENTRE TINIEBLAS, 1983). Z pewnością nie są to typowe wizerunki kobiet, które mogłyby stać się ucieleśnieniem marzeń i pożądania przez mężczyzn.

Wśród sylwetek kobiet, przewijających się przez twórczość Almodóvara, istnieje jedna bohaterka, która zdaje się płynnie wpisywać w tradycyjne wyobrażenia o kobiecie będącej ideałem męskiego pożądania. Jest nią Marisa z filmu ZWIĄŻ MNIE! (¡ÁTAME!, 1989). Marisa pracuje jako aktorka i występuje w niskobudżetowych produkcjach pornograficznych i horrorach o zabarwieniu sadomasochistycznym. Zostaje ona porwana przez młodzieńca o imieniu Ricki, który więzi ją, przywiązuje do łóżka, knebluje i oznajmia jej, że wybrał ją sobie na żonę, zamierza więc zrobić wszystko, aby dziewczyna go pokochała. Wydaje się, że ten szalony plan nie ma najmniejszych szans na powodzenie, a jednak po pewnym czasie Marisa rzeczywiście zakochuje się w swoim dręczycielu i postanawia wyjść za niego za mąż. Męska dominacja i brutalność zostają w tym filmie skonfrontowane z kobiecą uległością, w dodatku nacechowaną pierwiastkiem masochistycznym.

W związku z powyższym, niektórzy z krytyków filmowych oskarżali reżysera o promowanie postaw antyfeministycznych i szowinistycznych. Na przykład Cristina Peri Rossi pisała na łamach „El País”, że film Almodóvara jest ostentacyjnie reakcyjny, gdyż reżyser eksponuje w nim postawy atawistyczne i apoteozuje ideologię machistowską. Reakcyjność ZWIĄŻ MNIE! wypływa według Rossi nie tyle z samego tematu, co ze sposobu potraktowania go przez reżysera, który eksponuje „(...) przyjemność, rozkosz wobec aktywności męskiej skierowanej do kobiety i przyjemność oraz wdzięk, który dla Almodóvara produkuje masochizm żeński, przyjęcie przez kobietę bólu jako drogi miłości”<sup>13</sup>. Rossi podkreśla, że Marisa ukazana jest jako uprzedmiotowiony obiekt męskiego spojrzenia, a zarazem jako osobowość masochistyczna, gdyż pomimo bólu, poniżenia i szyderstwa zakochuje się w swoim oprawcy.

Również Paul Julien Smith<sup>14</sup> podkreśla, że w krajach anglosaskich przyjęcie filmu ZWIĄŻ MNIE! było dużo gorsze od poprzednich dzieł Almodóvara. Ale zdaniem Smitha, w przeciwieństwie do interpretacji zaproponowanej przez Rossi, filmu nie należy traktować jako triumfu mizoginizmu. Wręcz odwrotnie, jest on zwycięstwem postawy feministycznej i apoteozą kobiecości. Smith proponuje odczytać film z punktu widzenia strategii i wrażliwości *camp*. Tradycyjne wzorce rodziny są w nim rozbijane, a na ich gruzach powstaje nowy związek, oparty o miłość i zrozumienie. W finale filmu główny bohater Ricki zgadza się żyć w związku kobiecym, w domu zamieszkałym przez Marisę, jej matkę i siostrę, na warunkach dyktowanych przez kobiety. Smith uważa, że w filmie Almodóvara kobiety w trakcie rozwoju akcji przesuwają się z pozycji marginalnych do centrum, a ich wartości i punkt widzenia zyskują rolę dominującą. Natomiast świat mężczyzn ukazany jest jako monstrualne zboczenie, zagrażające feministycznemu światu. Marinie, mimo charakterystycznej dla kobiet wrażliwości i nieodporności na przeciwieństwa losu, udaje się przeżyć ataki mężczyzn: voyeurystyczny fetyszym reżysera, pod kierunkiem którego kręci film, a także wykorzystanie fizyczne i psychiczne przez Rickiego. Dzięki temu reprezentuje ona ostatecznie swoją postawą triumf kobiecości<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> C. Peri Rossi, *No me ates, por favor*, „El País” 1 marzo 1990, s. 32, tłum. K. Citko.

<sup>14</sup> P. J. Smith, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London 1994.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Kobiecość triumfująca, wyzwolona z gorsetu ciasnych stereotypowych ról, widoczna jest także w osobach innych bohaterek filmów Almodóvara. Ich prototyp odnaleźć możemy w postaci Patty Diphusy, będącej bohaterką cyklu opowiadań pisanych przez Pedra Almodóvara i drukowanych na łamach madryckiego tygodnika „La Luna” w latach 1983-1984. Zostały one później wydane w formie książki pod tytułem *PATTY DIPHUSA Y OTROS TEXTOS*, przetłumaczonej i opublikowanej również w Polsce<sup>16</sup>. Jej tytułową bohaterką jest słynna gwiazda międzynarodowych filmów pornograficznych, nocami poszukująca silnych przeżyć na ulicach Madrytu. I, jak zauważa Antonio Holguín, rzeczywiście spotykają ją przygody nieprawdopodobne: „Jest zgwałcona przez dwóch byłych więźniów na środku Casa de Campo, wznosi się na wyżyny niewiarygodnych orgii w ubikacjach publicznych, gdziekolwiek się znajdują (stąd jej tytuł francuski: *Patty Diphusa Wenus toaletowa*), wiąże się z «chłopcem z dobrego domu» aspirującym do rangi poety i używa go jako osobistego sekretarza; przeżywa przygodę z byłą koleżanką ze szkoły, która dla niej zmienia płeć; ma przyjaciółki takie, jak szalona grubaska «Ady Possa» i nieznośna «Mary Von Etica» i zakochuje się szaleńczo w taksówkarzu łudzaco podobnym do Roberta Mitchuma z *POWROTU DO PRZESZŁOŚCI*, wśród wielu innych, niepoliczalnych przygód, jako że nigdy nie śpi”<sup>17</sup>.

Patty, jako osoba spontaniczna i szczerą, nie przejmuje się opinią publiczną ani konwenansami społecznymi. Naczelną zasadą, którą kieruje się w życiu, jest dobra zabawa. Potwierdzają to jej słowa: „Ja już od dziecka wiedziałam, że mało jest ważniejszych rzeczy w życiu niż *PRZYJEMNOŚCI*”<sup>18</sup>. Parę stron dalej dodaje: „Wszystko jest imprezą, wszystko jest seksem, wszystko jest radością i nieświadomością”<sup>19</sup>. Według Almodóvara, jego bohaterka jest typową dziewczyną naszych czasów, których symptomem jest zawrotne tempo i zwariowany pościg za przyjemnościami. W ironicznym wywiadzie, który Patty przeprowadza ze swoim autorem, padają następujące słowa: „*PATTY*. — Tak więc ja jestem po prostu twoim odbiciem, tą obrzydliwą rzeczą, która

<sup>16</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, Izabelin 1966.

<sup>17</sup> A. Holguín, *Pedro Almodóvar*, Madrid 1994, s. 318, tłum. K. Citko.

<sup>18</sup> P. Almodóvar, *Patty Diphusa*, op. cit., s. 71.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 79.

nazywa się «alter ego». — PEDRO. — Nie. Ty jesteś wytworem fantazji czytelników. Jesteś tym, czym czytelnicy chcieliby być<sup>20</sup>.

Rzeczywiście, nawet jeżeli Patty swoją wywołoną postawą gorszy niektórych odbiorców, dla większości z nich pozostaje idealnym obiektem pożądania: kobietą nienasyconą, ale wrażliwą, otwartą na wszelkie propozycje, ciekawą życia, piękną i inteligentną na dodatek. Jako osobowość silna i nietuzinkowa, Patty jest pierwowzorem późniejszych filmowych bohaterek, które Almodóvar kreuje w swojej twórczości.

Bohaterki filmów Almodóvara przełamują tradycyjny model kobiecości, podobnie jak Patty Diphusa, w sferze aktywności seksualnej. Wiele z nich bez skrępowania oddaje się przyjemności uprawiania seksu, choć z partnerami nie łączą ich więzy małżeńskie. Jedne z nich wybierają opcję heteroseksualną, inne zaś są lesbijkami. Nietuzinkowe portrety lesbijek odnajdziemy w filmach PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI, POŚRÓD CIEMNOŚCI oraz w KICE (KIKI, 1993). Różni je fakt, że portret Matki Przełożonej z filmu POŚRÓD CIEMNOŚCI ma charakter tragiczny, podczas gdy wizerunki Luci i Bom z pierwszego filmu Almodóvara oraz sylwetka Juany z KIKI wnoszą zdecydowanie rys komiczny. Tę ostatnią postać Almodóvar wykreował jako stereotypowe wręcz wyobrażenie lesbijki, wcielając wyobrażenie kobiety o męskim wyglądem i silnej, dominującej osobowości. Juana pracuje w mieszkaniu Kiki jako służąca i podkochuje się w swojej pani. Jej atrybutem jest wąsik pod nosem i podłużna, końska twarz, a jej marzeniem jest praca strażniczki w kobiecym więzieniu. Na sugestię Kiki, że mogłaby się pozbyć szpecącego zarostu, odpowiada oburzona, że mężczyźni nie mają monopolu na wąsy, zaś ci, którzy je noszą, są faszystami lub pedałami, a najpewniej obydwoma osobnikami naraz.

Tworząc wizerunek Juany, Almodóvar nie tylko dokonuje ośmieszenia stereotypowych przesądów na temat homoseksualistek, wyolbrzymiając cechy zwyczajowo przypisywane lesbijkom do rozmiarów wręcz monstualnych. Reżyser parodiuje także tradycyjny model zamożnej rodziny hiszpańskiej, w której obowiązkowo zatrudnia się służącą, ta zaś staje się ofiarą molestowania przez pana domu, a niejednokrotnie nawet jego kochanką. Almodóvar odwraca tradycyjne role: propozycji

<sup>20</sup> Ibidem, s. 82.

miłosnych nie składa służącej głowa rodziny, lecz to ona właśnie okazuje swoje żądze; i to wcale nie mężczyźnie, lecz kobiecie, swojej pani.

Wśród bohaterek filmów Pedra Almodóvara znamienne miejsce zajmują prostytutki. Są one zawsze ukazywane jako postacie pozytywne, zarówno wtedy, gdy wcielają się w role zupełnie epizodyczne, jak i w przypadku kreacji bardziej znaczących. Przykładem może być Agrado z filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* oraz Cristal z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* Bohaterki zarabiające na życie uprawianiem seksu z klientami prezentowane są jako osoby wolne, spełnione, spontaniczne, życzliwe i bezinteresowne, w przeciwieństwie do kobiet sfrustrowanych i przegranych, poddanych opresji tradycyjnych patriarchalnych związków.

Dobitnym tego przykładem może być postać prostytutki Cristal z filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* Jest ona osobą wyzwoloną, bez kompleksów, radosną i pełną sił witalnych. Poznajemy ją, gdy przychodzi do sąsiadki ubrana w seksowną, błyszczącą czarną bieliznę, aby pożyczyć bicz, potrzebny jej do zrealizowania zachcianki klienta. Gloria, uciemiężona gospodyni domowa, mówi przyjaciółce, że zazdrości jej, gdyż nie musi sprzątać i usługiwać rodzinie. Cristal odpowiada jej na to: „Ja też ciężko pracuję”<sup>21</sup>. Cristal jest jednak osobą o wielkim sercu, dlatego współczuje Glorii i w miarę swoich możliwości stara się jej pomóc. Załatwia jej pracę sprzątaczką u swoich klientów, czuje się także w obowiązku zaopiekować synami przyjaciółki. Opiekę tę można rozumieć zarówno dosłownie, gdyż Cristal zaprasza na kolację głodnego syna Glorii i robi mu kanapki do szkoły, jak i bardziej symbolicznie, jako że bohaterka troszczy się o inicjację seksualną chłopców. Mówi do starszego z braci, Toniego: „Im wcześniej poznasz życie, tym lepiej” albo: „Lepiej, żebyś zaczął z ciocią Cristal niż z jakąś dziwką”<sup>22</sup>. Cristal uwodzi również młodszego syna Glorii, Miguela, ale on nie wykazuje zainteresowania jej ponętym ciałem, preferuje bowiem opcję homoseksualną. Oddaje się ojcu kolegi ze szkoły, później natomiast wyprowadza się z domu, wybierając życie z bogatym dentystą — pedofilem. Synowie Glorii, podobnie jak ich sąsiadka Cristal,

---

<sup>21</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Czym ja sobie na to zasłużyłam?*, reż. P. Almodóvar, 1984.

<sup>22</sup> Ibidem.

wybierają nieskrępowane konwenansami życie erotyczne, przełamując tym samym tradycyjne wzorce związane ze sferą seksu.

Wyzwalając swoje ekranowe bohaterki z narzuconego im przez społeczeństwo wzorca cnotliwych dziewic, żon lub matek, reżyser niejednokrotnie umieszcza je „na skraju załamania nerwowego”, do którego doprowadza je ich uczuciowość i wrażliwość, szczególnie w sferze damsko-męskich kontaktów. Reżyser ceni sobie w kobietach przede wszystkim ich emocjonalność, a także siłę w przezwyciężaniu przeciwności. Ten typ prezentują bohaterki filmów *KOBIETY NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, *KWIAT MEGO SEKRETU* (*LA FLOR DE MI SECRETO*, 1995), *WYSOKIE OBCASY* czy *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*. W jednym z wywiadów Almodóvar powiedział: „Kobiety lubię z powodu mieszanki doskonałości i niedoskonałości, która zawiera wielkie poczucie humoru, normalności w obliczu głupoty, spontaniczności. Co nie przesądza z góry niczego, lecz pomaga im zachowywać się naturalnie w sytuacjach niezwykłych i co wywołuje sentymenty. A zarazem niewątpliwe poczucie niezależności, choć niekoniecznie dostatecznie rozwiniętej, gdyż kiedy jest się osobą bardzo niezależną, nie czuje się równocześnie zbyt pewnie”<sup>23</sup>.

Natomiast w innej wypowiedzi reżyser dodał: „Wierzę, że kobiety posiadają, w ogólności, mniejszą obawę przed śmiesznością i są bardziej spontaniczne. Tak, to prawda, że kobiety w moich filmach są bardzo silne, z olbrzymim ładunkiem niezależności moralnej i przepełnieniem energią. I dzieje się tak, chociaż wszyscy urodziliśmy się w społeczeństwie bardzo machistowskim, że kobiety przystosowały się do sprawowania władzy po cichu. Takie jest moje doświadczenie z moją matką, moimi siostrami, moją babcią...”<sup>24</sup>.

Bohaterki filmów Almodóvara są aktywne i głęboko przeżywają różnorodne stany emocjonalne, w odróżnieniu od pasywnych, apatycznych mężczyzn. Nie wpisują się w tradycyjny wzorec kobiety podporządkowanej mężczyźnie i zależnej od jego opieki, choć niekiedy skrycie do niej tęsknią. Ich sylwetki odzwierciedlają przemiany, które

<sup>23</sup> Cyt. za: F. Blanco (Boquerini), *Pedro Almodóvar*, Madrid 1989, s. 137, tłum. K. Citko.

<sup>24</sup> Cyt. za: C. Polimeni, *Pedro Almodóvar y el „kitsch” español*, Madrid 2004, s. 83-84, tłum. K. Citko.

dokonały się w społeczeństwie hiszpańskim po upadku dyktatury generała Franco. Są one widoczne już od końca ubiegłego stulecia, a w dzisiejszych czasach narastają wręcz lawinowo. Rosa Conde<sup>25</sup>, hiszpańska socjolog, członek socjalistycznego rządu PSOE panującego w Hiszpanii w drugiej połowie lat 80., przytacza interesujące dane, świadczące o głębokich przemianach, dokonujących się w świadomości i postawie kobiet po upadku dyktatury generała Franco. Wynika z nich, że 84% ankietowanych kobiet w wieku od 18 do 45 lat, w reprezentatywnej grupie 10 000 respondentek, już na przełomie lat 80. i 90. popierało rozwody, 62% uważało aborcję za prywatną decyzję zainteresowanych, 43% nie miało nic przeciwko małżeństwom homoseksualnym. Ponad 90% wypowiedało się, że konieczny jest podział domowych obowiązków pomiędzy żony i mężów, zdecydowanie życzyło sobie, aby małżonkowie wykazywali większe zainteresowanie wychowaniem dzieci i nie widziało nic niestosownego w przejściu przez kobiety inicjatywy w sprawach seksu. Równocześnie poprawił się komfort psychiczny bycia kobietą; 91% respondentek zadeklarowało, że woli być kobietą niż mężczyzną. W porównaniu, w roku 1978 liczba kobiet zadowolonych ze swojej płci stanowiła 75% badanych. Kobiety w Hiszpanii stały się aktywne na polu zawodowym, świadome swoich możliwości i pragnień. Pomimo tego jednak, większość z nich uważała, że mężczyznom znacznie łatwiej jest odnieść sukces, szczególnie w biznesie, administracji rządowej i polityce. Osiem na dziesięć kobiet ankietowanych odpowiedziało zgodnie, że równouprawnienie społeczne, kulturowe i ekonomiczne w Hiszpanii wciąż nie istnieje.

Pomimo wciąż istniejących barier i ograniczeń, hiszpańskie kobiety końca ubiegłego stulecia i początku obecnego, są coraz bardziej wyemancypowane i świadome swoich praw. Odważnie wkraczają w coraz więcej sfer życia społecznego, zarezerwowanych dotychczas tylko dla mężczyzn, są dynamiczne, przebojowe, a ich udział w kreowaniu nowego wizerunku demokratycznej Hiszpanii jest coraz większy. Tego typu kobiety — władcze, zdecydowane, świadome swojej wartości, są bohaterkami filmów Almodóvara. Reżyser przygląda się im z wyraż-

---

<sup>25</sup> R. Conde, *Todos somos iguales, pero „unos” son mas iguales que „otras”*, [w:] *La España del cambio. Selección de textos periodísticos sobre la España actual*, P. Sawicki (red.), Warszawa 1993.

nym upodobaniem i kreuje ich wizerunki dalekie od stereotypowych, uświęconych wielowiekową tradycją wzorców.

**Męscy bohaterowie filmów Almodóvara — (*pseudo*)machos, nieudacznicy, sfrustrowani kochankowie, homoseksualiści, transwestyci i transseksualiści, mężczyźni metroseksualni**

W odróżnieniu od bogatych, z sympatią i humorem kreślonych sylwetek kobiet, mężczy bohaterowie filmów Pedra Almodóvara rzadko bywają protagonistami. Nieczęsto również są postaciami pozytywnymi. Pierwszoplanowymi bohaterkami filmów Almodóvara są na ogół kobiety. W związku z tym może się wydawać, iż mężczyźni są przez reżysera spychani na margines, stanowiąc jedynie tło dla dynamicznych, ekspresyjnych bohaterek.

„To powierzchowne wrażenie okazuje się jednak, przy wnikliwszej analizie, całkowicie błędne. Świat filmów Almodóvara zaludniają także interesujący mężczyźni, których wizerunki okazują się być wręcz modelowymi ikonami zmian, dokonujących się we współczesnych postmodernistycznych społeczeństwach”<sup>26</sup>.

Głębokie przemiany, które ogarnęły Hiszpanię po śmierci generała Franco, objęły również przeobrażenie tradycyjnej roli pełnionej przez mężczyznę w społeczeństwie i rodzinie. Został obalony mit mężczyzny jako głowy rodu, podważono także funkcjonujący od wieków w kulturze latynoskiej stereotyp „twardego faceta”, określanego popularnie jako *macho*. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych daje się zaobserwować wyraźnie narastające nasilenie ruchów homoseksualnych, zaś pożądanym i lansowanym przez kulturę, także tę popularną, wizerunkiem mężczyzny staje się raczej osobnik metroseksualny niż stuprocentowy „twardziel”.

Obraz tych przemian widoczny jest w wielu filmach Almodóvara, poczynając od krótkometrażowych niekomercyjnych produkcji, poprzez długometrażowy debiut PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI, aż do ostatnich (do tej pory) dzieł: ZŁE WYCHOWANIE (LA MALA EDUCACIÓN, 2004) oraz VOLVER. Reżyser ukazuje swoich mę-

<sup>26</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 403.



skich bohaterów jako postacie budzące sympatię jedynie wtedy, gdy nie wpisują się oni w tradycyjny wzorzec męskości, a ich cechy charakteru mają zdecydowanie żeńską delikatność i miękkość. Natomiast w przypadku ekranowych sylwetek mężczyzn odzwierciedlających tradycyjny patriarchalny porządek, wnoszą oni wyraźnie negatywne konotacje.

Relacje pomiędzy mężczyznami występującymi w filmach Almodóvara, w odróżnieniu od związków pomiędzy kobietami, często są naznaczone współzawodnictwem i podejrzliwością. Mężcy bohaterowie wykazują przemożną chęć sprawowania kontroli i władzy nad innymi. Dobrym tego przykładem jest bohater filmu *PRAWO POŻĄDANIA*, Pablo, którego związek z Juanem i Antoniem, będących jego kochankami, przypomina relację pomiędzy demiurgiem a podległymi mu stworzeniami, kreowanymi przezeń według własnej woli i upodobania. Obydwaj kochankowie natomiast konkurują ze sobą o względy Pabla. Podobną sytuację dominacji i rywalizacji odnajdziemy w *ZŁYM WYCHOWANIU*. W dziele tym więzi łączące Enrique'a i Ángela nie są oparte o miłość i zaufanie, lecz o rywalizację, podejrzliwość, zazdrość, niedojrzałość, i niekiedy tylko, o fizyczne pożądanie. Rywalizacja, która czasami ma miejsce pomiędzy kobietami będącymi bohaterkami filmów Almodóvara, z reguły jest możliwa do przezwyciężenia. Natomiast w przypadku rozgrywek pomiędzy mężczyznami jest to niemożliwe. Kobiety gotowe są nawet zrezygnować ze swoich związków z mężczyznami, ze względu na łączącą je przyjaźń. Przykładem tego mogą być takie bohaterki, jak Betty z *KWIATU MEGO SEKRETU*, Ámparo z *KIKI* czy Pepa z *KOBIET NA SKRAJU ZAŁAMANIA NERWOWEGO*, która odkrywa, że od relacji damsko-męskich znacznie ważniejsza jest kobieca solidarność i wsparcie.

Elizabeth Badinter<sup>27</sup> słusznie podkreśla fakt, że tożsamość mężczyźni nie jest stałym komponentem, danym im raz na zawsze. Musi być ona zdobywana w szeregu wciąż ponawianych prób konstytuowania męskości. Dlatego tradycyjny mężczyzna uosabia typ wojownika, zdobywającego władzę, odnoszącego sukces, dominującego i sprawującego kontrolę. Almodóvar zdecydowanie odrzuca ten model męskości. Mężczyźni występujący w jego filmach niekiedy co prawda go reprezentują, wtedy jednak ich wizerunki mają pejoratywny charakter. Almodóvar

---

<sup>27</sup> E. Badinter, *XY: Tożsamość mężczyzny*, Warszawa 1993.

dzięki tego typu bohaterom ośmiesza stereotypowe wartości i normy, panujące w społeczeństwie patriarchalnym. Ukazuje anachroniczność tradycyjnych postaw, udowadniając, że we współczesnym społeczeństwie nie są one cenione ani poszukiwane, zaś tym, którzy im się podporządkowują, przynoszą jedynie frustrację i niespełnienie.

Występujący w filmach Almodóvara bohaterowie, którzy reprezentują wizerunki mężczyzn „tradycyjnych”, są ojcami, mężami i głowami rodzin, ale z przypisanych im ról nie potrafią się wywiązać. Poddani presji patriarchalnego modelu rodziny, stają się domowymi tyranami. Mężczyzna uosabiający akceptowaną w społecznej świadomości głowę rodziny jest zazwyczaj ukazywany jako despota i brutal (mąż Glorii z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*), dewiant i maniak seksualny (ojciec Queti z *LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI*, mąż Raimundy z *VOLVER*), bądź jako zniedołężniały, sklerotyczny starzec (ojciec Rosy z *POROZMAWIAJ Z NIĄ – HABLE CON ELLA*, 2002). Almodóvar ośmiesza w swojej twórczości stereotyp „prawdziwego” mężczyzny, którego wyznacznikami są: pozycja społeczna i kompetencje zawodowe, zarządzanie domem i opieka nad członkami rodziny, a także potencja seksualna. Wszystkie te cechy, pożądane przez mężczyzn, są przez reżysera wyśmiane poprzez ich zanegowanie bądź wyolbrzymienie do karykaturalnych rozmiarów.

Poddając dekonstrukcji i wykpieniu wyobrażenia o kompetencji zawodowej mężczyzn, Almodóvar w wielu swoich filmach ośmiesza figurę policjanta. Pojawiający się na ekranie stróże prawa są zawsze ukazywani w niekorzystnym świetle. Jest to związane między innymi z faktem, że idealny w odczuciu społecznym policjant powinien uosabiać męskiego „twardziela”, zaś typowy *macho* zdecydowanie nie cieszy się sympatią reżysera. Policjanci występujący w jego filmach przeczą obiegowemu wyobrażeniu o szlachetnym, pewnym siebie, silnym mężczyźnie, strzegącym porządku społecznego i bezpieczeństwa okolicznych mieszkańców. Przeciwnie, są słabi, tchórzliwi i skorumpowani. Film *PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI* przynosi obraz policjanta — sadysty i gwałciiciela, w *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* stróż prawa jest seksualnym impotentem. W *MATADORZE* Almodóvar prezentuje wizerunek policjanta voyeurysty, zaś w *PRAWIE POŻĄDANIA* policjanci ukazani są jako osoby niezbyt rozgarnięte. W *KICE* reżyser przywołuje dwie figury policjantów, które można określić jako meta-

fory Narcyza oraz Brudnego Harry'ego. Jeden z nich jest zapatrzonym w siebie przystojniakiem, który porównuje swoją fizjonomię do Kirka Douglasa i pragnie upodobnić się do niego poprzez operacje plastyczne. Drugi natomiast, ubrany w sportowe buty i dżinsy, uosabia model przedstawiciela prawa działającego przy pomocy własnych metod, omijając żmudne i nudne procedury prawne. Marta Michalak, charakteryzując go, zauważa słusznie: „Postać taka często pojawia się w amerykańskich filmach sensacyjnych — wystarczy przypomnieć bohatera granego przez Clinta Eastwooda w BRUDNYM HARRYM czy Bruce'a Willisa w SZKLANEJ PUŁAPCE<sup>28</sup>. Również w DRŻĄCYM CIELE występuje dwóch policjantów, będących partnerami: pierwszy z nich, Sancho, jest narkomanem, pijakiem i brutalem bijącym żonę, drugi zaś, David, sparaliżowany po postrzale przez kolegę, uosabia przegranego, sfrustrowanego, impotentnego kochanka<sup>29</sup>.

Wizerunki policjantów służą Almodóvarowi do zdekonstruowania społecznych, tradycyjnych wyobrażeń związanych z męskością i zawodem stróża prawa. Policjant, ubrany w uniform, elegancki i wysportowany obrońca uciśnionych, kojarzy się wszakże powszechnie z ideałem prawdziwego mężczyzny. Tymczasem w filmach Almodóvara policjant nieustannie nasuwa skojarzenia z niekompetencją, rozdętym ego i chęcią załatwiania własnych, niekoniecznie czystych interesów. Dobitym tego przykładem jest gwałcący bezkarnie Głorię gliniarz z filmu CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, a także jego kolega po fachu z filmu PRAWO POŻĄDANIA, który odnalazłszy w domu Pabla torebkę kokainy zażywa ją natychmiast, stwierdzając, że w jego wieku tylko drobne przyjemności, takie jak narkotyki, pozwalają mu funkcjonować zawodowo. Policjanci ukazywani przez Almodóvara są na ogół osobami przegranyimi. „Poprzez ich karykaturalne, nieraz wręcz żałosne sylwetki Almodóvar ukazuje oczywistą prawdę: autentycznym mężczyzną nie jest się tylko dlatego, że ma się stanowisko, władzę czy mundur. Męskość nie jest bowiem kostiumem, który można włożyć i nosić przez całe życie. Mężczyzną trzeba się stawać; a cechy charak-

<sup>28</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach...*, op. cit., s. 186.

<sup>29</sup> Te i następujące poniżej uwagi zamieszczam korzystając z mojego artykułu pt.: *Artysta, policjant, kochanek, ojciec — wizerunki mężczyzn w filmach Pedro Almodóvara*, [w:] *Męskość w kulturze współczesnej*, A. Radomski, B. Truchlińska (red.), Lublin.

teru, powszechnie uważane za samcze, jak dominacja, siła i potencja, mogą przewrotnie przekształcić się w karykaturę męskości, w jej zaprzeczenie<sup>30</sup>.

Ukazywani przez Almodóvara w jego filmach mężczyźni nie sprawdzają się także w roli głowy domu, męża i ojca. Przykładem tego typu bohatera jest Antonio, mąż Glorii, z filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, który domaga się od domowników traktowania siebie z respektem i szacunkiem przynależnym panu domu, natomiast sam w stosunku do swoich bliskich nie poczuwa się do żadnych obowiązków. Urządza awantury żonie za przypalone udko kurczaka i brak piwa w domu, natomiast nieśmiało zagadnięty przez nią o pieniądze na życie, radzi jej, aby poprosiła o nie teściową. Porada ta jest oczywiście absurdalna; wszakże to on, jako głowa rodziny i osoba pracująca zawodowo, powinien łożyć na utrzymanie rodziny. Antonio nie interesuje się także wcale życiem swoich synów, a gdy młodszy z nich wyprowadza się z domu do bogatego dentysty — pedofila, jego ojciec nawet tego nie zauważa.

Bohaterowie filmów Almodóvara często nie sprawdzają się w roli rodzica. Ojciec Queti z *LABIRYNTU NAMIEŃTNOŚCI* napastuje seksualnie swoją córkę. Podobnie zachowuje się ojciec Tyny z *PRAWA POŻĄDANIA*, który uwodzi swojego nieletniego syna, współżyje z nim i namawia go do operacji zmiany płci. Ojczym Pauliny z filmu *VOLVER* podczas próby gwałtu zostaje zamordowany przez pasierbicę, broniącą się przed atakiem pijanego mężczyzny. Ojciec obydwu Estebanów, starszego i młodszego, z filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*, funduje sobie silikonowy biust i przeobraża się w kobietę, a o istnieniu swoich synów do pewnego momentu nie ma w ogóle pojęcia. Dopiero po spotkaniu z byłą żoną i rozmowie z nią decyduje się wpisać w rolę taty, co prawda na krótko, gdyż jest umierający na AIDS. Mężczyźni w filmach Almodóvara nie potrafią wypełniać społecznie przypisanej im funkcji rodzicielskiej; są zbyt wielkimi egoistami, dążącymi jedynie do zaspokajania swoich zachcianek i żądz. Pozytywnym wyjątkiem może okazać się Victor, bohater *DRŻĄCEGO CIAŁA*, ale widzimy go w roli przyszłego ojca jedynie w ostatniej scenie filmu, gdy towarzyszy swojej zaczynającej rodzić żonie w drodze do szpitala. Poza tym, Victor przełamuje stereotypowy wzorzec męż-

<sup>30</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 409.

czynny, należy więc do kategorii bohaterów innego rodzaju, reprezentujących męskość w nowoczesnym, czy należałoby nawet powiedzieć, ponowoczesnym wydaniu. Do tego typu bohaterów jeszcze powrócimy.

Kolejnym mitem związanym ze stereotypowym wyobrażeniem ideału męskości, z którym rozprawia się w swoich filmach Almodóvar, jest seksualna sprawność i samcza potencia, którą powinien wykazać się tak zwany prawdziwy mężczyzna. Tę cechę męskości reżyser ośmiesza poprzez jej zanegowanie lub, na odwrót, doprowadzenie do monstualnych rozmiarów. W pierwszym przypadku bohaterowie są impotentami; przykładem tego typu postaci jest policjant z *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* oraz David z *DRŻĄCEGO CIAŁA*. Innym sposobem negowania seksualnej sprawności jest ukazanie jej powiązania z praktykami o charakterze dewiacyjnym. Bohaterowie reprezentujący ten typ wyzwalają swoją potencję seksualną w specyficznych okolicznościach: Diego z filmu *MATADOR* osiąga spełnienie jedynie w momencie uśmiercania swoich partnerek, natomiast Ramón z *KIKI* jest voyeurystą i nie potrafi przeżyć orgazmu bez uwiecznienia aktu kopulacji na zdjęciach.

Ośmieszenie seksualnej sprawności męskiego kochanka poprzez doprowadzenie jej do groteskowych wymiarów odnajdziemy w filmie *KIKA*. Jeden z drugoplanowych bohaterów, gwiazdor międzynarodowych filmów pornograficznych, Paul Bazzo, dokonuje gwałtu na tytułowej bohaterce, zaskakując ją we śnie podczas siesty. Ekranowy Paul charakteryzowany jest poprzez swoją wybujałą seksualność. Używa jedynie swojego penisa, nie rozumu, a jego postępowanie ewidentnie wskazuje na niedorozwój umysłowy. Siostra Paula, pracująca w mieszkaniu Kiki jako służąca, opowiada swojej pani o bracie, podkreślając, że już w dzieciństwie wykazywał nienormalne zainteresowanie seksem i gwałcił wszystkie kozy, owce i krowy we wsi, a potem także sąsiadki i ją samą. Po wyjeździe ze wsi do Madrytu Paul stał się gwiazdorem filmów pornograficznych, a brukowa prasa i media uczyniły z niego demona seksu. Marta Michalak charakteryzuje jego postać następująco: „Jego spojrzenie jest erotyczną prowokacją, podobnie jak pozy, w jakich został sfotografowany. Podniecony, prezentuje przed śpiącą Kiką muskuły, przybierając pozy podobne do tych, w jakich występuje na zdjęciach. Pablo, zredukowany do swojej seksualności, jawi się zawsze jako przedmiot lub podmiot pożądania. Także zachowanie innych interpretuje wyłącznie w kategoriach seksualnych: gdy Juana każe mu się przy-

wiązać do krzesła, by upozorować włamanie, brat tłumaczy to sobie jej sadomasochistycznymi skłonnościami”<sup>31</sup>.

Paul, podniecony pięknem śpiącej Kiki i wyposzczony podczas długiego pobytu w więzieniu, z którego właśnie uciekł, rzuca się na kobietę i postanawia pobić swój rekord ilości orgazmów podczas nieprzerwanego stosunku. Ale demoniczny kochanek w miarę rozwoju akcji staje się śmieszny, a scena gwałtu wcale nie ma charakteru traumatycznego ani budzącego grozę, tylko komiczny. Almodóvar komentuje ją następująco: „Trzeba sobie wyobrazić, że to nie trwa dwudziestu minut, Paul Bazzo leży na Kice przez przyna

wiele się może zdarzyć. Nie chodzi o samą odrażającą sprawę, jaką jest gwałt: oto leży na tobie mężczyzna ważący osiemdziesiąt kilogramów, a tu raptem zaswędział cię nos, masz ochotę zrobić siusiu, myślisz o zakupach i telefonach, pojawia się cała masa wszelkiego rodzaju problemów życia codziennego. A humor rodzi się zawsze z tego, co jest codzienne”<sup>32</sup>.

Równie komiczne są ujęcia prezentujące ściąganie gwałtciciela z Kiki przez przybyłych do domu policjantów. Jeden z nich okrakiem siada na Paulu i wymierza mu dłońią parę klapsów w gołą pupę, po czym wraz ze swoim partnerem siłą odrywają wciąż wykonującego kopulacyjne ruchy napastnika od leżącej pod nim kobiety.

Użycie konwencji komediowej służy Almodóvarowi do zdekonstruowania psychoanalitycznego rozumienia filmowego widza jako bezkarnego podglądacza, rozkoszującego się władzą voyeurystycznego spojrzenia. Scena gwałtu dokonanego na Kice może być na pierwszy rzut oka uznana jako ucieleśnienie idei spektaklu, w którym występuję podporządkowanie pierwiastka żeńskiego sadystycznym męskim pragnieniom oraz ekspozycja męskiej dominacji, płynącej z władzy patrzenia. Jednak przy wnikliwszym oglądzie założenie takie okazuje się fałszywe, gdyż komiczność scen obrazujących szamotanie się Paula z Kiką skutecznie pozbawia akt gwałtu smaku erotycznego podniecenia. Widz może nawet nie konotować tej sceny w kategorii przemocy, gdyż brutalność Paula jest skutecznie rozbrajana komicznymi gagami: rozmową, którą Kika prowadzi ze swoim prześladowcą, pojawieniem

<sup>31</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach...*, op. cit., s. 185.

<sup>32</sup> *Almodóvar. Rozmowy*, przeprowadził: F. Strauss, Izabelin, 2003, s. 160.

się siostry napastnika przywiązanej do krzesła oraz nieudolną interwencją policjantów. Almodóvar zaprasza więc widzów, aby przyjęli postawę voyeurystyczną, aby następnie pozbawić ich przyjemności płynącej z erotycznych fantazji związanych ze sprawowaniem władzy męskiego spojrzenia i fantazjowania wobec uległego kobiecego ciała. Natomiast sam napastnik z demona seksu przekształca się w sprawcę najkomiczniejszej w historii kina sceny gwałtu. Jego potencja, wyolbrzymiona do karykaturalnych rozmiarów, staje się ośmieszeniem męskości poprzez zredukowanie jej do niezaspokojonego nigdy pożądania.

W filmach Almodóvara pojawiają się również wizerunki mężczyzn, którzy nie wpisują się w stereotyp prawdziwego, twardego faceta. Na ogół osobnicy, którzy wyrzekają się tradycyjnie związanych z wyobrażeniem ideału męskości cech, są przez społeczeństwo uznawani za zniewieściałych. W filmach Almodóvara bohaterowie wyposażeni w „kobiecy” przymioty, jak Marco oraz Benigno z filmu *POROZMAWIAJ Z NIĄ* czy opiekuńczy Ángel z *KWIATU MEGO SEKRETU*, są postaciami pozytywnymi i na ogół wzbudzają sympatię widzów. Jako osoby raczej sympatyczne pokazywani są również transwestyci i transseksualiści, których sylwetki reżyser kreuje z wyraźnym upodobaniem. „Figura transwestyty, przywoływana przez Almodóvara w jego filmach, nie służy, jak mogłoby się powierzchownie wydawać, jedynie wyrażeniu alternatywy wobec męskości hegemonicznej. Nie jest to także tylko pusta imitacja groteskowej kobiecości, zaczerpnięta z melodramatu czy wodewilu, bliska stereotypowemu wyobrażeniu kobiety w ikonach popkultury”<sup>33</sup>.

Pojawiające się na ekranie wizerunki transwestytów i transseksualistów wyrażają przekonanie reżysera, że poczucie bycia kobietą bądź mężczyzną związane jest z osobistym wyborem człowieka, a nie z płcią biologiczną czy tradycyjnymi wzorami zachowania narzuconymi przez społeczeństwo. Każdy ma prawo do kształtowania swojego życia zgodnie z własnym wyobrażeniem i poszukiwaniem szczęścia. Dobitym tego przykładem jest transseksualista Tina z *PRAWA POŻĄDANIA*, niegdyś Tino, który pod wpływem nacisków ze strony ojca dokonał operacji, zamieniającej go w kobietę. Jako dziecko, Tina uczęszczała do

<sup>33</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 405.

kolegium dla chłopców prowadzonego przez zakonników i była obiektem seksualnego molestowania przez księdza. Następnie jej ojciec uwiódł ją i zmusił do zmiany płci, a wkrótce potem porzucił ją, uciekając z inną kobietą.

Kreując postać Tiny, Almodóvar dokonuje znaczącego przesunięcia tradycyjnych wyobrażeń związanych z wpływem traumatycznego dzieciństwa na przyszłe życie dorosłego człowieka. Tiny nie dręczą dramatyczne wspomnienia płynące z faktu wykorzystywania seksualnego w młodości, bo nigdy nie czuła się wykorzystywana — ani przez księdza, ani przez ojca. Przeżywana przez nią trauma nie wpływa z niegdysiejszego zmuszania jej do odbywania seksu z dorosłymi, gdyż obcowaniu płciowemu oddawała się sama, z własnej woli. Kryzys psychiczny, którego doświadcza, wpływa z porzucenia i zostawienia jej samej przez ukochanych mężczyzn. Tina nie potrafi zaufać innym, gdyż dwukrotnie została zdradzona: przez księdza i przez ojca. Opowiadając bratu o swoim losie, wspomina, że najszcześniejsze chwile, które pamięta, związane były z rozwodem rodziców i przyznaniem praw do opieki nad nią ojcu, z którym wspólnie stworzyli nowy dom i rozpoczęli nowe, szczęśliwe życie (a także... współżycie). Ich związek z punktu widzenia tradycyjnej moralności z pewnością uznać należy za szokujący, ale dla Tiny liczyła się tylko miłość — i to uczucie wszystko, według niej, usprawiedliwiało. Opinia ta odzwierciedla stanowisko samego Almodóvara: miłość jest emocją najsilniejszą, najważniejszą w życiu i zarazem najbardziej pożądaną, niezależnie od wieku, płci czy wyznawanych wartości, gdyż niełatwo o nią w świecie pełnym konwenansów, zakłamania i powszechnego egoizmu.

Sylwetki transwestytów i transseksualistów, pojawiające się w twórczości Almodóvara, są z pewnością nietuzinkowe. Nie sposób nie wspomnieć tu o prokuratorze Dominguezie z WYSOKICH OBCASÓW (TACONES LEJANOS, 1991), który w wolnych od pracy chwilach przestacza się w *drag queen* i występuje w nocnych lokalach, a równocześnie jest czułym i namiętym heteroseksualnym kochankiem — czy też o Agrado z WSZYSTKO O MOJEJ MATCE, który jest dumny równocześnie ze swoich silikonowych cycków, jak i z penisa. Sylwetka Agrado, zaprezentowana w jednej ze scen filmowych, opisanej szczegółowo, otwiera niniejszy artykuł.

Wspomniałam uprzednio, że bohaterowie utworów Almodóvara nie



spełniają się w roli ojców. Do roli bycia ojcem dorasta jednak jeden z bohaterów: jest nim Lola z filmu *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*. Lola był niegdyś mężczyzną, mężem Manueli i spółdził z nią syna. Jednak gdy dokonał operacji, wszczepiając sobie implanty piersi, Manuela odeszła od niego, będąc w ciąży i nie powiadamiając go o tym fakcie. Syna wychowała sama, lecz gdy chłopak skończył siedemnaście lat, zginął w wypadku samochodowym. W międzyczasie Lola zachorował na AIDS i począł dziecko ze świecką siostrą miłosierdzia, Rosą. Rosa urodziła synka, ale umarła przy porodzie, zarażona wirusem HIV. Małego Estebana zaadoptowała Manuela. Podjęła także starania, aby odnaleźć Lolę i opowiedzieć mu o synach: pierwszym, zmarłym tragicznie i drugim, osieroconym przez matkę. Kiedy Lola dowiedział się o istnieniu dzieci, odezwał się w nim instynkt ojcowski i męska duma z posiadania potomków. „Pragnienie transseksualisty, aby stać się ojcem, może wydawać się czymś bulwersującym i wymyślnie sztucznym. Jednak Almodóvar traktuje całą rzecz bardzo naturalnie. Stwierdza, że każdy człowiek posiada instynkt, który zbliża go do zwierzęcia i który skłania go do obdarzania życiem oraz do korzystania z praw do swego dziecka. Lola jest męskim szowinistą, który przeobraża się w kobietę, ale jest także ojcem — a raczej staje się ojcem w momencie, gdy dowiaduje się, że ma synów. Owo stawanie się ojcem czy też może dorastanie do ojcostwa, wyzwala w nim najlepsze, ukryte dotąd cechy charakteru i pozytywne emocje: czułość, tkliwość, współczucie i ojcowską miłość oraz dumę”<sup>34</sup>.

W wizerunku Loli Almodóvar dokonuje dekonstrukcji tradycyjnego wzoru rodziny, proponując zastąpienie tradycyjnej rodziny związkami kochających się istot. Gdy Lola był mężem Manueli spodziewającej się ich dziecka, stał się, które tworzyli, choć akceptowane społecznie w swym tradycyjnym wymiarze, miało charakter toksyczny i destrukcyjny. Natomiast w momencie, kiedy Lola — osobnik transgenderowy, Manuela — matka, która straciła swoje dziecko oraz mały Esteban — sierota bez matki, zarażony wirusem HIV przez swego umierającego ojca, spotkali się ze sobą, na moment stworzyli prawdziwą rodzinę; z pewnością nietypową, ale darzącą się uczuciem i wsparciem.

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 297.

Ojcostwo, do którego dorasta Lola, zdaje się mieć wiele cech wspólnych z postawą macierzyńską. Każda matka kocha swoje potomstwo bezinteresownie i bezgranicznie. Gdy Lola bierze z tkliwością na ręce małego Estebana i uśmiecha się do niego, przeistacza się w prawdziwą kobietę. Dopiero teraz, a nie wtedy, gdy dokonywał operacji zmieniającej płeć. Almodóvar po raz kolejny ukazuje, że kobiecość czy męskość niewiele mają wspólnego z biologią, z narządami płciowymi ani tym bardziej ze społecznym podziałem ról. Kobiecość zostaje określona poprzez cechy charakteru zanegowane i odrzucone przez tak zwanych „prawdziwych mężczyzn”. Dlatego Agrado jest kobietą, choć w spodniach nadal nosi penisa, natomiast Lola kobietą się staje, dorastając do roli ojca, a równocześnie wcielając w swoją osobowość postawę macierzyńską. W ten sposób zdaje się także rozumieć zachowanie Loli Grażyna Stachówna, pisząc: „Odnaleziony przez Manuełę, bierze na ręce swoje nowe dziecko z czułością zarazem ojca i matki, symbolicznie łącząc w sobie obie te funkcje i miłości”<sup>35</sup>.

Prezentowane przez Almodóvara na ekranie wizerunki mężczyzn obrazują dokonujące się we współczesnych społeczeństwach przemiany. Dzisiejszy przedstawiciel „silnej płci” nie musi już uosabiać stereotypowych wizerunków „twardziela”, *macho*, „zdobycy”, „wodza” ani „głowy rodu”. Tradycyjnie przypisywane mężczyznom role społeczne, ich działalność zawodowa i aktywność na łonie rodziny ulegają przeobrażeniom. W filmach hiszpańskiego reżysera pojawiają się reprezentanci nowego wzoru mężczyzny, bardziej przystającego do dzisiejszych czasów aniżeli tradycyjny, patriarchalny wizerunek. Określić ich można, używając sformułowania Marka Simpsona<sup>36</sup>, jako „mężczyzn metroseksualnych”. Sformułowanie to początkowo, zgodnie z intencjami samego autora hasła, miało wydźwięk pejoratywny, oznaczało bowiem zniechęcającego dandysa. Współcześnie natomiast mianem tym określa się wykształconych mężczyzn młodego i średniego pokolenia, dbających o swój wygląd, mieszkających przeważnie w dużych aglomeracjach miejskich i prezentujących orientację heteroseksualną. Mężczyzna me-

<sup>35</sup> G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, płeć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, G. Stachówna, G. Wojnicka (red.), Kraków 2003, s. 20.

<sup>36</sup> M. Simpson, *Here come the mirror men*, „The Independent” 1994, November 15.

troseksualny nie wyrzeka się okazywania „kobiecych” emocji: jest czuły, delikatny, empatyczny, potrafi okazywać wzruszenie, a jeśli wymaga tego sytuacja, nie wstydzi się łez. Równocześnie zaś jego cechami charakteru są stanowczość, siła i odwaga. Osobnik tego typu dba o dobrą kondycję fizyczną, przestrzega diety, lubi ubierać się w markowe ciuchy, bywa nawet u manikiurzystek i stylistów. Jest kulturalny i ma dobre maniery. Kobiety traktuje jako partnerki, stara się je wysłuchać i zrozumieć. Uważa, że w życiu liczy się nie tylko dobrze płatna praca i męska rywalizacja, ale także dom, rodzina, przyjaźń oraz rozwijanie własnych zainteresowań, niekoniecznie związanych ze stereotypowymi wyobrażeniami o sposobach spędzania przez mężczyzn wolnego czasu (jak oglądanie transmisji sportowych w telewizji, podrywanie dziewczyn na ulicy czy picie piwa w pubie z kolegami)<sup>37</sup>.

Tego typu bohaterów reprezentują w twórczości Almodóvara Ángel z filmu *KWIAT MEGO SEKRETU*, Victor oraz David z *DRŻĄCEGO CIAŁA*, a także Benigno i Marco z *POROZMAWIJ Z NIĄ*. Victor, bohater *DRŻĄCEGO CIAŁA*, ukazany jest jako czuły, pełen ciepła, troskliwy i opiekuńczy mężczyzna, który okazuje emocje i przejawia skłonność do empatii, a równocześnie potrafi twardo walczyć o swoje szczęście. Victor kocha się w Elenie, jednak dziewczyna odtrąca go i wyśmiewa jego umiejętności seksualne, czym dotyka go do żywego. Dodatkowo bohater, wskutek splotu nieszczęśliwych okoliczności, trafia do więzienia za rzekome postrzelenie policjanta, do czego Elena przyczynia się pośrednio. Wyszedszy na wolność, Victor postanawia się zemścić. W tym celu knuje misterny plan: pragnie zostać „najlepszym ogierem na świecie”, rozkochać w sobie Elenę, spędzić z nią upojną noc i zaspokoiwszy dziewczynę jak nikt dotychczas, porzucić ją, zakochaną w nim do szaleństwa i nieszczęśliwą. Jednak ostatecznie bohater rezygnuje ze swojego planu, gdy przekonuje się, że nadal kocha Elenę i żywi do niej

---

<sup>37</sup> Na przemianę wizerunku mężczyzny metroseksualnego z negatywnego w kontrowersyjny pozytywny wzorzec (aczkolwiek kreowany nieco sztucznie na potrzeby konsumentów przez rynek) wskazują reprezentatywne międzynarodowe badania przeprowadzone przez Ipsos Trend Observer. Były one również wykonane w 2004 roku w Polsce. O nowym rozumieniu pojęcia wprowadzonego przez Simpsona piszą również: A. Głębocka, A. Hełka, *Metroseksualni. O czym pisze męska prasa?*, „Niebieska Linia” 2005, nr 5; B. Białecka, *Płeć piękna, płeć słaba – mężczyzna*, „W drodze” 2005, nr 10.

uczucia sympatii i czułości, nie tylko pożądanie seksualne. W Victorze przeważają „kobiece” cechy osobowości: tkliwość, opiekuńczość, pragnienie dobra ukochanej osoby. Nie przeszkadza mu to stanąć do twardej walki o względy Eleny z obecnym jej mężem, sparaliżowanym po postrzale policjantem Davidem. W starciu ze swoim przeciwnikiem, Victor uosabia cechy prawdziwego samca, bezwzględnie rywalizującego o wybrankę. Okazuje Davidowi, poruszającemu się na wózku inwalidzkim, swoją dominację i siłę, czego dobitnym przykładem jest scena konfrontacji w mieszkaniu, podczas której kamera, utożsamiając się ze spojrzeniem Victora, prezentuje Davida z góry, pomniejszonego i wtloczonego w wózek, natomiast ukazując Victora, kieruje obiektyw z zabiej perspektywy do góry, wyolbrzymiając jego postać. Na sugestię policjanta, aby zostawił jego żonę w spokoju, Victor odpowiada lekceważąco, że David jako kaleka nie jest w stanie mu niczym zagrozić i demonstuje swoją tężyznę fizyczną, bez wysiłku wykonując pompki przed wściekłym rywalem.

Ostatecznie Victor zakłada z Eleną szczęśliwą rodzinę i jako uosobienie nowego typu mężczyzny otacza swoją żonę troskliwą opieką i wsparciem. Wydaje się również być dobrym kandydatem na ojca. W finałowej scenie filmu Victor wiezie do szpitala zaczynając rodzinę Elenę i czule przemawia do swojego spieszącego się na świat synka, obiecując mu wspaniałe życie w ulegającej demokratycznym przemianom ojczyźnie.

Typ mężczyzny miękkiego, o kobiecych cechach charakteru, reprezentują również bohaterowie filmu *POROZMAWIAJ Z NIĄ*, Benigno i Marco. Poddając analizie to dzieło Almodóvara, Ricardo Rodríguez Pereyra<sup>38</sup> stwierdza, że zostają w nim wyraźnie zanegowane granice płci i seksualności. Uczucia bohaterów oraz reprezentowana przez nich seksualność nie mają jasnych reguł, są umowne i nie dają się jednoznacznie zdefiniować i zaklasyfikować: „W tym przewrotnym filmie kobiety się nie malują i nie stroją dla mężczyzn; przeciwnie, to mężczyźni malują je, czeszą, ubierają, dbają o ich cykle miesięczkowe (lub zaniedbują tę czynności, a wtedy uroda kobieca więdnie, życie gaśnie, a cykl miesięcz-

---

<sup>38</sup> R. Rodríguez Pereyra, „Hable con ella”: *las fronteras del género en la película de Almodóvar*, [en:] [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez\\_ricardo/hable\\_con\\_ella.html](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez_ricardo/hable_con_ella.html).

kowania ustaje). Historia opowiedziana w filmie obala stereotypowe wyobrażenia o kobiecości i męskości. Bohaterami utworu Almodóvara ponownie stają się miękcy, «kobięcy» mężczyźni. Benigno swoimi gestami i manierami wpisuje się wręcz w stereotypowe wyobrażenie o homoseksualistach; tak zresztą myśli o nim ojciec Alicii. Marco z kolei jest typem męskiego przystojniaka, ale jego opiekuńczość i lzy przybliżają go do wrażliwości kobiecej<sup>39</sup>.

Najważniejszym zagadnieniem poruszonym w filmie POROZMAWIĄJ Z NIĄ jest skomplikowany układ relacji pomiędzy mężczyznami i kobietami. Wspominałam uprzednio, że w zdecydowanej większości filmów Almodóvara związki obydwu płci utrzymane są w konwencji rywalizacji, z pozycji męskiej struktury władzy i siły. Natomiast w przypadku tego filmu reżyser koncentruje się na komunikacji pomiędzy płciami, na próbach jej nawiązania i konsekwencjach jej braku. Benigno i Marco zakochani są w kobietach, które z różnych powodów nie odpowiadają na ich miłość. Film opowiada o barierach uniemożliwiających porozumienie, ale też o możliwości ich przełamania. Alicia, w której kocha się Benigno i Lydia, dziewczyna Marca, są w stanie śpiączki, spowodowanej wypadkami, w których uczestniczyły. Benigno czule troszczy się o swoją ukochaną, Marco nie potrafi zbliżyć się do leżącej w komie ukochanej. Benigno przekonuje Marco, że mózg kobiety, zwłaszcza w tym stanie, jest nieodgadniony i że o słabą płeć należy się troszczyć, przemawiać do swoich dziewczyn, być z nimi i opiekować się nimi. Marco jako pragmatyk nie potrafi przełamać swojego sceptycyzmu, zaś pozbawiona opieki Lydia umiera. Benigno natomiast czule trwa przy Alicii i choć dopuszcza się czynu niegodziwego, gwałcąc pogrążoną w śpiączce dziewczynę, paradoksalnie przyczynia się tym bestialskim aktem do jej przebudzenia.

Powołując się na Donnę Penn, Mark Allinson<sup>40</sup> stwierdza, że w filmie POROZMAWIĄJ Z NIĄ reżyser stosuje strategię *queer*. Polega ona na destabilizowaniu i przekraczaniu granic normalności i dewiacji oraz organizowaniu walki przeciwko heteronormatywności. Almodóvar dekonstruuje wyobrażenia związane z tradycyjnymi wyobrażeniami płci, wprowadzając w świat swojego dzieła wizerunki silnych, „męskich”

<sup>39</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 442.

<sup>40</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, London 2001.

kobiet (Lydia) oraz słabych, „kobięcych” mężczyzn (Benigno, Marco) i wskazując, jak niewiele różnic je tak naprawdę dzieli.

Marta Michalak zauważa słusznie, że Almodóvar podejmuje również grę z wyobrażeniami odbiorców związanymi z tradycyjnymi rolami kobiet i mężczyzn, funkcjonującymi w kinie głównego nurtu: „Kreuje męski podmiot filmu, po czym zaprzecza seksualnej władzy jego spojrzenia. Władza spojrzenia może też zostać przypisana kobiecie — to Andrea reprezentuje w *KICE* stereotypowy męski punkt widzenia. (...) W *POROZMAWIAJ Z NIĄ* reżyser jednak powraca do punktu wyjścia — podmiotem filmu okazuje się po raz kolejny mężczyzna. Jednak utożsamienie odbiorcy z postacią Marka następuje nie dzięki władzy spojrzenia, lecz budowanej konsekwentnie identyfikacji emocjonalnej. Identyfikacji podobnej do tej, którą reżyser osiąga w przypadku postaci kobięcych swoich wcześniejszych filmów”<sup>41</sup>.

Identyfikacja emocjonalna, której widzowie doświadczają w stosunku do postaci Marka, jest związana z faktem reprezentowania przez niego „niemęskich” cech charakteru. Marco nie jest przy tym typem mazgaja ani mięczaka, choć na ekranie widzimy często jak płacze; jest natomiast przedstawicielem nowego, współczesnego wizerunku męskości. Działając, Marco kieruje się uczuciami, wśród których współczucie jest emocją najważniejszą. Nawet swoją ukochaną Lydię poznaje dzięki temu, że ogląda z nią wywiad w telewizji i widząc jej rozpacz i determinację, postanawia pomóc kobiecie budzącej jego empatyczną troskę. Bezinteresownie pomaga również Benigno, czując się związany z nim emocjonalnie jako przyjaciel: doradza mu w sprawie jego miłości do Alicii, a po gwałcie dokonanym na dziewczynie odwiedza go w więzieniu i załatwia mu adwokata. Gdy Marco czyta list zostawiony mu przez przyjaciela, który popełnia samobójstwo, po jego twarzy płyną łzy. Marco płacze też nad grobem Benigno i wygłasza monolog, będący pożegnalną mową do przyjaciela.

Po Victorze i Davidzie, bohaterach *DRŻĄCEGO CIAŁA*, Marco jest kolejnym płaczącym mężczyzną, ukazany na ekranie przez Almodóvara. Victor oraz David płakali zresztą mniej spektakularnie, a bardziej wstydliwie i skrycie, ocierając szybkim, ukradkowym ruchem ręki wilgoć napływającą do oczu. Nikt postronny ich przy tej czynności

<sup>41</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach...*, op. cit., s. 196.

nie podpatrzył, bohaterowie zresztą by sobie tego nie życzyli. Natomiast Marco płacze otwarcie, nie afiszując się co prawda ze swoimi łzami, ale też specjalnie się z nimi nie kryjąc. W trakcie rozwoju filmowej opowieści widzimy go płaczącego w siedmiu scenach: na początku i na końcu filmu, gdy ogląda przedstawienia baletowe, po zabiciu węża w domu Lydii, gdy słucha pieśni wykonywanej przez Caetano Veloso, gdy czyta list pożegnalny zostawiony mu przez Benigno, wreszcie gdy odbiera z celi rzeczy osobiste przyjaciela i znajduje pośród nich spinkę do włosów należącą niegdyś do Alicii oraz gdy stoi nad grobem Benigno. Za każdym razem jego szczery płacz przejmuje widzów do głębi. Łzy towarzyszą mu w momentach żalu oraz wzruszenia, zarówno nad losem przyjaciela, jak i wobec poruszającego go piękna. W tym ostatnim aspekcie Marco — na co zwraca uwagę Michalak — „zdaje się swoistym alter ego widza, dzieląc z nim chwile czystego wzruszenia”<sup>42</sup>.

Benigno również uosabia typ mężczyzny miękkiego, o kobiecych cechach, choć nieco odmienny niż Marco. Benigno początkowo może wydawać się widzom bohaterem o homoseksualnej orientacji. Wygląda na kogoś uczuciowego, reprezentującego typ kobiecej wrażliwości. Wymieniając jego cechy osobowości, Allinson<sup>43</sup> podkreśla, że pasują one do stereotypowych wyobrażeń na temat natury geja: Benigno jest nieśmiały, wykonuje zawód pielęgniarza, ukończył kursy fryzjerstwa i makijażu, potrafi i lubi haftować, rozmawia z koleżankami z pracy o kosmetykach i miał ekstremalnie intymny kontakt z matką, gdy ta jeszcze żyła. Barbara Umińska<sup>44</sup> stwierdza, że Benigno w żadnym calu nie spełnia standardu męskości. Natomiast Marta Michalak podkreśla: „Przez cały czas trwania opowieści kolejne sceny dają sprzeczne odpowiedzi na pytanie dotyczące orientacji seksualnej bohatera”<sup>45</sup>. Rzeczywiście, gdy ojciec Alicii wypytuje go na temat jego preferencji seksualnych, Benigno odpowiada mu, że chyba woli mężczyzn. Ale zaraz po jego wyjściu, Benigno relacjonuje spotkanie z nim pielęgniarkę Rosie i mówi jej, że skłamał. Z drugiej strony, jego stosunek do Marco jest bardziej niż przyjacielski, choć nie widzimy w nim wyraźnego podtekstu erotycznej fascynacji.

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>43</sup> M. Allinson, *A Spanish Labyrinth...*, op. cit.

<sup>44</sup> B. Umińska, *Przesłanie Almodóvara*, „Przegląd” 2003, nr 11.

<sup>45</sup> M. Michalak, *Mężczyzna w filmach...*, op. cit., s. 195.

Równocześnie Benigno jest prawdziwym mężczyzną, czego dowodzi odbywając stosunek z Alicią i zapładniając ją. Dokonany przez niego czyn wywołuje emocjonalny szok i sprzeciw odbiorców, dotychczas traktujących jego sylwetkę z dużą dozą sympatii. Sympatii widzów ostatecznie jednak Benigno nie traci, gdyż jego postępek, choć odrażający, okazuje się ratunkiem dla Alicii, budząc ją ze stanu śpiączki. Pozytywna ocena postaci Benigno przez odbiorców związana jest również z jego „miękkimi” cechami charakteru, uosabiającymi aspekt kobiecy bardziej niż męski, wzbudzającymi wobec niego odczucie niekoniecznie identyfikacji, ale z pewnością empatii. „Identyfikacja emocjonalna z bohaterami filmu Almodóvara jest możliwa dzięki osiągnięciu przez nich pełni człowieczeństwa, której nieobce są zarówno cierpienie i ból, jak i radość oraz zachwyty. A także empatia, otwarcie się na drugiego człowieka, nawet tak silne, że zacierające różnicę płci. Nauczycielka tańca, Katerina, opisując Benigno swój pomysł na spektakl baletowy, mówi mu, że ze śmierci wyłania się życie, zaś z mężczyzny wyłania się kobieta, będąca personifikacją jego duszy. Kobieta, wyłaniająca się z duszy mężczyzny, uosabiająca żeńską animę, jest, zdaniem Almodóvara, najlepszą częścią jego osobowości. Niemęscy w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, metroseksualni — używając modnego dziś określenia — bohaterowie POROZMAWIAJ Z NIĄ wzbudzają większą sympatię widzów, niż mężczyźni stereotypowi, twardzi brutale i *machos*, ukazywani w innych filmach hiszpańskiego reżysera”<sup>46</sup>.

### Podsumowanie — czy płeć można zmieniać jak kostium?

Kreując w swoich filmach barwne sylwetki kobiet i mężczyzn wyzwolonych spod władzy stereotypów płciowych, Almodóvar ukazuje, jak umowną rzeczą jest tak zwana prawdziwa kobiecość i męskość. Wzorce płciowe prezentowane w filmach Almodóvara porównać można do kostiumu, który wkłada się i nosi według swego upodobania. Kostium, który nie pasuje, można odrzucić i zmienić. Zdaniem reżysera, każdy człowiek powinien czuć się w pełnionej przez siebie roli spo-

<sup>46</sup> K. Citko, *Filmowy świat...*, op. cit., s. 443.



łecznej tak, jak w dobrze skrojonym ubraniu. Nic go wtedy nie krępuje, nie uwiera i nie ogranicza swobody jego ruchów. Tradycyjne wzorce społeczne związane z rolami narzucanymi kobietom i mężczyznom są jak niewygodne ubranie, za ciasne i sztywne. Ten uwierający gorset można jednak zdjąć. Almodóvar ukazuje w swoich filmach różnorodnych bohaterów: mężczyzn i kobiety zadowolonych ze swojej płci i tych, którzy się przeciwko niej buntują. Wszyscy poszukują swojej tożsamości i szczęścia. Jedni znajdują je wpisując się w tradycyjne role społeczne (Queti i Riza z *LABIRYNTU NAMIĘTNOŚCI*, Ricky i Marina z filmu *ZWIĄŻ MNIE!*), inni — i tych jest zdecydowanie więcej — osiągną spełnienie pozbywając się ograniczeń związanych z biologią, genami, tradycyjną kulturą i społeczeństwem. Tak jak Agrado, bohaterka opisana w pierwszych akapitach niniejszego artykułu, której słowa warto przytoczyć w tym momencie raz jeszcze: „Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku”<sup>47</sup>. Każdy człowiek, dążąc do spełnienia i szczęścia, powinien kreować swój własny, wymarzony i wyśniony wizerunek, nie oglądając się na konwenanse i stereotypy. Oglądać się należy jedynie na innych ludzi, aby swoim działaniem ich nie skrzywdzić. Ci spośród bohaterów filmów Almodóvara, którzy o tym zapominają, jak Lola z *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* czy pan Berenguer ze *ZŁEGO WYCHOWANIA*, płacą wysoką cenę. Natomiast ci, którzy otwierają się na innych z empatią i współczuciem, są ukazywani jako postacie pozytywne, niezależnie od posiadanej (bądź wybranej przez siebie) płci, wyglądu i roli pełnionej w społeczeństwie. Almodóvar, kreując w swoich filmach różnorodne, bogate, niestereotypowe wizerunki bohaterów kobiecych i męskich, przekazuje nam optymistyczne przesłanie, że mimo cierpienia i przeciwności losu, warto walczyć o własną tożsamość, ona bowiem jest szansą na życie w zgodzie z samym sobą i światem. Warto wkładać kostium, który nie będzie krępował naszych ruchów, lecz podkreślał urodę, wdzięk i autentyczność. A równocześnie reżyser zaprasza nas do przyjęcia postawy tolerancji wobec inności, kreując swoją wizję świata, której naczelną zasadą jest przekonanie, że wszystko w dzisiejszych czasach jest możliwe i nic nie powinno nas oburzać ani gorszyć, o ile tylko nie stanowi zagro-

<sup>47</sup> Cyt. ze ścieżki dźwiękowej filmu *Wszystko o mojej matce*, reż. P. Almodóvar, 1999.

żenia dla egzystencji i godności drugiego człowieka. Swoją filmową twórczością Almodóvar zaprasza widzów do przyjęcia postawy pluralistycznej otwartości na szanse oferowane przez dynamicznie zmieniający się świat. A równocześnie namawia ich do krytycznego spojrzenia na pułapki przezeń zastawiane, niesione przez wszechogarniający konsumpcjonizm, natrętną obecność mediów i kreowanie przez nie fałszywego wizerunku świata oraz brak miłości, w miejsce której pojawia się egoistyczne zatracenie w destrukcyjnej sile pożądania, bez oglądania się na potrzeby drugiego człowieka. Nieważna w tym momencie jest płeć bohatera, lecz jego człowieczeństwo. Jak powiedziała bowiem Manuela, bohaterka *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*, można być „męskim szowinistą z cyckami”<sup>48</sup>. Ale równie dobrze można być transseksualistą o gołym sercu, jak inny bohater z przywołanego filmu, *Agrado*.

---

<sup>48</sup> Ibidem.