

Katarzyna Citko

Postmodernistyczne wizerunki dziecka i rodziny w filmach Pedra Almodóvara

Pedro Almodóvar rzadko czyni bohaterami swoich utworów dzieci. Mali protagoniści pojawiają się w jego filmach zazwyczaj jako dopełnienie rodziny, przy czym nie musi być ona tradycyjna ani pełna. Rodzina jako instytucja społeczna poddawana jest przez Almodóvara nieustannemu krytycznemu oglądowi i dekonstrukcji. Związane jest to m.in. z odrzuceniem przez reżysera ideologii reżimu frankistowskiego oraz wpisaniem się w przemiany demokratyczne, którym uległa Hiszpania po upadku dyktatury. W okresie po śmierci *caudillo* powstał w Hiszpanii, szczególnie w wielkich miastach, jak Madryt czy Barcelona, specyficzny ferment kulturowy i społeczny, określony mianem: *la movida*.

Terminem tym określa się ruch odnowy w kulturze i sztuce, rozwijający się bezpośrednio po śmierci generała Franco. „Do głosu doszło wtedy pokolenie młodych twórców, wprowadzających nowoczesne trendy w muzyce, modzie, literaturze, malarstwie i w kinie, którym nadawano niekiedy nazwę «subkultury narkotyków». *La movida* powstała z inspiracji londyńskiego *neo-punk*, ale także z wymieszania wpływów kultury pop, punk, heavy metal z rodzimymi elementami zarzueli i sevillanas, po które sięgali młodzi twórcy, trawestując je i parodiując. Zaczęto otwierać nowe kluby i dyskoteki, zliberalizowało się podejście do seksu, narkotyków, do homoseksualizmu i transwestytyzmu. Nowe trendy ujawniały się nie tylko w tworzonej sztuce, ale także w specyficznym stylu życia, wyrażającym się w nieustającej zabawie. Spontaniczny ruch odnowy kultury i społeczeństwa popierany był także przez polityków, szczególnie po dojściu do władzy socjalistów w 1982 roku. Popularny burmistrz Madrytu, E. Tierno Galván pojawiał się na koncertach muzyki młodzieżowej przemawiając do zgromadzonej publiczności ich językiem, a subwencje i akty kulturowe PSOE służyły rozwojowi sztuki tworzonej przez młodych

artystów¹. W prasie zaczęły pojawiać się artykuły, poruszające zagadnienia związane z *la movida*, postmodernizmem i kulturą masową.

La movida w sferze obyczajowej i społecznej stanowiła wielki przełom związany z odrzuceniem tradycyjnych norm, wyznaczonych przez powszechnie obowiązującą religię katolicką i kulturę patriarchalną. Gwałtownie wzrosła w Hiszpanii liczba rozwodów i nieformalnych związków, a tradycyjna rodzina przestała być wartością najwyższą. Rodzina zawsze cieszyła się w Hiszpanii poważaniem społecznym jako instytucja tworząca trwałe podstawy tradycyjnej kultury, związanej silnie z religią katolicką, oraz charakteryzująca się upodobaniem do hierarchicznych struktur. W okresie dyktatury jej rola była olbrzymia, rodzina bowiem, uważana za podstawową komórkę społeczną, stwarzała podwaliny państwa zarządzanego przez „ojca narodu”, którym był *generalissimus* Franco.

Natomiast po upadku dyktatury do głosu coraz częściej zaczęła dochodzić krytyka struktury patriarchalnej jako jedyne go uświęconego prawem, obyczajem i religią porządku. Znalazło to także odzwierciedlenie w hiszpańskim kinie. Restrykcyjność i reakcyjność tego porządku ukazywał w swoich filmach Carlos Saura, tworząc wizerunki rodziny wpisujące się w tradycyjny model, których członkowie poddani są opresyjnym skutkom funkcjonowania owego modelu. Tego typu układy rodzinne znajdziemy w filmach: *NAKARMIC KRUKI* (1975), *ANNA I WILKI* (1973) czy *OGRÓD ROZKOSZY* (1970). Wezwanie do odrzucenia i przekroczenia ograniczeń na polu wszelkich struktur społecznych i kulturowych, w tym również rodziny, odnajdziemy także w filmach Luisa Buñuela, w których, podobnie jak u Saury, tradycyjna rodzina ukazywana jest jako struktura represyjna, dławiąca wolność jej członków.

Natomiast w twórczości Pedro Almodóvara tradycyjna rodzina zastąpiona zostaje rodziną nowoczesną. Zwyczajna rodzina, złożona z ojca — patriarchy, wypełniającego przykładowo obowiązki głowy domu, matki wychowującej dzieci i posłusznych latorośli, praktycznie nie jest obecna w żadnym jego filmie. Obraz konwencjonalnej rodziny jest prezentowany przez reżysera jako usankcjonowanie porządku patriarchalnego o charakterze restrykcyjnym, zagrożającym wszystkim jej członkom. Dlatego trudno byłoby wskazać w twórczości Almodóvara portret tradycyjnej rodziny, nakreślony z sympatią. Mamy w zamian za to całą galerię osobliwych związków, zastępujących tradycyjne rodziny. W filmie *PEPI, LUCI, BOM I INNE ŁASKI Z NASZEJ PACZKI* (1980) Luci ucieka od swego męża, aby założyć nową rodzinę z Bom, a ich związek ma cha-

¹ K. Citko, „*La movida*” a wczesny okres twórczości Pedro Almodóvara, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49-50 (109-110), s. 225.

rakter lesbijski i sadomasochistyczny zarazem. W filmie *POŚRÓD CIEMNOŚCI* (1983) siostra zakonna odchodzi z konwentu, aby założyć rodzinę z księdzem kapelanem; w dodatku dokonują adopcji tygrysa hodowanego w celi przez inną siostrę i zabierają go ze sobą, obiecując traktować go jak własne dziecko. W *MATADORZE* (1986) rodzina Ángela reprezentowana jest tylko przez matkę o wyraźnie patriarchalnych cechach. W *PRAWIE POŻĄDANIA* (1987) ojciec uwodzi swojego nieletniego syna i namawia go do zmiany płci. W *DRŻĄCYM CIELE* (1997) Klara, dokonując inicjacji seksualnej Victora, zachowuje się wobec niego jak matka. W filmie *VOLVER* (2006) Raimunda i jej córka zmuszone są do pozbycia się głowy rodziny (córka, broniąc się przed molestowaniem, zabija ojca, matka uprzęta jego ciało, wkładając trupa do lodówki, a następnie zakopując go pod drzewem) i dopiero wtedy tworzą rozumiejące się i wspierające wzajemnie stadło. Portrety nowoczesnych, można powiedzieć: postmodernistycznych rodzin znajdziemy przede wszystkim w filmach: *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* (1984), *ZWIĄŻ MNIE!* (1990), *WYSOKIE OBCASY* (1991) i *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* (1999). Przykładowo, w filmie *ZWIĄŻ MNIE!* Ricki, chcąc założyć rodzinę z Mariną, uprowadza ją, przywiązuje do łóżka, knebluje i każe jej zakochać się w nim, gdyż zamierza być dla niej dobrym mężem i wspaniałym ojcem dla ich dzieci. W dodatku, choć wydaje się, że taki związek nie ma najmniejszych szans na realizację, Marina rzeczywiście zakochuje się w swoim dręczycielu.

Rodzina jako instytucja sama w sobie nie jest przez Almodóvara ośmieszana ani wykiwana. Reżyser dokonuje jedynie dekonstrukcji tradycyjnego wizerunku rodziny, ukazując, że w dzisiejszych czasach nazwą tą określać można także inne, nietypowe związki. Tym, co spaja rodzinę w jedno, jest miłość. Kiedy jej braknie, związek się rozpada, tak jak w filmie *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* Natomiast gdy uczucie zwycięża, nieważna jest płeć, wiek, orientacja seksualna czy inne wyznaczniki. Almodóvar, interpretując więzi łączące transseksualistę Estebana (Lolę) i matkę jego syna, Manuelę w filmie *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE*, zauważa: „Ten jakże nietypowy związek stanowi dla mnie ilustrację różnorodnych form, jakie rodzina przybiera na koniec tego wieku. Jeżeli jest coś, co charakteryzuje przełom wieków, to właśnie rozpad rodziny. Możliwe jest dzisiaj tworzenie rodzin z innych elementów, na innych zasadach, stworzenie innych relacji biologicznych. Muszą one być respektowane, jakiegokolwiek by były, gdyż najważniejsze jest, żeby członkowie rodziny się kochali”².

² *Almodóvar. Rozmowy*, rozmowy przeprowadził: F. Strauss, przeł. O. Hedemann, Izabelin 2003, s. 209.

Natomiast tradycyjny model rodziny jest przez Almodóvara poddany krytyce jako represyjny i niedający swoim członkom szansy na prawdziwe uczucia ani na samorealizację. Dlatego bohaterowie filmów Almodóvara rozpaczliwie poszukują miłości w innych, nietypowych związkach. Dopiero w nich mogą naprawdę odnaleźć szczęście. Związek księdza i zakonnicy, wychowujących tygrysa, nie może być uświęcony przez sakrament małżeństwa z oczywistych względów. Jest natomiast uświęcony przez prawdziwe uczucie, łączące dwoje ludzi. Kazirodcza relacja ojca z synem, który pod presją ukochanego tatusia dokonuje operacji zmiany płci, nie może liczyć na akceptację społeczną, ale dla osób pozostających w tym związku liczy się jedynie ich szczęście. Przykłady tego typu związków, prezentowanych przez reżysera na ekranie, nie mają na celu epatowania skandalem czy karmienia publiczności niezdrową sensacją; Almodóvar ukazuje je, aby przywołać potęgę i prawdziwość uczucia łączącego ze sobą dwoje ludzi, niezależnie od tego, kim są i jaką funkcję pełnią w społeczeństwie. Według reżysera, w czasach dzisiejszych miłość staje się emocją najsilniejszą i zarazem najbardziej poszukiwaną, gdyż niełatwo o nią w świecie ograniczeń, konwenansów i fałszywych ról społecznych.

Na tle tak ukazywanej rodziny Almodóvar umieszcza czasami wizerunki dzieci. Dzieci występujące w jego filmach są z reguły dorastającymi nastolatkami, wyposażonymi w cechy ludzi dorosłych. Dzięki temu są one postaciami niezwykle wyrazistymi i silnymi, stając się równorzędnymi antagonistami dla bohaterów dorosłych.

W filmie CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? Almodóvar przedstawia trzy portrety dziecięcych bohaterów. Są nimi bracia, Toni i Miguel oraz ich sąsiadka, Vanessa. CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? jest opowieścią o przeciętnej hiszpańskiej rodzinie, mieszkającej w betonowym blokowisku na przedmieściach Madrytu. Główną bohaterką jest Gloria, gospodyni domowa, matka dwóch synów i żona taksówkarza, grana przez Carmen Maurę. Gloria z powodu braku środków na utrzymanie rodziny podejmuje pracę jako sprzątaczką; życie upływa jej w związku z tym na szorowaniu, myciu i odkurzaniu, zarówno własnego mieszkania, jak i wewnątrz obcych ludzi. Tego typu bohaterka nie pojawia się zbyt często w kinie, gdyż jej życie, jako zbyt nudne i oczywiste, nie nadaje się na kanwę barwnego scenariusza. Natomiast Almodóvar stworzył niezwykle interesujący obraz kobiety udręczonej monotonią codzienności, niedostatkami pieniędzy, a przede wszystkim brakiem uczucia i niezrozumieniem ze strony jej najbliższych. Jej życie, okrutne i pełne niesprawiedliwości, stanowi dla Almodóvara punkt wyjścia do podjęcia krytyki i dekonstrukcji tradycyjnej rodziny, będącej produktem kapitalistycznego społeczeństwa.

Synowie Glorii wydają się być typowymi produktami społeczeństwa konsumpcyjnego. Żyjąc w biednej rodzinie, radzą sobie jak mogą. Starszy z nich, czternastoletni Toni, handluje narkotykami i czerpie z tego procederu niezłe zyski. Podkrada także środki uspokajające matki, aby przerobić je na towar. Rodzicami w ogóle się nie przejmując; na pytanie, zresztą zdawkowe, zadane przez ojca: „Co słyhać w szkole?” odpowiada, wzruszając ramionami: „Syf, jak zwykle”³. Przy matce pali papierosy i oznajmia jej, że nie pójdzie do szkoły, bo wszystko go swędzi. Jak dorosły rozmawia z mieszkającą po sąsiedzku prostytutką Cristal. Toni podrabia dla Cristal podpis klienta na czeku, który ona ukradła podczas świadczenia usługi seksualnej. Robi to na jej prośbę, gdyż świetnie umie fałszować sygnatury innych osób: wyćwiczył się, podrabiając parafkę ojca na zaświadczeniach potrzebnych do szkoły. Jego ojciec zresztą jest dumny z umiejętności syna, gdyż sam posiada podobny talent. W zamian za podpis na czeku, Cristal ofiaruje Toniemu swoje cieleśne usługi, on jednak woli pieniądze. Prosi jednak sąsiadkę, aby ta uwiodła jego młodszego brata, który nie wykazuje zainteresowania kobietami.

Młodszy syn Glorii, Miguel, jest homoseksualistą. Oświadcza matce, że jest panem swego ciała i będzie sypiał z ojcem kolegi ze szkoły tak często, jak tylko będzie chciał. Ostatecznie, obaj synowie opuszczają dom rodzinny, pomimo że są jeszcze niepełnoletni. Toni wyjeżdża z babcią na wieś, gdzie chce założyć ranczo, natomiast Miguel wybiera dostatnie życie u boku dentysty o pedofilskich skłonnościach. Miguel jest ukazany przez Almodóvara jako osoba wrażliwa i delikatna; możemy domyślać się, że ma zdolności rysunkowe. W mieszkaniu Cristal nie wykazuje zainteresowania jej ponętnie roznieglizowanym ciałem, tylko komiksami. Zanim zdecyduje się na zamieszkanie z dentystą, wypytuje go o to, czy opłaci mu lekcje rysunku w szkole sztuk pięknych. Otrzymując potwierdzenie, a do tego dowiadując się o posiadaniu przez dentystę sprzętu audiowizualnego wysokiej klasy, odchodzi z rodzinnego domu bez żalu.

Synowie Glorii nie zachowują się z pewnością jak przykładowe dzieci. Natomiast Almodóvar kreśli ich sylwetki z niewątpliwą sympatią. Zachowanie chłopców związane jest z patologicznością rodziny, w której przyszło im żyć. Matka, choć ich kocha i troszczy się o nich, nie ma dla nich czasu, wiecznie zajęta sprzątaniami. Podejmuje dodatkowe prace, aby starczyło na czynsz, abonament telewizyjny, jedzenie, ubrania i dentystę dla Miguela. Na tę ostatnią usługę zresztą brakuje jej pieniędzy, dlatego godzi się, aby dentysta w ranach

3

Cytat z filmu P. Almodóvara *Czym ja sobie na to zasłużyłam?*

zapłaty za leczenie zabrał Miguela do swojego domu. Ojciec, wiecznie nieobecny, żyjący wspomnieniami dawnej miłości, lekceważy żonę i swoich synów; nie daje na prowadzenie domu ani grosza, co nie przeszkadza mu zjeść na kolację szynkę przeznaczoną na kanapki do szkoły dla Miguela i zrobić piekielną awanturę żonie o to, że w domu nie ma piwa. Babcia całym swym uczuciem obdarza tylko starszego wnuka, Toniego, gdyż ten obiecuje jej, że zabierze ją na wieś, w jej rodzinne strony. Natomiast innych domowników traktuje podejrzliwie, chowając przed nimi na klucz wodę mineralną i ciasteczka.

Chłopcy nie mają więc dobrych wzorców rodzinnych, aby móc z nich czerpać. Pod koniec filmu okazuje się zresztą, że na swój sposób są przykładnymi, kochającymi matkę synami. Toni, żegnając się z matką na dworcu autobusowym przed wyjazdem na wieś, daje jej plik banknotów na życie, mówiąc że to jego oszczędności. Prosi także, żeby przestała zażywać leki uspokajające, gdyż może się od nich uzależnić. Namawia matkę, aby pojechała z nim i z babcią, a gdy ta odmawia, mówi jej, że będzie do niej pisać. Natomiast Miguel, słysząc o śmierci ojca i wyjeździe starszego brata z babcią na wieś, wraca do matki, oznajmiając jej, że jakiś mężczyzna powinien być w domu. W ustach małego chłopca to wyznanie brzmi komicznie, ale Miguel traktuje je śmiertelnie poważnie, przejmując obowiązki głowy i pana domu, z czego zresztą Gloria bardzo się cieszy. Ponownie odnajduje sens życia, ma bowiem kogoś, o kogo znów będzie mogła się troszczyć.

Trzeci portret dziecka z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM? odnajdziemy w Vanessie, córce Juani, która jest sąsiadką Glorii i Cristal. Vanessa jest prześladowana przez własną matkę, która wini ją za to, że ojciec małej od niej odszedł. W jednej ze scen filmowych Gloria, wychodząc z domu, spotyka zapłakaną Vanessę i jej matkę. Juani wyjaśnia Glorii, że córka dostała w skórę, bo nie chciała iść do szkoły. Narzeka, że dziewczynka co noc sika do łóżka i komentuje ten fakt następująco: „Kazali mi z nią iść do psychiatry. Jakbym była milionerką! I wiesz, do czego doszli? Że robi to, aby zwrócić na siebie uwagę. Żeby ją zauważyła!” — po czym dodaje, zwracając się do córki: „Zapomniałaś, kto cię urodził?”⁴ W innej scenie Juani każe córce nastawić pranie, a kiedy Vanessa wykonuje jej polecenie i mówi, że teraz chciałaby obejrzeć program w telewizji, odpowiada jej, że ma program w pralce i musi pozostać w kuchni, dopóki pranie się nie skończy. Maltretowana dziewczynka prosi Glorię, żeby ją adoptowała, ale ta odpowiada jej, że także nie byłaby dobrą matką.

Vanessa w walce z okrutną matką posiada jednakże tajną broń: właściwo-

⁴ Ibidem.

ści telekinetyczne. Prezentuje je w scenie z windą. Ponieważ do windy wsiadło zbyt wiele osób, aby mogła ruszyć, Juani wyrzuca swoją córkę i każe jej iść pieszo. Dziewczynka wpatruje się w odjeżdżającą kabinę, kamera ukazuje jej twarz w zbliżeniu. Widzimy, jak mała nieznacznie kręci głowę, intensywnie wpatrując się w windę, która nagle staje ze zgrzytem pomiędzy piętrami. Vanessa odwraca się i odchodzi, nie reagując na krzyki matki, aby kogoś zawiadomiła o awarii.

Kolejna zemsta Vanessy na matce odbywa się podczas wizyty Cristal, która przyszła do Juani na przymiarkę sztycy przez nią sukienki. Vanessa w tym czasie siedzi w kuchni i pilnuje nastawionego przez siebie, na rozkaz matki, prania. Cristal zwraca uwagę Juani, żeby nie krzyczała na córkę, gdyż może ją to zestresować. Juani odpowiada jej: „Ja jestem bardziej zestresowana i żyję!”⁵ W tym momencie Vanessa zaczyna intensywnie wpatrywać się w ulubiony wazon matki, przy pomocy wzroku zrzuca go na ziemię i roztrzaskuje, czym wywołuje wybuch wściekłości u Juani.

Vanessa używa swoich zdolności telekinetycznych również w weselszy sposób, pomagając Glorii wytapetować mieszkanie. Almodóvar wspomina, że scena ta jest komiczną parodią filmu Briana de Palmy *CARRIE* (1976), którego bohaterka również posiada nadprzyrodzone właściwości⁶. Vanessa pomaga Glorii po śmierci jej męża w czynności symbolicznej: Gloria sprząta i odnawia mieszkanie, co staje się zewnętrznym znakiem również jej duchowej odnowy. Vanessa natomiast stara się zapelnąć pustkę Glorii, którą ta odczuwa po rozpadzie rodziny, zastępując jej nieobecnych synów.

Bohaterowie dziecięcy filmu *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?* są zatem postaciami nietuzinkowymi. Ich zachowanie wynika natomiast z patologicznej sytuacji rodzinnej. Charakterystyczne jest przy tym, że owa patologia dotyczy rodziny tradycyjnej. Dopiero rozbicie patriarchalnej struktury i stworzenie na jej gruzach nowych związków (Toni i babcia jako familia pierwsza, Gloria, Miguel i Vanessa jako familia druga) daje szansę ich członkom na życie we wzajemnym poszanowaniu i miłości.

W filmie *PRAWO POŻĄDANIA* Almodóvar ukazuje nietypową rodzinę, złożoną z transseksualistki Tiny oraz Ady, córki jej byłej kochanki. Sylwetka Ady wnosi do filmu akcenty komiczne i parodystyczne. Dziewczynka przeżywa silne negatywne emocje, związane z porzuceniem przez matkę i lekceważe-

⁵ Ibidem.

⁶ Wypowiedź Almodóvara przytaczam za: N. Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid 1988.

niem jej afektu przez Pabla, brata Tiny, w którym się podkochuje. Jednakże w jej osobie Almodóvar daje przede wszystkim lekką, komiczną satyrę na religijny zwyczaj zanoszenia modłów do Matki Bożej z byle powodu. W kraju tak katolickim, jak Hiszpania, modlenie się o pomyślną przyszłość dla rodziny i prośby o rozwiązanie codziennych problemów przez Bożą Opatrzność, jest na porządku dziennym. Ada wraz z Tiną mają w domu ołtarz majowy („bo to pomaga”) i figurkę Matki Boskiej („która czyni cuda”). Przed tym ołtarzem Ada wznosi modły o różne życiowe sprawy, które natychmiast się spełniają: gdy prosi, aby Pablo nie porzucił jej i Tiny, tak jak uczyniła to matka, Pablo zjawia się w ich domu; gdy upomina się o pracę dla bezrobotnej Tiny, Pablo proponuje im role w reżyserowanej przez siebie sztuce. Wreszcie gdy dziewczynka myśli, że Pablo nie żyje, dramatycznie krzyczy, aby Matka Boska go wskresiła; zaraz potem, gdy wybiega na ulicę, wpada w objęcia wysiadającego z samochodu Pabla.

Ada nie jest osobą przesadnie religijną ani tym bardziej dewotką. To, że modli się przed ołtarzem, nie przeszkadza jej w czytaniu sadomasochistycznych komiksów ani w erotycznych fantazjach na temat Pabla. Matkę Boską traktuje raczej jako doraźną pomoc w rozwiązywaniu problemów, na zasadzie magicznej sztuczki, która „działa”. Sylwetka Ady wnosi do filmu Almodóvara radosną lekkość, będącą przeciwwagą w stosunku do problemów i głębokich namiętności dorosłych bohaterów.

Ada jest jednak również bohaterką dramatyczną. Jej osamotnienie widać wyraźnie w sekwencji ukazującej inscenizację sztuki Jeana Cocteau GŁOS LUDZKI. Ada towarzyszy występującej na scenie Tinie, kręcąc się na podnośniku i śpiewając tekst piosenki Jacques’a Brela NIE OPUSZCZAJ MNIE. Piosenka przez nią interpretowana staje się jej osobistym, dramatycznym wołaniem, skierowanym zarazem do matki, jak i do reżysera — Pabla. Osamotnienie kilkunastoletniej, dorastającej dziewczynki powoduje jej przedwczesną dojrzałość; Ada zachowuje się jak dorosła kobieta, bo pragnie być dorosłą, skoro nie zaznała ciepła i radości prawdziwego dzieciństwa.

Kolejny portret przedwześnie dojrzałej dziewczynki odnajdziemy w filmie WYSOKIE OBCASY. Jedną z bohaterek filmu jest Rebeca, kobieta o osobowości neurotycznej, co okazuje się być wynikiem porzucenia jej przez matkę w dzieciństwie. Almodóvar stosuje dwie retrospekcje, w których możemy poznać losy bohaterki jako małej dziewczynki. Rebeca, siedząc na lotnisku i oczekując przylotu dawno niewidzianej matki, przywołuje wspomnienie, gdy matka wraz z nią i towarzyszącym jej drugim mężem, Albertem, spędzali wakacje na karaibskiej wyspie. Matka dziewczynki kupuje sobie na

straganie kolczyki w kształcie kół, Rebeca domaga się podobnych i dostaje drugą, mniejszą parę. Jednak na tym kończy się zainteresowanie, które matka okazuje córce. W pewnym momencie mała, na którą nikt nie zwraca uwagi, niemalże się gubi. z wakacyjnej sceny możemy także dowiedzieć się o lekceważącym i złośliwym stosunku Alberta do Rebeki, którego pasierbica wyraźnie denerwuje. Flashback kończy się, a następujące po nim ujęcie ukazuje Reбекę wyciągającą z torebki kolczyki zakupione przez jej matkę podczas wakacji w dzieciństwie, i zakładając je sobie na uszy.

Kolejna retrospekcja ukazuje kłótnię pomiędzy matką dziewczynki Becky i Albertem. Wściekły mąż nie chce zgodzić się na wyjazd żony do Meksyku, gdzie jako aktorka i piosenkarka została zaproszona na występy. Jak typowy macho wrzeszczy w furii, że miejsce żony jest przy mężu i dziecku, zaś jej rolą jest opieka nad rodziną, a nie kariera. Dodaje, że nie jest na tyle nowoczesny, aby zgodzić się na rozwód. Przysłuchująca się temu mała Rebeca postanawia uwolnić matkę i siebie od domowego tyrana, więc zamienia mu w łazience leki pobudzające z usypiającymi. Alberto myli lekarstwa, zasypia za kierownicą, prowadząc samochód, wpada na drzewo i ginie na miejscu. Jednak Rebeca, która spodziewała się, że matka zabierze ją ze sobą do Meksyku, zostaje srodze zawiedziona; matka znajduje sobie nowego kochanka, Manuela, po czym wyjeżdża realizować swoją karierę, pozostawiając córkę pod opieką jej ojca, z którym się niegdyś rozwiodła. Na nic nie zdają się protesty małej i jej płacz. Matka nie tylko opuszcza dom, ale przestaje interesować się losami Rebeki. Nie przyjeżdża nawet na jej ślub.

Dorośle życie Rebeki nadal naznaczone jest przez traumę z dzieciństwa. Jest ona całkowicie uzależniona od matki, kocha ją, adoruje, naśladuje i podziwia bezkrytycznie, jakby wciąż była małą dziewczynką — w zamian zaś dostaje jedynie pełne pobłażania lekceważenie. Natomiast będąc małą dziewczynką, Rebeca zachowała się jak osoba dorosła, przejmując inicjatywę i działając precyzyjnie oraz skutecznie, aby pozbyć się raz na zawsze nielubianego ojczyma.

W filmie *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* Almodóvar kreuje postać Estebana, siedemnastoletniego chłopca, który pragnie zostać literatem. Jest on wychowywany przez matkę, Manuelę. Ojca, który przed urodzinami syna zmienił płeć, doprawiając sobie silikonowe piersi i pozostawiając równocześnie penisa, chłopak w ogóle nie zna. Rodzina, którą tworzy z matką, jest szczęśliwa, choć niepełna. Almodóvar powiedziałby zapewne: właśnie dlatego jest szczęśliwa, bo niezarządzana przez ojca-tyrana i podległą mu zneurotyzowaną matkę. Manuela jest matką wręcz idealną: czułą, troskliwą, kochającą i oddaną,

gotową dla swojego dziecka do największych poświęceń. W dniu siedemnastych urodzin Estebana, matka czyta mu na dobranoc fragment z książki Trumana Capote'a MUZYKA DLA KAMELEONÓW, dotyczący fenomenu twórczości: „Gdy Bóg daje ci jakiś talent, jednocześnie daje ci bicz — służący wyłącznie do samobiczowania”⁷. Almodóvar podkreśla, że scenę tę obmyślał na różne sposoby, nie wiedząc, na który wariant się zdecydować, po czym dodaje: „Jednak od początku było dla mnie oczywiste — a jest w tym coś z mojej własnej biografii — że kiedy syn leży w łóżku, matka musi czytać mu tekst o istocie twórczości. (...) Może to kaprys, ale wydaje mi się przejmujące, że matka wyjaśnia chłopcu, który chce być pisarzem, pojęcie tak ważne i zasadnicze, jakim jest twórczość”⁸. Z wypowiedzi Almodóvara wynika, że scena czytania tekstu o istocie kreacji artystycznej jest mu bardzo bliska. Wypluwa ona z jego osobistych przekonań na temat twórczości, ale także z jego rozumienia roli, jaką matka spełnia w życiu dziecka, jako osoba prowadząca potomka przez świat, wprowadzająca go poprzez inicjację w dorosłe życie.

Almodóvar stwierdza również, że sylwetka Estebana jest jego ulubioną, tłumacząc ten fakt następująco: „Kiedy pytają mnie, która z postaci w tym filmie jest do mnie najbardziej podobna, odpowiadam, że właśnie Esteban. (...) Kiedy Esteban ogląda «Wszystko o Ewie», scena z kobietami rozmawiającymi w garderobie jest, przynajmniej dla mnie, podstawą całej tej historii. Nie napisałem dialogów, które by to wyjaśniały, lecz dla Estebana dyskusja kobiet stanowi źródło fabuły, początek wszystkich historii. Ja również to odczuwam. Wzrastałem i pisałem, słuchając kobiet rozmawiających ze sobą na podwórzu przed moim domem, w mojej wiosce. Związek między fikcją i życiem jest dla mnie ważny i chciałem, aby istniał on także w podświadomości Estebana”⁹.

W scenie, w której widzimy Estebana oglądającego film WSZYSTKO O EWIE, kamera przyjmuje subiektywny punkt widzenia chłopca. Podkreślając znaczenie tej sceny dla filmu, a także uwypuklając rangę innych momentów, w których kamera przyjmuje punkt widzenia Estebana, Marta Michalak¹⁰ zauważa, że w postaci chłopca można widzieć narratora całego filmu. Tytuł jego opowiadania jest wszak tożsamy z tytułem filmu Almodóvara. Przez cały film czujemy jego obecność, nawet już po jego śmierci. Kamera utożsamia się z punktem widzenia Estebana trzykrotnie; za każdym razem

⁷ Cytat z filmu P. Almodóvara *Wszystko o mojej matce*.

⁸ Almodóvar. *Rozmowy...*, op. cit., s. 206.

⁹ Ibidem, s. 213.

¹⁰ M. Michalak, *Męczyzna w filmach Pedro Almodóvara*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-

związane jest to z dotknięciem obiektywu: długopisem Estebana, rękoma Manueli, wargami Loli. Michalak stwierdza: „W każdym z tych ujęć kamera przyjmuje w inny sposób punkt widzenia Estebana. W otwierającej film sekwencji jest nim w pewnym sensie punkt widzenia opowiadania, które chłopiec pisze w notesie. W drugiej kamera patrzy na Manuelę jego oczami, w ostatniej zaś — identyfikuje się z jego spojrzeniem na fotografii. Wydaje się, że kryjący się za jej obiektywem bezosobowy narrator filmu nieoczekiwanie ukonkretnia się w postaci samego Estebana w chwili fizycznego dotknięcia obiektywu”¹¹.

Esteban fizycznie występuje tylko na początku filmu, gdyż w pierwszej sekwencji wpada pod samochód i ginie. Jednak jego obecnością przesycony jest cały film. Jego jakby ponowne wcielenie odnajdziemy w dziecku świeckiej siostry miłosierdzia Rosy, nazwanym zresztą tym samym imieniem na jego cześć. Mały Esteban jest również synem byłego męża Manueli, obecnego transseksualisty, Loli. Po ojcu dziedziczy wirusa HIV, jednak w finale filmu dowiadujemy się, że choroba AIDS na szczęście się nie rozwinęła. Mały Esteban, którego matka zmarła podczas porodu, staje się dla Manueli drugim synem, zapelniając pustkę po śmierci pierwszego ukochanego dziecka.

Postać Estebana stworzył Almodóvar z wyraźną sympatią, obdarzył go nawet pewnymi własnymi cechami charakteru. Esteban, tak jak Almodóvar w dzieciństwie, chce być artystą. Chce tworzyć opowiadania i scenariusze filmowe, pragnie pisać role aktorskie dla swojej matki. Jest bardzo wrażliwym, zdolnym młodym człowiekiem, przez co wzbudza sympatię widzów. Przywołana w filmie twórczość pisarzy homoseksualistów: Tennessee Williama, Federica Garcíi Lorki i Trumana Capote’a, który jest ulubionym pisarzem Estebana, może delikatnie sugerować wątek interpretacyjny, że młody bohater filmu jest też homoseksualistą. Gdyby tak było, to Esteban wpisałby się w poczet innych chłopców ukazywanych przez Almodóvara w jego filmach, uzdolnionych artystycznie i wykazujących orientację seksualną preferowaną przez reżysera. Przypomnieć tu można sylwetkę Miguela z CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?, godzącego się na życie z dentystą — pedofilem w zamian za lekcje rysunku, wrażliwego Enrique ze ZŁEGO WYCHOWANIA, który dorastając, staje się reżyserem, czy jego przyjaciela Ignacio, uzdolnionego literacko i pięknie śpiewającego, w dorosłym życiu przeobrażającego się w transseksualistę Zaharę. I chociaż w żadnym z filmów Almodóvara nie pada wyraźne stwierdzenie, że talent i pasja twórcze idą w parze z wrażliwością homoseksualną, takie wrażenie może towarzyszyć lekturze jego dzieł.

¹¹ Ibidem, s. 188.

Film *ZŁE WYCHOWANIE* (2004) przynosi wizerunki dwóch chłopców, Enrique i Ignacia, przeżywających traumatyczne doświadczenia w kolegium prowadzonym przez księży salezjanów. Narracja filmu rozgrywa się na trzech ząbiejących się ze sobą płaszczyznach. Pierwszy poziom narracji przynosi opowiadanie o spotkaniu po latach rzekomych przyjaciół z lat szkolnych, Enrique'a i Ignacia. Na drugim poziomie rozgrywa się wizualizacja opowiadania napisanego przez Ignacia, pod tytułem *WIZYTA*, które Enrique przynosi na ekran. Natomiast trzeci poziom opowiadania filmowego prezentuje Ignacia i Enrique'a w czasach szkolnych, kiedy przyjaciele mieszkali w internacie i uczęszczali do kolegium prowadzonego przez księży. Chłopcy stają się sobie bliscy podczas wspólnych meczy, mszy i potajemnych eskapad do kina, w trakcie których odkrywają rozkosz podniecenia seksualnego i sposoby rozładowania go. Ojciec Manolo, nauczyciel literatury, zakochuje się w delikatnym Ignaciu, widząc zaś więzi łączące przyjaciół, zazdrosny o budzące się między nimi uczucie, postanawia ich rozdzielić. Wyrzuca Enrique ze szkoły, zaś Ignacia przymusza do zaspokojenia swoich żądz. Traumatyczne przeżycia z okresu dzieciństwa odciskają się piętnem na późniejszym życiu bohaterów: Enrique zostaje homoseksualistą, a Ignacio przeobraża się w transwestytę, imitującego na scenie występy słynnych gwiazd.

Wydawać się może, że Almodóvar oskarża w swoim filmie instytucję Kościoła o deprawację i wykorzystanie nieletnich. Takie odczytanie intencji reżysera byłoby jednak błędne. W zasadzie Kościół jest w filmie wielkim nieobecnym. Nie dowiadujemy się niczego o katolickich wzorcach moralnych ani systemie wartości. Widzimy jedynie epizody ukazujące funkcjonowanie instytucji kościelnej i przykościelnej szkoły: wspólną grę w piłkę wychowanków i księży, występ chóru dziecięcego podczas mszy, wycieczkę nad rzekę. To, co naprawdę wpływa na traumatyczne kształtowanie się sfery moralności i zachowań seksualnych Ignacia i Enrique'a, wynika z zachowań ojca Manolo. Jednak postać ojca Manolo (i jego kontynuacja w osobie pana Berenguera) nie została stworzona przez Almodóvara po to, aby oskarżać Kościół jako instytucję. Reżyser w autowywiadzie charakteryzuje jego sylwetkę następująco: „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 tylu 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”¹². Po

¹² P. Almodóvar, *Autoentrevista*, <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp; tlum. K. Citko>.

obejrzeniu filmu, widzowie dochodzą do wniosku, że winnym deprawacji nieletnich jest jedynie nadużywający władzy i autorytetu demoniczny dyrektor kolegium (czyli ojciec Manolo), zaś pozostali zakonnicy winni są po prostu grzechu zaniechania. Kościół jako instytucja w filmie Almodóvara milczy. Wykorzystuje to ojciec Manolo, uzurpując sobie prawo do przemawiania w jego imieniu. Dokonuje sprzeniewierzenia religii na rzecz osobistych, perswersyjnych uczuć i bez skrępowań nadużywa władzy, wpływając na traumatyczne kształtowanie sfery seksualności swoich wychowanków.

Zarówno Ignacio, jak i Enrique w dorosłym życiu powielają wzorzec seksualnego wykorzystywania innych. W scenariusz ten wpisuje się także młodszy brat Ignacia, Juan, który podejmując współżycie z panem Berenguerem (byłym ojcem Manolo), uczy się od niego błyskawicznie, że za pomocą świadczenia usług seksualnych może osiągnąć wszystko, czego pragnie. Kiedy jego własny brat staje mu na drodze, nie ma skrępowań, aby go usunąć, podając mu śmiertelną dawkę narkotyku. Później, aby pozbyć się coraz bardziej ciężącego mu kochanka, wyjeżdża i zrywa z nim kontakt. Następnie podszywa się pod nieżyjącego brata, aby dostać główną rolę w filmie. Cały czas więc manipuluje innymi, grając na ich uczuciach, udając miłość bądź przyjaźń.

Ignacio również wpisuje się we wzór wykorzystywania innych w celu osiągnięcia własnych korzyści. Nie waha się uwodzić podpitych mężczyzn, aby spędzić z nimi noc, a następnie, śpiących, okraść. Nie ma również żadnych wyrzutów sumienia, kiedy szantażuje ojca Manola. Okrada nawet własną rodzinę, aby zdobyć pieniądze na narkotyki. Traumatyczne przeżycia z dzieciństwa doprowadziły do tego, że jest wyrzutkiem społeczeństwa: zostaje narkomanem, nieczułym na potrzeby innych, nawet bliskich mu ludzi. Pod wpływem praktyk seksualnych przeżytych w dzieciństwie preferuje płęć kobiecą i wybierając ją, zostaje transseksualistą.

Także Enrique wie, jak manipulować zachowaniami seksualnymi, aby osiągnąć własne korzyści, nie oglądając się na uczucia tych, których wykorzystuje. W osobach Ignacia, Enrique'a i Juana widzimy ucieśnienie zdeprawowanej moralności, ukształtowanej pod wpływem braku pozytywnych wzorców w dzieciństwie, a co za tym idzie, przyjęcia negatywnych jako obowiązujących, gdyż dla nich wygodnych.

Kościół, ukazany przez Almodóvara jako bezduszna instytucja, nie stanowi dla ekranowych bohaterów żadnego pozytywnego wzorca. Podobnie traktowana jest szkoła, gdyż w przypadku placówki przyklasztornej obydwie instytucje postrzegane są jako jedna. Brak instytucji posiadających autorytet odbija się niekorzystnie na podejmowaniu przez bohaterów zachowań związa-

nych z kształtowaniem się tożsamości płciowej. Poszukując trwałych, dających odniesienie wzorców, trafiają na propozycje płynące z kinowego ekranu. Konstruują równocześnie wpływ nauczycieli, gdyż do kina udają się ukradkiem, popelniając wykroczenie przeciwko panującej w internacie dyscyplinie.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że media znacząco wpływają na sposób postrzegania świata oraz innych ludzi, szczególnie przez młodocianych odbiorców. Obraz filmowy może stać się „niezwykle skutecznym narzędziem konstruowania popędów, pożądań, nastawień oraz samoidentyfikacji”¹³. Szczególnie gdy jego oddziaływanie przypada na okres adolescencji, który cechuje się procesami aktywnej eksploracji sfery seksualności i kształtowaniem się tożsamości płciowej.

Podczas jednej z eskapad do zakazanego kina Enrique i Ignacio oglądają film *TAMTA KOBIETA* (1969) w reżyserii Mario Camusa. Enrique i Ignacio, widząc na ekranie piękną kobietę, graną przez słynną gwiazdę Sarę Montiel, czują narastające podniecenie i w pewnym momencie zaczynają się onanizować. Odkrywają swoją seksualność i przyjemność płynącą z jej wykorzystania, a ciemność sali kinowej i dreszczyk emocji związany z wykonywaniem intymnej czynności wzmacniają doznania jej towarzyszące. Ponętna kobieta z ekranu tak dalece zapadnie w pamięć Ignacia, że w dorosłym życiu stanie się on transwestytą, naśladującym w nocnych lokalach występy Sary Montiel pod pseudonimem Zahary¹⁴.

W procesie kształtowania się tożsamości płciowej i sfery seksualnej ogromną rolę odgrywa rodzina. Jednak, podobnie jak Kościół, rodzina jest w filmie Almodóvara nieobecna. Bohaterowie jako wychowankowie kolegium mieszkają w internacie i pozbawieni są kontaktów z rodzicami. Zakonnicy nie przejmują zadań wychowawczych, więc dzieci pozostawione są samym sobie. Dlatego też grupa rówieśnicza staje się w ich przypadku dominującym czynnikiem socjalizacyjnym.

Wpływ grupy rówieśniczej na formowanie osobowości młodego człowieka jest niezwykle istotny. „Interakcje w obrębie grup rówieśniczych stwarzają szanse coraz pełniejszego rozumienia zachowań i ich wpływu na inne jednostki. Umożliwiają też pogłębianie się niezależności, kompetencji i udzielają emocjonalnego wsparcia. Ponadto relacje z rówieśnikami mogą stać się źródłem

¹³ T. Szkudlarek, *Radykalna krytyka, pragmatyczna zmiana*, [w:] *Alternatywy myślenia o /dla edukacji*, Z. Kwieciński (red.), Warszawa 2000, s. 279.

¹⁴ Imiona „Sara” i „Zahara” są do siebie podobne, jako że w języku hiszpańskim wymawia się je identycznie. Dodatkowo „Zahara” w języku polskim oznacza: „Sahara”, a jako nazwa własna pustyni może kojarzyć się z palącym żarem i pragnieniem.

bardziej złożonej i pobudzającej sensorycznie stymulacji w porównaniu do tej, którą tworzy wyłącznie domowe środowisko. Oferują też nowe modele, z którymi można się identyfikować, wpływają na rozwój pojęcia ja oraz zmieniają charakter dziecięcych zabaw¹⁵. Zdaniem Claire'a M. Renzettiego i Daniela J. Currana¹⁶, rówieśnicy tej samej płci stanowią największe instytucje socjalizacyjne, większe nawet niż rodzice czy nauczyciele, oddziałujące poprzez zabawę i codzienne interakcje w szkole bądź na podwórku.

W zasadzie film Almodóvara ukazuje relacje jedynie pomiędzy Ignacio i Enrique; inni wychowankowie kolegium stanowią dla nich zaledwie tło. Nietrudno się jednak domyślić, że w grupie rówieśniczej nastolatków rodzą się pierwsze fascynacje seksualne. Ponieważ szkoła i internat są męskie, budząca się seksualność wymusza na chłopcach zainteresowanie innymi osobnikami tej samej płci. Uczucie rozkwitające pomiędzy Ignaciem a Enriquem ilustrują dwie sceny: na boisku szkolnym i w kościele. Podczas meczu rozgrywanego przez uczniów i księży z okazji szkolnego święta, Ignacio celowo marnuje stu-procentową okazję do strzelenia gola, gdyż w bramce przeciwnej drużyny stoi Enrique. Natomiast podczas sceny w kościele Ignacio śpiewający w chórze wykonuje pieśń specjalnie dla przyjaciela, tak jakby nikt i nic naokoło nie istniało.

Scena ta ma swoje źródło w bezpośrednich przeżyciach z okresu szkoły samego Almodóvara. Reżyser wspomina: „Uwielbiałem śpiewać, poświęcałem temu sporo czasu i byłem nawet solistą, któremu towarzyszyły dwa chóry. Kiedy miałem zacząć moją partię solową, a było to swego rodzaju spektaklem, przedstawieniem, dedykowałem tę pieśń koledze, którego najbardziej lubiłem. Było to działanie naprawdę przemyślane i wyrachowane — dawałem znak chłopcu, który mi się podobał, on z kolei pokazywał mi, że zrozumiał, i zaczynałem śpiewać dla niego. I tak msza stawała się osobistą ceremonią. Jeżeli przeżywa się to w sposób świadomy, jest to czyste, ale bywa też czymś brudnym¹⁷”.

Wzajemne fascynacje, frustracje i lęki wpływają na późniejsze dorosłe życie bohaterów. W emocjonalnym i moralnym sensie, Ignacio i Enrique w zasadzie nie dorastają. Traumatyczne doświadczenia nie dają im szansy na ukształtowanie pełnej osobowości ani na odnalezienie sensu życia. Proponowany im system wartości jest zaburzony: z jednej strony normy i nakazy moralne wy-

¹⁵ J. S. Turner, D. B. Helms, *Rozwój człowieka*, Warszawa 1999, s. 263.

¹⁶ C. M. Renzetti, D. J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, tłum. A. Gromkowska-Melosik, Warszawa 2005, s. 104.

¹⁷ *Almodóvar. Rozmowy...*, op. cit, s. 51.

plywające z religii chrześcijańskiej, z drugiej strony całkowite ich zaprzeczenie w postępkach księży — wychowawców. Odrzucenie wartości prowadzi, jak wskazuje Wiktor Emil Frankl¹⁸, do zagubienia i dezorientacji, a następnie do „triady neurotycznej”, której komponentami są depresja, nałóg i agresja. Ekranowa sylwetka Ignacia jest tego dobitnym przykładem.

Zaburzony proces rozwoju może przywieść do utraty sensu istnienia, do poczucia niższości i obwiniania się o zaistniałą sytuację — albo wręcz przeciwnie, do przyjęcia postawy agresji oraz poczucia wyższości nad resztą (złego) świata. Obydwa wzorce zachowania zaobserwować możemy w dorosłym życiu bohaterów filmu Almodóvara. Ignacio czuje się gorszy od innych; zaczyna poprawiać rzekome niedoskonałości fizyczne swojego wyglądu przy pomocy chirurgii plastycznej i staje się transwestytą. Natomiast chorobę duszy leczy, sięgając po narkotyki i popada w nałóg. Enrique z kolei za wszelką cenę pragnie zostać kimś, osiągnąć sukces. Staje się uznanym reżyserem, ale w filmie Almodóvara pojawia się w momencie kryzysu twórczego. Możemy domyślić się łatwo, że jest on wynikiem strachu przed porażką i dążeniem do perfekcji w każdym calu. Na drodze do sukcesu Enrique nie cofnie się przed niczym, a współpracowników i otaczających go innych ludzi traktuje przedmiotowo, egoistycznie i agresywnie.

Obydwaj bohaterowie rozpaczliwie poszukują istoty życia w różnorodnych działaniach. Pytanie o sens egzystencji jest podstawowym dla człowieka. Erich Fromm stwierdza: „Niektórzy powiedzą, że szukają miłości, inni władzy, jeszcze inni wskażą na bezpieczeństwo, zmyslową przyjemność i dobre samopoczucie lub na sławę. Ale większość zgodzi się, że tym, czego chce naprawdę, jest szczęście”¹⁹. Dorośli bohaterowie ZŁEGO WYCHOWANIA usiłują odnaleźć chociażby odrobinę szczęścia, ale w owym dążeniu nie oglądają się na innych. Pragną jedynie egoistycznie zaspokoić swoje żądze i pragnienia. Jest to wynikiem ich traumatycznych przeżyć z okresu dzieciństwa, sformułowanego pod presją, bez odrobiny zrozumienia i wsparcia ze strony dorosłych.

Wsparcie i opiekę ze strony matki dostaje natomiast inna młodociana bohaterka ostatniego na razie filmu Almodóvara, VOLVER: Paulina. Dorastająca, kilkunastoletnia dziewczynka przeżywa traumatyczne doświadczenie: napastowana przez swojego ojca (jak się później okazuje, ojczyma), broniąc się, zabija go kuchennym nożem do krojenia warzyw. Jej matka, Raimunda, harująca ciężko na utrzymanie rodziny, jest w tym czasie w pracy. Dziewczyn-

18

W. E. Frankl, *Homo patiens*, przeł. R. Czarnecki, Z. J. Jaroszewski, Warszawa 1998.

19

E. Fromm, *O sztuce istnienia*, przeł. R. Saciuk, Warszawa — Wrocław 1997, s. 14.

ka czeka na nią na przystanku autobusowym, choć jest późny wieczór. Ze-stresowana, opowiada matce o tym, co zaszło, dopiero po powrocie do domu, gdy matka odkrywa ciało swego męża leżące na podłodze w kuchni. Matka uspokaja córkę i przenosi trupa do pobliskiego baru, gdzie ukrywa zwłoki w zamrażarce. Następnie przy pomocy przyjaciółek wywozi chłodziarkę daleko za miasto i zakopuje pod drzewem, grawerując na korze inicjały i lata życia zmarłego.

Paulina jest nastolatką, w której budzi się kobiecość, demonstrowana przez nią nieświadomie: gdy siada koło ojca, zarzuca nogę na oparcie fotela, zadzierając minispódniczkę, gdy rozbiera się do snu, nie zamyka drzwi do swojego pokoju. Mimo wszystko jednak, bardziej jest podlotkiem niż dojrzałą kobietą, a jej dziecięca świeżość i wdzięk budzą w odbiorcach wzruszenie. Wydaje się być krucha i delikatna, a dramatyczne wydarzenia załamują ją całkowicie. Jednak Paulina potrafi być, jak większość kobiet w filmach Almodóvara, twarda i odporna na ciosy. W momentach kryzysu, który dopada jej matkę, córka jest dla niej ostoją i wsparciem. Obie tworzą prawdziwą, kochającą się rodzinę, jednakże znowu, podobnie jak w filmie *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, dopiero po uśmierceniu ojca, będącego ucieleśnieniem domowego tyrana i nieroba.

Trudno autorytatywnie zawyrokować, czy portrety dzieci z filmów Almodóvara stanowią futurystyczną wizję społeczeństwa przyszłości. Niemniej jednak wpływ konsumpcyjnego stylu życia i promowanie go w mediach przyczyniają się do coraz szybszego „dorastania” dzieci i przejmowania przez nie (niekoniecznie pozytywnych) wzorców ze świata dorosłych. Tacy właśnie „mali starzy” są bohaterami filmów Almodóvara. Dodatkowo pozbawieni są oni często opieki i pozytywnych wzorców ze strony dorosłych. Wizerunki zagubionych, pozostawionych sobie dzieci odnajdziemy w filmach: *PRAWO POŻĄDANIA*, *WYSOKIE OBCASY*, *ZŁE WYCHOWANIE*. Efektem tego jest zaburzony rozwój i kłopoty oraz neuroza w życiu dorosłym. Natomiast w filmach *WSZYSTKO O MOJEJ MATCE* oraz *VOLVER* bohaterowie dziecięcy, obdarzeni miłością i wsparciem, potrafią stać się wartościowymi jednostkami. W pewnym sensie dotyczy to również młodocianych bohaterów *CZYM JA SOBIE NA TO ZASŁUŻYŁAM?*, którzy, choć początkowo ulegają presji konsumpcyjnego społeczeństwa, ostatecznie stają się dla matki opiekunami, dając jej wsparcie.

Reżyser kreuje sylwetki swoich młodocianych bohaterów jako postaci pozytywne, choć nie zawsze ich postawa wpisuje się w tradycyjne wzorce moralności i prawa. Niezależnie od tego, jak potoczą się ich losy w dorosłym

życiu, jako dzieci pozostają istotami wzbudzającymi sympatię. Zapewne na ich dziwne, ekscentryczne niekiedy wręcz wizerunki wpływ miało dzieciństwo samego Almodóvara i jego dorastanie na prowincji wśród nierozumiejących jego wrażliwości rodziców, sąsiadów i rówieśników. Jak wspomina reżyser, jego matka, choć dawała mu uczucie i wsparcie, czuła się całkowicie zagubiona w jego zainteresowaniach i głoszonych przez niego poglądach. W wieku dziesięciu lat, po obejrzeniu PRZYGODY (1960) Michelangela Antonioniego, Almodóvar stwierdził, że jest to film o nim, gdyż opowiada o nudzie. W wieku dwunastu lat, po przeczytaniu WITAJ SMUTKU Françoise Sagan, poczuł się totalnym nihilistą, choć nie rozumiał do końca, co to słowo tak naprawdę oznaczało. Reżyser wspomina: „Oznaczało wszechobecny brak sensu, a ponieważ życie moje nie miało żadnego sensu, to akurat było dla mnie dosyć jasne. Żyłem jak przybysz z kosmosu, czułem się bliski nihilistom i bardzo oddalony od Boga”²⁰. Następnie wylicza książki, które wywarły na niego w dzieciństwie wpływ: „«Adwokat diabła» Zilahyego, «Egipcjanin Sinuhe» Miki Waltarięgo, utwory Morrisa Westa lub Waltera Scotta, ale także «Wilk stepowy» Hermana Hessego i pamiętna książka «Witaj smutku», po przeczytaniu której krzyknąłem: «Mój Boże, a jednak istnieją tacy ludzie jak ja, nie jestem więc całkiem sam!»²¹ I dodaje jako podsumowanie: „Dziecko w samotności potrafi wyzwolić w sobie potężną siłę. Może również pogрузić się w nerwicy, ale na szczęście ze mną tak się nie stało. Zapewne dlatego, że byłem przy tym baczny obserwator, byłem świadkiem zadowolonym, cieszącym się z tego, co widzi, ale jednak świadkiem, nie uczestnikiem”²².

Dziecięcy bohaterowie filmów Almodóvara są niekiedy świadkami, częściej jednak uczestnikami ekranowych wydarzeń, nierzadko o charakterze traumatycznym. Dlatego nie omijają ich dokonujące się we współczesnych społeczeństwach postmodernistyczne zmiany: upadek wartości i autorytetów, rozpad rodziny, wszechobecna rola mediów, natrętnie propagowany konsumpcyjny model życia. Dzieci we współczesnych społeczeństwach dorastają coraz szybciej, coraz bardziej podatne są na rozmaite manipulacje ze strony środków masowego przekazu, reklamy, fałszywych autorytetów. Kreśląc wizerunki takich właśnie ekranowych małych bohaterów, Almodóvar zmusza wrażliwego widza do postawienia sobie pytania o odpowiedzialność ludzi dorosłych, o odpowiedzialność nas wszystkich za kształtowanie postaw i losów przyszłych pokoleń. ■

²⁰ Almodóvar. *Rozmowy...*, op. cit., s. 11.

²¹ Ibidem, s. 12.

²² Ibidem, s. 13.